

PREMIO TESI DI DOTTORATO

- 24 -

PREMIO TESI DI DOTTORATO

Commissione giudicatrice, anno 2011

Luigi Lotti, *Facoltà di Scienze Politiche* (Presidente della Commissione)

Tito Arcèchi, *Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali*

Paolo Felli, *Facoltà di Architettura*

Michele Arcangelo Feo, *Facoltà di Lettere e Filosofia*

Roberto Genesis, *Facoltà di Ingegneria*

Mario Pio Marzocchi, *Facoltà di Farmacia*

Salvo Mastellone, *Facoltà di Scienze della Formazione*

Luciano Mecacci, *Facoltà di Psicologia*

Adolfo Pazzagli, *Facoltà di Medicina e Chirurgia*

Mario Giuseppe Rossi, *Facoltà di Lettere e Filosofia*

Salvatore Ruggieri, *Facoltà di Medicina e Chirurgia*

Piero Tani, *Facoltà di Economia*

Franco Scaramuzzi, *Facoltà di Agraria*

Fiorenzo Cesare Ugolini, *Facoltà di Agraria*

Vincenzo Varano, *Facoltà di Giurisprudenza*

Stefania Acciaioli

**Il *trompe-l'œil* letterario, ovvero il sorriso
ironico nell'opera di Wilhelm Hauff**

Firenze University Press
2012

Il *trompe-l'œil* letterario, ovvero il sorriso ironico
nell'opera di Wilhelm Hauff / Stefania Acciaioli. – Firenze
: Firenze University Press , 2012.
(Premio Tesi di Dottorato ; 24)

<http://digital.casalini.it/9788866552253>

ISBN 978-88-6655-224-6 (print)

ISBN 978-88-6655-225-3 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra s.n.c.

Immagine di copertina: Pere Borrell del Caso (1835-1910), *Huyendo de la crítica* [In fuga dalla critica], 1874, © Colección del Banco de Espana

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

© 2012 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy



Pere Borrell del Caso (1835–1910), *Huyendo de la critica* [*In fuga dalla critica*], 1874, dipinto su tela, cm 76 x 63, Madrid, © Colección del Banco de España.

Sommario

Ringraziamenti	XV
Premessa di Ingrid Hennemann Barale	XVII
Introduzione	XIX
Capitolo 1	
Wilhelm Hauff e il suo tempo	1
1. Il 'caso' Hauff: una controversa ricezione	1
2. Una problematica contestualizzazione	14
2.1. «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen»: l'accelerazione verso la modernità e la svolta realistica, la <i>Biedermeierzeit</i> come <i>Wende</i> .	15
2.2. Il <i>Märchen</i> e la questione del fantastico	29
2.3. L'orientalismo: topografie dello sguardo sull'Altro. Hauff 'occidentale-orientale'.	49
Capitolo 2	
La poetica hauffiana: «unser Dichter ist wie ein großer Musiker...»	67
1. I fondamenti estetico-poetologici hauffiani: <i>Mitteilungen aus den Memoiren des Satan</i> , Briefe e altri scritti	68
2. I saggi giornalistici come specchio critico dei romanzi	85
2.1. <i>Lichtenstein</i> ovvero la <i>querelle</i> sul romanzo storico	86
2.2. <i>Der Mann im Mond</i> : «eine literarische Affäre»	118
3. La forza centrifuga della storia, ruolo del motto e della cornice: le novelle	133
Capitolo 3	
'Dal trompe-l'œil all'anamorfosi': il fantastico-ironico hauffiano nei Märchen-Almanachen e la serpentina occidentale-orientale	159
1. <i>Märchen als Almanach</i> e i tre racconti-cornice: ovvero dissimulazione e travestimento	160
2. <i>Die Karawane</i> : il primo almanacco come meraviglioso esotico?	169
3. <i>Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven</i> : la peculiarità del secondo almanacco	185
4. <i>Das Wirtshaus im Spessart</i> : l'approdo in Svevia?	203
Conclusion	217

VIII	Il <i>trompe l'œil</i> letterario
Appendice	219
Bibliografia	223
Indice dei nomi	239
Survey	249
Übersicht	251



Hans Holbein The Younger (1497-1543), *Jean de Dinteville and Georges de Selve* ('The Ambassadors'), 1533, oil on oak, cm 207 x 209.5, © The National Gallery, London.

«Sforzasi il dipintore che la figura dipinta [...] da sé, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile [...] a quella la quale la natura ha prodotta [...] che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è».

(G. Boccaccio)

«Terribile ed *awful* è la potenza del riso; chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire».

(G. Leopardi)

«Satire is a sort of glass, wherein the beholders do generally discover everybody's face but their own».

(J. Swift)

*Alla mia famiglia,
al mio fidanzato
e al mio mentore Giorgio*

Ringraziamenti

In primo luogo vorrei ringraziare le Professoresse Hennemann Barale e Geulen, per avermi accompagnato con entusiasmo, costante attenzione e grande disponibilità durante tutto l'arco del lavoro. Ringrazio, inoltre, l'intero collegio docenti di Firenze e Bonn, per l'interesse e l'apprezzamento dimostrati verso le mie ricerche e i preziosi consigli ricevuti. La mia riconoscenza non può dimenticare gli stimoli avuti grazie ai colloqui con i Prof. Lauer, Huber, Foi e Agazzi durante la *Summer School* di Villa Vigoni del 2007, con il Prof. Tellini, conosciuto in occasione del suo seminario a Bonn nel 2008, con la Dr.ssa Gini e la Prof.ssa Mazza dell'Università di Pavia. Altri ringraziamenti sono dovuti, inoltre, a tutti gli altri docenti incontrati ai convegni di Bologna e Stuttgart, tra cui, in particolare, il Prof. Oesterle e la PD Dr. Potthast, che mi hanno fornito interessanti spunti di riflessione, e al Prof. Bertozzi per avermi inviato uno dei pochi contributi italiani su Hauff. La mia più sentita gratitudine va, infine, al Dr. Mojem, per avermi aperto tutte le porte dell'archivio di Marbach e mostrato i preziosi *Nachlässe* hauffiani contenuti nel DLA.

Premessa

La ricerca documentata e intelligente, rigorosa e al tempo stesso ricca di spunti originali, con cui Stefania Acciaioli si propone al pubblico degli studiosi, merita di essere considerata non soltanto la prima rilettura globale dell'opera di Wilhelm Hauff, ma anche un primo e riuscito tentativo di risalire la corrente di una sua ricezione critica a dir poco ingenerosa, costellata di lacune e fraintendimenti il cui effetto più vistoso è stato quello di confinarlo nel sottobosco di una letteratura marginale, povera di motivazioni e priva di prospettive, destinata a esaurirsi nell'orizzonte epigonale di un'epoca di transizione e ristagno quale il *Biedermeier* tende oggi ad apparirci. Sintomatici dello stato attuale della Hauff-Forschung l'Acciaioli giustamente considera i giudizi lapidari con cui H. Koopmann ha accompagnato la sua edizione critica dei *Sämtliche Werke* (München, Winkler, 1970), nella cui postfazione scrive che «la storia della letteratura ha archiviato il suo caso» e che [...] «il giudizio emesso è tale che una seria ricerca su Hauff è praticamente esclusa».

Muovendo da giudizi come questi, si mostra quale ne sia il retroterra: l'incapacità di recuperare l'ispirazione unitaria di un lascito multiforme che in nessuna delle sue forme (romanzi, novelle, *Märchen*) può risultare all'altezza delle proprie intenzioni quando la chiave di lettura sia quella, tradizionalmente prevalente, di una *Quellenforschung* destinata a distrarci da quanto di comune sottintendono: da una poetica che esige di essere come tale ricostruita e dal cui riconoscimento non si può prescindere quando non si voglia privare un'opera quale che sia di suoi significati che meramente occasionali non debbano essere considerati.

Proprio su questo punto decisivo lo studio di S. Acciaioli si distingue da ogni altro precedente, perché è il primo a mostrare che non dall'assunzione e imitazione di modelli estemporanei, ma da una chiara idea della realtà in cui operava e del contesto di cui, da scrittore operando, era tenuto a farsi carico, Hauff ha fatto nascere le proprie opere: da una poetica, appunto, riconoscibile nella consapevolezza che di se stesso ha avuto quale scrittore moderno che guarda il presente attraverso le «lenti diaboliche» dell'ironia e nel recupero di una scrittura satirica di matrice illuministica che l'Acciaioli ritrova e ci aiuta a ritrovare in ogni momento della sua produzione letteraria e di cui si avvale per una reinterpretazione dell'intera sua opera, dei suoi romanzi e delle sue novelle, ma anche dei suoi *Märchen*, mostrando al tempo stesso con quali tratti distintivi si inserisca in un filone carsico della prosa umoristica che da Sterne arriva a Heine passando per Jean Paul.

Questi esiti del suo primo capitolo rappresentano uno dei contributi più originali fra i tanti che questa monografia ha saputo offrirci. Ma non meno originali devono ritenersi alcuni dei passaggi che l'hanno consentito o comprovato come, a esempio, la riscoperta e interpretazione (nel secondo capitolo) di un romanzo anonimo pratica-

mente ignorato dalla critica, *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan*, quale testo fondante della poetica hauffiana della *Umkleidung* e *Umkodierung*, ovvero di una tecnica simultaneamente realistica e ironica, perché mirata a una riproduzione fedele dei supposti modelli, siano essi letterari o politico-sociali e, contemporaneamente, alla creazione di uno scarto che permette di rovesciarli nel loro contrario e svuotarli dal loro interno. Questa chiave interpretativa si rivela idonea a dar conto di una direzione comune a romanzi e novelle e a offrire una cornice unitaria all'interpretazione non solo dei loro contenuti, ma anche e in misura ancora più eminente delle loro caratteristiche formali. Sorprendente risulta alla fine la capacità dell'autrice di ordinare tutti i 'pezzi' di un lascito letterario sino a oggi vittima di letture frammentarie in una sequenza che, come lei stessa nota, va progressivamente assumendo le caratteristiche di un crescendo rossiniano, a proposito del quale si mostra come culmini proprio là dove meno ce lo aspetteremmo: in quei *Märchen* che, nell'ultimo capitolo di questa sorprendente monografia, vengono riletti non più, come vuole la critica tradizionale, in chiave di luogo escapistico e infantile, ora fiabesco e orientaleggiante, ora di sapore locale svevo, ma come abili *trompe-l'oeil*, da cui prende le mosse il *Leitmotiv* della *Verkleidung-Demaskierung* e da cui l'autore dipana i fili di un tessuto testuale aperto a una doppia lettura, poiché la sua trama sembra rivolta ai ragazzi e reverenziale nei confronti dei valori borghesi, mentre l'ordito, ovvero il subtesto ironico, diventa luogo eteropico della messa in scena di una tecnica carnevalesca che si fa specchio anamorfico, straniato e straniante, del proprio tempo. L'opera di Hauff esce così dall'archivio dei pregiudizi con cui si era preteso di averla sepolta, grazie a un lavoro monografico profondamente innovativo che merita di essere assunto quale punto di partenza di una radicale revisione critica.

Ingrid Hennemann Barale

Introduzione

Wilhelm Hauff si presenta come una figura enigmatica e un caso peculiare nella storia della letteratura tedesca. La sua esplosiva carriera letteraria, concentratasi nell'ultimo triennio della sua breve vita, è decollata con opere, quali i romanzi e poi le novelle, che, dopo un improvviso e immediato successo, sono quasi cadute nell'oblio per cedere il passo ai *Märchen*, i quali, in maniera inversamente proporzionale, pur avendo goduto di una ricezione più moderata all'epoca, gli hanno poi assicurato un pubblico costante attraverso i secoli fino ad oggi. Mentre molte delle sue fiabe, da *Kalif Storch* al piccolo *Muck*, da *Zwerg Nase* a *Das kalte Herz*, continuano ad essere, infatti, vivamente presenti nell'immaginario popolare tedesco, sostituendosi quasi metonimicamente al nome del loro creatore, l'autore continua a ricoprire un ruolo puramente marginale nella storia della letteratura tedesca, venendo spesso relegato dalla critica nel sottobosco letterario della letteratura per ragazzi o di quella epigonale di un'epoca di transizione e ristagno quale il *Biedermeier*, intrappolato in una *Zwischenstellung* tra Romanticismo e Realismo, come nella *Grauzone* fra *Trivial-* e *Kunstliteratur*. Sintomatico della situazione della Hauff-Forschung è il giudizio lapidario di Helmut Koopmann che, nel *Nachwort* all'edizione critica delle opere (*Sämtliche Werke*, München, Winkler, 1970), sostiene che «die Literaturgeschichte über ihn ihre Akten geschlossen hat» e che «[...] das Urteil, das sie gefällt hat, [...] so beschaffen [ist], daß es eine ernsthafte Beschäftigung mit Hauff im Grunde genommen verbietet». Sebbene la tradizione critica, per altro ormai datata, lo abbia sottovalutato e trascurato, la situazione sembra stia recentemente cambiando, in quanto la critica recente, soprattutto a partire dal bicentenario della nascita dell'autore, ha chiaramente mostrato la volontà e il bisogno di rileggere e rivedere – se non addirittura ammettere a far parte del 'canone' – un autore e un'opera che vanno ben oltre le banali e riduttive etichette di «Walter Scott tedesco» o «risposta sveva alle *Mille e una notte*». In Italia, invece, Hauff rimane ancora praticamente una 'terra vergine' da esplorare, e da ritradurre, in quanto conosciuto quasi solo come scrittore di letteratura infantile, a causa di traduzioni generalmente datate e inaccurate che prediligono quasi solo i *Märchen*, ma anche, nel caso delle fiabe più famose, di vere e proprie 'riscritture' per ragazzi (cfr. Pezzé Pascolato, Hoepli, 1910) che, nella loro infedeltà, non solo fanno violenza al testo stesso, ma lo decontestualizzano al contempo dal ciclo a cui appartiene, facendolo convergere in raccolte 'scelte' che, nella loro arbitrarietà e discutibilità, si allontanano dagli intenti originari dell'autore.

Il presente studio monografico si pone l'obiettivo di colmare tali lacune offrendo, al contempo, una nuova interpretazione dei *Märchen* di Hauff nell'ottica di una generale rilettura dell'opera dell'autore. Colui che si accosta ai suoi testi, infatti, non può non avvertire come essi siano pervasi di continui e insistiti ammiccamenti, ammalianti, corrosivi e stranianti ad un tempo, come il sorriso della Gioconda.

La tradizionale *Quellenforschung* non rende affatto merito ad un autore che, tutt'altro che conservatore e rivolto ai modelli del passato, definendosi apertamente «ungegöthet, ungetieckt, ungeschlegelt und ungemeistert» (lettera a Winkler, 17 aprile 1827), dimostra piena consapevolezza di sé come scrittore moderno che guarda la situazione presente attraverso la «teufliche Brille» dell'ironia, facendo della sua opera una sorta di *Befreiungskrieg* letterario, dove rivendica uno spazio 'altro' di libera espressione dello scrittore fantastico-umoristico.

Il primo capitolo inquadra 'il caso Hauff' sia da un punto di vista della sua controverza ricezione critica che di una sua problematica collocazione in un contesto socio-letterario, quale la *Biedermeierzeit*, che, dietro quel velo di forzato immobilismo e inerzia reazionaria, rivela un'inaspettata ricchezza di contraddizioni e rapidi mutamenti testimoni di un'accelerazione verso la modernità, innescata dalle rivoluzioni della fine del secolo precedente, e di un diffuso cambiamento di gusto che implica una decisiva svolta realistica da una *Genie*- ad una *Wirkungsästhetik*. Questa generale dissoluzione della *Kunstperiode*, accompagnata dalla nascita della figura dello scrittore di professione, risulta caratterizzata da un processo di deromantizzazione e presa di distanza dai generi fiabesco, lirico ed epico-drammatico a favore di una forte predilezione per la prosa narrativa, soprattutto del romanzo storico e della novella, che, nel loro spiccato *Detailrealismus*, diventano quasi degli affreschi di costume (*Sittengemälde*) dell'epoca. In quanto autore eclettico e poliedrico di romanzi, novelle, scritti giornalistici e *Märchen*, Hauff non solo si inserisce in maniera esemplare in questa *Wende*, ma, facendosi promotore di una *Zweckdichtung* e di un recupero della scrittura satirica di eredità illuministica, viene a confluire nel filone carsico della prosa umoristica che da Sterne arriva a Heine passando per Jean Paul, riuscendo a rifunzionalizzare tali generi letterari e la moda orientalista in chiave operativo-militante, ovvero facendone lo specchio ironico-critico e un grande affresco 'realistico' del tempo.

Un'accurata disamina delle posizioni critiche e una puntuale rilettura dei testi più significativi fanno emergere chiaramente quel fenomeno carsico pervasivo che è l'ironia nell'opera di Hauff, che viene intesa non nel senso trascendentale schlegeliano, ma piuttosto come «sublime rovesciato» jeanpauliano, come punto di osservazione privilegiato da cui guardare il mondo esterno e riso filosofico, indulgente ma non bonario, che assume vari aspetti e, in quanto strumento di velata ma costante espressione dello scetticismo e del dubbio critico, risulta essere denominatore comune della multiforme produzione hauffiana e filo rosso che attraversa, in un'infinita variazione sul tema, i romanzi, i saggi, le novelle e persino le fiabe, che costituiscono una sorta di *summa* poetica e *mise-en-abyme* di un percorso 'critico-ermeneutico' che attraversa l'intera opera.

Il secondo capitolo passa in rassegna gli scritti dell'autore e ne riconsidera il ruolo ricoperto, mostrando la forza centrifuga con cui il suo *Erstling*, ovvero il romanzo anonimo praticamente ignorato dalla critica, *Mittheilungen aus den Memoiren des Satans*, si pone rispetto alla tradizione, diventando testo fondante della poetica hauffiana della *Umkleidung* e *Umkodierung*, ovvero di una tecnica simultaneamente realistico-ironica, in quanto riproduce fedelmente i supposti 'modelli', siano essi letterari o politico-sociali, creando uno scarto che permette di rovesciarli nel loro contrario e svuotarli dal loro interno, rifunzionalizzandoli in un nuovo discorso del tutto personale. Questa tecnica hauffiana, frutto del fondamentale soggiorno parigino ed eredità della poetica politico-culturale-ideologica all'insegna della rivalutazione del virtuosismo e dell'eclettismo della rivista *Le Globe*, che pone le basi dell'emancipazione di Hauff dagli angusti confini dell'amata Svevia e della sua apertura europea, deborda poi, quasi in un furioso crescendo rossiniano, nelle opere successive. Nello stesso modo in cui nelle

Satansmemoiren l'autore si autoraffigura programmaticamente in questo 'novello Satana' desacralizzato e demitizzato che, mentre irride il suo stesso vissuto autobiografico, prende distanza ironica non solo dal genere memoriale tanto in voga e dalla tecnica del fantastico hoffmanniano, ma fa uno *Zerrbild* satirico della situazione socio-culturale del suo tempo, il *Mann im Mond* imita iperbolicamente lo stile claudeniano nell'intento di parodiare gli stilemi tipici del romanzo sentimentale, mentre il *Lichtenstein* rivela una quasi ossessiva «partitura doppia disvelante» che, dietro l'apparenza di 'classico' romanzo storico patriottico e legittimista, crea anche simultaneamente un continuo controcanto ironico non solo ai *topoi* di questo e di altri generi letterari, ma soprattutto al conservatorismo anacronistico della Restaurazione. Proprio per questo, come mettono prismaticamente in luce anche i 'paratesti', il 'modo' di Hauff non risulta affatto né epigonale né tantomeno riverente nei confronti delle supposte e fin troppo evidenti *Quellen*, e, nel caso del *Lichtenstein*, si rivela molto più vicino a quello sottilmente ironico manzoniano che allo stile epico di Scott. Anche le novelle mostrano, infine, tracce più o meno evidenti di ironia, come nel caso di *Die letzten Ritter von Marienburg*, dove, ancora una volta, alla maniera delle *Satansmemoiren* e del *Lichtenstein*, dietro al fuorviante titolo 'storico' si cela un affresco ironico-satirico del *Literaturbetrieb* dell'epoca, mentre la *Sängerin* può essere letta come «humoristische Kriminalgeschichte», *Othello* e *Die Bettlerin vom Pont des Arts* come ritratti, irriverenti, sociali e di costume, mentre nelle novelle storiche, *Jud Süß* e *Das Bild des Kaisers*, sebbene il testo lasci ancora spazio per qualche sorriso, soprattutto nei confronti di certi pregiudizi sociali o di un ormai logoro e vuoto romanticismo di maniera, l'ironia sembra cedere definitivamente il passo all'evidenza realistica, non dissimile da certi passi del romanzo manzoniano.

Il 'furioso crescendo' attraverso l'opera di Hauff culmina, infine, nei *Märchen*, a cui, per la loro centralità nella nostra interpretazione e il ruolo-chiave nell'economia del macrotesto, viene riservato l'intero spazio dell'ultimo capitolo. Questi vengono riletto non più, come vuole la critica tradizionale, solo in chiave di luogo escapistico e infantile, ora fiabesco e orientaleggiante, ora di sapore 'locale'-svevo, e nell'ottica di una lineare e aproblematica evoluzione interna ai tre almanacchi dal Romanticismo al Realismo. Se di 'approdo' al Realismo si vuole parlare, allora, semmai, questo avviene piuttosto nelle novelle, dove l'autore diventa 'traghettatore' verso nuovi lidi. Invece, le 'dichiarazioni poetiche' contenute nell'allegoria *Märchen als Almanach* e, soprattutto nel racconto-cornice al secondo almanacco (*Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*), risultano, in ultima analisi, essere piuttosto degli abili *trompe-l'œil*, da cui prende le mosse il *Leitmotiv* della *Verkleidung-Demaskierung* e da cui l'autore dipana i fili di un tessuto testuale che si offre ad una doppia lettura, la cui trama sembra rivolta ai ragazzi e reverenziale nei confronti dei valori borghesi e restaurativi, mentre l'ordito, ovvero il subtesto ironico, diventa luogo eteropico della messa in scena di una tecnica carnevalesca che si fa specchio anamorfico, straniato e straniante, del proprio tempo. Si insiste, infatti, sulla necessità di un'attenta lettura dei testi come prassi ermeneutica per questo autore molto più pratico che teorico, che permette di verificare come Hauff, sia da un punto di vista formale che contenutistico, faccia convergere nei *Märchen-Almanache* tutti i 'modelli' tradizionali, dalle *Mille e una notte* ai Grimm, dalla *Ritter-und Räuberliteratur* al fantastico hoffmanniano e tieckiano, dai racconti filosofici orientaleggianti di Voltaire e Montesquieu alle fiabe popolari di Musäus, alle saghe à la Schwab o Gillies, in un nuovo processo dinamico che li rifunzionalizza, mettendoli simultaneamente tutti in discussione. Dietro l'apparente evoluzione 'realistica' dei tre almanacchi si cela, quindi, in realtà, un testo unitario, che merita di essere riletto come tale, concepito nel suo insieme come luogo 'altro' dell'incontro dialogico e polifonico, dove Oriente

e Occidente, fantastico e realistico, *Märchen* e *Geschichte* bzw. *Erzählung* vengono non solo giustapposti, ma anche intrecciati e confrontati nelle loro luci e ombre, offuscando ogni pretesa di illuminante o illuminato 'assolutismo'. Il fantastico ironico hauffiano, quindi, fa della fiaba, orientale e non, una topografia letteraria non più innocua, una vera e propria zona di contatto, privilegiata e liminale, che diventa il luogo della riflessione umoristica. Dalla trattazione emerge un Hauff che, lungi dall'essere un epigono dalla collocazione indefinita, conservatore remissivo e disimpegnato, o un arrivista con abilità di 'marketing', si rivela autore non 'alla moda', ma moderno e attuale, che, consegnando ai lettori un'opera polifonica dai molteplici livelli di lettura, si offre ad un ampio spettro di pubblico e, al contempo, insinua il dubbio sui limiti delle certezze razionalistiche e borghesi occidentali. Questo caricaturista letterario, caso quasi unico nella letteratura, trasmette, allora, al suo pubblico una *Weltanschauung* non molto solare e un *Menschenbild* non troppo ottimistico, che lasciano, tuttavia, in eredità un messaggio di apertura interculturale e di anelito verso una possibile futura unità, politica, pur nella diversità culturale tedesca.

Capitolo 1

Wilhelm Hauff e il suo tempo

1. Il 'caso' Hauff: una controversa ricezione

L'enigmaticità della figura di Wilhelm Hauff si presenta come un caso peculiare nella storia della letteratura tedesca. In primo luogo è già problematico parlarne dando per scontato che trovi una collocazione precisa nel 'canone' e, quindi, nelle storie della letteratura tedesca. La sua esplosiva carriera letteraria, concentrata nell'ultimo triennio della sua breve vita, è decollata con opere, quali i romanzi e poi le novelle, che dopo un improvviso e immediato successo, sono quasi cadute nell'oblio per cedere il passo ai *Märchen*, i quali, in maniera inversamente proporzionale, pur avendo goduto di una ricezione più moderata all'epoca, gli hanno poi assicurato un pubblico costante attraverso i secoli fino ad oggi. L'improvviso, grande successo dello sconosciuto autore dovuto alla sua versatile e abile curiosità di cimentarsi con generi e motivi tanto disparati quanto attuali e in voga all'epoca ha, naturalmente, prestato il fianco ad un'interpretazione critica che, mettendone in dubbio la genialità e considerandolo tutt'al più scrittore 'di talento', tende ad associare univocamente il suo virtuosismo ad un'intenzionalità imitativa per far breccia nel nascente mercato letterario ed assicurarsi la possibilità di divenire libero scrittore di professione. Tutto ciò significa, da un lato, un doppio fraintendimento dell'autore, la cui opera, in vita, ha avuto fortuna perché è stata vista come 'facilmente collocabile', alla moda, mentre, dopo la morte, lo ha condannato, proprio per questo, ad un destino di quasi totale oblio critico. Infatti, se è vero che molte delle sue fiabe risultano tuttora vivamente presenti nell'immaginario popolare tedesco, sostituendosi quasi metonimicamente al nome del loro creatore, l'autore continua a ricoprire un ruolo puramente marginale nella letteratura tedesca, venendo spesso relegato dalla critica nel sottobosco letterario della letteratura per ragazzi o di quella epigonale di un'epoca di transizione e ristagno quale il *Biedermeier*, intrappolato tra Romanticismo e Realismo come fra *Trivial-* e *Kunstliteratur*. Questi, ovvero l'arrivismo o l'epigonismo, sono i due filoni predominanti della letteratura secondaria, invero molto limitata e, in molti casi, anche datata, mentre la consultazione delle storie della letteratura tedesca più recenti¹ conferma un

¹ Cfr. Klaus Klöckner, *Texte und Zeiten. Deutsche Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Berlin, Cornelsen, 1996, pp. 245 e 279; Hans Gerd Rötzer, *Auf einen Blick: Literaturgeschichte*, Bamberg, Buchner, 1996, p. 64; Hilmar Grundman, *Deutsche Literaturgeschichte für Lehrer*, Stuttgart, Heinz, 2001, pp. 313-319; Kurt Rothmann, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Reclam, 2003; Helmuth Nürnberger, *Geschichte der deutschen Literatur*, München, Bayerischer Schulbuchverlag, 2006, pp. 199-200; Heinrich Haerkötter e Parissa Trautmann, *Deutsche Literaturgeschichte*, 63. Aufl., Darmstadt, Winklers, 2008, pp. 85-86; Wulf Wucherpfeffnig, *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neubearbeitung*, Stuttgart, Klett, 2010, p. 148. Le pagine si riferiscono ai brani dove compaiono, di solito in brevi trattazioni marginali e generiche, la «Schwäbische Schule bzw. Romantik» o lo «Schwäbische Dichterkreis» o i nomi

ormai quasi inesorabile processo di decanonizzazione, che coinvolge Hauff come gli altri esponenti della 'scuola sveva', insieme ad un giudizio che, a partire da quello di Goethe e Heine, e anche negli ultimi trent'anni, risulta invariato e limitato alle riduttive etichette di provincialismo, conservatorismo e dilettantismo.

Sintomatico della situazione della Hauff-*Forschung* è, infatti, il 'verdetto' di Helmut Koopmann nel *Nachwort* all'edizione critica dei *Sämtliche Werke*, ovvero che «die Literaturgeschichte über ihn ihre Akten geschlossen hat» e «[...] das Urteil, das sie gefällt hat, [...] so beschaffen [ist], daß es eine ernsthafte Beschäftigung mit Hauff im Grunde genommen verbietet»². La ricezione critica di Hauff sembra, quindi, essere quasi inesorabilmente segnata, se non dall'oblio, almeno dal fraintendimento. Tale mancanza di interesse spiega anche, in parte, il curioso fenomeno della difficile reperibilità, almeno in Italia, non tanto dei singoli testi più famosi, come le fiabe, quanto di un'edizione critica dell'opera completa dell'autore. Se già in Germania la 'fama' di Hauff è alquanto ridotta, in Italia, se si eccettua un unico studio monografico, datato e che contribuisce solo ad alimentare la lettura dell'autore come scrittore per ragazzi³, e a pochissimi brevi contributi pubblicati su riviste specialistiche o in miscellanee⁴, Hauff rimane praticamente una 'terra vergine' che merita di essere sia esplorata da un punto di vista critico che ritradotta, in quanto conosciuto attraverso traduzioni generalmente superate e inaccurate che prediligono quasi solo i *Märchen*, quando non si tratti, come nel caso delle fiabe più famose, di vere e proprie 'riscritture' per ragazzi⁵ che, nella loro infedeltà, non solo fanno violenza al testo stesso, ma lo decontestualizzano al contempo dal ciclo a cui appartiene, facendolo convergere in raccolte 'scelte' che, nella loro arbitrarietà e discutibilità, si allontanano dagli intenti originari dell'autore. Per non parlare, poi, delle

dei suoi rappresentanti, tra cui Hauff non ricorre sempre e, qualora venga menzionato, viene sempre associato solo alle sue opere 'canoniche', ovvero il *Lichtenstein* e quelle che vengono, approssimativamente, ora definite «Märchenovellen», ora «Sagenerzählungen», ora «Kunstmärchen». È interessante, inoltre, notare che, quando poi, solo in rari casi, vengono citati alcuni titoli delle 'fiabe', questo viene fatto per lo più in forma approssimativa, come nel caso di Rötzer, che fa gli esempi di *Kalif Storch*, *Zwerg Nase*, e *Das Wirtshaus im Spessart*, ovvero due racconti interni e un racconto-cornice senza distinguere gli almanacchi e le loro strutture, quando non si va addirittura incontro a palesi errori, come in Heinrich Haerkötter e Parissa Trautmann, che citano *Kalif Storch*, *Zwerg Nase*, *Die Geschichte von dem kleinen Muck*, *Das kalte Herz* «aus den Sammlungen *Die Karawane* und *Das Wirtshaus im Spessart*» [«dalle raccolte *La carovana* e *Losteria nello Spessart*»], mentre, invece, *Zwerg Nase* fa parte del secondo almanacco, ovvero *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*. Interessanti spunti in questo senso ci sono stati forniti dai contributi del recente convegno *Provinzielle Weite – Württembergische Kultur um Ludwig Uhland, Justinus Kerner und Gustav Schwab* (Stuttgart, 13. bis 15. Mai 2010).

² Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion: Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steinsdorff und Uwe Schweikert, München, Winkler, 1970, Bd. 3, p. 491. Per altre edizioni delle opere cfr. bibliografia.

³ Eugenia Martinez, *Guglielmo Hauff*, Firenze, Le Monnier, 1966.

⁴ Leila Bondavalli, *Wilhelm Hauff e le Mille e una notte*, in Maria Enrica D'Agostini (a cura di), *Il Paese Altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, Napoli, Bibliopolis, 1983; Roberto Bertozzi, *A proposito di Wilhelm Hauff e dei «Märchen-Almanache»*, in «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», XXXIX (serie VI), 1987-88, pp. 363-384; Enza Gini, *I «Märchenalmanache» di Wilhelm Hauff: tra fiaba e racconto nel primo Biedermeier*, in Id., *La fiaba d'area germanica. Studi tipologici e tematici*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1990; Heinz-Georg Held, *La fiaba travestita. Unextracomunitaria nella letteratura tedesca*, in Elena Agazzi (a cura di), *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Roma, Artemide, 1999, pp. 167-175.

⁵ Guglielmo Hauff, *Le novelle*, tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, Milano, Hoepli, 1992 [I edizione 1910]. Per le altre traduzioni esistenti cfr. appendice.

principali storie della letteratura tedesca italiana, dove, ancora una volta, Hauff fa solo brevi e sporadiche comparse o, addirittura, manca del tutto⁶.

Tornando alla *Forschung* germanofona e, in piccola parte, anglofona, il panorama della letteratura secondaria su Hauff si riduce a pre- e postfazioni o a brevi contributi pubblicati su riviste o in opere di consultazione, mentre poche sono le monografie, spesso dissertazioni, che tendono, comunque, ad avere un'impostazione di tipo *werkimmanent* o biografica⁷ con frequenti riferimenti al carteggio, da un lato, oppure di tipo «*Einfluss-, Stil- und Quellenforschung*», dall'altro, o, infine, di tipo storico-letterario e sociologico, talvolta di impostazione marxista, che vede Hauff come fenomeno epocale, mentre una lettura «motivica-mitico-archetipica-psicanalitica» ricorre soprattutto nel caso dei *Märchen*⁸. Tradizionalmente si tende a distinguere fra una *Ältere Forschung* (prima del 1945) e una *Neuere Forschung*, sebbene, nel caso del nostro autore, sia difficile fare una distinzione netta, in quanto anche molte delle pubblicazioni successive al 1945, che non sono più ormai tanto recenti, continuano comunque a mantenersi su impostazioni di tipo 'tradizionale', mentre saremmo più propensi a considerare veramente 'critica recente' solo gli ultimi, pochi, ma illuminanti studi, che, a partire dal bicentenario della nascita dell'autore, hanno cercato di proporre una rilettura riabilitante che desse finalmente il via ad una svolta critica, sulla scia della quale si pone anche il presente lavoro.

Gli studi prima del 1945 si riducono, da un lato, a indagini biografiche, come il saggio giornalistico di Klaiber⁹, l'introduzione 'local-patriottica' di Schwab¹⁰ alla sua prima edizione dell'opera completa di Hauff, o la ricostruzione di Hofmann¹¹ dell'evoluzione

⁶ Cfr. Viktor Žmegač; Zdenko Škreb; Ljerka Sekulić, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995, p. 219; Anton Reininger, *Profilo storico della letteratura tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986, pp. 322-23 e 339-40; Luciano Zagari, *Wilhelm Hauff*, in Sergio Lupi (a cura di), *Dizionario critico della letteratura tedesca*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1976, p. 445; Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820). Tomo terzo*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 921-22, che, comunque, nell'ambito del «gruppo dei poeti svevi», dedica significativamente più spazio a Hauff. Sia la 'scuola' che il nostro autore, invece, mancano del tutto, ad esempio, nel testo scolastico di Patrizio Collini, *Deutsche Literaturgeschichte mit Anthologie*, Firenze, Sansoni, 1989 e anche in pubblicazioni più recenti, cfr. Anna Biguzzi e Waltraud Salat, *Momente der Literatur in deutscher Sprache*, Torino, Valmartina, 2001; Anna Frassinetti e Marinella Raimondi, *Literaturstunde Neu*, Milano, Principato, 2007; Luisa Martinelli Stelzer, *Leitfaden durch die deutsche Literatur*, Firenze, Bulgarini, 2007.

⁷ Del tipo «Bild des Menschen», come nel caso della Otte (cfr. *infra*), oppure «Leben und Werk» o di specifici momenti biografici, come nei saggi di Heinrich Tidemann, *Wilhelm Hauff in Bremen. Die Entstehung der «Phantasien im Bremer Ratskeller»*, Bremen, Schünemann, 1929; Willy Krogmann, *Das kleine Liebesabenteuer eines Schwaben in Bremen*, in «Bremisches Jahrbuch», 49, 1964, pp. 176-200 e Hans-Wolf Jäger, *Ein Schwabe in Bremen. Zu Wilhelm Hauffs «Phantasien im Bremer Ratskeller»*, in «Bremisches Jahrbuch», 64, 1986, pp. 137-150; Johannes Proells, *Hauffs «Feuerreiter-Lied» und Mörikes «Feuerreiter» – Ein Beitrag zur Geschichte der Tübinger Burschenschaft*, in «Burschenschaftliche Blätter», 24, 1910; Ernst Kapff, *Wilhelm Hauff und die Tübinger Feuerreiter*, in «Württembergische Monatsschrift», 1933, p. 257 sgg.; Franz Zinker-nagel, *Wilhelm Hauff*, in «Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung», 7, 1927, pp. 102-111.

⁸ Come, ad esempio, Kurt Stiasny, *Was Hauffs Märchen erzählen. Original und Deutung*, Schaffausen, Novalis, 1995. Cfr. inoltre *infra*.

⁹ Julius Klaiber, *Wilhelm Hauff*, in «Nord und Süd», Bd. 5, Heft 13, 1878, pp. 213-236 e Id., *Wilhelm Hauff. Ein Lebensbild des Dichters*, Stuttgart, Knapp, 1881.

¹⁰ Gustav Schwab, *Wilhelm Hauffs Leben*, in *Wilhelm Hauffs sämtliche Schriften*, Bd. 1, Stuttgart, Brodhag, 1830.

¹¹ Hans Hofmann, *Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges. Mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlaß des Dichters*, Frank-

poetica di Hauff mediante una raccolta di lettere e lasciti inediti. Dall'altro, invece, mostrano una disamina delle 'fonti' delle diverse opere dell'autore in forma di brevi saggi¹², monografie o dissertazioni¹³ che, alla luce di indagini motiviche o stilistiche, pongono l'accento, di volta in volta, sul debito hauffiano nei confronti di Cooper, Irving e Scott, sulle fonti prettamente storiche, folcloristiche o sul modello dei romanzi *à la Spieß*, Cramer e Vulpius, nel caso del romanzo storico *Lichtenstein*, nei confronti di Goethe, Hoffmann, Jean Paul ed altri per le *Satansmemoiren*, di Claren per il *Mann im Mond*, di Reinbeck, Tieck e altri autori per le novelle, delle *Mille e una notte* e altre fonti della tradizione occidentale per i *Märchen*¹⁴, nonché l'influsso dell'eredità romantica, soprattutto hoffmanniana, su tutta l'opera, come indicano Haussmann e Wolff, ma anche, sebbene a distanza di anni e in un altro senso, la Berckx¹⁵. C'è poi una serie di studi che, come dicevamo, pur essendo di più recente pubblicazione, ovvero dopo la Seconda Guerra Mondiale, appartengono ancora alla 'vecchia' scuola e che, pertanto, sembrano

furt/M., Moritz Diesterweg, 1902, (recensito da Rudolf Krauß, in «Euphorion», 10, 1903). Altri studi biografici sono Ernst Wechsler, *Wilhelm Hauff. Eine litterarische Studie*, in «Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte», Jg. 38, Bd. 76, 1894, pp. 695-708; Hermann Mosapp, *Wilhelm Hauff*, Gotha, Perthes, 1903; Will Scheller, *Wilhelm Hauff. Monographie*, Leipzig, Philipp Reclam, 1927; Hermann Binder, *Wilhelm Hauff*, in «Schwäbische Lebensbilder», 1, 1940, pp. 249-259.

¹² Ernst Müller, *G. Reinbeck als Vorbild von Wilhelm Hauff*, in «Euphorion», 4, 1897, pp. 319-323; Günther Koch, *Clarens Einfluß auf Hauff*, in «Euphorion», 4 (H. 2), 1897, pp. 804-812; Clarence Willis Eastman, *Wilhelm Hauff's «Lichtenstein»*, in «Americana Germanica», vol. III, 1899, pp. 386-392; William H. Caruth, *The Relation of Hauff's Lichtenstein to Scott's Waverley*, in «PMLA», 18, 1903, pp. 513-525; Garrett W. Thompson, *Wilhelm Hauff's Specific Relation to Walter Scott*, in «PMLA», 26 (4), 1911, pp. 549-592; Otto Plath, *Washington Irving's Einfluß auf Wilhelm Hauff. Eine Quellenstudie*, in «Euphorion», XX, 1913, pp. 459-471; Clarence D. Brenner, *The Influence of Cooper's «The Spy» on Hauff's «Lichtenstein»*, in «Modern Language Notes», 30, 1915, pp. 207-210; J. F. Haussmann, *E.T.A. Hoffmanns Einfluß auf Hauff*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 16, 1917, pp. 53-66; Paul Roggenhausen, *Hauff-Studien*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 156, 1929, pp. 161-168 e 157, 1930, pp. 13-25 e 161-181; Heinrich Hubert Houben, *Wer im Glashause sitzt... Ein Schmutz- und Schundgeschichte*, in «Preussische Jahrbücher», 231 (1), 1933, pp. 69-79.

¹³ Max Schuster, *Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein*, in Württembergische Kommission für Landesgeschichte (a cura di), *Darstellungen aus der württembergischen Geschichte. Erster Band*, Stuttgart, Kohlhammer, 1904; Max Drescher, *Die Quellen zu Hauffs «Lichtenstein»*, Diss., Leipzig, R. Voigtländer Verlag, 1905; Karl Wenger, *Historische Romane deutscher Romantiker (Untersuchungen über den Einfluß Walter Scotts)*, Diss., Bern, 1905; Albert Mannheimer, *Die Quellen zu Hauffs «Jud Süß»*, Diss., Gießen, 1909; Janaki Arnaudoff, *Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschung und stilistische Untersuchungen*, Diss., München, 1915; Johanna Zellermayer, *Hauffs Novellen*, Diss., Wien, 1921; Siegmund Wolff, *Der Einfluß der Romantik auf Wilhelm Hauff*, Diss., Würzburg, 1922; Edwin Sommermeier, *Hauffs «Memoiren des Satan» nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Verlag Dr. Emil Ebering, 1932; Frederick W. Bachmann, *Some German Imitators of Walter Scott. An Attempt to Evaluate the Influence of Scott on the Subliterary Novel of the Early 19th Century in Germany*, Diss., University of Chicago, 1933; Samuel Shiver, *Folklore Elements in the Works of Wilhelm Hauff*, Diss., University of North Carolina, 1946.

¹⁴ Hilde Schulhof, *Wilhelm Hauffs Märchen*, in «Euphorion», 29, 1928, pp. 108-132; Abdul Razzak Abdul Fattah, *Wilhelm Hauff und die «1001 Nacht»*, Diss., Leipzig, 1970 e Inge Fortas, *Wilhelm Hauffs Märchen und Tausendundeine Nacht. Eine Untersuchung zur Aufnahme orientalischer Dichtung in der deutschen Literatur*, Diss., Algier, 1975. Rispetto a Fattah, la Fortas non fa un'indagine motivica precisa delle somiglianze tra le due opere basandosi sulla traduzione di Littmann, ma sostiene piuttosto che l'opera di Hauff, pur non avendo mai visitato l'Oriente, costituisca un ritratto ben riuscito dell'atmosfera orientale da *Mille e una notte*, di cui vengono solo accennati dettagli rielaborati, però, in maniera personale con altre tradizioni.

¹⁵ Ingrid L. Berckx, *Die romantische Form des historischen Romans: Der Einfluß des Scottschen Romanmodells auf Wilhelm Hauffs «Lichtenstein» und Alfred De Vignys «Cinq-Mars»*, Diss., Northwestern University (Evanston, Illinois), 1987.

stare un po' a cavallo di tale, forzata, suddivisione. Si tratta delle pubblicazioni tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Novanta, come i lavori di orientamento biografico, del tipo 'vita e opere' alla luce del carteggio, di Martinez, Hinz, e Czygan¹⁶, le dissertazioni di Jaschek e Otte¹⁷, il saggio di Martini¹⁸, ricorrentemente citato, e quelli di Horn, Rek e Clausen¹⁹, che, invece, si basano sul concetto di 'arrivismo' introdotto da Bachmaier²⁰. Quello della Jaschek²¹ è uno studio che si inserisce, appunto, nella tradizione delle presentazioni generali dell'autore e della sua opera alla luce dei motivi e delle questioni epocali, che si schiera contro gli approcci di Wolff e Hofmann²², ovvero contro un incasellamento di Hauff in una precisa epoca o una sua collocazione indecidibile e ambivalente tra Romanticismo e *Biedermeier*-Realismo, per concentrarsi su un'indagine del recupero e della rielaborazione di motivi romantici da parte di Hauff. Il motivo della *Sehnsucht* o quello del sogno, ad esempio, non sarebbero più segni di un'infinita, debordante interiorità o di una superiore realtà, spesso demonica, ma si concretizzerebbero in un «Bild der Geliebten», non ideale, ma reale, mentre la «verità storica» del *Lichtenstein* non consisterebbe ancora in una realistica e fedele aderenza ai fatti storici, ma in uno sforzo di descrizione oggettiva, per cui questo «misto di motivi romantici, atteggiamento borghese-illuminista e stile descrittivo oggettivo», relegherebbe Hauff nel *Biedermeier*, rientrando, quindi, proprio in quel circolo vizioso dell'incasellamento in una collocazione transitoria da cui, in realtà, l'autrice inizialmente cercava di uscire. La Otte²³ riparte, poi, dalla Jaschek per cercare di staccarsi dalla tradizione della critica delle fonti e dei motivi, concentrandosi sul «Bild des Menschen», ovvero sulla costella-

¹⁶ Eugenia Martinez, *op. cit.*; Ottmar Hinz, *Wilhelm Hauff mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1989; Barbara Inge Czygan, *Wilhelm Hauff. The writer and his work as seen through his correspondences*, Diss. Masch., University of Wisconsin, Madison, 1976. A tutt'oggi non esiste un carteggio completo di Hauff, ma solo raccolte parziali e non sempre affidabili come ad esempio quella di Hans Hofmann (*op. cit.*), come mette in evidenza lo studio di Czygan che, invece, per la prima volta, fa riferimento, commentandole durante la ricostruzione biografica, a tutte le lettere esistenti conosciute dell'autore e a lui indirizzate, per un totale di 325 lettere, di cui 168 inedite, 71 frammentarie e 86 intere. A parte Hofmann e Tidemann (cfr. *supra*), Engelhard e Zeller (cfr. *infra*), altre lettere sono contenute in Julius Klaiber, *Wilhelm Hauff*, cit., pp. 212-236; Karl Riecke, *Meine Eltern, ihre Geschwister und ihre Freunde*, Stuttgart, Kohlhammer, 1897; Otto Güntter, *Briefe, Gedichte und Entwürfe von Wilhelm Hauff*, in «Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins Marbach-Stuttgart», 31, 1927, pp. 64-163. Karl Stenzel, *Neues aus Hauffs Lebenskreis. Gelegenheitsgedichte, Briefe und Urkunden*, Stuttgart, Veröffentlichung des Archivs der Stadt Stuttgart, 1938.

¹⁷ Agnes Jaschek, *Wilhelm Hauff. Stellung zwischen Romantik und Realismus*, Diss., Frankfurt/M., 1957 e Irmgard Otte, *Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken*, Diss., München, 1967.

¹⁸ Fritz Martini, *Wilhelm Hauff*, in Benno von Wiese (a cura di), *Deutsche Dichter der Romantik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1983, pp. 532-562.

¹⁹ Joachim Horn, *Der Dichter und die Lesewelt. Wilhelm Hauffs Werk als Epochenphänomen*, Diss., Bremen, 1981; Klaus Rek, *Autor und literarischer Markt. Zur Stellung Wilhelm Hauffs im literarischen Leben der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts*, Diss., Leipzig, 1985; Bettina Clausen, *Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wert-Verständnis am Muster Wilhelm Hauff*, in Harro Segeberg (a cura di), *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes >Arbeit< in der deutschen Literatur (1770-1930). Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, pp. 159-193.

²⁰ Helmut Bachmaier, *Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 23, 1979, pp. 309-343.

²¹ Agnes Jaschek, *op. cit.*

²² Cfr. *supra*.

²³ Irmgard Otte, *op. cit.*

zione dei personaggi nell'opera di Hauff, salvo che anch'essa, fatta eccezione per alcuni interessanti spunti sul rapporto fra emancipazione, anche psicologica, dell'individuo e una sorta di determinismo quasi fatalistico del suo legame con la società e l'ambiente circostante, finisce per ricadere in un'indagine dei modelli che avrebbero influenzato Hauff, dandone, quindi, ancora una volta, un'immagine inequivocabilmente epigonale. Non dissimile è, inoltre, lo studio americano, ma redatto in lingua tedesca, di Wuerth²⁴ che non si discosta molto dalla classica analisi tematico-motivica delle *Konversationsnovellen* alla Tieck e che si riduce, in ultima analisi, a poco più che un riassunto contenutistico commentato, dove non mancano le imprecisioni sulla delimitazione dei concetti di autore e narratore o di *Erzählungen, Novellen, Märchen* e i malintesi interpretativi, soprattutto nel caso della novella *Jud Süß*. Quello di Martini²⁵, invece, è un saggio di tipo panoramico su vita e opera dell'autore, ma che si distingue almeno nell'approccio, in quanto, a parte alcuni 'classici' giudizi su imitazioni, parodie, provocazioni e familiarità di Hauff con il gusto del pubblico per l'idillio privato e per la novella come sostituta della fiaba, sottolinea anche alcuni punti di forza della prosa hauffiana, ovvero i riferimenti sociologici alla società del periodo restaurativo mediante la delineazione di figure-tipo che spesso si autodescrivono in forma dialogica conversazionale; la tendenza satirica dell'autore, che poco avrebbe in comune con il romanticismo o con l'escapismo e che lo proietterebbe, invece, verso gli *Jungdeutschen* e il Realismo e, infine, l'autocoscienza dell'essere autore, non senza autoironia. Da Bachmaier²⁶ in poi, invece, si afferma l'interpretazione di Hauff come «arrivista sociale» che sa abilmente sfruttare il passaggio dal mecenatismo al libero mercato letterario e scoprire la 'ricetta del successo' per far breccia nel pubblico, ma anche scrivendo, al contempo, il 'verdetto sulla sua stessa opera'. Secondo Bachmaier, la cui interpretazione sta agli antipodi rispetto alla nostra, persino la satira letteraria dello Hauff critico sarebbe, in realtà, anch'essa molto moderata e pragmatico-opportunista e, più che il segno di una coscienza illuminata, sarebbe indizio del timore del rifiuto sociale. Anche il volume di Rek²⁷, uno studioso della ex Germania dell'Est, si sofferma sull'aspetto socio-economico della letteratura, analizzando le condizioni della nascita del mercato librario ed editoriale negli anni Venti dell'Ottocento e soffermandosi sulle conoscenze di Hauff in materia di pubblicazione e gusti del pubblico, nonché sui suoi rapporti con gli editori, avvalendosi anche dell'indagine di Czygan²⁸ sulla corrispondenza hauffiana. Sulla scia di Bachmaier, anche Rek giudica l'operato di Hauff come esclusivamente orientato all'adattamento delle sue opere, persino l'attività redazionale, alle richieste di pubblico e di mercato, il che spiegherebbe la veste borghese e da almanacchi ciclici dei *Märchen*, nonché la scelta del genere della novella, conformemente ai dettami del mercato. Rek, infine, legge le parodie hauffiane sempre anche come copie e le prese di posizione critiche, come nella novella *Die letzten Ritter von Marienburg* o la *Kontrovers-Predigt*, come momenti che poi, comunque, cedono il passo all'adattamento. Sulla stessa falsariga, anche la dissertazio-

²⁴ Hans Martin Wuerth, *Die Erzählungen Wilhelm Hauffs. Eine Untersuchung der inhaltlichen und formalen Eigenarten*, Diss., The State University New Brunswick, New Jersey, 1967. Oltre alla confusione terminologica lo studio è caratterizzato da una ennesima mancata emancipazione dell'autore dalla zona grigia di un'epoca di transizione come dallo stereotipo di una morte prematura che ne avrebbe impedito l'evoluzione.

²⁵ Fritz Martini, *op. cit.*

²⁶ Helmut Bachmaier, *op. cit.*

²⁷ Klaus Rek, *op. cit.*

²⁸ Barbara Inge Czygan, *op. cit.*

ne dei primi anni Ottanta di Horn²⁹ sottolinea lo «Zeitgefühl» di un'epoca in cui la letteratura risente sempre meno dell'idealismo romantico e risulta sempre più condizionata da criteri economici, mentre l'individuo è sottoposto ai cambiamenti sociali e politici, da cui si ritira rifugiandosi nel privato o nell'intrattenimento, dove la funzione della storia, con personaggi carismatici quali il Duca Ulrich o Napoleone, svolge il ruolo di 'rivestimento museale' e di conferma di un'ideologia dominante. Il punto di vista socio-letterario, sulla teoria dell'arrivismo, si spingono fino ai primi anni Novanta, quando la Clausen³⁰, sulla base di una minuziosa tabella, cerca di ricostruire le stazioni della produzione hauffiana nella prospettiva economica e social-psicologica dello sviluppo del mercato per dimostrare gli spasmodici sforzi di Hauff per ottenere popolarità a tutti i costi, superando l'epigono e giungendo addirittura al plagio, nel caso della «Hauff-Clauren-Kontroverse», in una vera e propria, forse un po' esagerata, «coazione a copiare», approfittando dell'assenza di leggi sul diritto d'autore. Diverse sono, invece, le posizioni dei critici delle pre- o postfazioni alle opere di Hauff, come, ad esempio, quella di Koopmann³¹, che parla di «gesellschaftliches Erzählen», ma non solo nel senso che l'autore scrive *per*, ma anche *sulla* società e poi propone di rivedere positivamente il concetto di arrivismo bachmaieriano, ormai purtroppo assunto a più di un luogo comune, ovvero di considerare questo apparente deficit di Hauff, cioè la tendenza a confrontarsi virtuosisticamente con i più disparati materiali e le più diverse modalità narrative, non come mera imitazione opportunistica, e, quindi, come mancata originalità, ma piuttosto come una caratteristica abilità o peculiarità strutturale di una narrativa comunque tipica dell'era restaurativa. Pur non rendendo piena giustizia all'autore, tale giudizio ha almeno il merito di avvolgerlo in un alone più neutrale. Altre due postfazioni frequentemente citate sono quelle di Zeller e Engelhard³² che si discostano, anch'esse, dalle questioni socio-economiche per focalizzarsi solo su quelle letterarie, senza che, comunque, si elevino molto al di sopra di semplici sintesi generali o *excursi* sinottici di vita e opere dell'autore, peraltro non immuni da fraintendimenti o luoghi comuni. Zeller, ad esempio, giudica la novella *Marienburg* non riuscita per il peso dell'impianto discorsivo che riproduce il tenore delle conversazioni nei salotti e nei club borghesi colti,

²⁹ Joachim Horn, *op. cit.*

³⁰ Bettina Clausen, *op. cit.* In una direzione simile va anche lo studio di Susanne Fischer, *Wilhelm Hauffs Korrespondenz mit Autoren, Verlegern und Herausgebern. Aspekte sozialer Tauschbeziehungen im literarischen Leben um 1825*, in «Archiv für Geschichte des Buchwesens», 37, 1992, pp. 100-166.

³¹ Helmut Koopmann, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, cit., Bd. 3, pp. 491-510. Questa è l'edizione critica da noi usata per l'analisi testuale.

³² Bernhard Zeller (a cura di), *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Werke*, Frankfurt/M., Insel, 1969, Bd. 2, pp. 681-698 e Hermann Engelhard (a cura di), *Wilhelm Hauff. Leben und Werk. Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Stuttgart, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1961-62, pp. 919-945. Le due edizioni contengono anche una raccolta di lettere di Hauff. Cfr. anche Bernhard Zeller, *Wilhelm Hauff und Friedrich Franckh. Zu einem unbekanntem Brief des Dichters an den Verleger*, in «Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte», 40, 1981, pp. 176-187. Altre edizioni 'storiche' delle opere di Hauff sono: Felix Bobertag (a cura di), *Wilhelm Hauffs Werke*, Deutsche National-Literatur. Bd. 158. Historisch-kritische Ausgabe, hg. Joseph Küschner, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1891-92; Max Mendheim (a cura di), *Wilhelm Hauff. Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe*, Bd. 1-3, Leipzig - Wien, Bibliographisches Institut, 1891; Rudolf Krauß (a cura di), *Wilhelm Hauff. Sämtliche Werke*, Leipzig, Hesse & Becker, 1921; Max Drescher (a cura di), *Wilhelm Hauff. Werke*, 6 Teile, Berlin - Leipzig - Stuttgart - Wien, Bong, 1908; Gisela Spiekerkötter (a cura di), *Wilhelm Hauff. Werke in 4 Bdn.* Auf Grund der von Max Drescher besorgten Ausgabe neu herausgegeben, München, Bong, 1961; Leopold Magon (a cura di), *Wilhelm Hauff. Werke in zwei Bänden*, Weimar, Volkerverlag Weimar (Bibliothek Deutscher Klassiker), 1962. Cfr. inoltre la bibliografia.

sottovalutandone però il carattere metanarrativo, mentre Engelhard, invece, sottolinea la debole caratterizzazione delle figure femminili senza tener conto, tuttavia, che non di difetto si tratta, ma piuttosto di una strategia dell'autore per mettere in rilievo l'eroe medio su cui la narrazione è spesso focalizzata, talvolta anche nell'intento di rivolgere qualche sferzata ironica contro la società patriarcale borghese-restaurativa.

Sempre fra gli anni Settanta e Novanta, vi sono poi studi su questioni specifiche delle singole opere, di cui cercheremo di dare di seguito una panoramica 'di scorcio', rimandando, per una più accurata disamina critica dei dettagli, alle rispettive sezioni dei capitoli 2 e 3.

Lützelers³³ interpreta il *Lichtenstein* come romanzo storico che affronta indirettamente questioni di attualità, come quella del legittimismo e quella nazionale nascente, mentre il personaggio di Georg ritrae il passaggio dal vecchio al nuovo ordine di valori, ovvero quelli borghesi di ascesa sociale. La questione del legittimismo e il conflitto fra interessi pubblici e privati nel romanzo vengono ripresi anche da Hartkopf³⁴, mentre Limlei³⁵ interpreta il romanzo come adattamento al modello di Scott non tanto per venerazione verso lo stesso, quanto per andare incontro al gusto del pubblico, mentre vede il protagonista come un «Geschichtsheld» «motore della sua carriera», più che come un passivo 'eroe medio', sebbene debba poi sottostare al «legittimo» arbitrio dei potenti e si ritiri, quindi, nel privato *biedermeierlich*. Dopo il *Lichtenstein*, il maggior numero di studi è dedicato alle novelle storiche *Jud Süß* e *Das Bild des Kaisers*. A quest'ultima, ad esempio, considerata praticamente all'unanimità la novella migliore di Hauff, sono rivolti due studi di Kozielek³⁶ che rendono merito all'autore di essersi confrontato con le questioni più attuali del suo tempo, quali l'educazione e l'emancipazione femminile, la stigmatizzazione dell'assolutismo dei piccoli stati o il riordinamento della Germania dopo la caduta di Napoleone, senza, però, essere riuscito a radicalizzare la critica uscendo dal conservatorismo. Altri punti di forza della novella sarebbero, inoltre, la caratterizzazione dei personaggi attraverso lo stile da conversazione, il superamento del Romanticismo in virtù della svolta 'realistica' attraverso l'evidenza descrittiva, il contrasto vecchio-nuovo, Nord-Sud, il ritiro del *Burschenschafter* nel privato e la riduzione della figura di Napoleone a 'immagine' dai tratti molto più umani che po-

³³ Paul Michael Lützelers, *Bürgerkriegs-Literatur. Der historische Roman in Europa der Restaurationszeit (1815-1830)*, in Jürgen Kocka (a cura di), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. 3, München, Dt.-Taschenbuch Verlag, 1988, pp. 232-256; Id., *Hauffs «Lichtenstein» im literaturhistorischen und zeitgeschichtlichen Kontext. Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Lichtenstein*, Stuttgart, RUB, 1988; Id., *Legitimität: Aspekte politischen Denkens im historischen Roman der europäischen Restauration (1815-1870)*, in «Studia theodisca», II, 1995, pp. 55-74.

³⁴ Winfried Hartkopf, *Historische Romane und Novellen*, in Horst Albert Glaser (a cura di), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 6, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1980, pp. 134-151.

³⁵ Michael Limlei, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820-1890)*, Frankfurt/M. – New York – Bern – Bruxelles – Oxford – Wien, Lang, 1988. Sul *Lichtenstein* cfr. inoltre Hans Dieter Huber, *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studie zu Material und «schöpferischem Akt» ausgewählter Romane von A. von Arnim bis A. Stifter*, München, Wilhem Fink Verlag, 1978 e Wilfried F. Schoeller, *Gralsburg des Historismus*, in «Literaturen», 11, 2002, pp. 53-56; Michael Niehaus, *Autoren unter sich. Walter Scott, Willibald Alexis, Wilhelm Hauff und andere in einer literarischen Affäre*, Heidelberg, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2002.

³⁶ Gerard Kozielek, *Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs*, in «Germanica Wratislaviensia», LXXII, 1988 (*Darstellung und Deutung. Aufsätze zur deutschen Literatur*), p. 327 [già in «Lenau-Almanach», 1976/78, 1978, pp. 19-28] e Id., *Wilhelm Hauff letzte Novelle. Gestaltungsprinzip und zeitgenössische Erfahrung*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», 23, 1976, pp. 393-403.

litici. Contro l'opinione comune di *Trivialliteratur* si schiera decisamente Brown³⁷ che, superando l'approccio comune del tipo 'vita e opere', dimostra che, se è pur vero che per certi tratti alcune novelle possono essere considerate un po' stereotipate, esse si riscattano, comunque, grazie ad una loro possibile metalettura, come nel caso di *Marienburg*, o grazie ad un certo realismo psicologico che tende a desentimentalizzare e sfumare, quindi, detrivializzare e togliere dal bianco e nero, le figure, dando loro spessore e, talvolta, tragicità, riscattandole dai pregiudizi, come nel caso di Lea Oppenheimer in *Jud Süß*, o dando loro un'opinione politica, come Anna in *Das Bild des Kaisers*, oppure illuminandoli di luce ambigua, come Gustav Lanbek (*Jud Süß*). Contro l'opinione corrente³⁸ e i pregiudizi, come quello legato alla questione dell'antisemitismo, si schierano Schütz e la Thum³⁹. Il primo sottolinea, infatti, l'uso ambivalente hauffiano di *clichés* e pregiudizi, mentre la seconda mette in luce la tecnica del gioco illusionistico di maschere e smascheramenti inquisitori, sovversivi nei confronti della morale e della mentalità borghese. I preconcetti contro il nostro autore sembrano, tuttavia, più persistenti del previsto, in quanto poco dopo tali studi si ritorna, con Chase⁴⁰, ad un'interpretazione negativa delle figure ebraiche nell'opera di Hauff, mentre la posizione di Düsterberg⁴¹, pur così recente nel tempo, sembra ritornare a Bachmaier, attribuendo al nostro autore l'intento di sfruttare posizioni antisemite in funzione opportunistica e orientata al mer-

³⁷ Roger Stephen Brown, *Wilhelm Hauff's Novellen. To what extent 'Trivialliteratur'?*, Diss., University of Kansas, 1971. Se è vero che Wuerth ha il merito di voler generalmente riscattare le novelle di Hauff dall'etichetta di *Trivialliteratur*, è però anche vero che, in realtà, si salvano veramente solo le novelle più 'tardé', ovvero quelle storiche o pseudo-storiche-satiriche, come *Marienburg*, mentre le 'prime' novelle (*Othello*, *Sängerin*, *Bettlerin*) risultano, in ultima analisi, descritte con gli stessi *clichés* usati da Hauff contro Claren e, quindi, stereotipate e *trivial*. Di simile impostazione sono anche Otto Heuschele, *Umgang mit dem Genius. Essays und Reden*, Pullach, Verlag Dokumentation, 1974, pp. 111-119 e Benno Reifenberg, *Noch einmal Hauff lesen*, in Id., *In den Tag gesprochen*, Frankfurt/M., Societäts-Verl., 1962, pp. 129-133. Pochi altri hanno scritto sulle novelle 'marginali', ovvero quelle 'non storiche', come ad esempio Tobias Witt, *Generationen am Ende der Goethezeit. Zu E.T.A. Hoffmanns «Die Marquise de la Pivadiere» und Wilhelm Hauffs «Die Sängerin»*, in «Literatur in Wissenschaft und Unterricht», XXXII, 1999, pp. 3-15 o Todd Kontje, *Male Fantasies, Female Readers: Fictions of the Nation in the Early Restoration*, in «The German Quarterly», 68 (2), 1995, pp. 131-146.

³⁸ Dorothea Hollstein, *Dreimal «Jud Süß» – Zeugnisse «schmählichster Barbarei»*. Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film in vergleichender Betrachtung, in «Der Deutschunterricht», 37 (3), 1985, pp. 42-54; Siegfried Zielinski, *Antisemitische Kulturware versus philosemitisches Kunstwerk. Aspekte der Gegenüberstellung der Filme «Jud Süß» (1940) und «Jew Süss» (1934)*, in Walter Huder e Friedrich Knilli (a cura di), *Lion Feuchtwanger: «...für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt»*, Berlin, publica, 1985, pp. 134-147; Eugen Teucher, *Die Welt der Hauffschen Novellen*, in «Sprachspiegel», 41, 1985, pp. 79-81; Barbara Gerber, *Jud Süß: Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert; ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*, Hamburg, Christians, 1990; Karsten Fledelius, *Verfilmung oder Zerfilmung? Überlegungen zum Fall «Jud Süß» (Veit Harlan, 1940)*, in «Text und Kontext», 18, 1993, pp. 121-129; Peter Bühner, *«Jud Süß» – Der Film als ideologische Waffe*, in «Schweizer Monatshefte», 11, 1995, pp. 23-25.

³⁹ Erhard Schütz, *Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft*, in «Literatur für Leser», 3, 1983, pp. 141-152 e Maureen Thum, *Re-Visioning Historical Romance. Carnavalesque Discourse in Wilhelm Hauff's «Jud Süß»*, in Sabine Cramer (a cura di), *Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart*, München, Fink, 1996, pp. 25-42. Thum dà, inoltre, una simile interpretazione 'carnevalistica' e sovversiva, basata su una tecnica di mascheramento-smascheramento e, quindi, una doppia lettura, anche dei *Märchen*, cfr. Id., *Misreading the Cross-Writer: The Case of Wilhelm Hauff's «Dwarf Long Nose»*, in «Children's Literature», 25, 1997, pp. 1-23.

⁴⁰ Jefferson Chase, *The Wandering Court Jew and the hand of God, Wilhelm Hauff's «Jud Süß» as historical fiction*, in «The Modern Language Review», 93, 1998, pp. 724-740.

⁴¹ Rolf Düsterberg, *Wilhelm Hauffs 'opportunistische' Judenfeindschaft*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 119, 2000, pp. 190-212.

cato. Un altro tema dibattuto dalla critica è la controversia Hauff-Clauren per quanto riguarda la questione se il *Mann im Mond* sia da considerarsi come imitazione o parodia e la *Kontroverspredigt*, di conseguenza, un falso al quadrato o un attacco più diretto che ha poi innescato la nuova moda delle ulteriori parodie di Clauren⁴². Anche sui *Märchen*, infine, prevalgono gli studi su motivi specifici⁴³, soprattutto quelli dedicati a

⁴² Cfr. Heinrich Löwenthal, *Der Mann im Mond*, in «Sinn und Form», 4 (6. H.), 1952, pp. 151-158; Ursula Fritzen-Wolf, *Trivialisierung des Erzählens: Claurens «Mimili» als Epochenphänomen*, Frankfurt/M.–Bern – Las Vegas, Lang, 1977, pp. 307-323; Klaus L. Berghahn, «Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme»: Beobachtungen zur Clauren-Hauff-Kontroverse, in «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 69 (1), 1977, pp. 58-65; Joachim Schöberl, *Trivialität als Streitobjekt. H. Claurens «Mimili» und die Folgen (Nachwort)*, in Heinrich Clauren, *Mimili. Eine Erzählung*, Wilhelm Hauff, *Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den «Mann im Monde»*, Stuttgart, Reclam, 1984, pp. 129-178; Sibille Mulot, *Die Fälschung der Fälschung. Wilhelm Hauffs «Mann im Mond»*, in Karl Corino (a cura di), *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Nördlingen, Greno, 1988, pp. 251-262; Akira Nakaya, *Auseinandersetzung mit «Mimili-Manier» – Über die Wertung der 'Trivilliteratur' in Wilhelm Hauffs Kritik an H. Clauren* –, in «Nishi-Nihon-Doitsu-Bungaku», 2, 1990, pp. 51-63; Edyta Polczynska, *Das Bild des «edlen Polen» in Wilhelm Hauffs Roman «Der Mann im Mond»*, in «Germanica Wratislaviensia», 92, 1991, pp. 149-162; Bruce Beaton, *Clauren und die Unterhaltungsliteratur der frühen Biedermeierzeit*, in Rainer Schöwerling e Hartmut Steinecke (a cura di), *Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposiums 25.-27. Oktober 1990 in Paderborn*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1992, pp. 124-133; Michael Niehaus, *op. cit.*

⁴³ In ordine cronologico: Ernst Bloch, *Das Wirtshaus im Spessart*, in Id., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1965, pp. 79-83 [poi in Id., *Die Kunst, Schiller zu sprechen und andere literarische Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1969, pp. 36-40]; Robert Plank, *Heart Transplant Fiction*, in «Hartford Studies in Literature», II (1), 1970, pp. 102-112; Volker Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Köln – Wien, Böhlau, 1971, pp. 1-12 (su *Die Karawane*); Egon Schwarz, *Plauderei über Hauffs Märchen*, in Peter Uwe Hohendahl; Herbert Lindenberger; Egon Schwarz (a cura di), *Essays on European Literature. In Honour of Liselotte Dieckmann*, St. Louis (Missouri), Washington University Press, 1972, pp. 1-17; R. Hawari, *A Study of Thackeray's «Sultan Stork» as an Orientalization with Special Reference to the Thackeray-Hauff Relationship*, in «University of Riyad Bulletin of the Faculty of Arts», 3, 1973-74, pp. 7-22; Manfred Frank, *Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in Id., *Das kalte Herz. Texte der Romantik*, Frankfurt/M. – Leipzig, Insel, 2005 (I ed. 1978), pp. 411-552; Armin Arnold, *Zadig as a Jew: An Early German Tale of Detection*, in «The Armchair Detective», 13, 1980, pp. 173-174; Egon Schwarz, *Wilhelm Hauff: «Der Zwerg Nase», «Das kalte Herz» und andere Erzählungen (1826/27)*, in Paul Michael Lützel (a cura di), *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1983, pp. 117-135; Jörg Hienger, *Die Domestizierung des Unheimlichen. Romantische Schauerphantastik und ihr Funktionswandel in den Märchenalmanachen Wilhelm Hauffs*, in «Fragmente: Schriftenreihe zur Psychoanalyse», 11, 1984, pp. 30-43; Heinz Rölleke, «Schneeweißchen und Rosenrot». KHM 161 in der Grimmschen 'Urfassung'. Zwei bislang ungedruckte Briefe Wilhelm Hauffs an Grimm und ein Nachtrag zum «Fest der Unterirdischen», einem frühen Zeugnis norwegischer Volksliteratur, in «Fabula», 27, 1986, pp. 265-287; Hanne Castein, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, München, Goldmann, 1986, pp. 361-403; Lydia Jeschke, «... Wie beim Hauff?» Neue Vermutungen über das Titelmotiv des «Steinernen Herzens» und seine Herkunft, in «Bargfelder Bote», 166-167, 1992, pp. 3-10; Bagrella Borissova, *Gedanken zum Phantastischen in Hauffs Märchen «Das kalte Herz»*, in «Acta Universitatis Wratislaviensis – Germanica Wratislaviensia», 99, 1993, pp. 203-213; Johannes Barth, *Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen*, in «Wirkendes Wort», 41, 1991, pp. 170-183; Id., *Von «Fortunatus» zum «Kleinen Muck». Zur Quellenfrage des Hauffschen Märchens*, in «Fabula», 33, 1992, pp. 66-76; Id., «Der Zwerg Nase» und «Der gebackene Kopf». Bemerkungen zu Wilhelm Hauffs zweitem Märchenalmanach, in «Wirkendes Wort», 42, 1992, pp. 33-42; Id., *Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannteste erste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff»*, in «Fabula», 35, 1994, pp. 310-315; Ulrich Scheck, *Wald und Wucher in Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz»*, in Burkhardt Krause e Ulrich Scheck (a cura di), *Natur, Räume, Landschaften. 2. Internationales Kingstons Symposium*, München, Iudicium Verlag, 1996, pp. 157-168; Walter Schmitz, «Mutabor». Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff, in Wolfgang Bunzel (a cura di), *Schnittpunkt Romantik: Text und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 81-117; Hans-Bernd Spies, «Die Räuber-Schenke», *Ein literarisches Wirtshaus*

Zwerg Nase e *Das kalte Herz*, pur restando, comunque, ancora pochi di numero, ridotti a brevi contributi su riviste specialistiche che trascurano completamente alcuni testi e ricadono spesso sull'indagine delle fonti, mentre esiste solo un lavoro monografico, la dissertazione della Beckmann⁴⁴, che prende in considerazione l'opera nel suo insieme, ovvero tutti e tre i *Märchenalmanache*, ma solo dal punto di vista dell'indagine formale sulla loro struttura ciclica, senza, tuttavia, volerne rivalutare *in toto* l'autore. Curioso e al contempo emblematico è proprio il fenomeno della persistente scarsa attenzione critica rivolta persino ai *Märchen*, nonostante siano quasi l'unica opera che continua a sopravvivere nella cultura tedesca e vengano unanimamente riconosciuti come capolavori dell'autore, mentre neanche i più recenti saggi critici in merito sembrano avere sempre un taglio moderno⁴⁵. Anche negli studi generali sul periodo della *Biedermeierzeit*⁴⁶, quelli sulla 'scuola sveva'⁴⁷, o quelli dedicati alla *Kinder- und Jugendliteratur*⁴⁸ e al *Kunstmärchen*⁴⁹ Hauff sembra non riuscire ad emanciparsi dallo spazio ridotto e frettoloso di poche pagine dal carattere più riassuntivo che analitico e dagli angusti confini di una fantasia addomesticata e piegata al discorso pedagogico *biedermeierlich* o, comunque, dai toni ora esotici ora provinciali, ma sempre innocui e smorzati, se non addirittura rassegnati. Oppure diventa oggetto di studi che prendono in considerazione dei *marginalia*, invece che riconsiderarne il valore complessivo⁵⁰.

im Spessart – Jahrzehnte vor Wilhelm Hauff, in «Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst», 50, 1998, pp. 200-217; Waldemar Fromm, *Spiegelbilder des Ichs. Beobachtungen zum Affenmotiv im literatur- und kunstgeschichtlichen Kontext* (E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Franz Kafka), in «Literatur in Bayern», 57, 1999, pp. 49-61; Bettina Kaemena, *Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur*, Frankfurt/M. – New York – Bern – Berlin – Bruxelles – Oxford – Wien, Lang, 1999; Peter Arnds, Arno Schmidts «Das steinerne Herz» und Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz», oder: wie ein biedermeierliches Märchen gegen den Strich gekämmt wird, in «Bargfelder Bote», 246-247, 2000, pp. 3-17; Hans-Heino Ewers, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, Stuttgart, Reclam, 2002, pp. 445-463.

⁴⁴ Sabine Beckmann, *Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen*, Bonn, Bouvier, 1976. Per ulteriori dettagli sulle singole posizioni critiche si rimanda ai capp. 2-3.

⁴⁵ Astrid Ensslin, *Escapism, Weltschmerz, and Western Dominance – Late Romantic Orientalism in Wilhelm Hauffs Märchen*, in Rüdiger Görner e Nima Mina (a cura di), «Wenn die Rosenhimmel tanzen». *Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München, Iudicium, 2006, pp. 95-107.

⁴⁶ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. I-III, Stuttgart, Metzler, 1971-80; Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus*, Bd. I-II, Stuttgart, Metzler, 1975.

⁴⁷ Bonaventura Tecchi, *Svevia, terra di poeti*, Roma, Salvatore Sciascia editore, 1964; Gerhard Storz, *Schwäbische Romantik. Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg*, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, Kohlhammer, 1967; Bernhard Zeller, *Schwäbischer Parnaß. Betrachtungen zur Literaturgeschichte Württembergs*, Esslingen am Neckar, Verlag der Buchhandlung H. Th. Schmidt, 1983; Armin Gebhardt, *Schwäbischer Dichterkreis. Uhland, Kerner, Schwab, Hauff, Mörike*, Marburg, Tectum, 2004; Anton Philipp Knittel e Inka Kording, «In deinen Tälern wachte mein Herz mir auf». *Anmerkungen zur literarischen Romantik am Neckar*, in «Museo», 21, 2004, pp. 82-93.

⁴⁸ Hans-Heino Ewers, *Romantik*, in Reiner Wild (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1990, pp. 132-133 e Rüdiger Steinlein, *Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987, pp. 243-263.

⁴⁹ Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, München, Fink, 2002 (1 ediz. 1985), pp. 208-222; Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Baltmannsweiler, Schneider, 2003 (1 ediz. 1984), pp. 188-197.

⁵⁰ Tilman Krömer, *Die Handschriften des Schiller-Nationalmuseums. Teil 8. Die Nachlässe Hauff-Kölle und Wilhelm Hauff*, in «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 9, 1965, pp. 593-632; Christoph E. Schweit-

Prima di passare alle ultime pubblicazioni, si segnala, infine, la posizione peculiare dello studio di Pfäfflin⁵¹, dovuta al suo *status* polivalente, tra la guida alla mostra sull'autore tenutasi all'archivio di Marbach, la messa in scena museale postuma della sua opera e la biografia arricchita di illustrazioni, documenti, appunti e lettere.

Per fortuna, negli ultimi anni, la situazione sembra stia cambiando, in quanto la critica recente, soprattutto a partire dal bicentenario della nascita dell'autore, ha chiaramente mostrato la volontà e il bisogno di rileggere e rivedere, se non addirittura ammettere a far parte del 'canone'⁵², un autore e un'opera che vanno ben oltre le consuete, banali e riduttive etichette di «Walter Scott tedesco» o «risposta sveva alle *Mille e una notte*». Tre sono gli studi principali di questi anni: in primo luogo la monografia di Neuhaus⁵³, che rilegge e rivaluta l'intera opera di Hauff difendendola a spada tratta e guardandola da un nuovo punto di vista, ovvero quello di un quasi postmoderno «gioco con il lettore», con i *clichés* e le mode del tempo, aprendo, così, un secondo livello, critico e autoreferenziale, nei testi, che si rivelano molto meno ingenui di quanto sembri a tutta prima. Sempre nel 2002 esce anche la raccolta di saggi, invero non molto estesa, di Kittstein⁵⁴, che, pur proponendo una bibliografia aggiornata e un saggio introduttivo che ben contestualizza l'autore e la sua opera, non sembra scostarsi troppo dalla visione tradizionale su Hauff, in quanto dà, ancora una volta più ampio spazio alle trattazioni sui *Märchen* e poi non sembra voler spezzare troppe lance in suo favore o

zer, *Ein ungedruckter Brief Wilhelm Hauffs mit einem Selbstbildnis*, in «The Germanic Review», 4, 1973, pp. 243-246; Hartmut Wörner, «Fackellicht der Phantasie»: *Wilhelm Hauff*, in «Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur», 2, 1981, pp. 2-6; Friedhelm Brusniak, *Über die Macht des Gesanges: Wilhelm Hauff und die Anfänge des schwäbischen Sängertums*, in Manfred Hermann Schmid (a cura di), *Friedrich Silcher (1789-1860): Studien zu Leben und Nachleben*, Stuttgart, Theiss, 1989, pp. 14-21; Wolfgang Hammer, *Karl May als Wilhelm Hauff-Leser?*, in «Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft», 95, 1993, pp. 27-31; Hermann Josef Dahmen, *Friedrich Silchers Vertonungen schwäbischer Dichter*, in «Suevica», 1987, pp. 67-87; Zybura Marek, *Wilhelm Hauff*, in «Orbis Linguarum», 2, 1995, pp. 119-130; Elisabeth Schrattenholzer, *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Sprache und Musik in gemeinsamer Sache*, in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft», 17, 1987-90, pp. 185-194; Helmuth Mojem, *Mit Schiller für die Freiheit. Wilhelm Hauffs Bearbeitung von Wallensteins Lager*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 52, 2008, pp. 21-76.

⁵¹ Friedrich Pfäfflin (a cura di), *Wilhelm Hauff. Der Verfasser des «Lichtenstein»*. *Chronik seines Lebens und Werkes*, Stuttgart, Fleischhauer & Spohn, 1981 oppure Id., *Wilhelm Hauff und der Lichtenstein*, «Marbacher Magazin», 18, 1981. Cfr. inoltre Id., *Wilhelm Hauff*, in Bernhard Zeller e Walter Scheffler (a cura di), *Literatur im deutschen Südwesten*, Stuttgart, Konrad Theiss Verlag, 1987 e Id., *Wilhelm Hauff*, in Gunter E. Grimm e Frank Rainer Max (a cura di), *Deutsche Dichter. Bd. 5 Romantik, Biedermeier und Vormärz*, Stuttgart, Reclam, 1989, pp. 472-479.

⁵² Stefan Neuhaus, *Revision des literarischen Kanons*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002 (per il *Lichtenstein*) e Id., *Wilhelm Hauff und der Kanon. Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans «Der Mann im Mond»*, in «Wirkendes Wort», 51, 2001, pp. 4-25.

⁵³ Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

⁵⁴ Ulrich Kittstein (a cura di), *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*, St. Ingbert, Röhring Universitätsverlag, 2002. Sui due studi, questo e quello di Neuhaus, cfr. inoltre la recensione di Johannes Barth, «Auch in diesem Jahr, ist es geblieben wie es war». *Publikationen zu Wilhelm Hauff im Gedenkjahr 2002*, in «Wirkendes Wort», 1, 2004, pp. 133-138. Ovviamente, essendo Barth un esponente della 'nuova' critica delle fonti, la recensione, che mette abilmente a confronto i due studi, calca molto più la mano sulle mancanze che sui 'pregi' degli studiosi, pur riconoscendoli, e conclude facendo un bilancio non troppo promettente, ovvero non pronostica un grande ritorno di interesse nei confronti di questo «figliastro della Germanistica». In un'altra recensione, invece, la Vinardell riconosce a Neuhaus il giusto merito pionieristico nel difendere la modernità e l'originalità di un autore troppo a lungo e ingiustamente trascurato. Cfr. Teresa Vinardell, *Stefan Neuhaus, Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff Werk und Wirkung*. *Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2002*, in «Arbitrium», 1, 2006, pp. 91-92.

proporne un'immagine radicalmente nuova, come, invece, fa, forse talvolta con troppo impeto, Neuhaus. Infine, Kittstein non riprende neanche in considerazione tutta l'opera, ma solo, a parte i *Märchen*, di cui sopra, il *Lichtenstein*, *Jud Süß* e *Das Bild des Kaisers*. La pubblicazione del 2005 curata da Osterkamp, Polaschegg e Schütz⁵⁵ è, invece, il risultato di un convegno tenutosi presso l'archivio di Marbach e una mostra al castello di Lichtenstein, sempre in occasione del bicentenario della nascita dell'autore. Si tratta di una raccolta di materiali preziosi per lo studioso di Hauff, poiché si presenta come una sorta di polifonia di prospettive e approcci critico-metodologici che rendono finalmente giustizia all'intera opera dell'autore nel suo poliedrico virtuosismo e nelle sue multiformi sfaccettature⁵⁶. Oltre a questa 'grande triade' e allo studio di Traeber⁵⁷ sull'interiorità nel romanzo e nelle novelle storiche di Hauff, ci sono, infine, una serie di altri recenti brevi contributi su singole problematiche dei *Märchen*⁵⁸, delle novelle⁵⁹, ancora una volta principalmente quelle storiche, e sul *Lichtenstein*⁶⁰, il che denota una certa costanza di interesse dopo la 'svolta' del bicentenario, mentre quello dell'ironia, che apre possibilità altre di lettura dell'opera dell'autore, salvo rari e sporadici cenni⁶¹

⁵⁵ Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, Göttingen, Wallstein, 2005. Dello stesso anno è la pubblicazione della dissertazione della Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin, Walter de Gruyter, 2005.

⁵⁶ Cfr. anche la recensione di Stefan Neuhaus, *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft hg. von Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg und Erhard Schütz*. Göttingen. Wallstein. 2005, in «Arbitrium», 26, 2008, pp. 89-92 e quella di Detlef Kremer, *Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (Hrsg.), Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft, hrsg. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft, Wallstein Verlag, Göttingen, 2005*, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F., XVI, 2006, pp. 677-678.

⁵⁷ Alexander H. Traeber, «*Sie irrötete vor sich selbst...*» *Funktion der Innerlichkeit in Wilhelm Hauffs historischem Roman- und Novellenschaffen (Untersucht anhand von «Lichtenstein», «Die letzten Ritter von Marienburg», «Jud Süß», «Das Bild des Kaisers»)*, Bern, Peter Lang, 2003.

⁵⁸ David Blamires, *The Meaning of Disfigurement in Wilhelm Hauff's «Dwarf Nose»*, in «Children's Literature in Education», 33 (4), 2002, pp. 297-307; Andreas Böhn, *Ökonomisches Wissen in Wilhelm Hauffs zyklischer Rahmenerzählung «Das Wirtshaus im Spessart»*, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F. 1, 2006, pp. 504-512; Sabine Doering, *Durch die Wüste nach «Kleinarabien». Das Bild des Orients in den Märchen Wilhelm Hauffs*, in Michael Fritsche e Kathrin Schulze (a cura di), *Sesam öffne dich. Bilder vom Orient in der Kinder- und Jugendliteratur*, Oldenburg, BIS-Verlag, 2006, pp. 67-79; Astrid Ensslin, *op. cit.*

⁵⁹ Helmuth Mojem, *Heimatlidichter Hauff? Jud Süß und die Württemberger*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 48, 2004, pp. 143-166; Rupert Kalkofen, *Aufgeklärter Antisemitismus und die Leiche der schönen Jüdin in Wilhelm Hauffs Novelle «Jud Süß»*, in Birte Giesler et al. (a cura di), *Gelegentlich: Brecht/Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht*, Heidelberg, Winter, 2004, pp. 153-168; Gabriele von Glasenapp, *Literarische Popularisierungsprozesse eines antijüdischen Stereotyps. Wilhelm Hauffs Erzählung «Jud Süß»*, in Alexandra Przyrembel e Jörg Schönert (a cura di), *«Jud Süß». Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, Frankfurt/M. – New York, Campus Verlag, 2006, pp. 125-138; Günter Oesterle, «*Das Bild des Kaisers» Napoleon – eine Novelle von Wilhelm Hauff. Europäische Mythenbildung und Intermedialität*, in Alexander von Bormann (a cura di), *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 315-328; Barbara Beßlich, *Napoleonisches Kaleidoskop. Interkulturalität, frührealistische Romantik-Kritik und Intermedialität in Wilhelm Hauffs Erzählung «Das Bild des Kaisers» (1827)*, in «Arcadia», 41, 2006, pp. 29-49; Andreas Degen, *Patria und Peitsche. Weiblichkeitsentwürfe in der deutschen Wanda-Figur des 19. Jahrhunderts*, in «Convivium», 2007, pp. 57-78; Manfred Jehle, *Joseph Süß Oppenheimer und die literarische Verarbeitung seines Schicksals durch Wilhelm Hauff*, in «Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte», 67, 2008, pp. 143-172.

⁶⁰ Barbara Potthast, *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2007. Su Hauff cfr. pp. 90-117.

⁶¹ Come ad esempio in Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

e il contributo di Neuhaus, che è però di altra impostazione, rimane un campo tuttora inesplorato.

Nel suo 'piccolo', il destino critico di Hauff, risulta allora non molto dissimile da quello riservato, invece, ad un grande della letteratura italiana: Manzoni. Spiega, infatti, Tellini in apertura al suo recente studio monografico sull'autore:

E dire che Manzoni, in Italia, ogni persona mediamente istruita pensa di conoscerlo, per averlo studiato a scuola. E molti credono anzi di averlo metabolizzato, come sereno uomo di fede, responsabile di un romanzo (uno solo), senza amori, senza azione, senza avventure, che parla di due fidanzati e del loro matrimonio contrastato, d'un signorotto cattivo e d'un parroco pavido, dove poi però tutto si risolve per il meglio e va a finire bene. Con Dante non avviene, né con Machiavelli, né con Alfieri, né con Leopardi, ma con Manzoni sì. L'incontro sui banchi di scuola non lascia il sospetto di una conoscenza da approfondire. Suggestisce invece l'idea di una partita già finita. Don Alessandro si porta dietro un che di quiete e di facilità, con il corollario della noia. Il nome di qualche suo personaggio, da Perpetua a Azzecca-garbugli, è diventato un nome comune. Tutti sanno chi è, come fosse uno di casa. Il che complica le cose, a volerlo rileggere senza pregiudizi. [...] Questo zelo nel vestire abiti d'apparente semplicità e modestia, dovuto a svariate ragioni e anche al bisogno di dominare le inquiete accensioni d'una mente straordinaria mai in pace con se stessa, lo ha reso popolare, ma d'una popolarità ambigua e riduttiva⁶².

Se dopo decenni di esegesi e indagini critiche anche un autore non solo canonico, ma anche imprescindibile della letteratura italiana come Manzoni può risultare ancora in parte frainteso o da rileggere, allora, alla luce delle possibilità indicate dalla più recente svolta critica, sulla scia della quale si inserisce anche il presente studio, ci si può auspicare in futuro un ben più stabile e corposo interesse che renda merito alle possibilità intrinseche all'opera del nostro autore e, perché no, lo riammetta finalmente a far parte del canone. Del resto, non può essere un caso se tra gli Svevi contro cui Heine rivolge i suoi più pungenti strali satirici nella *Romantische Schule* e nello *Schwabenspiegel* non compaia affatto il nome di Hauff.

2. Una problematica contestualizzazione

Il 'caso Hauff' risulta essere complesso e controverso non solo dal punto di vista della sua ricezione critica. Anche la sua collocazione letteraria è, infatti, alquanto problematica. Mentre, come abbiamo accennato, nelle storie della letteratura il nome dell'autore viene a malapena menzionato tra i minori appartenenti alla zona grigia fra *Spätromantik-Biedermeier* e Realismo, così come all'interno della 'scuola sveva', esso

⁶² Gino Tellini, *Manzoni*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 7-8. Negli ultimi anni, comunque anche la critica manzoniana sta prendendo tutt'altra piega, cfr. ad esempio Massimiliano Mancini (a cura di), *Il romanzo dell'ironia. I «Promessi sposi» nella critica manzoniana recente*, Roma, Vecchiarelli, 2005. E non solo la critica manzoniana sembra interessarsi ultimamente ai procedimenti letterari ironico-dissimulatori, a titolo puramente esemplificativo cfr. Michèle Mattusch, *Intertextuelle Vermittlungsentwürfe des Selbst: Alfieris «Vita» als Geste einer literarischen Selbstbehauptung*, in Roberto Ubbidiente (a cura di), *Vittorio Alfieri: solitudine-potere-libertà. Atti del Convegno di Berlino (Humboldt Universität zu Berlin, 12.-13. November 2003)*, Frankfurt/M. – Bern – New York, Peter Lang, 2006, pp. 47-63, dove le sezioni IV e V si intitolano rispettivamente «Die dissimulierende Maske. Ironische Selbstbeobachtung und komische Distanzierung» e «Einlösung und Selbstaufhebung des ironischen Erzählers».

trova, invece, più ampio e ricorrente spazio negli studi specifici dedicati al *Märchen*, alla novella e persino alla *Kinder- und Jugendliteratur*⁶³, il che è dovuto alla sua multiforme produzione letteraria e affonda al contempo le sue radici in un contesto socio-letterario che costituisce già di per sé un 'caso-limite'. Contro l'opinione corrente e ogni superficiale aspettativa, infatti, il periodo spesso riduttivamente etichettato e liquidato come 'tardo romanticismo', 'epoca restaurativa'⁶⁴ o, in senso più ampio, *Biedermeierzeit*⁶⁵, risulta essere non solo connotato *ex negativo*, ma rivela, piuttosto, dietro quel velo di forzato, seppure apparente, immobilismo e inerzia reazionaria, un'inaspettata ricchezza di contraddizioni e rapidi mutamenti. Per 'inquadrare' la figura di Hauff, personaggio piuttosto sfuggente e relegato nel sottobosco letterario di un periodo di transizione dalle alquanto incerte datazioni e denominazioni, sarà allora necessario fare luce su quei cambiamenti di gusto determinanti che contrassegnarono tutta un'epoca, contribuendo a motivare certe scelte artistiche, di fatto estremamente attuali, del nostro autore.

2.1. «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen»: l'accelerazione verso la modernità e la svolta realistica, la *Biedermeierzeit* come *Wende*.

«Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame!»
(H. Heine, *Das Buch Le Grand*)

«Der idealisierende Dichter und der Satiriker nehmen sich beide vor, uns den Menschen zu malen. Der eine taucht seinen Pinsel in den ätherischen Glanz, den er in seiner Entzückung vor dem Schemel des Allerheiligsten schweben sieht; der andre taucht ihn in stinkenden Morast. Wäre es möglich, die beiden ganz widerstrebenden Stoffe gehörig zu mischen, und es führte ein Maler ohne ekstatisches Entzücken und ohne zu galligten Humor den Pinsel, so möchte vielleicht das wahre Gemälde des Menschen über der Staffelei erscheinen».

(F. M. Klinger, *Betrachtungen und Gedanken*)

Il tramonto dell'era napoleonica sembra trascinare inesorabilmente con sé gli ideali, le conquiste e le delusioni di intere generazioni classico-romantiche per lasciar spazio ad un periodo di stasi dovuto ad un illusorio e anacronistico tentativo di restaurare un antico ordine ormai del tutto forzato e inattuale. Il XVIII secolo si chiude, invece, su una doppia rivoluzione: una che ha un successo dall'effetto dirompente, quella industriale, l'altra, quella politica, che sebbene apparentemente fallimentare nei suoi obiettivi, contribuisce comunque ad innescare un ormai inesorabile processo che si avvia

⁶³ Cfr. *infra* e bibliografia.

⁶⁴ Cfr. Jost Hermand, *Allgemeine Epochenprobleme*, in Jost Hermand e Manfred Windfuhr (a cura di), *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970, pp. 3-61.

⁶⁵ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. I: *Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel*, Stuttgart, Metzler, 1971.

verso la modernità. Denominare, delineare e datare questo periodo di transizione tra Romanticismo e Realismo, considerato anche una «epochengeschichtliche Lücke»⁶⁶, è una questione molto dibattuta, in quanto spesso si va incontro a fenomeni di sovrapposizioni temporali e terminologiche. Molti degli studi 'classici' sull'epoca, sia quelli di approccio 'enciclopedico' e capillare, sia quelli che procedono con un'analisi per generi⁶⁷, si rifanno alla datazione in cinque fasi di andamento dialettico di Jost Hermand⁶⁸. Oltre alla non facile delimitazione temporale, i cui fluidi confini sono perlopiù sottoposti a interpretazione soggettiva, tale scansione lascia, inoltre, intuire l'ulteriore problema terminologico ad essa correlato, data la difficoltà di individuare una denominazione univoca per un periodo tanto complesso e pluralistico⁶⁹. Quello che ci interessa in questa sede, tuttavia, non è tanto risolvere tale questione di periodizzazione, che, per altro si estende ben oltre l'arco temporale della produzione del nostro autore⁷⁰, ma piuttosto ricostruire quei meccanismi di trasformazione messi in moto dalla svolta di secolo e che troveranno poi il loro naturale sviluppo nel corso dell'Ottocento.

La *Biedermeierzeit* non è solo il torpore dell'epoca restaurativa. Dietro la facciata di un anacronistico, imposto e inscenato, quietismo politico, le cui acque, come quelle di una diga, si mostrano in superficie innaturalmente calme e tranquille, essendo, in realtà, pervase da più profonde, latenti e sommerse, forze centrifughe sempre pronte a rompere gli argini, siamo, invece, di fronte ad un periodo di grandi rivolgimenti e trasformazioni, che ne fanno una vera e propria «literarische Gründerzeit»⁷¹. Si tratta di un'epoca anfibia, paradossalmente connotata dalla simultanea convivenza di antipodici principi, quali conservatorismo e progresso, stasi e rapidità, per certi versi quasi vertiginosa, di cambiamento. È, quindi, un'epoca dinamica, in cui il conflitto dialettico di elementi opposti assume una tale carica dirompente da far saltare le maglie della rete

⁶⁶ Jost Hermand, *op. cit.*, p. 3 [«lacuna storica epocale»].

⁶⁷ In particolare ci si riferisce rispettivamente agli studi di Sengle (*op. cit.*) e di Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 5 della *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* a cura di Rolf Grimminger, München – Wien, Hanser, 1998.

⁶⁸ Cfr. Jost Hermand, *op. cit.*, pp. 17-18: ad una prima fase (1815-20) caratterizzata dalla delusione post-guerre di liberazione antinapoleoniche e dall'attività delle *Burschenschaften* fino ai *Karlsbäder Beschlüsse*, quando la morsa censoria e reazionaria dà un ulteriore giro di vite, fanno seguito due periodi molto *biedermeierlich* in cui la «ruhige Zeit» è dominata da censura e repressione (1820-30 e poi 1835-40). Questi ultimi sono tuttavia intervallati da un primo momento di cesura, ossia da uno dei due grandi eventi rivoluzionari della prima metà del secolo: la *Pariser Julirevolution* del 1830, la quale, dopo un'ultima fase preparatoria (1840-48) denominata dallo studioso «eigentlicher Vormärz», sarà seguita dalla *Märzrevolution* del 1848.

⁶⁹ Vengono, infatti, usati in accezione quasi sinonimica «epoca restaurativa» o *Biedermeier* da un lato, *Junges Deutschland* o *Vormärz* dall'altro, con una blanda corrispondenza con la suddetta periodizzazione. Per uscire dall'*impasse* di una demarcazione netta e univoca e alludendo, appunto, alla ricchezza di eventi storico-sociali-letterari che vanno spesso inevitabilmente incontro a sovrapposizioni e reciproche influenze, Sengle conia il termine onnicomprensivo di *Biedermeierzeit*, mentre Fülleborn, con ottica più 'futuristica', definisce il periodo addirittura come *Frührealismus*. Cfr. i già citati studi e Ulrich Fülleborn, *Frührealismus und Biedermeierzeit*, in Elfriede Neubuhr (a cura di), *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 329-364.

⁷⁰ Pur essendo nato e cresciuto in pieno clima romantico e napoleonico, la produzione di W. Hauff (Stuttgart 1802-1827) si concentra, infatti, tutta negli anni Venti dell'Ottocento e, più precisamente tra il 1824 e il 1827. Per le tappe fondamentali del suo percorso biografico-artistico si rimanda al prossimo capitolo, in particolare cfr. il par. 1.

⁷¹ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, cit., Bd. II: *Die Formenwelt*, Stuttgart, Metzler, 1972, p. 28. [«anni di fondazione»].

di costrizioni e divieti di una tentata «konservativ gebremste[n] Modernisierung»⁷². Il processo di industrializzazione e capitalizzazione dell'economia avviato alla fine del XVIII secolo dalla Rivoluzione Industriale, per quanto colga un po' impreparata una 'Germania' piuttosto in ritardo rispetto a Francia e Inghilterra, non può che avere, comunque, benefiche ripercussioni anche nella realtà particolaristica tedesca. Il vero contrassegno epocale è, infatti, la trasformazione verso la modernità, già avviata alla fine del secolo precedente. L'introduzione di nuovi macchinari e materie prime, l'organizzazione razionale del lavoro nelle fabbriche, in breve, le innovazioni tecniche e i processi di modernizzazione e proto-industrializzazione trasformano velocemente l'economia tedesca ancora quasi prettamente agraria e artigianale in un'economia di libero mercato in cui, insieme all'espansione della produzione generale, aumenta anche quella letteraria. Si tratta, comunque, di un aumento non solo quantitativo e qualitativo, ma anche, soprattutto grazie ai nuovi mezzi di trasporto, di un'accelerazione dei ritmi di produzione e consegna. La ferrovia diventa il nuovo mezzo di comunicazione per eccellenza, nonché *medium* di un cambiamento percettivo-prospettico e di un modo altro di esperire la dimensione spazio-temporale. Nel primo ventennio dell'Ottocento si assiste, infatti, ad una «fast epidemieartige Reiselust»⁷³, con una conseguente esplosione di diversi tipi di viaggio e della relativa letteratura, che testimoniano quanto il fascino dell'esperienza vertiginosa dell'accelerazione temporale e della contrazione spaziale si mischino al terrore dell'ignoto, allo «Schock der Verkehrsmoderne»⁷⁴:

Wir merken bloß, daß unsere ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird, daß neue Verhältnisse, Freuden und Drangsale uns erwarten, und das Unbekannte übt seinen schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beänstigend. [...] Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden⁷⁵.

L'introduzione di nuovi strumenti tecnici, quali il panorama e il diorama, consentono, infine, di riprodurre anche nell'arte movimento e varietà dell'esperito. Anche il paesaggio letterario subisce delle trasformazioni, insieme all'espansione del suo mercato. Ancora una volta le innovazioni tecniche contribuiscono ad accelerare il processo di capitalizzazione dell'industria libraria e della stampa, mentre il rapido aumento della domanda e dell'offerta cambiano il tradizionale modo di essere autore. Il nuovo artista non è più il genio ispirato, novello demiurgo sprezzante della società e del pubblico di massa, ma incompreso, che crea, soprattutto per sé e per pochi eletti, infondendo spi-

⁷² Peter Stein, *Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848*, in Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution*, cit., pp. 16-37. [«(processo di) modernizzazione frenato dal conservatorismo»]. Cfr. inoltre Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1953, p. 513 sgg.

⁷³ Gert Sautermeister, *Reiseliteratur als Ausdruck der Epoche*, in Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution*, cit., pp. 116-150, la citazione si trova a p. 116: «voglia di viaggiare quasi epidemica».

⁷⁴ Ivi, p. 120: «Shock della modernità dei trasporti».

⁷⁵ Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften* (IV), 5, München, DTV, 1997, p. 449: «Notiamo semplicemente che la nostra intera esistenza viene strappata via, scaraventata via su nuovi binari, che ci aspettano nuovi rapporti, gioie e tormenti, e l'ignoto esercita il suo fascino terrificante, seducente e inquietante al contempo [...] quali cambiamenti debbano ora subentrare nel nostro modo di vedere e nelle nostre idee! Persino i concetti fondamentali di spazio e tempo sono diventati vacillanti».

rito nella materia, ma lo scrittore di talento e di professione che, con abili strategie di mercato, cerca di avere successo conquistandosi un largo pubblico e buoni editori. Se da un lato questo processo apre, quindi, nuovi spazi e possibilità, ovvero nuovi campi professionali, come quello del giornalista accanto a quello dello scrittore, dall'altro i nuovi professionisti si trovano costretti a lottare quotidianamente su un triplice fronte: la concorrenza, gli editori, la censura⁷⁶, ovvero contro due forze contrapposte: quella propulsiva della logica di mercato e quella reazionaria del conservatorismo. Sebbene la morsa censoria, agendo su più livelli e in maniera capillare, costringa i nuovi scrittori a cercare uno spazio di 'libera' espressione, ricorrendo non di rado a strategie di mascheramento basate sulla finzione e lo spostamento ironico⁷⁷, la letteratura assume un sempre crescente ruolo nella vita sociale. Mentre, da un lato, il fenomeno della *literarische Geselligkeit*, versione grottesco-parodica delle società segrete e logge massoniche del XVIII secolo, si offre come possibilità di creare «identitätsstiftende, entlastende Freiräume»⁷⁸ per la discussione letteraria, ma avendo anche un ruolo di rappresentanza degli interessi della nascente professione degli scrittori, dall'altro, i connessi e diffusi fenomeni delle *Leihbibliotheken* e delle *Lesegesellschaften* contribuiscono a divulgare e popolarizzare la letteratura e la stampa. La figura del giovane Hauff, costretto dalle necessità economiche ad intraprendere i severi studi teologici in cui si sente intrappolato e da cui la sua debordante fantasia cerca prepotentemente di evadere, incarna emblematicamente la 'lotta' epocale tra le due forze vettoriali del forzato conservatorismo e della prorompente modernità. Sia le vicende biografiche⁷⁹, in cui anche la *Geselligkeit* gioca un ruolo fondamentale, che la sua versatile produzione letteraria, quale scrittore di prosa giornalistica come di romanzi, novelle e *Märchen*, ne mostrano la grande consapevolezza di un'estetica in transizione, mentre la sua opera si fa specchio dei cambiamenti epocali in atto. In questa epoca 'tecnica', infatti, mentre il presente è caratterizzato dall'entusiasmo misto a insicurezze di fronte al vertiginoso e dilagante progresso e ai cambiamenti storico-sociali, il cui disagio viene affrontato in generi quali lo *Zeitroman*, ci si volge anche volentieri al passato nazionale, non di rado usato anche come specchio del presente, trattato per lo più in forma di romanzo storico, su modello scottiano, alla cui teorizzazione e fondazione in Germania contribuisce anche Hauff⁸⁰. Dilagano, inoltre, anche tutte le altre forme di romanzo: dal *Familien-* al *Salonroman*, dal *Liebes-* al *Sozialroman*, mentre il *Bildungs-*, *Künstler-* e *Tendenzroman* (o *philosophischer Roman*) fanno un passo indietro, a causa del maggiore interesse per il sociale piuttosto che per l'artista di genio⁸¹. Il romanzo è, quindi, il genere principe dell'epoca, come spiega, infatti, Vischer: «Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos [...] den Roman gesetzt. Diese Form beruht auf dem Geiste der Erfahrung, und ihr Schauplatz ist

⁷⁶ Cfr. Germaine Goetzinger, *Die Situation der Autorinnen und Autoren*, e Ulrich Schmid, *Buchmarkt und Literaturvermittlung*, in Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution*, cit., pp. 38-93.

⁷⁷ Il che coinvolge anche il nostro Hauff, come vedremo in seguito.

⁷⁸ Germaine Goetzinger, *op. cit.* [«liberi spazi di scarico costitutivi dell'identità»].

⁷⁹ Per cui cfr. cap. 2, par. 1.

⁸⁰ Con il romanzo *Lichtenstein*, cfr. cap. 2, par. 2. Cfr. inoltre Wolfgang Beutin, *Historischer und Zeit-Roman*, in Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution*, cit., pp. 175-194. Sulla vicinanza del romanzo storico con il *Raumroman*, lo *Heimatroman*, l'*exotischen Roman* e la *Dorfgeschichte* cfr. Friedrich Sengle, *op. cit.*, Bd. II, pp. 843-916.

⁸¹ Cfr. *ivi*.

die prosaische Weltordnung»⁸². Come re e regina, accanto al romanzo troneggia, inoltre, la *Novelle*, data la predilezione dell'epoca per le forme brevi in prosa, per le pubblicazioni periodiche e per la pubblicistica⁸³. Il romanzo e la novella vengono addirittura considerate 'forme gemelle', mentre si fa ancor più fatica poi a differenziare fra gli altri generi in prosa: termini come *Novelle*, *Erzählung*, *Bild*, *Capriccio*, *Sage*, *Märchen* e molti altri ancora⁸⁴ tendono, infatti, ad essere usati in questo periodo con ampio spettro quasi sinonimico. E questo per diverse ragioni. In primo luogo, in quanto viene considerata come determinante non tanto la differenza fra le singole forme di prosa narrativa, quanto piuttosto la netta contrapposizione tra forme versificate e non, ovvero tra lirica e prosa, in cui la seconda ha il dominio incontrastato. Un altro motivo di tale ambiguità e pluralismo semantico nella terminologia dei generi in prosa è costituito dagli influssi provenienti dalle letterature straniere, molto lette, ampiamente recepite e in voga all'epoca, soprattutto grazie alle numerose traduzioni⁸⁵. Il termine tedesco *Novelle* è, infatti, un calco proveniente da una commistione di modelli, ovvero l'italiano 'novella', i termini francesi *conte*, *histoire* e *nouvelle*, nonché l'inglese *novel*, il quale, pur indicando nella lingua d'origine il romanzo borghese, viene ad indicare in tedesco la novella a causa di un processo di fraintesa germanizzazione, in parte responsabile del conseguente uso sinonimico dei termini novella e romanzo come variante breve e lunga di ciò che oggi comunemente denominiamo romanzo storico⁸⁶. Infine, l'unico fattore rilevante nella determinazione di genere sembra essere la lunghezza e, soprattutto, il mezzo, ovvero la modalità di pubblicazione: il romanzo in volume, di maggior rilievo sociale, mentre la novella come contributo in forma non autonoma, anzi spesso a puntate, che esce regolarmente su rivista o su altra pubblicazione periodica. A monte di questa dilagante «Roman- e Novellenwut»⁸⁷, nel contesto di una più generale «Emanzipation der Erzählprosa»⁸⁸, vi è tutta un'evoluzione estetica che tende a scardinare il dominio finora incontrastato del *Märchen*, che, da novalisiano «canone della poesia stessa», viene prima a confluire in uno spazio indistinto dove i generi in prosa si sovrappongono o non vengono comunque chiaramente definiti, per poi venire progressivamente relegato ai margini della letteratura 'canonica', ovvero confinato al sempre più marginale ruolo

⁸² F. Th. Vischer, *Aesthetik* (§ 879), citato in Friedrich Sengle, *op. cit.*, Bd. I, pp. 829. [«*Lepoca moderna* ha messo il romanzo al posto dell'epos [...] Questa forma si basa sullo spirito dell'esperienza e la sua scena è l'ordine del mondo prosaico»]. Th. Mundt definisce il romanzo «ideale Prosa der Wirklichkeit» [«prosa ideale della realtà»], mentre per Solger è un «reflektierendes Epos» [«epos riflettente»]. Cfr. *ivi*, p. 832. Sul romanzo cfr. inoltre Christoph Bode, *Der Roman. Eine Einführung*, Tübingen – Basel, A. Francke Verlag, 2005.

⁸³ Oltre ai giornali e alle riviste, la forma di pubblicazione dominante e più in voga all'epoca sono le raccolte ad uscita annuale o comunque periodica quali il *Musenalmanach*, il *Taschenbuch* e il *Kalender*. Cfr. Friedrich Sengle, *op. cit.* Cfr. inoltre, ad esempio, lo 'schizzo' *Die Bücher und die Lesewelt* di Hauff, affresco ironico dell'intero *Literaturbetrieb* del tempo, per cui si rimanda al prossimo capitolo (par. 2.1.).

⁸⁴ Cfr. Reinhart Meyer, *Novelle und Journal*, in Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution*, cit., pp. 234-250, in particolare si vedano le pp. 249-250, dove vengono elencati tutti questi termini che risultano sinonimici nei dizionari dell'epoca.

⁸⁵ Si tratta di una vera e propria *Übersetzungswut*, di opere soprattutto anglofone e francofone, le cui *Übersetzungsfabriken* sono fatte oggetto degli strali satirici di Hauff, cfr. cap. 2 (par. 2.1.).

⁸⁶ Hauff stesso, nella prefazione al *Lichtenstein*, chiama l'*Ivanhoe* di Scott «historische Novelle» e gli scrittori di romanzi storici inglesi «Novellisten», anche se, nel suo caso, l'uso dei termini in voga all'epoca è sempre molto mirato e consapevole, nonché velato da un sottile e ammiccante sorriso ironico. A tal proposito cfr. cap. 2, par. 2.1. Per la distinzione hauffiana tra *Novelle*, *Erzählung* e *Märchen* cfr. cap. 2, par. 3 e cap. 3.

⁸⁷ Rolf Schröder, *Novellen und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, Tübingen, Niemeyer, 1970, p. 53: «passione furiosa per i romanzi e le novelle».

⁸⁸ Friedrich Sengle, *op. cit.*, Bd. II, p. 819: «emancipazione della prosa narrativa».

di *Kinder- und Jugendliteratur*, fino a venir ridotto, infine, a vera e propria «Werkstatt des Dilettantismus»⁸⁹. Hauff, che ben conosce le nuove esigenze del mercato, senza che questo implichi, però, come sostiene gran parte della critica, un atteggiamento servile nei confronti dello stesso, propone generi e motivi di grande attualità, come il romanzo storico e le novelle, mentre recupera la tradizione del *Märchen* in funzione più moderna, e, come redattore dell'allora ancora 'classicistico' e apolitico *Morgenblatt für gebildete Stände*, cerca di valorizzare la prosa sia narrativa che giornalistica⁹⁰ in funzione militante, mostrandosi, quindi, mediante la sua aderenza, più empirica che teorica, ai canoni dell'estetica nascente, figlio non retrivo, ma avanguardistico, dei suoi tempi. Tutti i cambiamenti storico-sociali fin qui ripercorsi, infatti, implicano, in un rapporto di mutua influenza, un ribaltamento di ottica estetica e un generale mutamento di gusto che caratterizzano la tanto discussa transizione tra l'età classico-romantica e la stagione successiva. Tale epoca di cesura, ovvero la prima metà dell'Ottocento, caratterizzata dal progressivo «Auflösungsprozeß der Goethezeit – und mit ihr der Romantik»⁹¹, segna il passaggio dalla *Genieästhetik* ad una *Wirkungsästhetik e Tönerhetorik*⁹². Tale spostamento di *focus* dal creatore e dalla sua attività mitopoietica al fruitore costituisce un salto di livello, che non implica necessariamente anche un salto di qualità, non facendo che rispecchiare, da un punto di vista estetico, i tempi che cambiano in più direzioni.

La concezione metafisica dell'arte romantica, che affonda le sue radici nei dibattiti estetici europei settecenteschi⁹³, nasce da un disagio, insieme storico e ideologico, dovuto, da un lato, al confronto con il fenomeno della Rivoluzione Francese, prima accolta entusiasticamente come segnale storico di rinnovamento cosmico, poi rifiutata nei suoi esiti più sanguinosi, come fallimento e conseguente bisogno di revisione critica degli ideali illuministici, dall'altro, alla presa di coscienza dell'ormai impraticabile identificazione col modello classico in epoca moderna⁹⁴. Tutto questo sancisce lo spostamento dell'esigenza rivoluzionaria dal piano politico a quello estetico, e, una volta postulata l'irripetibilità della perfezione armonica, oggettiva e ciclica della poesia antica, alla poesia moderna non resta che prendere coscienza della distanza incolmabile tra quell'età dell'oro e l'attuale epoca della separazione e della caduta ed elaborare il programma di una nuova mitologia⁹⁵. Tale programma si basa sulla qualità mitopoietica della poesia moderna, nella quale convergono le categorie di *Erinnerung* e *Ahndung*

⁸⁹ Theodor Storm, *Vorwort alle Geschichten aus der Tonne* (1864), cit. in Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, p. 211 [«officina del dilettantismo»]. Per una trattazione più ampia della questione specifica del *Märchen* si rimanda alla prossima sezione (2.2.) di questo stesso capitolo e al cap. 3. Sulla detronizzazione del *Märchen* cfr. anche *Märchen als Almanach* di Hauff (cap. 3, par. 1).

⁹⁰ Per i dettagli cfr. cap. 2, par. 1.

⁹¹ Wolfgang Lukas, *Novellistik*, in Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution*, cit., pp. 251-280. [«processo di dissoluzione dell'età di Goethe – e con essa del Romanticismo»].

⁹² Mirabile affresco che, con brevi pennellate, ritrae in miniatura e sintetizza tale cambiamento di gusto è l'introduzione alla raccolta in volume delle novelle hauffiane *Vertrauliches Schreiben*, per cui cfr. par. 3 del cap. 2.

⁹³ Cfr. Ingrid Hennemann Barale, *Poetisierte Welt. Studi sul primo romanticismo tedesco*, Pisa, ETS, 1990.

⁹⁴ Teorizzato sia da Schiller (*Über die naive und sentimentalische Dichtung*) che da F. Schlegel (*Über das Studium der griechischen Poesie*). Entrambi i saggi sono, non a caso, del 1795, come anche il *Märchen* di Goethe contenuto nelle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Si tratta, quindi, della data che costituisce una *Wende* multipla, anche come inizio ufficiale della novella tedesca e momento di svolta nella storia del *Kunstmärchen*. Cfr. *infra*.

⁹⁵ Si tratta della *Rede über die Mythologie* (1800) e dei frammenti dell'*Athenäum*, soprattutto il 116 e 238.

simultaneamente compresenti in un presente spirituale concepito, tuttavia, non certo come statico punto d'arrivo, ma come punto di partenza di una continua aspirazione ad una totalità irraggiungibile, ma pur sempre anelata. Dovendo in qualche modo rappresentare questo incessante *Streben*, senza tuttavia bloccarne la natura in continuo divenire, la poesia romantica si caratterizza, allora, in primo luogo, come arte progressiva, *in fieri*, in un avanzamento lineare e asintotico in avanti, proiettato verso l'infinito, e poi come poesia universale, astratta e, soprattutto trascendentale, ovvero riflessiva. È proprio questo atteggiamento autoriflessivo, che F. Schlegel chiama «ironia», che permette alla poesia romantica di prendere le distanze da se stessa e di distruggere ogni apparenza di verità assoluta e, soprattutto,

[...] che le consente di non restare prigioniera della scissione tra ideale e reale e di suscitare tra le opposte polarità d'ogni esperienza quel rapporto ambiguo per cui il rappresentante si lascia prendere dalla e nella rappresentazione (si immedesima, diviene egli stesso oggetto della propria rappresentazione), ma contemporaneamente sa riprendersi oltre di essa, spiazzandosi continuamente, per così dire, rispetto alle condizioni, alle forme e ai contenuti, dell'esperienza rappresentata⁹⁶.

Il progetto utopico-rivoluzionario della «progressiven Universalpoesie»⁹⁷, che affonda le radici nella filosofia idealistica, soprattutto fichtiana, ma anche schellinghiana, presuppone un'ottimistica visione triadica della storia, che prevede il superamento dell'attuale, moderno, stato di lacerazione e un recupero futuro dell'antica età dell'oro in forma potenziata. Tuttavia, l'inesorabile scontro con la realtà storica da un lato, ovvero *in primis* con l'involuzione post-termidoriana della Rivoluzione e l'epoca napoleonica, ma anche con gli orrori della Rivoluzione Industriale, e la scoperta del lato notturno dell'esistenza, dall'altro, dissolvono presto il sogno mitico-utopistico dei *Frühromantiker* e sanciscono un brusco ritorno alla realtà velato di pessimismo⁹⁸. In questo processo messo in moto dalla *Spätromantik* e portato avanti durante la forzatura storica del periodo restaurativo⁹⁹ e, in particolare, negli anni Venti dell'Ottocento, la filosofia roman-

⁹⁶ Ingrid Hennemann Barale, *op. cit.*, p. 168. Torneremo ancora sulla questione dell'ironia romantica e di quella hauffiana, *cf. infra*.

⁹⁷ Nel progetto di poesia romantica, come anche nello scandire le diverse fasi del movimento, la fiaba svolge un ruolo fondamentale, *cf. infra*, par. 2.2. [«Poesia progressiva universale»].

⁹⁸ Mentre Hegel sancisce l'«Ende der Kunst in einer prosaisch gewordenen Welt», o della «Kunstperiode» in termini heiniani, e, negando l'ispirazione o intuizione artistica quale principio fondamentale della filosofia romantica, riduce l'arte romantica, in quanto arte cristiana, ad una forma o stadio di sviluppo della storia della manifestazione sensibile dell'ideale o bello artistico, la riflessione estetica si accinge a portare avanti proprio quella «esplorazione della negatività che i romantici avevano avviato volgendo al lato notturno dell'esistenza». Laddove Rosenkranz prende in analisi l'estetica del brutto e i fenomeni ad essa correlati, quali il riso, il comico o la caricatura, Vischer sottolinea l'inevitabilità della frattura fra l'idea e la sua manifestazione, mentre Solger «individua nell'esperienza estetica il luogo della crisi del razionalismo metafisico» e, anticipando Kierkegaard e Schopenhauer, sostiene che «l'esperienza dell'arte e del bello, ben lungi dal rinviare alla riconciliazione metafisica di finito e infinito, ne rappresenta piuttosto l'impossibilità e il fallimento». L'arte si avvia, quindi, ad essere contrassegnata dal 'negativo', mostrando la fragilità degli argini con cui il concetto di armonia aveva a lungo tentato di tenere a bada «quelle forze disarmoniche e dissonanti ormai liberate e sempre più difficilmente controllabili esteticamente». *Cfr.* Eva Geulen, *Nachkommenschaften: Heine und Hegel zum Ende der Kunstperiode*, in Ingrid Hennemann Barale e Harald Steinhagen (a cura di), *Auf den Spuren Heinrich Heines*, Pisa, ETS, 2006, pp. 195-207 [«Fine dell'arte (poetica) in un mondo divenuto prosaico»] e Sergio Givone, *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1993, pp. 83-86.

⁹⁹ In quanto vano e solo temporaneo tentativo di rimozione degli «orrori» rivoluzionari, che, tuttavia ritorneranno presto in forma ancora più violenta (1830-48).

tica, in cui la funzione epistemica dell'arte domina su quella ontologica negando ogni finalità pratica alla creazione estetica¹⁰⁰, cede allora lentamente il passo ad una concezione dell'arte più pragmatica e attuale, in cui l'attenzione cessa di essere autoreferenziale, ovvero rivolta alle problematiche dell'arte stessa e dell'artista, per volgere lo sguardo sul mondo circostante. Sulla scia dei cambiamenti storico-sociali a cui abbiamo fatto riferimento e di un diffuso atteggiamento empirico e immanentistico, quasi pre-positivistico, volto più alla pratica che alle sistematizzazioni teoriche, si assiste ad un generale ritorno dall'ideale al reale, dal meraviglioso al quotidiano, dall'attenzione per la forma all'interesse per il contenuto. Tale *Inhaltsästhetik* rispecchia lo «Stoffhunger»¹⁰¹ del nuovo pubblico verso contenuti 'interessanti', cioè 'veri' e attuali, laddove i due termini risultano essere, in ultima analisi, quasi sinonimici, dato che 'vero' significa 'verosimile' in quanto riguardante i *realia* della presente quotidianità. Il sogno poetico romantico si dissolve, quindi, di fronte alla necessità storica, «romantisch» diventa sinonimo, negativamente connotato, di «romanhaft»¹⁰², mentre la poesia si affratella alla 'vita' reale del presente o del passato, in prospettiva storica. Campo privilegiato di rappresentazione che questi «pionieri del realismo» prediligono, rivalutandolo, in quanto precedentemente screditato, sarà allora non certo il genere drammatico, lirico, epico o fiabesco, bensì quello della prosa narrativa. Mentre, tuttavia, a livello europeo, è soprattutto il romanzo, ovvero l'epos moderno, ad avere il predominio incontrastato fra i generi in prosa, il provincialismo particolaristico tedesco favorisce piuttosto lo stile 'medio' della novella. La storia della novella tedesca è in rapporto osmotico con la scoperta della realtà nel XIX secolo¹⁰³. Di pari passo ai cambiamenti epocali ed estetici fin qui ricostruiti, sulla base della ricezione dei modelli italiani e francesi¹⁰⁴ e dopo aver trovato una prima definizione nei colloqui di Goethe con Eckermann¹⁰⁵, la storia della novella sembra avere inizio proprio intorno agli anni Venti dell'Ottocento, quando, in concomitanza con la svolta realistica di Tieck nella sua tarda produzione novellistica¹⁰⁶ e sull'on-

¹⁰⁰ Cfr. Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 85.

¹⁰¹ Rolf Schröder, *op. cit.*, p. 162: «bramosia di materiali tematici».

¹⁰² «Romantico» torna ad essere inteso come «romanzesco», nel senso di composizione che scaturisce dalla fantasia più arbitraria.

¹⁰³ Schröder recupera, infatti, l'opinione di Benno von Wiese applicandola alla sua interpretazione dell'evoluzione della novella in Germania (*op. cit.*).

¹⁰⁴ Il modello italiano *tout court* è il *Decameron* (1350 ca.) di Boccaccio che inaugura, e introduce a livello europeo, al contempo un nuovo mezzo espressivo: la prosa, un nuovo genere letterario: la novella, una nuova tematica 'realistica' (ovvero eventi attuali della vita contemporanea), nonché la tecnica dell'incorniciamento, che avrà molto successo non solo con le novelle. Cfr. Siegfried Weing, *Verisimilitude and the Nineteenth-Century German Novella*, in Sabine Cramer (a cura di), *Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart*, München, Fink, 1996, pp. 1-24. Sulla tecnica dell'incorniciamento cfr. inoltre gli studi di Andreas Jäggi, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Bern – Berlin – Frankfurt/M. – New York – Paris – Wien, Lang, 1994 e Christine Mielke, *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin, De Gruyter, 2006. Modelli francesi sono, ad esempio, le raccolte *Les cent nouvelles nouvelles* (1460) di A. de la Sale e *l'Heptaméron* (1558) di Margherita di Navarra.

¹⁰⁵ Colloquio del 29 gennaio 1827: «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit» [«un avvenimento inaudito (realmente) accaduto»]. Oltre a dare una prima definizione di novella, Goethe ne avrebbe inaugurato il genere con la *Novelle* contenuta nelle *Wahlverwandtschaften*, nonché con le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, così come sarebbe anche fra gli iniziatori del *Kunstmärchen* con *Das Märchen*, contenuto, appunto, nelle *Unterhaltungen*. Cfr. Siegfried Weing, *op. cit.*

¹⁰⁶ Si tratta delle novelle del periodo di Dresda, dopo il 1819. Nel *Vorbericht* all'edizione delle novelle del 1829, oltre alla famosa teoria del *Wendepunkt*, l'autore spiega il perché, rifacendosi al maestro Boccaccio,

data «prosaepischer Hochkonjunktur»¹⁰⁷ di quel periodo, il genere 'novella' si afferma ed 'esplode' come fenomeno epocale capillare¹⁰⁸. Tipicamente, la novella «entzog sich also gerade unter systematischen Gesichtspunkten einem entschiedenen Zugriff»¹⁰⁹, fenomeno che Hauff riassume emblematicamente nello scritto *Vertrauliches Schreiben*, dove constata come, nella prima età restaurativa, si scrivessero semplicemente novelle senza porsi troppi interrogativi teorici, usando il termine mutuato dalla tradizione come 'maschera' legittimatrice e il 'genere' come veicolo 'pratico' delle più svariate tendenze e poi si lasciasse «Gott und seinen lieben Kritikern»¹¹⁰ di decidere se si trattasse di 'vere' novelle. La «biedermeierliche Novellenwende»¹¹¹ degli anni Venti segna il momento di svolta epocale nel passaggio dalla «Initiationsnovelle» romantica ad un certo «Novellenrealismus»¹¹² che si radicalizzerà, poi, negli anni Trenta e Quaranta del

egli usi ora il termine 'novella' e non *Erzählung* riferendosi agli attuali racconti rispetto a quelli scritti nella fase giovanile: «So kann die Novelle zuweilen auf ihrem Standpunkt die Widersprüche des Lebens lösen, die Launen des Schicksals erklären, den Wahnsinn der Leidenschaft verspotten, und manche Räthsel des Herzens, der Menschenthorheit in ihre künstlichen Gewebe hinein bilden, daß der lichter gewordene Blick auch hier im Lachen oder in Wehmuth, das Menschliche, und im Verwerflichen eine höhere ausgleichende Wahrheit erkennt. Darum ist es dieser Form der Novelle auch vergönnt, über das gesetzliche Maaß hinweg zu schreiten, und Seltsamkeiten unparteiisch und ohne Bitterkeit darzustellen, die nicht mit dem moralischen Sinn, mit Convenienz oder Sitte unmittelbar in Harmonie stehen». [«Così, di quando in quando, la novella dal suo punto di vista riesce a risolvere le contraddizioni della vita, a spiegare i capricci del destino, a deridere la follia della passione, a intrecciare certi enigmi del cuore, della stoltezza umana nelle sue trame artificiali, tanto che lo sguardo divenuto più chiaro riconosce anche qui l'umano, nel riso o nella malinconia, e nel riprovevole una più alta verità equilibrante. Perciò, a questa forma di novella è concesso anche di allontanarsi dalla misura legale e rappresentare in maniera imparziale e senza amarezza stranezze che non sono direttamente in armonia con il senso morale, con la convenienza o il costume.»] Cfr. Ludwig Tieck, *Schriften*, 11. Bd., Berlin, Reimer, 1829, pp. LXXXIX-XC.

¹⁰⁷ Rolf Schröder, *op. cit.*, p. 32: «del culmine dell'epica in prosa».

¹⁰⁸ La *Novellentheorie*, invece, inizia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando prendono l'avvio vari tentativi di definire i parametri di riconoscimento di tale fenomeno come genere letterario, i quali, nonostante i numerosi e diversi approcci, hanno solo contribuito a confermare il generale disagio di fronte ad un concetto rimasto pur sempre nebuloso, in quanto i suoi contorni sono spesso non chiaramente delimitabili rispetto ai generi ad esso contigui. A tal proposito, come abbiamo accennato, la confusione di generi dell'epoca (tra *Novelle*, *Erzählung*, *Kurzgeschichte*, *Roman* e simili), fenomeno non certo casuale, sembra essere non solo un fatto epocale, ma piuttosto una costante anche successiva della *Novellentheorie*. Per una ricostruzione dei principali tentativi definitivi e dei vari approcci alla questione della novella, cfr. Rolf Schröder, *op. cit.*, pp. 1-19.

¹⁰⁹ Ivi, p. 8: «si è sottratta, quindi, ad un accesso definito da punti di vista sistematici». A questo proposito, la novella sembra avere non poco in comune con il *Märchen*, il quale, oltre a problemi definitivi ha avuto esso stesso una simile evoluzione in direzione 'realistica', per cui si rimanda al par. 2.2. di questo capitolo. Anche Schunicht sottolinea l'impossibilità di fissare il genere letterario in canoni estetici definiti e univoci, per cui tale tentativo si ridurrebbe spesso soltanto ad una storia dell'evoluzione delle diverse forme di novella, definibile, quindi, solo in termini elastici, storici, non normativi. Cfr. Manfred Schunicht, *Die deutsche Novelle im Überblick*, in Winfried Freund (a cura di), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1993, pp. 323-335.

¹¹⁰ Wilhelm Hauff, *Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich Vizebataillons-Chirurgen a. D. und Mautbeamten in Tempelhof bei Berlin*, ovvero l'introduzione all'edizione delle novelle in volume. Cfr. Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, cit., p. 334. [«a Dio e ai suoi cari critici»]. Cfr. inoltre *infra*, cap. 2, par. 3. Si veda anche *Märchen als Almanach*, ovvero l'allegoria introduttiva ai tre cicli di *Märchen*, per cui cfr. cap. 3.

¹¹¹ Mentre i critici, quindi, non sono unanimi sulla definizione di novella, lo sono però per quanto riguarda la sua diacronia con la *Wende* degli anni Venti dell'Ottocento. Cfr. Wolfgang Lukas, *Novellistik*, cit., p. 256: «svolta novellistica del Biedermeier».

¹¹² Ivi, p. 253 sgg.: «realismo novellistico». Lukas cita come esempi tipici di novella d'iniziazione romantica, che ruota, appunto, intorno al motivo dell'iniziazione del giovane protagonista nel passaggio alla vita

secolo. Questo periodo, infatti, si caratterizza, come abbiamo accennato, non solo per il notevole aumento della produzione in prosa, in particolare di quella novellistica, ma anche e soprattutto per il progressivo distacco dai modelli narrativi romantici insieme ad una crescente integrazione di materiale che nella *Kunstperiode* si sarebbe detto 'prosaico', ovvero temi e tendenze attuali 'inscenati' sul palcoscenico della novella mediante un abile uso dei dialoghi. Tale processo di deromantizzazione¹¹³ significa spesso recupero di motivi romantici in forma smorzata, come nel caso dei temi dell'iniziazione con spostamento del *focus* dalla psicologia dell'individuo ad una situazione più 'corale' o alla *Sozialpsychologie*, oppure della problematica amorosa trivializzata e ridotta a rassegnazione e adeguamento o all'idillio borghese, come pure la perdita di significato o ridicolizzazione dell'occulto a cui viene contrapposta la vita reale nei suoi vari aspetti, che assumono sempre più rilevanza. La novella, allora, 'sorella minore' del romanzo storico, si presenta come genere 'ibrido'¹¹⁴ e 'medio' dove agiscono figure a volte un po' tipizzate e in bianco e nero, la cui interiorità è solo accennata mediante frequenti accenni a sfumati fenomeni come «Errötungen-Erblassen» [«rossori-pallori»] e dove la Storia, con i suoi 'grandi' personaggi, fa spesso solo da sfondo agli umili eroi 'medi', fraterlatri degli antichi eroi epici e veri attanti della 'piccola storia'. La «Bescheidenheit des Alltags»¹¹⁵ diventa, quindi, la vera protagonista di una percezione del mondo orizzontale e di una *Weltanschauung* che tende al costante tentativo di ricreare un ordine esterno e un'armonia superiore, seppur fittizia e anacronistica, in cui gli spiriti vengono banditi, il *Wunderbare* diventa *wundersam*, lo scandaglio psicologico lascia il posto ad uno psicologismo di tipo moralistico, mentre l'occhio si concentra sulla fatticità dell'avvenimento che deve essere storicamente 'vero', reale, 'vivo' e riprodotto minuziosamente e oggettivamente nella sua plasticità. La presa di distanza sia dall'altisonante genere epico-drammatico che dall'irrealtà del fantastico-fiabesco implicano, infatti, un *Detailrealismus* dall'evidenza plastica e dalla ricchezza di particolari spazio-temporali, come anche linguistici, che fanno della novella una sorta di «Sittengemälde»¹¹⁶ in pro-

adulta, ma che sono al contempo anche racconti simbolici di riflessione sull'arte, le tre raccolte di Hoffmann (*Fantasie- e Nachtstücke, Serapionsbrüder*), il *Phantasmus* di Tieck, i *Majoratsherren* di Arnim, il *Marmorbild* di Eichendorff, *Die Geschichte vom braven Kasperl und vom schönen Annerl* di Brentano e lo *Schlemihl* di Chamisso. Questi 'testi-limite' sono, tuttavia, difficilmente classificabili univocamente come novelle, in quanto, in molti casi, si tratta piuttosto di racconti fantastico-*unheimlich* o di *Kunst-* o *Naturmärchen* dai toni *schauerlich*. Cfr. *infra*, par. 2.2. Cfr. inoltre lo studio di Winfried Freund, *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart – Berlin – Köln, Kohlhammer, 1990.

¹¹³ Queste tendenze sono mirabilmente sintetizzate nel breve 'affresco'-dichiarazione poetica novellistica di Hauff che è il *Vertrauliches Schreiben*. Cfr. cap. 2, par. 3. Cercare di avvicinare («affratellare») la novella al dramma, sulla scia delle *Konversationsnovellen* tieckiane, non è solo un modo per rendere più vivo, realistico e interessante il narrato, ma anche per nobilitare il genere un po' 'commerciale' della novella.

¹¹⁴ Come abbiamo visto, la novella, come gli altri generi in prosa, è soggetta al generale fenomeno della confusione dei generi e di un pluralismo di stili, o piuttosto di «toni», come li definisce Sengle, ovvero sfumature crepuscolari, ora sentimentali, ora bonariamente comiche o moderatamente fantastico-spaventose, conseguenza naturale dell'assenza di una netta distinzione chiaroscurale dei generi letterari, nonché del modello narrativo discontinuo-interruttivo, misto e *verschachtelt* sterniano e jeanpauliano. Cfr. Friedrich Sengle, *op. cit.*, Bd. II, pp. 925-1047.

¹¹⁵ La «modestia del quotidiano», protagonista della prosa di questo periodo, viene anche definita mediante l'uso insistito e ricorrente di aggettivi sinonimici quali «neu, aktuell, gegenwärtig, wirklich, wirklichkeitstreu, lebensnah, zeitgemäß, real, alltäglich, wahr, wahrhaft, wahrscheinlich, glaubwürdig, plastisch, anschaulich, privat, genau, gemein» e simili [le sottili sfumature dei termini consimili si colgono meglio nel tedesco, ma si possono approssimativamente rendere con: «nuovo, contemporaneo, reale, realistico, attuale, quotidiano, vero, verosimile, probabile, credibile, plastico, visivo, privato, preciso, comune»].

¹¹⁶ In quanto «quadri di genere», tali 'affreschi' epocali sono caratterizzati da una collocazione storica un

sa non dissimile dai quadri dei pittori olandesi. Si assiste, quindi, e l'opera di Hauff ne è una mirabile testimonianza, ad una restrizione del campo visivo, zoommando sul reale, ma anche ad una simultanea presa di distanza ironica, ovvero ad una nuova *Kunstausfassung*, specchio della *Weltanschauung* in evoluzione, le cui esigenze erano già state avvertite dai romantici stessi nelle più disincantate fasi successive alla *Frühromantik*¹¹⁷.

Il passaggio dalla *Kunstperiode* al *Biedermeier* consiste, allora sostanzialmente, in un cambiamento di livello e di prospettiva. Quel che un tempo era eterea, assoluta e mai paga ricerca dell'Ideale, ora bello ora sublime, diventa adesso un *hic et nunc* del tutto terreno, pragmatico e dalla prospettiva disincantata che, una volta presa coscienza dell'irraggiungibilità e dell'ormai inattualità degli ideali del passato, tende a confrontarsi con distanza critica, recuperandoli talvolta in forma parodica, come nel caso di Hauff, su cui torneremo tra breve. All'interno di questo percorso estetico svolge, appunto, un ruolo fondamentale ed emblematico il concetto di ironia che, pur avendo origine nell'antichità, assume un'accezione del tutto nuova proprio a partire dal Romanticismo, per poi continuare ad essere tema dominante del dibattito estetico agli inizi dell'Ottocento. Mentre fino alla fine del XVIII secolo l'ironia denota la figura retorica classica della *dissimulatio*, con cui si intende il contrario di ciò che si afferma a scopi più o meno etico-didattici¹¹⁸, nel Romanticismo essa viene a significare un atteggiamento

po' provinciale (come ad esempio la storia del Württemberg) e da una topografia che predilige ambientazioni alternative e rotte anticlassiche (come la Svevia di Hauff), nonché dall'uso frequente del dialetto locale. Cfr. soprattutto Wolfgang Lukas (*op. cit.*) e Rolf Schröder (*op. cit.*), ma anche gli studi di Wolfgang Rath, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000; Hugo Aust, *Novelle*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995; Winfried Freund (a cura di), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, cit.; Ulrich Karthaus, *Novelle*, Bamberg, C. C. Buchners Verlag, 1990; Joseph Kunz, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1978.

¹¹⁷ Già Hoffmann e Tieck, infatti, avevano chiaramente avvertito l'esigenza di una tale svolta 'realistica' all'insegna di una lieve ironia demistificante. Nella sua *summa* poetica che è *Des Vettlers Eckfenster* (1822), Hoffmann ritrae quel mosaico multicolore della piazza del mercato berlinese, immagine fedele della vita nel suo continuo mutare, sottolineando l'importanza di un occhio «welches wirklich schaut» [«che guarda veramente»], per rendere una «lebendige Darstellung» [«rappresentazione viva»] del reale al contempo fedele e dai tocchi quasi caricaturali à la Callot, Chodowiecki e Hogarth. Mentre Hoffmann spiega che «fissare lo sguardo insegna a vedere più chiaro», in quanto, secondo il principio serapionico, «il piede della scala destinato a trasportarci nelle regioni celesti, ultraterrene, deve poggiare solidamente sul terreno della vita reale», *Des Lebens Überfluß* (1839) di Tieck mette in scena, demitizzandolo ironicamente quale «verkehrte Welt» [«mondo alla rovescia»], un ultimo, vano ma ostinato tentativo di teorizzare e poetizzare la realtà alla maniera romantica, che non può che culminare nell'estremo – ormai non solo inattuale ma quasi grottesco – atto di bruciare persino la scala di legno, ultimo collegamento con il prosaico mondo esterno, nonché simbolo del definitivo e irreversibile congedo dalla *Goethezeit*. L'occhio «che guarda veramente», ricorda da vicino il principio dello «spionieren» hauffiano nel testo *Vertrauliches Schreiben* per cui si rimanda al cap. 2, par. 3. Cfr. inoltre E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, in Wulf Segebrecht e Hartmut Steinecke (a cura di), *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, Bd. 4, p. 721. Tr. it. a cura di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, *I confratelli di San Serapione*, in E.T.A. Hoffmann, *Romanzi e racconti vol. II*, Torino, Einaudi, 1969, p. 539. [«Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag»]. Invece, sull'evoluzione tieckiana da una prima fase romantica alla svolta realistica della produzione più tarda passando attraverso l'enunciazione del *Naturmärchen* cfr. *infra* (par. 2.2. di questo cap.).

¹¹⁸ La concettualizzazione come figura retorica della *dissimulatio* risale a Cicerone e Quintiliano, sebbene questo tipo di ironia venga spesso definita anche come «ironia socratica». Anche a distanza di secoli, come ad esempio nell'*Encyclopédie* (1765), l'ironia viene ancora definita come «une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit» [«una figura mediante la quale si vuol fare intendere il contrario di ciò che si dice»]. Cfr. Ernst Behler, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung*

giamento mentale moderno, «trascendentale», nei termini di F. Schlegel, ovvero manifestazione della libertà dell'artista di creare e, al contempo, trascendere i limiti del suo stesso atto creativo prendendone le distanze per mezzo di un procedimento autoriflessivo dell'arte che le permette non solo di non rimanere intrappolata nella scissione tra ideale e reale, ma anche di affermare la sua autonomia dall'oggetto della sua rappresentazione. Laddove, quindi, l'ironia classica rappresenta il rapporto dell'autore con il suo pubblico, quella romantica costituisce piuttosto un procedimento razionalistico, una «logische Arabeske»¹¹⁹, che denota il rapporto dell'autore con la sua opera e con il suo stesso atto creativo e riflette simbolicamente ed emblematicamente l'essenza stessa dell'arte romantica. La teoria dell'ironia schlegeliana affonda le sue radici nella filosofia fichtiana in quanto procedimento artistico che presuppone la massima sovranità autocosciente dell'Io che determina la sua libertà e, come artista, la sua capacità di oggettivarsi, autolimitandosi, nella creazione artistica. Lungi dall'essere, però, il raggiungimento di una completezza statica, la vera essenza dell'ironia consiste nel dinamismo dialettico, ovvero si tratta di un processo mentale che F. Schlegel definisce «steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung»¹²⁰, cioè una posizione intermedia, un incessante oscillare tra entusiasmo poetico e scetticismo 'autolimitante-correttivo' in un doppio movimento dello spirito simultaneamente centrifugale (fuori-da-sé creativo), e centripetale (rientrare in sé con distanza scettica). L'ironia romantica è, quindi, di natura paradossale¹²¹, proprio per questa continua autoaffermazione e autolimitazione dell'artista e per l'essenza autoriflessiva, trascendentale, della poesia stessa. Il criterio di realizzazione formale di tale procedimento è la «permanente Parekbase»¹²², ovvero una continua creazione e distruzione della finzione letteraria per mezzo, ad esempio, di inserti riflessivi, o perenni rinvii, in un superamento continuo di ogni forma finita e definitiva. Non è un caso, allora, che una teoria così rivoluzionaria abbia fatto da spartiacque continuando ad alimentare il dibattito estetico nel XIX secolo¹²³.

dieser Begriffe, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 9-29.

¹¹⁹ «Arabesco logico», così F. Schlegel definisce l'ironia nell'opera *Philosophische Lehrjahre*. Nel *Lyceum* n. 42, poi, egli distingue tra «ironia retorica», che egli definisce falsa, e «ironia filosofica», ovvero quella vera, socratica. Sull'ironia socratica cfr. inoltre il frammento del *Lyceum* n. 108.

¹²⁰ «Incessante alternanza di autocreazione e autodistruzione». La definizione si trova nel frammento 51 dell'*Athenäum*. Cfr. anche i frammenti n. 37 del *Lyceum* e 121 dell'*Athenäum*. L'essenza dinamica e simbolica dell'ironia viene poi sottolineata anche nel frammento 69 delle *Ideen*, dove essa viene definita come «klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos» [«lucida coscienza dell'eterna agilità, dell'infinito pieno caos»].

¹²¹ Nel *Lyceum* n. 48 e 55, F. Schlegel la definisce, infatti «Form des Paradoxon» [«forma di paradosso»]. Egli la chiama, inoltre, «transcendentale Buffonerie» [«buffoneria trascendentale», cfr. *Lyceum* n. 42], senza avere, appunto, niente a che fare con il riso, ma con la poesia trascendentale, o «poesia della poesia», ovvero la «progressive Universalpoesie», come viene definita nei frammenti 116 e 238 dell'*Athenäum*.

¹²² Cfr. i *Philosophische Lehrjahre*. Nell'antichità classica tale tecnica drammatica, tipica della commedia, consisteva nell'interruzione dell'azione messa in scena sul palcoscenico per mezzo del coro. Si trattava, quindi, di una prima forma di uscita dell'autore dalla sua opera. Oltre al già citato studio di Behler, sull'ironia romantica cfr. inoltre Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972 e Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Niemeyer, 1977, le cui tesi sono espresse in forma più sintetica anche in Id., *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in Hans Steffen (a cura di), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 75-97.

¹²³ Mentre, infatti, da un lato, Schelling, Adam Müller e Solger si sono posti come successori e sistematizzatori degli insegnamenti del 'maestro', lo stesso fratello A. W. Schlegel, Schleiermacher e Novalis se ne sono piuttosto distaccati, dando definizioni più caute del concetto di ironia, da essi ritenuto meno importante che nella teoria di F. Schlegel, 'declassandolo' da procedimento con cui l'arte romantica si autorappresenta

Per quanto riguarda, invece, le applicazioni pratiche della teoria romantica dell'ironia le posizioni non sono unanimi. Prang, ad esempio, parla di «angewandter Ironie»¹²⁴ come tecnica di ripetuta distruzione dell'illusione poetica a più livelli, ad esempio inserendo in modo inatteso riflessioni sulla creazione poetica in cui viene coinvolto anche il lettore o facendo collidere diversi piani narrativi, di cui sarebbero maestri Tieck, Brentano e Hoffmann¹²⁵, mentre per Behler e Strohschneider-Kohrs, soprattutto in Tieck e Hoffmann, il gioco ironico dell'interruzione dell'illusione poetica non rimarrebbe fine a se stesso, ovvero non avrebbe mero scopo intellettualistico e autoriflessivo, indipendente dall'oggetto della rappresentazione, ma si trasformerebbe in atteggiamento umoristico-poetico di comprendere e rappresentare la realtà¹²⁶. Su questo cambiamento di ottica prospettica ha non poca influenza il concetto di umorismo jeanpauliano¹²⁷. Jean Paul distingue l'ironia oggettiva, 'fredda' e dura *à la* Swift, definita «Ernst des Scheines»¹²⁸, in quanto basata, appunto, sulla tecnica retorica dello spostamento, dalla forma più 'calda' e completa di espressione artistica dello spirito poetico che è l'umorismo *à la* Sterne, ovvero «das umgekehrte Erhabene»¹²⁹. Quest'ultimo nasce dalla consapevolezza del dissidio tra finito e infinito che viene osservato dall'alto, con un atteggiamento di serena distanza e con un mite, indulgente sorriso. Si tratta, quindi, di una sorta di statica posizione di superiore *Weltanschauung* con cui si guarda al mondo, alle sue tensioni e contraddizioni, discernendone le sue infinite insensatezze, che ben poco ha in comune con quel dinamico processo dialettico schlegeliano di costante *Erhebung* al di sopra non solo della realtà comune, ma anche del proprio atto creativo, che Jean Paul rifiuta, infatti, criticamente, ritenendolo assurdo, in quanto, una volta elevati, non ci si può poi ulteriormente innalzare all'infinito. Pur non avendo lasciato esplicite dichiarazioni poetiche a riguardo tra le sue comunque scarse teorizzazioni, ci sembra che l'ironia hauffiana si avvicini piuttosto al concetto di umorismo jeanpauliano che all'ironia trascendentale schlegeliana¹³⁰. Prang, pur essendo l'unico studioso fra quelli qui ci-

e in cui si autoriflette a semplice mezzo di rappresentazione artistica, fino a giungere poi al rifiuto dell'arbitrarietà di tale procedimento da parte di Hegel e Kierkegaard. Per i dettagli di tali posizioni cfr. Helmut Prang, *op. cit.* Solger, oltre che come continuatore e sistematizzatore della teoria di F. Schlegel, è anche noto per aver coniato il termine di «ironia tragica» riferendosi al dibattito estetico romantico di inizio Ottocento intorno all'opera di Shakespeare. Cfr. *ivi*.

¹²⁴ «Ironia applicata». Cfr. Helmut Prang, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁵ Di Tieck soprattutto *Der gestiefelte Kater* e *Die verkehrte Welt*, di Brentano *Godwi*, di Hoffmann, maestro di un'ampia scala di 'ironie', lo studioso cita varie opere dal *Berganza* a *Der Goldene Topf*, da *Die Elixiere des Teufels* ai racconti *Nachtstücke*, dai colloqui dei *Serapionsbrüder* alla *Prinzessin Brambilla*, al *Meister Floh* o al *Kater Murr*. C'è da sottolineare, comunque, che l'ironia assume vari aspetti all'interno della vasta produzione tieckiana e hoffmanniana, per un'analisi più dettagliata della quale si rimanda alla seconda parte del citato studio di Strohschneider-Kohrs.

¹²⁶ In tal senso, infatti, Hoffmann nella *Prinzessin Brambilla* definisce la fantasia e l'umorismo, rispettivamente, come le ali e il corpo della poesia, la quale senza le prime non riuscirebbe a volare, ma senza il costante riferimento al reale del secondo, ovvero senza la consapevolezza dell'ottica doppia, non farebbe altro che spiccare il volo di Icaro.

¹²⁷ E anche la sua modalità narrativa 'digressivo-inscatolata', per cui cfr. *supra*, nota 53.

¹²⁸ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, VIII Programm, § 37, in *Id.*, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 1. Abteilung, 11. Bd., Weimar, Böhlau, 1935, p. 134: «serietà dell'apparenza». Jean Paul distingue, inoltre, fra dileggio satirico («Hohn, Spott, Stachelschrift, Hohnlachen») e riso umoristico («Scherzen, Lachen, Lustigmachen») per affermare la superiorità estetica di quest'ultimo sulla satira che non sa sublimare nell'umorismo la propria aggressività ed è, pertanto, più adatta all'attività critica che alla poesia.

¹²⁹ *Ivi*, VII Programm, § 32, p. 112: «il sublime rovesciato», in una *Kunstauffassung* che vede la poesia come strumento di decodifica della vita in immagini, ora sublimi-patetiche, ora umoristiche.

¹³⁰ Sebbene in Hauff manchi il momento successivo alla «humoristischen Haltung zur Welt», ovvero «ihre

tati a rilevare la presenza dell'ironia nell'opera di Hauff, non ci sembra, però, che gli renda il giusto merito, in quanto definisce le *Satansmemoiren* «nicht mehr als eine boshafte Persiflage und bittere Karikatur eines rebellierenden Jugendlichen, der noch nicht die überlegene Reife hat, mit Distanz zu sich und seinem Werk die Ironie als Kunstmittel einzusetzen», mentre il *Mann im Mond* sarebbe «die boshafte gewollte und technisch gekonnte Nachahmung der Stilmittel Claurens»¹³¹. Si ritiene, piuttosto, che la presenza dell'ironia sia, invece, molto più polimorfica e pervasiva all'interno dell'intera opera di Hauff e che, come vedremo, persegua obiettivi molto più seri e specifici.

Nel nostro percorso dall'estetica romantica al pionieristico atteggiamento 'realistico' fin qui delineato, anche l'ironia, specularmente, assume una veste più terrena: non si tratta più del concetto assoluto di ironia trascendentale schlegeliano, ma di una forma, se vogliamo, più concreta, tangibile e dai contorni più definiti, spesso parodico-satirica o 'gesellschaftskritisch', senza, tuttavia, perdere il suo peculiare contrassegno, umoristico, della riflessione. Se l'età classico romantica è l'età del bello e del sublime, la *Spätromantik* o *Biedermeierzeit* è il periodo della svolta verso lo *Humor*, ovvero dello sguardo consapevole e critico verso il mondo esterno. Tutto questo spiega anche la tendenza dell'epoca al recupero della scrittura satirica, che, in quanto *Gebrauchs- e Zweckdichtung*, dopo la fioritura illuministica, era stata screditata in epoca classico-romantica, ma viene ora rivalutata, insieme alla volontà di aderire alla realtà e volervi incidere attraverso una letteratura di tipo operativo-militante. Ecco che Hauff, in maniera forse più discreta, ma non meno incisiva, viene ad inserirsi proprio in questo filone 'carsico' della letteratura di prosa umoristica che da Sterne arriva a Heine¹³² passando per Jean Paul. In Hauff l'ironia perde allora la connotazione romantica di procedimento autoriflessivo, ovvero di specchio rivolto verso l'Io e la propria attività creatrice, per assumere l'aspetto di specchio distorto e straniante rivolto verso il mondo circostante e di strumento per coglierne e denunciarne le incongruenze. Attraverso l'intera opera dell'autore essa assume sembianze¹³³ diverse, ora come parodia letteraria, ora come sati-

Auflösung in der Subjektivität» [«atteggiamento umoristico verso il mondo», «la sua (del mondo [N.d.T.]) dissoluzione nella soggettività»] attraverso quel metodo narrativo straniante-digressivo simile a quello sterniano. Cfr. Gert Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, München – Wien, Carl Hanser Verlag, 1987, pp. 399-404. Nonostante il suo atteggiamento, forse programmaticamente, poco teorico-poetologico, Hauff ci ha comunque lasciato testimonianza della sua conoscenza delle opere di Jean Paul, come risulta da quel taccuino di annotazioni delle sue letture che è *Aus Teutscher Lektüre 1822 u. 23*. Cfr. Wilhelm Hauff, *Aus Teutscher Lektüre 1822 u. 23* e Helmuth Mojem, *Nachbemerkung*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 323-362.

¹³¹ Helmut Prang, *op. cit.*, p. 77: «non più di una cattiva canzonatura e amara caricatura di un adolescente ribelle che non ha ancora la ponderata maturità per introdurre nella sua opera l'ironia come strumento artistico»; «l'imitazione volutamente cattiva e tecnicamente capace degli strumenti stilistici di Clauren».

¹³² Sull'autore, oltre al già menzionato studio di Ingrid Hennemann Barale e Harald Steinhagen (a cura di), *Auf den Spuren Heinrich Heines*, cit., cfr. inoltre Marco Rispoli, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*, Macerata, Quodlibet, 2008.

¹³³ Prang distingue tra *Satire*, *Humor*, *Komik* e *Groteske* da un lato, come modalità di espressione di posizioni filosofiche o critiche sul mondo, la vita o l'uomo, e, *Witz*, *Paradoxon*, *Parodie* e *Travestie* dall'altro, come elementi artistico-formali indipendenti da una determinata *Weltanschauung*. Del primo gruppo, la satira viene definita come disposizione spirituale, atteggiamento mentale di critica o insoddisfazione che mira a smascherare, talvolta con maliziosa gioia (in questo somigliando più allo *Hohn* che al bonario *Spott*); lo *Humor*, invece, sarebbe espressione di un atteggiamento ponderato e uno stato d'animo riflessivo che genera una visione indulgente del mondo e della vita, mentre la *Komik* ne sarebbe la controparte più grossolana, ovvero del riso senza la riflessione; la *Groteske*, infine, collega opposti apparentemente inconciliabili in modo simultaneamente sia farsesco che inquietante, in modo da provocare straniamento. Il *Witz* e il *Para-*

ra sociale, ma pur sempre con l'umorismo del realista, ovvero con quello specifico contrassegno della riflessione che contesta non apertamente, ma piuttosto insinuando il dubbio critico e che non si arresta di fronte alle differenze di genere. Come abbiamo già brevemente accennato *in itinere*, e come vedremo nei prossimi capitoli, l'opera di Hauff, si pone come testimonianza, o 'affresco', di tutti questi cambiamenti e fenomeni epocali, mostrando come l'autore sia al contempo perfettamente inserito nel suo tempo, vivendo tali eventi in prima persona e registrandoli nei suoi capolavori, non in modo mimetico però, ma fungendo al contempo da istanza riflessiva che, filtrando costantemente gli eventi attraverso lo specchio distorto dell'ironia, riesce a mantenere sempre il necessario, lucido distacco dell'osservatore arguto e critico e a ritagliarsi fra le righe quel libero spazio di espressione delle idee tipico dello scrittore umoristico in un'epoca dai molteplici cambiamenti, ma anche dalle forti costrizioni. L'ironia in quanto 'riso filosofico', ovvero come strumento di velata ma costante espressione dello scetticismo e del dubbio critico¹³⁴, nonché come sorta di indiretta e velata 'poetologia' in controluce, risulta essere, infatti, denominatore comune della multiforme produzione hauffiana e filo rosso che attraversa, in un'infinita variazione sul tema, i romanzi, i saggi, le novelle e persino le fiabe, che costituiscono una sorta di *summa* poetica e *mise-en-abyme* di un percorso 'critico-ermeneutico' che attraversa l'intera opera. In funzione di tale chiave di lettura e dopo aver ricostruito i principali cambiamenti storico-sociali ed estetici dell'età restaurativa, essendo i *Märchen-Almanache für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (1825-27) il *focus* primario di questo studio, e presentandosi quali *Kunstmärchen* dal carattere prevalentemente orientale, sarà opportuno, allora, osservare più da vicino l'evoluzione di due fenomeni epocali, il *Märchen* e l'orientalismo, che ci forniranno ulteriori strumenti per avventurarci¹³⁵ alla 'riscoperta' di questo scrittore tanto prolifico e in voga al suo tempo, quanto trascurato o frainteso dalla critica recente, per intraprendere il nostro specifico 'viaggio testuale' penetrando «au coeur du fantastique»¹³⁶ hauffiano.

2.2. Il *Märchen* e la questione del fantastico

Alla luce della panoramica fin qui ripercorsa, da cui è emersa la piena consapevolezza dei cambiamenti di gusto epocali da parte di Hauff, viene da chiedersi il perché un autore così moderno e attuale, opti anche per un genere letterario come il *Märchen* che, associato al tramonto dell'età romantica, sembra ormai sfruttato e stigmatizzato

doxon, invece, sarebbero piuttosto capacità intellettuali che modalità di espressione di una *Weltanschauung*. Il primo consiste nella capacità intellettuale di combinare e formulare espressioni linguistiche con una *Poincte* o giochi di parole, l'altro, invece, in maniera simile alla figura retorica dell'ossimoro, accosta due termini apparentemente contraddittori in maniera sorprendente seguendo la logica dell'apparentemente illogico. La *Parodie*, infine, è una specie di caricatura letteraria che consiste nell'imitazione esagerata che distorce i tratti originari, mentre, in maniera non dissimile, la *Travestie* agisce per mezzo di una dissonanza comica tra forma e contenuto. Cfr. Helmut Prang, *op. cit.*, pp. 3-7. Sulle potenzialità sediziose della parodia è molto interessante lo studio di Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008. Sull'argomento cfr. anche Helmut Bachmaier, *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart, Reclam, 2005.

¹³⁴ Il virtuosismo ironico hauffiano è molto vicino, infatti, allo scetticismo critico dell'umorismo jean-pauliano senza quel *pathos* che è, invece, il contrassegno di quello pirandelliano. Sul procedimento narrativo di Hauff, soprattutto dei *Märchen-Almanache*, svolge, inoltre, un ruolo fondamentale anche il concetto di *Witz* jean-pauliano su cui torneremo al cap. 3.

¹³⁵ Cfr. Ferruccio Masini, *Filosofia dell'avventura*, Torino, Ananke, 2006.

¹³⁶ Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; tr. it. a cura di Laura Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.

da un inesorabile *décalage*. Contrariamente a quanto sostenuto da molti critici sulla scia dell'interpretazione 'arrivistica' dell'opera hauffiana da parte di Bachmaier, una tale scelta 'in controtendenza', ovvero non in funzione del mercato ma nonostante esso, sembrerebbe allora molto coraggiosa e non poco mirata. Hauff, infatti, nel recuperare questo genere da lui prediletto, si mostra conscio di tutta la complessità insita in esso, ma anche delle potenzialità intrinseche dello stesso che, andando ben oltre le mode del tempo, si pone come genere al contempo 'mitico-atemporale-arcaico', quale è il *Volksmärchen*, ma anche sempre attuale e polimorfico, come il *Kunstmärchen*, lasciando, quindi, intuire una ben precisa progettualità inscritta nella sua ardua scelta, molto meno *naïv* di quanto possa sembrare. Vediamo allora in cosa consista tale complessità del *Märchen* e la tradizione letteraria con cui si confronta il nostro autore.

Se è comunque sempre difficile parlare di 'letteratura fantastica' *tout court*, in quanto implica la necessità di dover specificare di quali ambiti, spesso contigui e intersecantesi, si tratti, definendone di volta in volta lo specifico 'genere' a cui si fa riferimento, affrontare la questione della fiaba è ancora più problematico da un duplice punto di vista. Da un lato, generalmente la fiaba è una categoria spesso declassata e relegata ai margini della cultura, in quanto la mentalità comune sembra averne spesso un'immagine riduttiva e stereotipata, legata alla letteratura per l'infanzia, o un'idea vaga che non tiene presente la diversa natura dei tipi di racconto 'fantastico'. Dall'altro lato, poi, dietro l'aspetto apparentemente semplice e 'solare', si cela in realtà un'ipercomplessità, dovuta ad una struttura polimorfa e tensionale e ad un'identità plurima e stratificata, che costituiscono al contempo la specificità e il fascino della fiaba e che, in quanto ambito vasto e multi-sfaccettato, si presta a vari approcci e interpretazioni, come risulta dalla grande, continua e diversificata fioritura di studi in materia che, pur nascendo con l'intento di arricchire l'ambito di ricerca e far luce su sempre nuovi aspetti di esso, contribuiscono anche, loro malgrado, ad infittire la già intricata selva di riflessioni e, di conseguenza, a rendere più difficile l'orientamento fra di essi. Se, come abbiamo visto, risultava già complesso definire la questione della novella, l'enigmatica identità del *Märchen* lascia in un primo momento addirittura spiazzati, data la labirintica complessità degli ambiti associativi che ad essa afferiscono, come risulta subito evidente se si prende in esame qualche tentativo definitorio di alcuni studiosi del genere, che mostrano chiaramente, sia l'intraducibilità e l'appropriatezza del termine tedesco¹³⁷ che la necessità di avvicinarsi a tale concetto «per approssimazioni»¹³⁸. I tentativi di definizione, infatti, risultano tutti egualmente incompleti, in quanto ora mostrano un approccio più filologico da cui emerge la stratificazione storica e l'archetipicità del termine, senza, tuttavia, dissipare la quasi ineludibile vaghezza¹³⁹, ora ricadono in una specificità quasi riduttiva, nonché

¹³⁷ Spiega Thompson: «Il più frequente, forse, di tutti i concetti che entrano in gioco quando si studia la fiaba a livello universale [che è il tipo di approccio dell'autore. N.d.A.] è quello che i tedeschi esprimono con la parola *Märchen*. Gli inglesi non hanno una parola che la traduca in modo soddisfacente; essi si approssimano al suo significato con i termini *fairy tale* e *household tale*. I francesi adoperano il termine *conte populaire*. Sono tutti termini per indicare fiabe del genere di *Cenerentola*, di *Biancaneve*, di *Hänsel e Gretel*. Ma *fairy tale* sembra implicare la presenza delle fate, mentre nella maggior parte di queste fiabe le fate non centrano. *Household tale* e *conte populaire* sono termini troppo generici, che potrebbero applicarsi a quasi ogni tipo di racconto. Si è praticamente d'accordo che il termine tedesco *Märchen* è il migliore». Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, tr. it. a cura di Quirino Maffi, Milano, Il Saggiatore, 1967 (I ed.), 1979 (II ed.), p. 24. Titolo originale: *The Folktale*, Holt, Rinehart & Winston, 1946.

¹³⁸ Il suggerimento è di Franco Cambi, *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999.

¹³⁹ «Die deutschen Wörter "Märchen", "Märlein" (mhd. "maerlin") sind Verkleinerungsformen zu "Mär" (ahd. [...] "mâri", mhd. "maere" [...]), Kunde, Bericht, Erzählung, Gerücht), bezeichneten also ursprünglich

tautologica¹⁴⁰. Quando non regni l'indeterminatezza¹⁴¹, vi è comunque anche una certa confusione terminologica tra 'fiaba', 'fantastico' e 'Fantasy'¹⁴². Data l'ineludibilità e l'irrisolvibilità dell'ostacolo definitorio, più spesso aggirato che pienamente risolto, la critica è approdata, infine, all'universale riconoscimento dell'enigmatica polivalenza del genere, optando per una ricostruzione del complesso mosaico del fiabesco indagandone di volta in volta i singoli aspetti, il che spiega l'enorme fioritura di studi negli ambiti più disparati, dall'antropologia al folclore, dalla psicanalisi al formalismo. Le principali direttrici ermeneutiche, ovvero gli approcci della *Märchenforschung*, tenendo comunque presente le non infrequenti intersezioni e contaminazioni, si possono così brevemente riassumere: se gli studiosi di indirizzo prevalentemente antropologico hanno ricercato una stretta connessione tra fiabe e miti dei popoli primitivi cercando di risalire alle origini della fiaba e ricostruirne un albero genealogico (modello evolucionistico)¹⁴³, la

eine kurze Erzählung. Wie andere Diminutive unterlagen sie früh einer Bedeutungsverschlechterung und wurden auf erfundene, auf unwahre Geschichten angewendet [...]». Cfr. Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, Metzler, 1990 (I ed. 1962), p. 1. [«I termini tedeschi "Märchen", "Märlein" (mhd. "maerlin") sono diminutivi di "Mär" (ahd. [...] "māri", mhd. "maere" [...] notizia, resoconto, racconto, diceria), designavano dunque originariamente un racconto breve. Come altri diminutivi furono presto soggetti ad un peggioramento semantico e furono applicati a storie inventate, false»]. Dove non diversamente specificato le traduzioni sono da intendersi come nostre.

¹⁴⁰ «A costo di dare una definizione a circolo vizioso, si potrebbe quasi dire che una fiaba è un racconto o una storia del tipo di quelli raccolti dai fratelli Grimm nei loro *Kinder- und Hausmärchen*. Appena pubblicate le fiabe dei fratelli Grimm hanno subito fornito, non solo in Germania, ma ovunque, un criterio di valutazione di simili narrazioni. Si suole quindi ritenere fiaba una architettura letteraria qualora questa, in termini generali, concordi più o meno col tipo dei racconti raccolti nei *Kinder- und Hausmärchen* dei Grimm. E così anche noi, prima di definire per parte nostra il concetto di fiaba, considereremo innanzi tutto in via generale il genere letterario grimmiano». Cfr. André Jolles, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana - Mito - Enigma - Sentenza - Caso - Memorabile - Fiaba - Scherzo*, tr. it. a cura di Carla Vinci Orlando e Marina Cometta, Milano, Mursia, 1980, p. 202; titolo originale: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythen, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958 (I ed. 1929), poi Tübingen, Niemeyer, 1972. Nonostante i suoi limiti, rilevati da Lüthi, il testo di Jolles ha avuto il merito di liberare la strada per l'analisi formale della fiaba. Cfr. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen - Form und Wesen*, Tübingen, A. Francke Verlag, 1947; tr. it. a cura di Marina Cometta, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1992.

¹⁴¹ «Un Märchen è una fiaba di una certa lunghezza, con una successione di motivi e di episodi, che si muove in un mondo irreali, senza una precisa definizione di luoghi o di personaggi, ed è piena di cose meravigliose. In questa terra di nessuno, umili eroi uccidono i loro avversari, salgono al trono, sposano principesse. E appunto perché i Märchen hanno a che fare con un mondo chimerico, è stata proposta la parola *chimerat* quale termine d'uso internazionale, parola che tuttavia non è stata, fino ad oggi, adottata su larga scala». Cfr. Stith Thompson, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² «Märchen sind fantastische, d. h. "über den Realismus hinausgehende" Texte, erweitert um die Kategorie der nicht primär religiös geprägten Transzendenz, die sich als das Wunderbare bezeichnen lässt. Das Wunderbare ist die Aufhebung oder Veränderung von Naturgesetzen durch Eingriff von "übernatürlichen Kräften". Märchen als Gattungsbegriff schließt als weiteres Merkmal die (wie immer geartete) Verwendung von Stoffen und Motiven ein, die sich (literar-)historisch innerhalb der Gattung entwickelt haben». Cfr. Stefan Neuhaus, *Märchen*, Tübingen, UTB Francke, 2005, p. 17. [«I Märchen sono testi fantastici, cioè "che superano il realismo", estesi alla categoria della trascendenza non primariamente impregnata di religiosità, che si può designare come meraviglioso. Il meraviglioso è la soppressione o il cambiamento delle leggi di natura mediante l'intervento di "forze soprannaturali". Märchen come concetto di genere include come ulteriore caratteristica l'uso, come sempre di maniera, di materiali e motivi che si sono sviluppati all'interno del genere da un punto di vista storico letterario»]. Per quanto riguarda la questione della fiaba e del 'fantastico' cfr. *infra*.

¹⁴³ Fra cui si ricordano, a titolo esemplificativo e per fare solo alcuni nomi, i numerosi studi di van Gennep, von der Leyen, Karl Kerényi, Andrew Lang, Wilhelm Wundt, James Frazers, C. W. von Sydow. Cfr. Max Lüthi, *Märchen*, cit., pp. 51-91.

scuola psicanalitica, applicando i metodi freudiano e junghiano, indagano la fiaba secondo parametri psicologico-simbolici¹⁴⁴, mentre gli esperti di folclore, oltre a ricercare analogie tra fiabe e riti o usanze di varie società, ci hanno lasciato in eredità rassegne bibliografiche, un prezioso e meticoloso lavoro di classificazione del materiale fiabico in cataloghi e indici di tipi e motivi¹⁴⁵ fiabeschi, nonché ampie indagini comparatistiche del materiale etnografico su vasta area e 'a onda' (metodo geografico-storico «finlandese-scandinavo-americano» o modello diffusionistico) che, come ad esempio nel caso di Thompson¹⁴⁶, va dall'India all'Irlanda, estendendosi anche al patrimonio culturale degli indiani nordamericani. A differenza di tale atteggiamento nomenclativo di classificazione per soggetto, sforzo pregevole e prezioso lasciato, sebbene non universale e potenzialmente infinito, Propp, e con lui la scuola formalista e poi quella strutturalista e semiotica¹⁴⁷, invece, intende per «tipo» la struttura della fiaba, la sua modalità di funzionamento interno, unico modo corretto di considerarla e indagarla.

Oltre ad avvicinarsi alla complessa natura del *Märchen* con un metodo deduttivo e, per così dire, 'a raggiera', ovvero ognuno dal suo precipuo campo di ricerca e convergendo verso un unico obiettivo, un altro approccio comune alla maggior parte dei teorici e trasversale alle varie direttrici ermeneutiche è quello di far emergere le caratteristiche della fiaba per contrasto con gli ambiti ad essa contigui, quali la leggenda sacra e profana (*Sage*), il mito o la favola¹⁴⁸, metodo che ancora una volta conferma la difficoltà di definire l'essenza della fiaba in sé e la necessità di ritenere valido e necessariamente complementare ogni tipo di approccio e interpretazione creando un tracciato della fiaba come una sorta di «opera d'arte collettiva»¹⁴⁹, in quanto

Per i linguisti in principio era la lingua, per i mitologi i miti, per gli indianisti l'India, per gli evolucionisti l'evoluzione, per gli psicoanalisti l'inconscio, e in tutto questo fantasticare alla ricerca delle inarrivabili origini delle fiabe, si finiva con il perdere di vista l'oggetto della disputa cioè la fiaba¹⁵⁰.

¹⁴⁴ Cfr. in particolare gli studi, d'impostazione rispettivamente freudiana e junghiana, di Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1981; Marie-Luise von Franz, *Le fiabe interpretate*, Torino, Boringhieri, 1980; Id., *Il femminile nella fiaba*, Torino, Boringhieri, 1983; Id., *Lombra e il male nella fiaba*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995; Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, Bern, Francke, 1952-1997; Hans Dieckmann, *Märchen und Symbole. Tiefenpsychologische Deutung orientalischer Märchen*, Stuttgart, Bonz, 1977.

¹⁴⁵ Cfr. Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki, 1910; Antti Aarne e Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale: a Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, translated and enlarged by Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1928, II ed. 1961; Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, 6 voll., Bloomington - London, Indiana University Press, 1955-58 (I ed. Helsinki, 1932-34). Per una rassegna delle direttrici ermeneutiche sulla fiaba e dei più importanti studi di ogni 'filone' cfr. Max Lüthi, *La fiaba popolare europea*, cit., pp. 134-167; Stefan Neuhaus, *Märchen*, cit., pp. 19-41.

¹⁴⁶ Ci riferiamo allo studio di Stith Thomson, *La fiaba nella tradizione popolare*, cit. Al già menzionato volume del volume di Thomson si aggiunge, inoltre, una panoramica finale su questioni di ordine metodologico a cui si aggiunge una rassegna di studi sul folclore comparato. Altri interessanti studi sono: Erich Peuckert e Otto Lauffer, *Völkskunde. Quellen und Forschungen seit 1930*, Bern, Francke, 1951 e i numerosi studi di Lutz Röhrich e Kurt Ranke per cui si rimanda alle indicazioni bibliografiche di Max Lüthi, *La fiaba popolare europea*, cit.

¹⁴⁷ Cfr. *infra*.

¹⁴⁸ Cfr. André Jolles, *op. cit.*; Max Lüthi, *op. cit.*; Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, cit.

¹⁴⁹ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea*, cit., p. 139.

¹⁵⁰ Antonino Buttitta, *Prefazione*, in Eleasar M. Meletinskij, *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977, p. 13.

Di volta in volta identificata dagli studi novecenteschi come il modello di tutti i racconti possibili o come uno strumento pedagogico, come il luogo di una reiterata e trasparente epifania degli archetipi o come il residuo di una lingua primitiva e simbolica, la fiaba continua a proporre interrogativi e ad essere sempre in qualche modo attuale, ovvero rifunzionalizzabile in un proprio discorso, cosa di cui era ben conscio Hauff. Una volta oltrepassata «la grande ombra d'oro che sta sulla soglia della favola [sic! fiaba], il "C'era una volta"»¹⁵¹, l'avventura ci viene incontro, «quasi un preludio che include allo stato nascente tutti i nuclei tematici della sinfonia»¹⁵² e ci seduce proprio con la modalità del suo *ad-venire*, con quel suo cominciare in sospensione e quel mantenersi nell'eterna antinomica convergenza del «principio di un già trascorso», della possibilità del non-possibile, con quella «struttura estatico-liminale» che ingenera un misto di pena e inesplicabile piacere e che si rivela itinerario interiore del soggetto conoscitivo ed «eterno dialogo con la vita». Ma qui ci si riferisce chiaramente alla fiaba cosiddetta 'popolare'. Allora, pur non ignorando le posizioni più 'moderne' della critica¹⁵³ che considera la distinzione tra *Volks-* e *Kunstmärchen* non solo superata, ma addirittura di ostacolo ad una definizione appropriata del *Märchen*, riteniamo, tuttavia, che abbia ancora un senso e una sua specifica ragion d'essere ripartire proprio da tale 'classica' divisione per ricostruire il complesso mosaico di tale genere e chiarire un concetto che sembra tanto familiare, ma che, in realtà, nella sua polivalenza semantica, è più remoto e *unheimlich* di quanto sembri. A partire dal pionieristico studio di Benz (1908), che ha introdotto il termine *Kunstmärchen*, e dal primo vero tentativo di una sua definizione da parte della Jehle (1934), ogni successiva indagine sull'argomento si è dovuta cimentare con l'ardua impresa di confrontarsi con tali questioni¹⁵⁴. Classica è diventata la definizione di *Kunstmärchen* di Klotz quale «uneigenständige literarische Gattung», ovvero «literarische, geschichtlich und individuell geprägte Abwandlungen der außerliterarischen, geschichtlich unbestimmten, anonymen Gattung Volksmärchen durch namhafte Autoren»¹⁵⁵. Se è vero che il *Kunstmärchen* non esiste¹⁵⁶, essendo un concet-

¹⁵¹ Ferruccio Masini, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵² Ivi, p. 23.

¹⁵³ Cfr. per esempio gli studi di Dietz-Rüdiger Moser, *Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des «Märchens»*, in «Jahrbuch für Volkskunde», N.F. 3, 1980, pp. 47-64 e Detlev Fehling, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1977; Lothar Bluhm, *Märchen. Versuch einer literatursystematischen Beschreibung*, in «Märchenspiegel», 11, H. 1, 2000, p. 12 sgg.; Hans-Jörg Uther (a cura di), *Märchen in unserer Zeit. Zu Erscheinungsformen eines populären Genres*, München, Diederichs, 1990. Cfr. inoltre Stefan Neuhaus, *Märchen*, cit., pp. VI-VII, il quale spiega che la distinzione tra *Volks-* e *Kunstmärchen* si basa su una costruzione 'mitica' ormai smascherata: quella della differenza tra fiaba popolare tramandata oralmente anonima e patrimonio comune *versus* creazione originale e personale scritta di un autore famoso, e critica alcuni studi che continuano a far uso di tale terminologia, quali: Max Lüthi, *Märchen*, cit.; Mathias Mayer e Jens Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart, Metzler, 2003; Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, cit.; Paul-Wolfgang Wühl, *Das deutsche Kunstmärchen*, cit.

¹⁵⁴ Cfr. lo studio di Wühl (*op. cit.*, pp. 4-10) che fa un inventario dell'evoluzione della *Forschung* e dei tentativi di 'avvicinamento' ai generi di *Kunst-* e *Volksmärchen*.

¹⁵⁵ Volker Klotz, *op. cit.*, p. 2: «genere letterario non autonomo», «variazioni coniate sotto l'aspetto letterario, storico e individuale del genere extraletterario, storicamente indefinito, anonimo del *Volksmärchen* da parte di un autore noto». Tra i vari critici della *Kunstmärchenforschung* tradizionale, solo Ewers sembra essere apertamente dell'opinione contraria, ovvero che il *Kunstmärchen* sia un genere narrativo genuinamente moderno e indipendente dal *Volksmärchen*. Cfr. Paul-Wolfgang Wühl, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ Sia Klotz che Wühl sottolineano la 'scivolosità' del termine '*Kunst-Märchen*', dove il termine 'Kunst' può essere interpretato sia in accezione positiva, considerando la fiaba come forma d'arte, ovvero come opera unica

to artefatto, è anche vero che, a partire dal *Märchen* (1795) di Goethe, tale genere si afferma come «Resultat einer produktiv-artistischen Weiterentwicklung der "einfachen" Form *Volksmärchen* durch Psychologisierung der Figurenzeichnung und Literarisierung des Erzählstils»¹⁵⁷. Al di là delle dispute dei critici sulla eventuale dipendenza dal patrimonio collettivo tramandato oralmente ed eventualmente poi 'tra-scritto' che è il *Volksmärchen*, per *Kunstmärchen* si intende, allora, la fiaba come atto della creazione artistica consapevole e in forma scritta, che assume carattere individuale e originale. Di particolare interesse negli studi di Klotz e Wührl resta la differenza di approccio, che pur approda a simili risultati, e alcune conseguenze che ne traggono, sebbene non rendano merito alla modernità di Hauff, non facendo che confermarne la tradizionale visione *biedermeierlich*. Mentre, infatti, il primo è uno studio diacronico della 'fiaba d'autore' europea, che, dopo aver elencato le caratteristiche¹⁵⁸ del *Volksmärchen* basilari per il recupero 'variato' del *Kunstmärchen*, ricostruisce le fondamentali tappe di tale genere a partire dal secolo XVI-XVII, l'altro indaga il *Kunstmärchen* tedesco da un punto di vista poetologico, ovvero come genere di solito incentrato sul meraviglioso, come principio che risponde alle proprie leggi di relativa semplicità e ovvietà, ma che spesso può presentarsi anche in forma mista, come *Wirklichkeitsmärchen* o *Nachtstück*, data la sua contiguità con altri ambiti letterari, quali il 'fantastico' *-unheimlich*¹⁵⁹. Prima di passare definitivamente ad occuparci della complessa tradizione del *Kunstmärchen* e di come Hauff si sia confrontato con essa come con quella della 'fiaba popolare', delinearne brevemente le costanti formali al di là dei singoli motivi attraverso alcuni studi forse un po' datati, ma che continuano ad essere suggestivi punti di riferimento critico.

Il famoso studio formalista di Propp che, seguendo l'approccio organicista goethiano e in analogia col modello linguistico, da cui il termine «morfologia», si pone come una sorta di «grammatica del racconto», ovvero una «scienza delle forme» costanti e reiterate, prende in analisi in particolare le fiabe di magia russe, ma creando al contempo uno «schema» ciclico applicabile a tutte le altre fiabe, la cui struttura monotipica presenta un numero di funzioni limitato che si ripete nella successione. Egli definisce, infatti, la fiaba di magia «qualunque svolgimento che da un danneggiamento o una mancanza, attraverso funzioni intermedie, giunge fino al matrimonio o ad altre funzioni utilizzate in qualità di conclusione»¹⁶⁰, concependo, in tal modo, una struttura fiabica triadica in

e inconfondibile, non nella forma tramandata oralmente del *Volksmärchen*, ma solo a partire dal *Kunstmärchen* (storicamente tra XVI e XVIII secolo), sia in senso negativo, cioè come prodotto sintetico, artefatto.

¹⁵⁷ Paul Wolfgang Wührl, *op. cit.*, p. 3: «risultato di un'ulteriore evoluzione produttivo-artistica della 'forma semplice' del *Volksmärchen* mediante (un processo di) psicologizzazione della rappresentazione delle figure e 'letterarizzazione' dello stile narrativo».

¹⁵⁸ Esse sono: la distanza dal quotidiano come condizione per l'ovvietà del meraviglioso, la semplicità e linearità dell'azione, la prospettiva narrativa del protagonista, l'assenza di caratterizzazione delle figure (e dell'eroe) presenti solo come funzioni necessarie allo svolgimento dell'azione e come modelli identificativi per il lettore, il ripristino di un ordine alterato solo momentaneamente con premio dell'eroe (ricchezza-potere-amore), uso di formule narrative fisse che incorniciano l'azione, un'estetica *naïf* (bello=buono), un'iconografia elementare, la forza di attrazione dell'oralità, la strumentalità dell'accaduto e la narrazione ciclica su modelli sia orientali (le *Mille e una notte*) che occidentali (il trionfo italiano Boccaccio-Straparola-Basile; gli altri modelli europei, rispettivamente inglese, francese e tedesco: i *Canterbury Tales*, l'*Heptaméron* e le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*). Tali caratteristiche non sono molto dissimili dall'«arsenale del meraviglioso» individuato da Wührl o da quelle individuate da altri studiosi, come ad esempio Lüthi, per cui cfr. *infra*.

¹⁵⁹ Torneremo fra breve ad approfondire l'argomento. Cfr. *infra*.

¹⁶⁰ Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, tr. it. a cura di Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 2006, p. 78. Il testo è del 1928.

cui ad una situazione iniziale di relativo equilibrio, relativo perché porta già in sé i germi della perdita di tale 'armonia', fa seguito il nucleo centrale dell'azione causato, appunto, dalla rottura di tale equilibrio per un qualche fattore esterno per cui è necessario affrontare una serie di avventure e peripezie di vario tipo prima di poter infine ristabilire un nuovo equilibrio. Le funzioni sono in tutto trentuno¹⁶¹ e ruotano intorno a sette personaggi fissi: il cattivo o antagonista, il donatore, l'aiutante magico, la principessa, il re suo padre, il mandante, l'eroe, che può essere ricercatore o eroe che subisce, e il falso eroe, nessuno dei quali, comunque mostra di avere né volontà né sentimenti personali, ma di essere solo dei «soggetti grammaticali» o «complementi della frase», ovvero di esistere solo ed esclusivamente in funzione dello svolgimento dell'azione, il «predicato», appunto, vero pernio attorno a cui ruota l'intera composizione della fiaba¹⁶².

Al di là delle singole polemiche, inevitabile conseguenza di un imprescindibile confronto con la complessità dell'argomento¹⁶³, Propp ci ha lasciato comunque in eredità un modello di analisi strutturale funzionale e, al contempo, una chiara definizione

¹⁶¹ Le trentuno funzioni, organizzate secondo lo schema triadico «funzioni preparatorie – esordio – corso dell'azione e scioglimento», e all'interno ripartite spesso per coppie oppostive, sono: allontanamento, proibizione/violazione, investigazione/delazione, perfidia/complicità, danneggiamento o mancanza, mediazione o momento di connessione, reazione incipiente, partenza, prima funzione del donatore/reazione dell'eroe, fornitura/ottenimento del mezzo magico, trasferimento spaziale tra i due regni e indicazione dell'itinerario, lotta, marchiatura, vittoria, eliminazione mancanza o sciagura iniziale (acme del racconto), ritorno, persecuzione/salvezza, arrivo in incognito, pretese infondate, difficile compito/soluzione, riconoscimento/smascheramento, trasfigurazione (l'eroe assume nuovo aspetto)/punizione (dell'antagonista), matrimonio.

¹⁶² Secondo il progetto completo di Propp, l'analisi formale della struttura della fiaba come genere costituisce il primo passo, la premessa, per la successiva sistematica descrizione del materiale folclorico, il che, come Meletinskij ha poi giustamente messo in rilievo, è già una risposta alla polemica di Lévy-Strauss che, nella sua recensione alla *Morfologia*, criticava la frattura proppiana fra gli elementi invariabili e costanti della forma e quelli variabili, contenutistici, della fiaba, come se fosse possibile parlare di «grammatica» senza il «lessico». Meletinskij gli obietta, giustamente, che tale rimprovero non tiene sufficientemente conto del ruolo assegnato da Propp alle sue *Radici storiche* e al progetto generale di voler creare prima una sorta di 'tronco strutturale' che riduca tutte le fiabe ad una sola, per poi passare ad analizzarne il lessico, «doppia attività» che troverà, per altro, seguito presso Greimas e la sua distinzione tra un «livello apparente» della narrazione, costituito dal *corpus* delle varianti storiche e delle versioni concrete delle fiabe, e un «livello immanente», ovvero le leggi che regolano l'attività narrativa al di là delle specifiche manifestazioni nei racconti stessi. Cfr. Vladimir J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, tr. it. a cura di Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton, 2006. In questo altrettanto famoso studio l'autore indaga, infatti, l'aspetto più fortemente marcato delle fiabe di magia, ovvero il loro rapporto simbolico con un mondo arcaico e primitivo di cui il racconto fiabesco sarebbe una fievole eco, un relitto desacralizzato di costumi rituali in uso nelle società arcaiche. Cfr. inoltre Eleasar M. Meletinskij, *L'étude structurelle et typologique du conte*, in appendice a *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 e *La struttura della fiaba*, cit.; Claude Lévy-Strauss, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, in Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévy-Strauss e una replica dell'autore*, tr. it. a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 163-199. Titolo originale: Claude Lévy-Strauss, *La structure et la forme*, in «Cahiers de l'Institut de Science Economique appliquée», 7, 1960. In fondo, poi, anche Lévy-Strauss prosegue sulle orme di Propp, in quanto, a differenza dell'impostazione folclorica, egli parte dal presupposto che somiglianza non significhi necessariamente 'derivazione' ricercando, quindi, nel mito non le radici, le fonti o le origini, ma le connessioni formali interne, i rapporti di analogia e isomorfismo. Cfr. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtes, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri con la collaborazione di Angelo Fabbri, Renato Giovandoli, Isabella Pezzini, Firenze, La casa Usher, 1986. Titolo originale: *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

¹⁶³ Un esempio di aspra critica alla lettura strutturalista della fiaba è quella di Calabrese che la definisce addirittura «la scomparsa della fiaba». Cfr. Stefano Calabrese, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 6-17.

di *Volksmärchen* che, come specifica Lüthi¹⁶⁴ stesso, fa da *pendant* alla sua «fenomenologia della fiaba europea». Quello di Lüthi si presenta come uno studio che non vuol essere né una storia della fiaba, né un'indagine comparatistica di tipo folclorico, ma, avvalendosi dei metodi della ricerca letteraria come mezzo d'indagine, mira a far emergere il modo in cui i vari elementi strutturali si compongono nell'economia del *Märchen*, secondo leggi ben definite. Egli mette subito in rilievo il fascino incantatore della fiaba in opposizione alla leggenda, continuo termine di paragone del suo studio, la quale, non importa se sacra o profana, non appare così carica di mistero come la fiaba, e ne spiega la ragione:

Nelle leggende, infatti, l'intenzione di rappresentare il totalmente diverso e il meraviglioso è così palese da togliere a questo genere qualsiasi alone magico. La fiaba, invece, resta enigmatica poiché – apparentemente senza averne l'intenzione, e quindi come se ciò fosse assolutamente normale – mescola il meraviglioso col naturale, ciò che è lontano con ciò che è vicino, elementi comprensibili con altri incomprensibili¹⁶⁵.

Poi passa ad analizzarne le caratteristiche formali, gli 'ingredienti della pozione magica' fiabesca, che sono l'unidimensionalità, la mancanza di un qualunque prospettivismo, lo stile astratto, l'isolamento e le colleganze universali, la sublimazione e i contenuti latenti. La prima 'legge' mostra come nella fiaba tutto si svolga in una stessa dimensione che fa sì che figure terrene e soprannaturali, ben distinte, si trovino fianco a fianco con grande naturalezza, il diverso non spaventa né stupisce, in quanto non esiste senso del numinoso e tutto ciò che risulterebbe lontano interiormente viene proiettato su un'unica linea, all'esterno, in una distanza geografica. Inoltre, se tutto si svolge su un unico piano ed è proiettato all'esterno, «i corpi e gli oggetti divengono figure, le qualità azioni»¹⁶⁶, gli oggetti vengono decontestualizzati, resi rigidi e immutabili per un processo di mineralizzazione e metallizzazione, uomini e animali non hanno né spessore corporeo né tantomeno profondità psichica, sono come marionette o figure di carta isolate, viandanti senza un mondo affettivo che li circonda o punti di riferimento spaziali o temporali. Tutto questo fa parte dello stile astratto e figurativo della fiaba che, con «pennellate di colore» qua e là, 'dipinge' figure dai vividi colori e dai contorni netti, trasforma gli oggetti, li cristallizza con la semplice menzione o mediante formule rigide, ripetizioni e stilizzazioni, lasciando l'azione sovrana e libera di seguire la sua epica tensione in avanti. Il fascino della fiaba, quindi, risiede nella tecnica, precipua dello stile astratto, che tende ad isolare tutto, figure ed episodi in sé stessi, e a ripetersi continuamente, in un'infinita variazione sul tema, ma che, dietro tale manifesto isolamento, lascia presagire l'altro volto, interdipendente e complementare, di quell'unica legge, ovvero quelle invisibili «colleganze universali», quell'armonico gioco d'insieme che è la trama che compare in filigrana dietro l'estremo isolamento e grazie alla quale *tout se tient*. La fiaba non motiva né spiega nulla, si limita a rappresentare, l'eroe agisce inconsapevolmente, perché unica vera sovrana è l'azione, ma, in realtà,

[...] la serena, chiara fiaba tanto sicura di sé, è piena di motivi semi-monchi, monchi e ciechi, i quali, presi uno per uno, hanno certamente contorni ben nitidi, ma che continuamente indicano un mondo che non viene descritto nella sua totalità. Ci fanno av-

¹⁶⁴ Cfr. Max Lüthi, *La fiaba popolare europea*, cit.

¹⁶⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶⁶ Ivi, p. 34.

vertire le invisibili relazioni esistenti in questo mondo, essi stessi però appaiono in un estremo isolamento¹⁶⁷.

Infine, nella fiaba confluiscono i motivi più disparati, da quelli magici e mitici a quelli profani, ma che, a contatto con la sua forza sublimante, perdono il loro potere originale lasciando solo residui dei loro contenuti latenti, e questo avviene in quanto nessun motivo è veramente necessario per la fiaba la quale vive nella forma e per la quale tutto è possibile, staticità accanto al moto dell'azione, molteplicità nell'unità, e tutti gli elementi «si inseriscono in un concerto in cui risuonano tutti i motivi importanti dell'esistenza umana»¹⁶⁸. La fiaba popolare europea così come la 'dipingi' Lüthi è quindi:

[...] racconto di avventure polimembro a contenuto universale e di impostazione stilistica astratta. [...] Contiene il mondo. Non mostra [...] le sue più intime correlazioni, ma il suo gioco d'insieme retto da un piano logico. Tutti gli elementi del mondo sono divenuti in essa leggeri e trasparenti. I contenuti magici si sono volatilizzati similmente a quelli mitici, luminosi e profani. Ma proprio in questo fenomeno risiede la peculiare magia che è propria della fiaba, e l'effetto magico che emana. Incanta tutti gli oggetti e gli avvenimenti di questo mondo. Li libera dal loro peso, dalla loro radicazione e dai loro vincoli, tramutandoli in un'altra forma più vicina allo spirito. Non parla solo di magia, la pratica essa stessa. Compie la redenzione che la realtà sembra esigere dallo spirito e dalla parola. Sublima e spiritualizza il mondo. La fiaba è il gioco delle perle di vetro dei tempi passati¹⁶⁹.

Analogamente ad un circuito elettrico o al funzionamento delle batterie in cui la messa in moto dell'energia deve essere provocata da un'indotta situazione di squilibrio tra i poli di carica positiva e negativa, così anche nella fiaba, come ce la descrivono i nostri due studiosi, l'azione, vera regina del *Volksmärchen*, viene attivata da una mancanza o un danneggiamento che 'innescano' tutta una serie di reazioni a catena che conducono, infine, al tipico *happy end* che, però, pur essendo un elemento costante, caratteristico di tale tipo di narrazione, non è certo il più importante, in quanto, come rileva giustamente Lüthi, sul matrimonio o il lieto fine, senza indugiare in dettagli o descrizioni, la fiaba si arresta. Allora, se essa non è imperniata sul lieto fine, rivela la presenza di motivi monchi, semi-monchi o ciechi ed è così complessa e stratificata da avere valore universale lasciando trasparire al contempo contenuti latenti e retaggi mitico-archetipici non sempre rassicuranti e familiari anche se 'trasfigurati', allora essa non è necessariamente sempre così solare e *naïv* come vuol sembrare, soprattutto nell'arabesco di rielaborazioni e invenzioni tutte personali che sono i *Kunstmärchen*, ma anche nel dibattito romantico intorno al recupero del patrimonio 'popolare', quasi che una parte dei romantici abbia tratto ispirazione proprio da quei motivi semi-monchi o ciechi o dai contenuti latenti del *Volksmärchen*. Hauff, ad esempio, recupera il retaggio del *Volksmärchen*, con le sue caratteristiche fondamentali, come ad esempio l'unidimensionalità o l'improvviso arresto dell'azione sul lieto fine, che, però, in Hauff, di solito esclude il matrimonio o la storia d'amore, che diventano, in tal modo, quasi una sorta di nuovi 'motivi monchi', per innestare su questo impianto il suo peculiare *Kunstmärchen* percorso da una serpeggiante ironia e dal confronto interculturale. La complessità

¹⁶⁷ Ivi, p. 80.

¹⁶⁸ Ivi, p. 92.

¹⁶⁹ Ivi, p. 126.

della fiaba popolare, organismo articolato, polivalente e dinamico, come è stato fin qui delineato, è il risultato di una stratificazione e un intreccio di più fattori fra cui risaltano in primo luogo il suo essere soprattutto un racconto, quindi un universo discorsivo e teatrale, una macchina narrativa costituita da reticoli, ingranaggi, 'leggi' funzionali precise che inscenano un viaggio iniziatico pieno di elementi magici, fantastici, archetipici, simbolici e formativi. La fiaba popolare, «tracciato base e carta d'identità» della moderna fiaba d'autore, nella sua apparente linearità che rivela una peculiare mescolanza di dinamismo e «pura contemplazione epica», ubiqua trasversalità e particolarità, universalità e nazionalità,

[...] è quindi unitaria e polifonica al tempo stesso, e in questo carattere ambiguo e tensionale sta la sua specificità. Specificità che si è enfatizzata e dichiarata anche a partire dal momento del passaggio dalla fiaba popolare a quella colta, passaggio che ha ripreso la tradizione popolare, ma letteralizzandola [...] in senso nazionale, legato alla lingua nazionale e allo *status* della cultura della nazione¹⁷⁰.

Come è noto dalle sue letture giovanili¹⁷¹ e come emergerà dai testi¹⁷², Hauff ben conosce entrambe le tradizioni, della 'fiaba popolare' e 'd'autore', alle cui potenzialità egli abilmente attinge facendole confluire in un confronto dialettico testuale che le riutilizza in un discorso del tutto personale e le rimette simultaneamente in discussione.

La parabola diacronica del *Kunstmärchen* in Germania trova la sua centralità fra Sette e Ottocento, periodo di intensa fioritura di dibattiti estetico-letterari, a livello europeo, intorno a concetti e categorie estetiche di genio, meraviglioso, fantasia o sublime e al risveglio di un sentimento per la poesia popolare, sebbene le radici del recupero entusiastico romantico del *Märchen* nelle due forme, sia come *Kunst-* che come *Volksmärchen*, e dell'impegno filologico dei Grimm affondino nell'Italia e nella Francia tra il XVI e il XVIII secolo. L'importanza delle *Piacevoli notti* (1550-53) di Straparola, convenzionalmente considerate, insieme al *Pentamerone* o *Lo Cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille* (postumo, 1634-36) del Basile, le prime raccolte europee di fiabe letterarie moderne, consiste nell'introduzione dell'elemento fiabesco in una raccolta mista di racconti, novelle, *Schwänke* e fiabe, per l'appunto. Sulla scia dell'esempio boccaccesco, si tratta di settantacinque racconti narrati in tredici notti, ambientate a Venezia durante il Carnevale, e legate dall'espedito della cornice che, però, a differenza del *Decamerone* non ha come sfondo un fatto storico come la peste, ma il 'vezzo' della 'regina' di una compagnia di commensali che decide di volta in volta il tipo di intrattenimento: balli, canti, fiabe o racconti, enigm¹⁷³. Quelle del Basile, invece, sono cinquanta fiabe in dialetto napoletano raccontate in cinque giorni da dieci donne in cui la cornice fa anche da racconto principale e il narrar fiabe diventa tema esso stesso. L'o-

¹⁷⁰ Franco Cambi, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁷¹ Cfr. cap. 2, par. 1.

¹⁷² Cfr. cap. 3. Nei *Märchenalmanachen* ci sono spesso allusioni dirette a motivi dei *Volksmärchen* dei Grimm, e non solo, a parte il fatto che, nel secondo almanacco, ci sono addirittura due contributi dello stesso W. Grimm, mentre, per quanto riguarda i *Kunstmärchen*, Hauff fa riferimento a diversi modelli della tradizione non solo tedesca, come vedremo di seguito.

¹⁷³ Il linguaggio misto dai tratti rinascimentali e barocchi con l'assunzione sporadica di registri dialettali, l'introduzione di motivi poi ricorrenti nella tradizione fiabesca e la natura enigmatica, apertamente sospesa, di certi finali dei racconti che demandano al lettore la soluzione degli indovinelli, costituiscono il valore della raccolta di Straparola, tradotta in tedesco per la prima volta da F. W. V. Schmidt (1817), basandosi su un'edizione 'castrata' del Seicento, e poi da H. Floerke (1908).

pera è considerata la prima raccolta di *Kunstmärchen* europei in cui il meraviglioso ha ampio spazio essendo chiave di volta nel passaggio dall'oralità alla scrittura. Gli stessi fratelli Grimm si dedicarono a riassunti e trasposizioni delle fiabe di Basile per mostrarne e trasmetterne il valore archetipico¹⁷⁴, creando così un ponte tra Nord e Sud, tra la mitologia nordica e le fiabe italiane.

La linea che congiunge Basile ai Grimm, però, passa per la Francia di Perrault. Promotore dei moderni nella famosa *Querelle* di quegli anni, Perrault inaugura la fiaba moderna introducendola per la prima volta in Francia in un *mélange* triadico di elementi magici e crudeli, meravigliosi e cortigiani, realistici e umoristici che riuniscono in sé le culture popolare, aristocratica e borghese. Con i *Contes de ma mère l'Oye*¹⁷⁵ fate e orchi entrano finalmente a far parte della letteratura francese accanto a soggetti dell'antica tradizione orale della favolistica popolare in uno stile semplice e naturale che vi aggiunge anche elementi cortigiani e capacità borghesi. La moda dei racconti di fate continua poi a diffondersi in Francia¹⁷⁶ nel *Cabinet des fées*¹⁷⁷ diventando quasi modo di intrattenimento cortese, specchio della vita e dell'architettura di Versailles, dove le fate sono damigelle di corte che insegnano una ferrea morale. Nello scegliere di scrivere *Märchen* incorniciati, Hauff mostra di avere ben presenti la tradizione italiana, oltre a quella orientale delle *Mille e una notte*, ma, come risulta evidente da alcuni particolari dei testi, di conoscere altrettanto bene quella francese, come anche quella illuminista tedesca.

Anche in Germania, infatti, il Settecento, oltre che un secolo di grandi fermenti storici, è anche un periodo di notevole vivacità speculativa. Lo testimoniano gli ampi dibattiti sviluppatasi in ambito illuministico, neoclassico, stürmeriano e romantico non solo sui grandi problemi poetici quali il modo di intendere la creazione letteraria, il valore da attribuire di volta in volta ai singoli generi letterari e al ruolo dell'artista, ma anche sulle più svariate e specifiche categorie estetiche e concettuali quali bello-pittoresco-sublime, l'ironia, il *Witz* e lo *humour*, il frammento, il passato storico e letterario, ragione *versus* fantasia-sentimento-intuizione, regola *versus* genio, oggettivo *versus* soggettivo, in sintesi 'antico *versus* moderno'. È proprio nel contesto di un tale fervore speculativo, testimone della 'lotta' per la «liberazione dell'immaginario artistico»¹⁷⁸, che si inserisce anche il rinnovato interesse per il genere del *Märchen* che si offre non solo come nuova possibilità creativa, ma anche come ulteriore banco di prova per affermare le proprie teorie¹⁷⁹. Prima della fioritura romantica, infatti, il *Märchen*, gioca un

¹⁷⁴ Il *Pentamerone*, definito da Croce «il più bel libro italiano barocco», fu tradotto per la prima volta in tedesco da F. Liebrecht in un'edizione filologica commentata (1846) con prefazione di Jacob Grimm e poi in inglese da E. Taylor (1848), influenzando molti autori tra cui Gozzi, Perrault, Musäus e Brentano. Il valore archetipico delle fiabe del Basile viene, così, definito dai Grimm: «die Wunder der Märchenwelt» [«l'arcano della fiaba»], «die wunderbaren letzten Nachklänge uralter Mythen» [«i meravigliosi ultimi echi di miti antichissimi»]. Cfr. Lucia Borghese, *Lo Serpe', ovvero i due Basile dei fratelli Grimm*, in «Belfagor», 366, 2006, pp. 671-687. Sul poema cavalleresco come filtro di motivi tra l'epos di origine germanica e la fiaba popolare, in particolare dei Grimm e di Basile, cfr. Maria Vittoria Molinari, *La saga di Hilde. Mito, romanzo, fiaba*, in Enza Gini (a cura di), *La fiaba d'area germanica. Studi tipologici e tematici*, cit., pp. 15-34.

¹⁷⁵ L'opera è del 1697 e si tratta di undici racconti di fate di cui otto in prosa e tre in poesia.

¹⁷⁶ Parallelamente alla moda dei racconti di fate si diffonde in Francia, e poi in tutta Europa, rinnovando in un certo senso il genere fiabesco, la moda della fiaba orientale à la *Mille et une nuits*. Torneremo sull'argomento al par. 2.3. di questo capitolo.

¹⁷⁷ È una raccolta di fiabe di varie autrici tra cui la D'Aulnoy, la de Murat e la de Beaumont (1785-89).

¹⁷⁸ Ingrid Hennemann Barale, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁹ Mentre Lessing (*Laokoon*, 1766) è il primo tedesco a prestare attenzione all'*Inquiry* di Burke e ad aprire in Germania il dibattito, già ampiamente avviato in Francia e Inghilterra, sul sublime e sulle questioni artistiche

ruolo anche nel periodo illuminista, quando, come in Francia, sulla scia di La Fontaine ed Esopo, accanto alle favole didattiche e moraleggianti di Gellert e Lessing, fiorisce anche una ricca produzione di fiabe. Wieland, scrittore di fiabe soprattutto orientali¹⁸⁰, traduttore di Shakespeare e conoscitore delle fiabe francesi, si pone, allora, come bacino di confluenza di diverse tradizioni. Egli inserisce il *Kunstmärchen* raffinato, ironico e frivolo à la Hamilton e Crébillon, il *Biribinker*, nel romanzo *Don Sylvio* (1764) che, come indica il sottotitolo, *Sieg der Natur über die Schwärmerei*, ha lo scopo di far 'rinsavire' e tornare, quindi, alla ragione quel 'Don Chisciotte' delle fiabe che è il protagonista. Il romanzo, però, lungi dall'essere una critica alla fiaba *tout court* come potrebbe lasciar credere, si limita a criticarne solo il cattivo uso, ovvero l'abuso al mero scopo di divertimento senza alcuna utilità. Il meraviglioso, infatti, per Wieland, salvo in tarda età quando nell'*Hexameron* sembra subire un po' l'influsso romantico, non deve essere mai disgiunto dal vero-naturale-razionale. Anche Musäus scrive fiabe, che il nostro Hauff ben conosce e 'cita' in quel fitto tessuto di rimandi intertestuali che sono i *Märchenalmanache*, ma il suo gusto non segue la direttrice orientale, bensì quella del recupero della tradizione letteraria popolare, congiungendosi, così, in linea ideale, al gusto romantico e al lavoro dei Grimm. Nei suoi *Volkmärchen der Deutschen* (1782-87), di cui fanno parte otto racconti basati su leggende locali e solo tre fiabe, il *Märchen* viene inteso come concetto vago e generale per intendere una produzione meravigliosa caratterizzata da uno stile ironico e da una calma, epica serenità, in cui la vaghezza del meraviglioso viene 'rassicurata' ancorandola a precise indicazioni locali e temporali. Punto di passaggio dallo smascheramento illuministico del meraviglioso ad opera di Wieland e Musäus alla sua elevazione a piena dignità di 'naturale' mezzo di rappresentazione amimetica del reale, con Goethe e Novalis, è la *Märchenoper*. L'affinità tra fiaba e teatro, sia in senso shakespeariano che della commedia dell'arte, si mostra evidente non solo nelle fiabe teatrali di Gozzi, erede di Basile e Goldoni, ma anche e soprattutto nell'opera mozartiana *Die Zauberflöte*, dove il meraviglioso e l'illusione fiabesca acquistano finalmente piena dignità, passando da oggetto a soggetto e a mezzo di una rappresentazione, seria e 'vera', che ci trasporta nel regno magico fiabesco e apre le porte della fantasia, spalancando quelle dell'estetica romantica, che si rifà soprattutto all'esempio goethiano. Mentre l'autobiografia *Dichtung und Wahrheit* contiene il «Knabenmärchen» *Der neue Paris* (1811), le altre due fiabe goethiane, *Das Märchen* (1795) e *Die neue Melusine* (1821), si trovano rispettivamente a chiusura del ciclo di racconti *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*¹⁸¹ e nei *Wanderjahre. Das Märchen*, definita

ad esso connesso, Bodmer e Breitinger, in aperto conflitto con le teorie di Gottsched, inaugurano una discussione teorico-poetica sul *Wunderbare* che, se già aveva svolto un ruolo nella mistica barocca, verrà ora portata avanti per tutto il XVIII secolo. In contrasto con le teorie illuministe e il teatro francofilo di Gottsched che, nella *Critische Dichtkunst* (1730), tollerava il meraviglioso solo se confinato entro i limiti della naturalezza e del *Witz*, Bodmer e Breitinger si fanno promotori di un recupero del teatro inglese e, in particolare, del genio di Milton e Shakespeare, e portavoce del potere creativo della fantasia, dell'immaginazione e di una rivalutazione del meraviglioso che sarà portata avanti poi dall'estetica romantica. Rispettivamente nelle opere di Bodmer e Breitinger: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft* (1727), *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) e *Critische Dichtkunst* (1740). Sul genio di Shakespeare si esprime anche Tieck nell'omonimo saggio *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (1793). Tieck, affascinato da spettri e allucinazioni delle tragedie shakespeariane e da fate e maghi delle sue commedie, si occupò per tutta la vita di questo autore, traducendolo, inscenandolo (nel *Sommernacht*, 1789) e imitandolo, anche se in chiave del tutto personale, nelle sue opere sempre sospese tra due piani di realtà.

¹⁸⁰ Su cui torneremo nella prossima sezione.

¹⁸¹ Dopo essere apparsa su *Die Horen* di Schiller.

da Novalis «erzählte Oper» [«opera narrata»] e modello non solo novalisiano, ma anche di Mörike e Hofmannsthal, è una fiaba allegorica che rappresenta un'utopia, quella di un'armonia di intenti etici, estetici e politico-sociali che fanno da contraltare alla violenza della Rivoluzione Francese. *Der neue Paris*, invece, è un racconto di sogno di un'iniziazione mancata, mentre *Die neue Melusine* affronta il tema di un mancato processo di maturazione e recupera il materiale melusinico in chiave quasi parodica rispetto al nucleo mitico originario e all'insegna della *Entsagung*. Novalis attinge per più di un verso all'esempio goethiano, una forte suggestione ne esercita, ad esempio, la simbologia alchemica, mistico-naturalistica e teosofico-occultistico-ermetista del *Märchen*, ma rielaborata personalmente e trasfigurata nella sua personalissima teoria della poesia e della fiaba. Più che Goethe, però, l'altro grande punto di riferimento di Hauff è il concetto di *Märchen* romantico.

In aperto contrasto con la concezione illuministica¹⁸² fortemente didattica e repressiva nei confronti del bambino, visto come materia plasmabile, e della sua sfera emozionale e immaginifica, grazie all'influsso di Rousseau e, soprattutto, grazie alla *Kindheitsanthropologie* di Herder unita alle suggestioni mistico-neoplatoniche di Hamann, la *Frühromantik* non si limita ad una mera rivalutazione dell'infanzia, ma elabora una vera e propria *Kindheitsphilosophie*. Mentre Rousseau rivaluta la figura del bambino accostandola a quella del selvaggio, senza però riconoscergli una sfera emozionale sviluppata, è con Herder che l'infanzia rivendica una sua sfera irrazionale o pre-razionale, emozionale e fantastico-animistica che prelude alla romantica metafisica del genio che è anche metafisica dell'infanzia. Tale visione, basata su un concetto mistico di infanzia, è una visione del tutto rivoluzionaria perché antipedagogica, in cui il bambino non è più visto come materiale da plasmare, ma piuttosto come essere da venerare, in quanto mediatore dell'infinito. Non si tratta, quindi, di *Kinder-*, letteratura per bambini, ma di *Kindheits-Literatur*, letteratura dell'infanzia, in cui i bambini sono visti al contempo sia, herderianamente, come *Naturdichter* dell'antica *Volksdichtung*, che come geni creativi dall'afflato divino interiore, ovvero moderni *Kunstpöeten*. Se il bambino è poeta innato, il poeta è un adulto rimasto interiormente bambino e che, pertanto, come tale, riesce simultaneamente ad attingere sia indietro all'origine, ovvero all'ininterrotta vitalità della *Natur- bzw. Volkspoesie*, che in avanti all'utopico recupero dell'età dell'oro in forma potenziata. Si tratta della concezione triadica della storia novalisiana, in cui il *Märchen* diventa «canone della poesia stessa»¹⁸³, ovvero genere poetico romantico per

¹⁸² Steinlein contrappone la *Kinder- und Jugendliteratur* illuministica dominata da una forte componente 'paternale', ovvero da un restrittivo «sexual-lesepädagogischen Diskurs», al recupero della 'maternalità' nella fiaba attraverso un discorso «phantasie-pädagogisch». Nella sua lettura, di questo percorso sarebbe esemplare e prototipico Hoffmann, mentre Hauff mostrerebbe una sorta di conciliazione tra discorso materno della fiaba con quello paterno del racconto moralistico. Quanto ci sia di vero in questa interpretazione sarà oggetto del cap. 3. Cfr. Rüdiger Steinlein, *Die domestizierte Phantasie*, cit.

¹⁸³ «In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnisvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn. Die Zeit der all(emeinen) Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freiheit – der *Naturzustand der Natur* – die Zeit vor der *Welt* (Staat.) Diese Zeit vor der *Welt* liefert gleichsam die zerstreuten Züge der *Zeit nach der Welt* – wie der *Naturzustand* ein *sonderbares Bild* des ewigen Reichs ist. Die *Welt* des Märchens ist die *durchausentgegengesetzte Welt* der *Wahrheit* (Geschichte) – und eben darum ihr so *durchaus ähnlich* – wie das *Chaos* der *vollendeten Schöpfung*. (Über die *Idylle*) / In der *künftigen Welt* ist alles, wie in der *ehemaligen Welt* – und *doch alles ganz Anders*. Die *künftige Welt* ist das *Vernünftige Chaos* [...] Das ächte Märchen muß zugleich *Prophetische Darstellung* – *idealische Darstell(ung)* – *abs(olut) nothwendige Darst(ellung)* seyn. Der ächte Märchendichter ist ein *Seher* der *Zukunft*. / *Bekenntnisse* eines

eccellenza, prodotto di una rinnovata infanzia dell'umanità che, nella sua capacità di attingere ed evocare l'età dell'oro, recuperando e attualizzando il mito, rende operativa quella poetizzazione e ritotalizzazione del mondo che costituisce il progetto futuro della nuova mitologia. Il *Kunstmärchen* romantico è, quindi, una composizione 'estrema' in più di un senso: perché sancisce l'abbandono totale del principio d'imitazione della natura, perché è simultaneamente opera d'arte e riflessione sulla propria forma, ovvero «poesia della poesia» nel senso dell'ironia trascendentale, è luogo del ritorno dell'antico in veste moderna e, al contempo, allegoria e presagio di un futuro che è rivelato solo all'artista-profeta, ed è, per la simultaneità di tutte queste caratteristiche, in ultima analisi, paradossale¹⁸⁴. Nella sua visione metafisica e triadica della storia, esemplificata simbolicamente nel *Märchen von Hyazinth und Rosenblüte* contenuto nel romanzo-frammento *Die Lehrlinge zu Sais* come un microcosmo che riflette il macrocosmo, ad una condizione primordiale, caotica e innocente, dell'umanità in cui natura e *Geisterwelt* risuonano all'unisono essendo in perfetta armonia, fa seguito un'epoca presente di alienazione e separazione che verrà comunque superata da una nuova età dell'oro e una superiore armonia. Il potere visionario del *Märchen* si rivela proprio nell'evocare al contempo ricordi di quello stato primordiale e visioni di quello futuro. Il *Kunstmärchen* novalisiano è, quindi, un «höheres Märchen» [«fiaba superiore»], ovvero una fiaba allegorica che rappresenta tale concezione metafisica dell'arte e della storia, in cui il poeta diventa profeta del futuro regno eterno. Se da *Die Lehrlinge zu Sais* (1797) emerge una visione del *Märchen* come movimento circolare in cui il soggetto imparando a decifrare la natura, 'sollevandone il velo,' approda al riconoscimento di sé stesso¹⁸⁵, lo *Heinrich von Ofterdingen* (1799), romanzo che è la storia dell'iniziazione poetica del

wahrhaften, synth(etischen) Kindes – eines idealischen Kindes. (Ein Kind ist weit klüger und weiser, als ein Erwachsener – d(as) Kind muß durchaus *ironisches* Kind seyn.) – Die Spiele d(es) K(indes) – *Nachahmung* der Erwachsenen. (Mit der Zeit muß d(ie) Gesch(ichte) Märchen werden – sie wird wieder, wie sie anfieng.)». Il *Fragment* novalisiano non è solo la riflessione poetologica centrale sul *Märchen*, ma anche la sintesi del suo idealismo magico. Cfr. Novalis, *Schriften*. 3. Bd. *Das philosophische Werk II*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, Kohlhammer, 1981, frammento n. 234, pp. 280-281. [«In un vero *Märchen* deve essere tutto meraviglioso, misterioso e slegato, tutto animato. Ogni elemento in maniera diversa. Tutta la natura deve essere mischiata in modo bizzarro con l'intero mondo spirituale. Il tempo della generale anarchia, assenza di leggi, libertà, lo *stato di natura della natura*, il tempo prima del *mondo* (stato). Questo tempo prima del *mondo* porta al contempo tratti sparsi del *tempo dopo il mondo*, così come lo stato di natura è un'immagine straordinaria del regno eterno. Il mondo del *Märchen* è il mondo assolutamente contrapposto al mondo della verità (storia), e proprio per questo ad esso *così simile*, come il caos della creazione compiuta. (sull'*idillio*). Nel mondo *futuro* tutto è come nel mondo *di un tempo eppur tutto completamente diverso*. Il mondo futuro è il caos ragionevole [...] Il vero *Märchen* deve essere al contempo *rappresentazione profetica*, rappresentazione ideale, rappresentazione assolutamente necessaria. Il vero poeta del *Märchen* è un visionario del futuro. Confessioni di un *bambino* vero, sintetico, di un bambino ideale. (Un bambino è di gran lunga più intelligente e saggio di un adulto. Il bambino deve essere un bambino assolutamente *ironico*.) I giochi del bambino, *imitazione* degli adulti. (Con il tempo la storia deve diventare *Märchen*, ridiventerà come era all'inizio.)»].

¹⁸⁴ Da qui l'interpretazione della fiaba come mito riflesso, ovvero recuperato ad arte, il che ne mostra la natura di artefatto, ma anche e soprattutto le qualità mitopoietiche della fiaba stessa che diventa al contempo specchio della poesia romantica nel suo farsi. Cfr. Hans Schumacher, *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica*, Bologna, CLUEB, 1996 (tr. it. a cura di Margherita Versari). [titolo originale: *Narziss an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen: Geschichte und Interpretationen*, Wiesbaden, Athenaiion, 1977.]

¹⁸⁵ Cfr. Ingrid Hennemann Barale, *op. cit.*, p. 282. Sull'evoluzione della poetica del *Märchen* cfr. inoltre Hans-Heino Ewers, *Romantik*, cit., pp. 99-138 e Id., *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck, München, Fink, 1989.

protagonista, contiene tre fiabe, ovvero le due raccontate dai mercanti, quella di Arion (II cap.), dai tratti fortemente archetipici, e la saga di Atlantide (III cap.), che rappresenta di nuovo allegoricamente le tre tappe della sua concezione storica culminante, infine, nella fiaba di Eros e Fabel, detta anche «Klingsohrmärchen» dal nome del suo narratore nel IX capitolo, dove, dietro la simbologia alchemica goethiana, l'amore e la favola, *pars pro toto* della Poesia, nell'idealismo magico novalisiano risultano essere le forze salvifiche che preparano l'avvento della nuova età dell'oro.

Ad una visione ottimistica e proiettata fortemente in avanti, quale è la concezione mistica dell'arte della *Frühromantik*, fa poi seguito, dopo la perdita della fiducia nell'utopia a causa della smentita storica, una *Spätromantik* piuttosto rivolta all'indietro, verso le origini della «prima infanzia», ovvero orientata al recupero del passato e alla salvaguardia del patrimonio del folclore nazionale. In questo contesto si inserisce la polemica fra gli autori della raccolta di *Lieder Des Knaben Wunderhorn* (1806-08) Brentano¹⁸⁶ e Arnim, da un lato, e i fratelli Grimm¹⁸⁷, autori dei *Kinder- und Hausmärchen* (1812-15), dall'altro. Questi ultimi, e soprattutto Jacob, sostengono la tesi della superiorità della *Volkspoesie* sulla *Kunstpoesie*, ovvero del primato del «Sichvonselbstmachen» [«farsi da sé»] della prima sulla mera «Zubereitung» [«preparazione»] della seconda, teoria a sua volta memore della distinzione herderiana «tra genio poetico degli antichi e talento letterario dei moderni, tra *Naturdichter* e *Kunstpoeten*»¹⁸⁸, per cui si fanno promotori di un'arte come raccolta dei resti antichi ancora reperibili di tale *Naturpoesie*, retaggio archetipico e collettivo dell'età dell'oro, che va conservato intatto e reso fedelmente, senza alcun apporto moderno che sarebbe solo una falsificazione e una contaminazione dello stesso. Degli altri due, invece, mentre Arnim ricerca un equilibrio tra elementi recuperati, *volkspoetisch*, ed apporti creativi nuovi, *kunstpöetisch*, Brentano sembra essere più vicino ai Grimm, in quanto concorda con la conservazione del *Volklied* nella sua originarietà, senza, tuttavia, attenersi al criterio della fedeltà, il che lo riavvicina in qualche modo alle posizioni di Arnim.

Tornando al *Kunstmärchen* di questa fase, mentre la *Undine* (1811) di Fouqué, poi musicata da Hoffmann, sancisce una volta per tutte il fallimento del tentativo romantico dell'utopica sintesi tra la soggettività e l'immaginario collettivo primigenio del mito, qui simboleggiato dall'unione dello spirito elementare con l'uomo, Chamisso, nello *Schlemihl* (1814), avverte la trasformazione del *Wunderbaren* nel *Wundersame*, mentre con le 'fiabe' di Tieck e Hoffmann il *Kunstmärchen* si psicologizza o si mischia alla realtà quotidiana acquistando una dimensione tridimensionale. Pur essendosi cimentato a più riprese e in più modi durante l'arco della sua evoluzione artistica con i materiali della fiaba¹⁸⁹, è con i suoi *Kunstmärchen*, come ad esempio *Der blonde Eckbert* (1796), che la fiaba sembra iniziare come tale per poi improvvisamente interiorizzarsi, calan-

¹⁸⁶ Brentano è inoltre autore di due cicli di fiabe meno famosi: *Italienische Märchen*, di cui fa parte *Gockel, Hinkel, Gackeleia*, e *Rheinmärchen*, più legato alla *Sage*.

¹⁸⁷ La critica più recente ha preferito coniare il termine di *Buchmärchen* per il caso dei Grimm per risolvere l'annosa questione delle loro fiabe che si pongono in posizione intermedia tra *Volksmärchen* anonimi e trasmessi oralmente e *Kunstmärchen* rielaborati. Cfr. le indicazioni bibliografiche in Mathias Mayer e Jens Tismar, *op. cit.*, pp. 85-88. È inoltre interessante che nei KHM ci siano due fiabe del pittore Runge, *Von dem Fischer un syner Fru* e *Machandelboom*, che, oltre ad essere in dialetto, contengono richiami alla teoria del cerchio dei colori del pittore.

¹⁸⁸ Ingrid Hennemann Barale, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁹ Tieck si confronta, infatti, sia con materiali del *Volksmärchen* in forma teatrale, come ad esempio nel caso di *Der gestiefelte Kater*, anch'esso testo esemplare del procedimento dell'ironia romantica, che con il *Kunstmärchen*.

dosi nei meandri caotici e labirintici della psiche e del rimosso, di conseguenza, mischiando il piano della realtà quotidiana con quello di un fiabesco ormai demitizzato, straniato e addirittura *schauerlich*, dove la natura non è certo benigna, riconciliatrice e armonica, come era per l'Ideale utopico dei primi romantici, ma avversa, in quanto 'vittima' di un mondo ormai straniato, dalle rivoluzioni di fine secolo, o piuttosto specchio dello stato d'animo, dei desideri più profondi o dei conflitti irrisolti del protagonista e ancor più pericolosa in quanto simultaneamente *fascinans* e *tremendum*, come nel caso del *Runenberg* (1803). Esempio ed esplicativa di tale svolta è la definizione tieckiana di *Natur-Märchen* nei colloqui della cornice del *Phantásus*¹⁹⁰. Qui, dopo aver parlato dell'esperienza estetica della natura in varie forme, sia come natura-giardino¹⁹¹, come luogo di corrispondenze, che come natura selvaggia che si offre come esperienza sconvolgente del sublime, Ernst fa scaturire poesia e fiaba proprio da tali esperienze ambivalenti e antinomiche della natura che riflettono, appunto, gli sconvolgimenti dell'oscura natura interiore:

Auf diese Weise entstehn nun wohl auch in unserm Innern Gedichte und Märchen, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos, mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde aber können dann freilich nicht den Charakter ihres Erzeugers verleugnen. In diesen Natur-Märchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsre Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen¹⁹².

Si tratta, quindi, di fiabe che nascono dalla 'vertigine interiore', di cui diventano specchio attraverso la natura esterna. Dai *Naturmärchen* ai *Wirklichkeitsmärchen* e *Nachtstücke* hoffmanniani il passo è breve. Mentre anche Eichendorff segnala, nella *Zauberei im Herbste* (1808-09) e nel *Marmorbild* (1818), che il *Märchen* è ormai diventato luogo di fascinazione demonica e insidiosa, Hoffmann da un lato spalanca le porte all'*Unheimlichen* calandolo nel quotidiano stesso, dall'altro crea dei *Kunstmärchen* che sono a ragione ritenuti *Wirklichkeitsmärchen*, in quanto i due piani, quello della realtà e quello fiabesco, sono costantemente giustapposti e intersecati. A parte *Der goldene Topf* (1813) in cui, quasi un ultimo omaggio agli ideali del primo romanticismo, si intravede ancora un possibilità di fuga dalla prosaica realtà nel regno di Atlantide, ovvero quello della poesia, tutte le altre 'fiabe', da *Nußknacker und Mausekönig* (1816) a *Klein Zaches*

¹⁹⁰ Sul *Phantásus* come punto di raccordo tra la fase romantica, di cui sarebbe momento conclusivo e riassuntivo, e le novelle del periodo di Dresda cfr. Thomas Meißner, *Erinnerte Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006 e Andreas Beck, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen (Goethe-Tieck-Hoffmann)*, Heidelberg, Winter, 2008.

¹⁹¹ Sul motivo del giardino come immagine ricorrente nel *Kunstmärchen*, cfr. Friedmar Apel, *Die Zaubergärten der Phantasie*, cit.

¹⁹² Ludwig Tieck, *Phantásus*, a cura di Manfred Frank, in *Schriften: in zwölf Bänden*, Bd. 6, Frankfurt/M., DTV, 1985-86, pp. 112-113. Tr. it. in Heinz Brüggemann, *Il concetto di Naturmärchen in Ludwig Tieck*, in «La ricerca folclorica», 33, 1996, p. 101: «È così che anche nel nostro intimo nascono poesie e fiabe, in quanto popoliamo di figure il vuoto immenso, lo spaventoso caos e adorniamo artisticamente lo spazio inquietante; ma tali rappresentazioni non possono certo dissimulare la vera indole del loro artefice. In questi *Naturmärchen* [fiabe di natura] il piacevole si mescola allo spaventoso, l'insolito all'infantile, mettendo in subbuglio la nostra fantasia fino alla follia poetica, per poi liberarla e lasciarla andare soltanto nel nostro intimo». Anche il concetto dell'infanzia cambia: per Tieck diventa «entità spazio-temporale in cui si rappresenta una realtà psichica che in forma di destino può fissare la consapevolezza di sé e del mondo», ovvero l'animo dei bambini diventa specchio in cui le prime impressioni anticipano il futuro destino. Cfr. *ivi*, p. 104.

(1819), da *Prinzessin Brambilla* (1820) a *Meister Floh* (1822), mostrano e ribadiscono la necessità di non perdere troppo di vista la realtà, seppur filisteica, ma, anzi, di rimanerci saldamente ancorati per non rischiare di essere risucchiati dal vortice perturbante del fantastico 'notturno' e abissale come il protagonista del *Sandmann*¹⁹³.

Dopo la generazione romantica, in epoca *Biedermeier*, prima di un definitivo passaggio al realismo e poi ai suoi esiti più moderni, la fiaba assiste al suo *décalage* da letteratura alta a letteratura didattica per bambini, anche per la diversa concezione che si sviluppa in quel periodo intorno al concetto di infanzia. Come abbiamo già visto, i primi romantici accanto alla riabilitazione teorico-letteraria del genere *Märchen*, anzi, intimamente connessa ad essa, presuppongono una visione ideale dell'infanzia¹⁹⁴ come superiore stato dell'essere non ancora turbato dalla coscienza della spaccatura tra sensibile e soprasensibile, in cui la fantasia e la naturale disposizione del bambino a credere nel prodigioso vengono viste come chiavi di accesso alla vera forma di conoscenza, ovvero il sapere non mediato dalla ragione. Perciò il bambino viene ad assumere una dimensione quasi sacrale e la sua educazione concepita come un possibile travasamento delle verità degli adulti nei bambini, senza fini pedagogico-didattici, ma intendendo la lettura, dell'autentica poesia dei *Märchen* soprattutto, come forma di intrattenimento che continua a far vivere quel mondo meraviglioso e soprannaturale. Nel secondo romanticismo poi, parallelamente alle delusioni storiche e insieme alla disillusione di molti degli ideali dei primi romantici, viene meno anche l'utopia di un processo evolutivo organico verso una nuova età dell'oro, per cui continua sì ad esistere il mito di un passato di armonia e pienezza precedente il processo di «riflessione» in cui gli uomini erano ancora capaci di esprimersi in modo istintivo e poetico, ma ora si conservano tracce di questa antica capacità solo negli strati meno colti della popolazione e nei bambini e, di conseguenza, bisogna attingere alle forme di poesia più spontanea come i canti e le raccolte di fiabe popolari, non ancora considerate ramo secondario della produzione poetica, per riuscire ancora a cogliere fantastico e reale nell'originaria dimensione armonica. Durante l'epoca restaurativa, ovvero «das goldene Zeitalter der deutschsprachigen Kinderliteratur»¹⁹⁵, si assiste prima ad una «Verbiedermeierlichung des romantischen Wirklichkeitsmärchens»¹⁹⁶, mentre, poi, il *Märchen* diventa genere letterario rivolto soprattutto al pubblico infantile. La convinzione che cultura ed educazione allontanino il bambino dallo stato armonico di istintività pone le basi della ne-

¹⁹³ Oltre ai già menzionati studi, per la ricostruzione dell'evoluzione del *Märchen* cfr. Ladislao Mittner, *op. cit.*; Viktor Žmegač; Zdenko Škreb; Ljerka Sekulić, *op. cit.*; Hans Schumacher (a cura di), *Phantasie und Phantastik. Neue Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*, Frankfurt/M. – Bern – New York, Lang, 1993; Marianne Thalmann, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961; Patrizio Collini, *Dalla teofania notturna al Notturno: le origini del Nachtstück*, in «Cultura Tedesca», 11, 1999, pp. 165-178; sul *Wirklichkeitsmärchen* cfr. Hans-Heino Ewers, *Romantik*, cit.

¹⁹⁴ Se per Novalis i bambini sono «unbegreifliche höhere Erscheinungen» [«manifestazioni superiori incomprendibili»] e «jede Stufe der Bildung fängt mit Kindheit an» [«ogni stadio di formazione inizia con l'infanzia»] perché «wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter» [«dove sono i bambini c'è un'età dell'oro»], per Wackenroder «wie Propheten einer schönen Zukunft, wie zarte Pflanzen, die unerklärlich aus der längst entflohenen Zeit zurückgekommen sind, stehen die Kinder um uns» [«come profeti di un bel futuro, come delicate piante inspiegabilmente riaffiorate da un tempo ormai perduto i bambini stanno intorno a noi»], mentre per J. Grimm «der Anfang des einzelnen Menschen steht auf gleicher Linie mit dem Anfang des Volkes» [«l'origine del singolo uomo sta sulla stessa linea dell'origine del popolo»]. Citati in Enza Gini, *I Märchenalmanache di Wilhelm Hauff*, cit., pp. 72-74.

¹⁹⁵ Hans-Heino Ewers, *Romantik*, cit., p. 129: «l'età dell'oro della letteratura tedesca per bambini».

¹⁹⁶ Ivi, p. 131: «imborghesimento del *Wirklichkeitsmärchen* romantico».

cessità di una letteratura specifica per l'infanzia con intenti pedagogici che, se in primo tempo doveva servire a mantenere vive quelle qualità intrinseche e ideali dell'infanzia, lentamente, in una sorta di recupero anche degli ideali illuministici, viene ad assumere tratti didattico-moralistici sempre più marcati, il *Märchen* vero e proprio passa in secondo piano perché può 'eccitare' fantasie sbagliate e potenzialmente eversive e la novella fa il suo ingresso nella letteratura infantile come strumento più adatto a trasmettere messaggi educativi e a consolidare il 'giusto' senso del reale¹⁹⁷. Tra Romanticismo e Realismo, quindi, si assiste, anche a livello della fiaba, ad una tendenza a calare il meraviglioso nel reale, a divertire ma anche a trasmettere una visione del mondo armonica dell'«idillio borghese». Andando avanti un po' nel tempo, però, la letteratura per l'infanzia comincia a trasformarsi anche in uno spazio dove, dietro l'apparenza di racconti moralistici, si cela la caricatura dell'idillio e del sistema educativo borghese, e che rivela, inoltre, una visione dell'infanzia molto meno idilliaca di quanto sembri¹⁹⁸.

Ed è proprio qui che si innesta la 'poetica' del *Märchen* di Hauff che, dietro il semplicistico aspetto *naiv* di fiabe infantili¹⁹⁹, fa convergere tutte le direttrici tradizionali fin qui ripercorse, l'eredità illuminista, come quella romantica, dal *Kunstmärchen* 'filosofico' novalisiano ai notturni à la Tieck e Hoffmann al *Volksmärchen* grimmiano, in un incontro-scontro che mostra un programmatico capovolgimento di modelli narrativi prestabiliti. Rovesciando, da un punto di vista narratologico, la 'maniera di Callot' hoffmanniana, e da un punto di vista poetologico, la teoria del meraviglioso tieckiana e il motivo dello «Zauberwort» eichendorffiano²⁰⁰, le fiabe di Hauff acquistano una quasi tangibile gravidanza e una concretezza *frührealistisch*. Si tratta, infatti, di testi che perdono i tratti sfumati o il linguaggio filosofico romantico, per subire un avvicinamento prospettico, ora spaziale ora temporale, e assumere contorni e dettagli ben precisi, dove il meraviglioso diventa quotidiano, l'esotico familiare, il reale 'poetico' e dove, in uno stile 'da sommozzatore', si entra nelle pieghe del reale per decostruirlo ironicamente. Egli prende, infine, anche posizione netta, ironica, sul fantastico-*unheimlich*, un nuovo

¹⁹⁷ Cfr. Klaus-Ulrich Pech, *Einleitung*, in Id. (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus*, Stuttgart, Reclam, 1985, pp. 5-56. Altri studi sull'argomento: Theodor Brüggemann e Hans-Heino Ewers, *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1982; Karl Ernst Maier (a cura di), *Phantasie und Realität in der Jugendliteratur*, Bad Heilbrunn, Julius Klinkhardt Verlag, 1976; Malte Dahrendorf, *Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichen Zeitalter*, Königstein/Ts., Scriptor, 1980; Giuseppe Bevilacqua et al., *L'isola non trovata. Il libro d'avventure nel grande e piccolo Ottocento*, Milano, Emme Edizioni, 1982; Francelia Butler (a cura di), *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, Milano, Emme Edizioni, 1980; Giorgio Cusatelli et al., *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano, Emme Edizioni, 1980; Giorgio Cusatelli, *Ucci, Ucci. Piccolo manuale di gastronomia fiabesca*, Milano, Emme Edizioni, 1983; Beatrice Solinas-Donghi, *La fiaba come racconto*, Milano, Mondadori, 1993; Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974; Felix Karlinger, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

¹⁹⁸ Se lo *Struwwelpeter* di Heinrich Hoffmann si può leggere come inquietante caricatura dei sistemi pedagogici dell'epoca, *Max und Moritz* di Busch rivela il risvolto abissale della natura del bambino, ovvero la sua cattiveria. Cfr. Klaus-Ulrich Pech, *Vom Biedermeier zum Realismus*, in Reiner Wild (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, cit., pp. 139-178.

¹⁹⁹ Von Matt, invece, pone l'accento su un ritorno dello stile hauffiano alla chiarezza, ad una luminosa semplicità e plasticità di stile, che, però, come vedremo, è complicato da un continuo gioco di doppi fondi. Cfr. Peter von Matt, *Wilhelm Hauff oder der Weg in die Klarheit*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 21-37.

²⁰⁰ Cfr. Claudia Stockinger, *Verkehrungen der Romantik. Hauffs Erzählungen im Kontext frührealistischer Verfahren*, in *ivi*, pp. 52-82.

«genere»²⁰¹, che, sebbene se ne sia assunta piena coscienza critica solo nel Novecento²⁰², storicamente ha origine nel Settecento, nel periodo della «secolarizzazione del meraviglioso» e in seno al 'sublime' *Gothic Romance*, genere che ha in sé elementi strutturali fiabeschi ma sempre più interiorizzati, e al *Nachtstück* grottesco, e, per prendere a prestito le parole del nostro Hauff, è «figlio della stessa Regina Fantasia» di cui la fiaba sarebbe la sorella maggiore e si nutrono di influenze reciproche. Non ci sembra giusta, allora, la visione diacronica di Caillois²⁰³ della letteratura fantastica come un'evoluzione lineare e progressiva dal meraviglioso fiabesco al fantastico alla *Science Fiction*, poiché, in accordo con le teorie critiche più recenti, dal Settecento in poi tale 'modalità narrativa' si è concretizzata piuttosto in diversi gradi e forme spesso in rapporto sincronico e osmotico fra loro, come nel caso, appunto, di fiaba e fantastico tra Sette- e Ottocento. Per gli stessi motivi, poi, ci sembra altrettanto discutibile anche la pionieristica definizione di fantastico data da Retinger, la cui semplicità, un po' riduttiva e ingenua, è senz'altro da attribuire al fatto che si tratta del primissimo tentativo di indagare tale ambito concettuale e alla oggettiva difficoltà, rilevata poi costantemente dalla critica fino ad oggi, di definire un concetto così fluido, poliedrico e sfuggente come quello di fantastico, che si è tentato inizialmente di risolvere, procedimento non nuovo, delineando il concetto in contrapposizione agli ambiti ad esso contigui²⁰⁴. Se già lo studio di Lüthi

²⁰¹ Sul dibattito tra 'genere' e 'modo' letterario cfr. *infra*.

²⁰² Dagli studi pionieristici di Retinger e Matthey dei primi del Novecento che, nonostante i limiti, hanno tentato, con intuizioni davvero stimolanti, di approcciarsi al difficile compito di definire un ambito di ricerca tanto elusivo come il fantastico, su su attraverso i lavori sempre più sistematici e articolati di Castex, Penzoldt, Schneider e soprattutto Caillois e Vax, si è cercato inizialmente di sistematizzare la materia dandole una definizione e un primo approccio 'scientifico' approdato ad una serie sempre più vasta e articolata di liste e cataloghi, veri inventari di motivi fantastici. In seguito, una volta compresi i limiti di questo primo approccio 'contenutistico-tematico-situazionale', ovvero l'inevitabile soggettività del criterio di classificazione e il potenziale lavoro infinito che rischiava di inficiare proprio quella scientificità tanto ricercata, si è recuperata l'eredità del concetto freudiano di *Unheimlichen* facendola convergere verso l'approccio formale-formalista con cui Todorov definisce l'*hésitation* tipica del fantastico, per giungere, infine, grazie ai preziosi contributi di Bellemain-Noël, Rabkin, Brooke-Rose, Finné, Punter e, soprattutto Bessière e Jackson, a definire il fantastico non più come genere letterario, ma, in termini strutturalisti e semiotici, come 'modo' o 'modalità' narrativa, ovvero un tipo di enunciazione che si avvale di una precisa strategia linguistica, paradossalmente definita «retorica dell'indicibile e del negativo». Il fantastico è una «narrazione esitante» e, simultaneamente, un percorso conoscitivo all'insegna dello scacco gnoseologico, che mette in scena l'esitazione, il dubbio, irrisolvibile, pena la fuoriuscita dal fantastico stesso, del narratore e del lettore con lui, di fronte ad eventi *unheimlich* che infrangono le leggi del nostro paradigma di realtà, che sono impossibili e inaccettabili e, tuttavia, l'avvenuto «salto di soglia» è confermato dalla presenza dell'«oggetto mediatore», come lo chiama Lugnani recuperando intuizioni di Matthey e Finné. In questa dialettica di attrazione e repulsione, per poter lessicalizzare questa esperienza dell'alterità, che resiste alla concettualizzazione e alla verbalizzazione, non resta che avvalersi allora di una strategia enunciazionale che comunica in maniera indiretta e obliqua, figurata e onirica, e finge di non dire quello a cui, in realtà, vuole prestare voce, avvalendosi di espedienti quali la pseudo-preterizione, l'uso di figure retoriche quali la metafora e l'iperbole, la gradazione o la compressione di elementi antipodici che rende merito a tutta l'ineludibile natura ambigua e caleidoscopica di questo tipo di narrazione. Per maggiori dettagli in proposito e anche per le indicazioni bibliografiche degli studi a cui si è fatto riferimento cfr. Claudia Corti, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989 e Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000.

²⁰³ Cfr. Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966; poi in *Images, images... Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966; tr. it. a cura di Paolo Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Napoli, Theoria, 1985.

²⁰⁴ Joseph Retinger, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 5 (I edizione Paris, Grasset, 1909, pp. 6-7): «Le conte de fées prend sa source dans un sentiment religieux,

aveva messo in rilievo 'spie', come i motivi monchi, di una possibile lettura 'altra' dietro la lineare, serena e astratta unidimensionalità della fiaba popolare²⁰⁵, e l'evoluzione del *Kunstmärchen* ha cercato di mostrare le intrinseche possibilità di un genere tanto complesso e stratificato che sono state sfruttate nelle più diverse direzioni fino quasi a far convergere fiaba e fantastico-*unheimlich*, allora si può concludere che la fiaba, in fondo, non sia poi così 'solare'²⁰⁶, così come il fantastico quale modalità narrativa, sebbene per sua natura *unheimlich*, non sia sfruttabile solo in senso 'notturno' e inconscio, ma affiori in qualche modo, come abbiamo visto, anche in forma grottesco-caricaturale anche negli esiti più 'realistici' della *Kinder- und Jugendliteratur*.

Se, con Calabrese, conveniamo che la fiaba sia intimamente ornamentale, data la sua tendenza a svilupparsi non tenendo conto della plasticità dei volumi e delle profondità spazio-temporali e che trova un *analogon* non tanto nella tecnica pittorica, quanto nell'arte del tessere, e lo conferma la diffusa presenza di termini letterari che ruotano attorno al campo semantico del 'filo' del racconto, allora intrecciando «la trama di un discorso all'ordito di una tessitura»²⁰⁷ la potremmo definire come un

[...] arabesco di metamorfosi multicolori che scaturiscono l'una dall'altra 'come nel disegno di un tappeto siriano' (Calvino) [...] l'immagine di un filo trascorrente, di un ordine che sappia suddividere lo spazio in unità iponimiche [...] e nel *continuum* di un'orlatura incorniciante²⁰⁸.

Sfruttando le potenzialità più 'lineari', 'ornamentali', 'orizzontali' e bidimensionali dell'arabesco della fiaba e 'tessendole' insieme alle qualità più eversive, 'verticali', 'tridimensionali' e 'abissali' dell'*iceberg* fantastico, si potranno utilizzare al meglio e in maniera innovativa le possibilità intrinseche della letteratura fantastica, sebbene rovesciata ironicamente, come nel caso di Hauff.

se manifestant dans une âme *soumise* à la religion, et prête à accepter l'autorité de puissances supérieures – considérées généralement ici comme favorables et propices – le conte fantastique, au contraire, a son origine dans une âme *révolté*, fière de sa propre force et qui lutte contre ces puissances supérieures en s'alliant à d'autres forces surnaturelles, le plus souvent mauvaises. Il en résulte que le conte de fées est serein, poétique, gracieux, doux comme le ciel du Midi, qui le voit naître, tandis que le conte fantastique est plus volontiers cruel, sauvage, effrayant et froid comme les rochers du Nord d'où il vient». [«La fiaba scaturisce da un sentimento religioso che si manifesta in un'anima *sottomessa* alla religione e pronta ad accettare l'autorità delle potenze superiori – generalmente considerate qui come favorevoli e propizie – il racconto fantastico, al contrario, ha origine in un'anima *ribelle*, fiera della sua forza, e che lotta contro queste potenze superiori alleandosi ad altre forze soprannaturali, per lo più malvagie. Ne risulta che la fiaba è serena, poetica, graziosa, dolce come il cielo del Mezzogiorno che la vede nascere, mentre il racconto fantastico è preferibilmente crudele, selvaggio, spaventoso e freddo come le rocce del Nord da dove proviene»].

²⁰⁵ Sulla stessa lunghezza d'onda, anche se in chiave più filosofica e moderna, è anche l'interpretazione masiniana dell'«avventura» la cui lettura, in un certo senso, svuota dall'interno le strutture fisse e rassicuranti della fiaba per disvelarne l'aspetto, sospeso, enigmatico, 'inquietante'. Cfr. Ferruccio Masini, *op. cit.*

²⁰⁶ Si pensi ad esempio alla molteplicità dei dettagli spesso crudeli e spietati che popolano spesso anche le classiche fiabe per bambini, come la pratica dell'abbandono dei figli per l'estrema miseria del tempo o la mutilazione corporea che, sebbene alludano a precise realtà storiche o siano comunque presentati come azioni 'normali' dallo stile astratto e sublimante della fiaba stessa, spiazzano e lasciano al contempo un residuo di disagio e inquietudine interiore. Cfr. ad esempio il saggio di Luisa Rubini, *Il sale della fiaba. Alimentazione e gastronomia nei Kinder- und Hausmärchen dei fratelli Grimm*, in Enza Gini (a cura di), *La fiaba d'area germanica*, cit., pp. 35-55.

²⁰⁷ Stefano Calabrese, *Gli arabeschi della fiaba. Dal Basile ai romantici*, Pisa, Pacini Editore, 1984, p. 75.

²⁰⁸ Ivi, p. 84. La citazione si riferisce in particolare alle fiabe del Basile, ma sembra una bella immagine che si presta anche ad un discorso più generale.

Tradizionalmente collocato a cavallo tra Romanticismo e Realismo, in quella zona grigia da molti critici ritenuta la fase della *Verbiedermeierlichkeit* della fiaba romantica, Hauff attinge in chiave del tutto personale e diversa agli esiti fin qui ripercorsi sia al 'doppio' genere della fiaba che alla modalità discorsiva del fantastico. Dietro l'opportunistico volto dello scrittore di successo che ha fiuto e abilità nello 'sfruttare' i cambiamenti di gusto e le esigenze del mercato, come è stato comunemente recepito dalla critica, si cela, infatti, un virtuoso dall'acuta sensibilità per le problematiche più attuali e un avido, ma irriverente lettore che, con la sua produzione artistica, solo apparentemente sembra piegare il capo alla Restaurazione e alle esigenze del mercato, mentre la pervade di allusivi ammiccamenti di critica sociale e letteraria. Della fiaba, infatti, Hauff fa un uso simultaneamente centripeto, recuperandone la tradizione sia come forma di saggezza popolare che come *Kunstmärchen*, e centrifugo, in quanto, tra le righe di questo genere letterario apparentemente 'rassicurante' e comunemente ritenuto poco adatto ad un atteggiamento critico, serpeggiano allusioni graffianti al proprio tempo, facendo del *Märchen* luogo, inatteso e spiazzante, della riflessione umoristica e di un'aspra e non meno intensa critica corrosiva. A conferire profondità tridimensionale al *Kunstmärchen* questa volta non è tanto la modalità eversiva del fantastico, che viene sì recuperato, ma in modo volutamente distorto e desacralizzante, rovesciandolo nel suo contrario, come molti altri 'modelli' letterari, quanto l'uso discreto, ma sapiente e capillare dell'ironia. Il risultato è allora un insieme di testi²⁰⁹ in cui meraviglioso remoto e orientale e realismo del presente storico e geografico si incontrano in un tessuto testuale *double face*, in cui trama e ordito s'intrecciano mirabilmente a formare un 'arabesco' testuale che si presta alla duplice, se non molteplice, lettura di un diritto e di un rovescio, e che, proprio mentre sembra farsi portavoce e paladino delle sicurezze 'borghesi', degli ideali restaurativi e delle 'mode' letterarie del tempo, insinua anche insistentemente il dubbio sulla loro stabilità e legittimità. Come vedremo nell'ultimo capitolo, i *Märchenalmanache* hauffiani non sono affatto un'opera bidimensionale. È, appunto, l'ironia a conferire loro la profondità tridimensionale e a farsi specchio 'realistico' dell'epoca.

2.3. L'orientalismo: topografie dello sguardo sull'Altro. Hauff 'occidentale-orientale'.

«L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà»

(I. Calvino, *Le città invisibili*)

Comunemente ritenute la fonte primaria dei *Märchen* di Hauff, le *Mille e una notte* forniscono l'occasione dell'innesto dell'orientalismo sulla fiaba grazie alla traduzione del francese Galland (1704-17) che, dopo aver trovato ampio seguito e aver scatenato una vera e propria moda a diffusione capillare prima in Francia e in Inghilterra, esplose in tutta Europa e arriva anche in Germania grazie alla versione di Voß (1781-85). Tuttavia, prima di vedere come viene accolto l'Oriente nella letteratura tedesca nell'età di Goethe, vogliamo soffermarci a chiarire meglio il concetto di 'orientale-orientalismo' discutendo le problematiche ad esso connesse e a quello di 'esotico-esotismo', per

²⁰⁹ Nei *Märchenalmanachen* non si tratta, infatti, solo di *Märchen*, ma anche di *Erzählungen*, *Sagen*, *Gespens-tergeschichten* e racconti orientali, per cui si rimanda, appunto, al cap. 3.

chiarirne l'uso e la posizione, davvero originale per i suoi tempi, del nostro Hauff. Innanzitutto quando si parla di Oriente di solito lo si intende non come luogo geografico, ma come

[...] *imago* letteraria, ascrivibile all'ampio mosaico dell'esotismo [...] luogo letterario, ideale, il cui corrispettivo »geografico« mai frequentato (eccetto casi sporadici), intorno al quale tanto è stato letto e scritto, è assunto a vero e proprio parametro, a momento di confronto e verifica²¹⁰.

Tema oggi quanto mai attuale, l'Oriente è quindi un 'mito' letterario, quello esotico, che sotto varie forme opera da almeno due secoli all'interno della cultura occidentale, è «il mito d'un'assenza, d'una diversità, di un Paese "altro"»²¹¹, quasi sempre indipendente dal grado di conoscenza scientifica effettiva della realtà orientale da parte dell'Occidente. La differenza che intercorre tra 'orientalismo' ed 'esotismo', termini che, sebbene spesso usati indifferentemente, non sono sinonimici, in quanto il primo è rivolto ad una dimensione storico-geografica reale, laddove il secondo, invece, ha come presupposto piuttosto un'attitudine psicologica, è una differenza quantitativa, in quanto l'orientalismo guarda ad una parte del 'diverso', mentre l'esotismo al tutto. Orientalismo è inoltre il termine che designa anche la disciplina che, dal Settecento in poi, si è sviluppata nel tempo come tale sulla scia dell'iniziale 'moda esotistica', letteraria e non. Testimone e 'vittima' di questo 'sentimento dell'esotico', reso più in maniera empiricamente approssimativa che definito, è Victor Segalen²¹²:

Ce livre décevra le plus grand nombre. Malgré son titre, un peu compromis déjà, il y sera peu question de tropiques et de palmes [...] fruits et fleurs inconnus [...] L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit [...] la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont complémentaires). [...] Définition du préfixe *Exo* dans sa plus grande généralisation possible. Tout ce qui est «en dehors» de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre «Tonalité mentale» coutumière. [...] Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme: qui n'est autre que la notion du différent, la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. [...] Je conviens de nommer «Divers» tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* [...] Jusqu'à ce jour le mot *Exotisme* fut à peine synonyme de «impressions de pays lointains»; de climats, de races étrangères; et trop souvent mésémployé par substitution à celui plus compromis encore de «colonial» [...] Je ne disconviens pas qu'il n'existe un exotisme des pays et des races, un exotisme des climats, des faunes et

²¹⁰ Maria Enrica D'Agostini (a cura di), *Il Paese Altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, Napoli, Bibliopolis, 1983, p. XI.

²¹¹ Giorgio Cusatelli, *Prefazione*, in Maria Enrica D'Agostini (a cura di), *op. cit.*, p. XIII.

²¹² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Librairie Generale Francaise, 1986. È un saggio che si presenta come una serie di appunti sparsi destinati a diventare un'opera rimasta incompiuta, non è, infatti, né un vero e proprio resoconto di viaggio, né una comparazione tra la cultura europea e quella di altri popoli, né uno studio scientifico frutto di nozioni ereditate dagli studiosi orientalisti suoi precursori, ma prova della sua personale necessità di confrontarsi con tale sentimento. Dei due tipi di esotismo, quello temporale e quello spaziale, egli intende esplorare il secondo che gli permette di evitare un'indagine storicistica del problema e lo lascia libero di 'viaggiare' attraverso spazi e sensazioni esotici di varia natura.

des flores; un exotisme soumis à la géographie, à la position en latitude et longitude. C'est cet exotisme-là, précisément, qui, le plus apparent, imposa son nom à la chose, et donna à l'homme, trop porté au début de son aventure terrestre à se considérer comme identique à lui même, la conception d'autres mondes que le sien²¹³.

Nettamente contrapposta a questa impostazione 'evocativa' e, appunto, 'impressionistica' del fenomeno dell'esotismo, è, invece, la posizione di Said, che non parla di un vago gusto esotistico, ma di un preciso «discorso orientalista» inteso come «un fenomeno culturale e politico e non soltanto vuota astrazione»²¹⁴. Egli definisce, infatti, il termine «orientalismo» nella sua triplice accezione: in primo luogo come disciplina accademica, l'«orientalistica», o meglio l'insieme delle discipline che studiano i costumi, le letterature e la storia dei popoli orientali, laddove «orientalista» è chi pratica tali discipline, sia pure da un punto di vista antropologico, sociologico, storico o filologico, sebbene di recente si tenda più a parlare, in modo più neutro, di «studi orientali» o «area studies»²¹⁵; in secondo luogo, poi, in un'accezione più ampia, per «orientalismo» s'intende anche «lo stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l'«Oriente», da un lato, e, nella maggior parte dei casi, l'«Occidente» dall'altro»²¹⁶; infine, dato che l'interazione tra l'ambito accademico e quello extra-accademico non è mai mancata e, anzi, la loro influenza reciproca è venuta ulteriormente accentuandosi verso la fine del XVIII secolo, allora, prendendo questo periodo storico come approssimativo limite cronologico, si giunge alla terza accezione del termine «orientalismo» come referente più concreto e storicamente localizzato, ovvero:

[...] l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente, gestione basata oltre che sui rapporti di forza economici, politici e militari, anche su fattori culturali, cioè su un insieme di nozioni veritiere o fittizie sull'Oriente. Si tratta, insomma, dell'orientalismo come modo occidentale per esercitare la propria influenza e il proprio predominio sull'Oriente²¹⁷.

²¹³ Ivi, rispettivamente pp. 72, 38, 33, 36, 83-4. [«Questo libro deluderà la maggior parte delle persone. Malgrado il suo titolo, un po' già compromesso, tratterà poco di tropici e di palme, [...] frutti e fiori sconosciuti [...] L'esotismo quindi non è questo stato caleidoscopico del turista e dello spettatore mediocre, ma la reazione viva e curiosa allo choc di una individualità forte contro un'oggettività di cui essa percepisce [...] la distanza. (le sensazioni di esotismo e di individualismo sono complementari) [...] Definizione del prefisso *eso* nella più grande generalizzazione possibile. Tutto ciò che è 'al di fuori' dell'insieme dei nostri attuali, quotidiani, problemi di coscienza, tutto ciò non è la nostra 'tonalità mentale' abituale. [...] Arrivando molto velocemente a definire, a porre la sensazione d'esotismo: che non è altro che la nozione del differente; la percezione del Diverso; la conoscenza che qualcosa non è se stesso; e il potere d'esotismo, che non è altro che il potere di concepire altro. [...] Stabilisco di chiamare 'Diverso' tutto ciò che fino ad oggi fu chiamato estraneo, insolito, inatteso, sorprendente, misterioso, amoroso, sovrumano, eroico e anche divino, tutto ciò che è *Altro* [...] Fino ad oggi la parola *esotismo* è stata a malapena sinonimo di 'impressioni di paesi lontani', di climi, di razze straniere; e troppo spesso usato impropriamente per sostituzione a quello ancora più compromesso di 'coloniale'. [...] Non nego che esista un esotismo dei paesi e delle razze, un esotismo dei climi, della flora e della fauna; un esotismo sottomesso alla geografia, alla latitudine e alla longitudine. È proprio questo esotismo che, in maniera più appariscente, ha dato nome alla questione e ha dato all'uomo, fin troppo portato all'inizio della sua avventura terrestre a considerarsi come identico a se stesso, la concezione di altri mondi rispetto al suo»].

²¹⁴ Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, tr. it. a cura di Stefano Galli, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 22. (Titolo originale: *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978).

²¹⁵ Ivi, p. 12.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Ivi, p. 13.

Ecco giustificato, quindi, l'assunto di Said secondo cui «l'Oriente non sia un'entità naturale data, qualcosa che semplicemente c'è, così come non lo è l'Occidente»²¹⁸, ma uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso con cui la lunga tradizione dell'orientalismo si è messa in relazione basandosi sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale, ma facendone al contempo un «discorso» che sostituisce al luogo reale «l'immagine europea dell'Oriente», come spiega il sottotitolo dell'opera stessa, una sorta di specchio 'in negativo' che mostra come la cultura europea abbia acquisito maggior forza e senso di identità proprio contrapponendosi e facendone una sorta di sé complementare e 'sotterraneo'. L'intero studio di Said mira, infatti, a mostrare e ricostruire l'evoluzione di questo confronto impari tra «due metà ineguali», l'Io e l'Altro, l'Occidente e l'Oriente «orientalizzato» dall'Occidente, un 'discorso' fortemente coerente che prende le mosse dalle premesse di una presunta egemonia culturale e una superiorità di posizione²¹⁹, ovvero da una sovrana coscienza occidentale dalla cui indiscussa centralità è emersa una visione del mondo orientale inizialmente un po' vaga e generica e poi sempre più precisa e stringente, grazie alle nozioni empiriche via via accumulate insieme anche ad una quantità di investimenti, desideri, proiezioni e rappresentazioni occidentali dell'Oriente. Nucleo centrale della ricostruzione dell'«orientalismo moderno», così come si configura verso la fine del XVIII secolo, sono Francia e Gran Bretagna, nazioni pioniere nel campo degli studi sull'Oriente, grazie anche alle loro due più grandi reti di domini coloniali dal XVII secolo alla Seconda Guerra Mondiale, egemonia passata poi successivamente agli USA, mentre alla Germania viene riconosciuto il merito di un apporto più teorico e metodologico all'orientalismo. Se l'orientalismo come disciplina accademica e branca specialistica del sapere risale al Concilio di Vienna del 1312, quando fu decisa l'istituzione di cattedre di arabo, greco, ebraico e siriano a Parigi, Oxford, Bologna, Avignone e Salamanca, la nascita dell'orientalismo moderno o «Rinascimento orientale», come si configura tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, per Said coincide con l'invasione napoleonica dell'Egitto nel 1798²²⁰, non a caso sfondo storico ben preciso e fortemente connotato dei *Märchen-almanache* hauffiani, mentre il periodo di maggior espansione dell'orientalismo come disciplina 'scientifica' coincide con quello della massima espansione europea in Asia e Africa tra il 1815 e il 1914. Tra questi estremi si delinea lo sviluppo dell'orientalismo stesso da vago gusto per l'esotico letterario, e non solo, a 'scienza' e 'discorso' orientalista nel senso cui si è fatto finora riferimento e le cui tappe vorremmo brevemente ripercorrere prima di passare ad analizzare il mito letterario dell'Oriente. Se dal Medioevo al XVIII secolo serpeggia in Europa il gusto per un Oriente mitico, soprattutto biblico e islamico, spesso in bilico fra timore e curiosità, visione di edenici paradisi e colombiane nuove terre da scoprire²²¹, si passa verso la seconda metà del Settecento, grazie soprat-

²¹⁸ Ivi, p. 15.

²¹⁹ «L'orientalismo contempla l'Oriente dall'alto, con l'intenzione di prendere percettivamente possesso dell'intero ampio panorama che gli si distende davanti – cultura, religione, mentalità, storia, società», lo guarda attraverso categorie riduttive e lenti spesso politiche e/o sessuali, dando per scontato che nessun orientale sappia vedersi meglio di un orientalista, in una visione, quindi, statica e conservatrice. Ivi, p. 236.

²²⁰ Spedizione che testimonia il nuovo atteggiamento scientifico e 'testuale' verso l'Oriente, in quanto Napoleone, che conosceva già piuttosto bene l'Egitto sia da un punto di vista 'tattico' e strategico che storico, arruolò inoltre un gruppo di *savants* orientalisti, una sorta di 'archivio vivente' per conoscere l'avversario nei minimi dettagli, cosicché ne risultò «il primo di una lunga serie di incontri europei con l'Oriente in cui la specifica preparazione degli orientalisti fu posta direttamente al servizio del colonialismo». Cfr. Edward W. Said, *op. cit.*, p. 86.

²²¹ Ivi, pp. 37-114. Sull'evoluzione del rapporto, soprattutto inglese, ma anche europeo, con l'alterità cfr. inoltre Rossella Ciocca, *I volti dell'altro. Saggio sulla diversità*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990.

tutto alle pionieristiche figure della 'scienza orientalista' Anquetil-Duperron e William Jones, a quella forma di «esotico addomesticato» che è il discorso orientalista, in cui, da una geografia immaginaria dai vividi tratti letterari, si passa a caratterizzare l'Oriente come estraneo, incorporandolo al contempo schematicamente in una rappresentazione scenica «per l'Europa», grazie anche alle sempre più numerose e approfondite conoscenze in materia. Da un lato, tra XVII e XVIII secolo, oltre alla traduzione di Galland delle *Mille una notte*, la *Bibliothèque orientale* (1697) di Barthélemy D'Herbelot fornisce strumenti per una nuova comprensione dell'Islam e dà un'idea più ampia di Oriente, e, insieme alla traduzione del Corano di George Sale (1734) e agli studi di Ockley (come ad esempio la *History of the Saracens*, 1708, 1718) e di J. H. Hottinger (*Historia orientalis*, 1651) allarga gli orizzonti dell'orientalismo. Dall'altro, il minaccioso impero ottomano viene 'addomesticato' politicamente dalle nuove potenze dominatrici, Francia e Gran Bretagna, e quindi ridotto a 'questione orientale', i sempre più numerosi e frequenti viaggi di scoperte ed esplorazioni geografiche e missionarie nel Levante, di ricerche archeologiche in Mesopotamia, Egitto, Siria e Turchia, insieme al contributo narrativo dei diari di viaggio di studiosi o dilettanti, alla grande scoperta della filologia come disciplina comparativa tra le lingue appartenenti a diverse famiglie, tra cui l'indo-europea e la semitica sono i due maggiori esempi (W. Jones, F. Bopp, J. Grimm), e alla

Il testo mostra lo sviluppo del confronto, sempre problematico, dialettico, ambivalente e ambiguo, con «l'altro» nei vari ritratti disegnati dalla civiltà occidentale nei suoi diversi tentativi di colonizzazione e naturalizzazione dell'alterità. Dal mostro premoderno, repellente ma al contempo in qualche modo meraviglioso, che racchiude entro i suoi angusti confini l'atteggiamento timoroso e respingente nei confronti di un mondo ancora poco conosciuto e una dimensione esistenziale ristretta, si passa, grazie alle grandi scoperte e alla nascita dei primi imperi coloniali, alla visione settecentesca, duplice e ambigua, dell'alterità incarnata nella figura del selvaggio visto ora come nobile «buon selvaggio» simbolo di un mitico ritorno se non all'età dell'oro, almeno ad uno stato di natura originario e privilegiato, ora come essere incivile e brutale da sfruttare economicamente e «civilizzare» politicamente, ma sempre e comunque spersonalizzato e reificato nonché ridotto a oggetto del proprio interesse idealistico o utilitaristico. L'enigma dell'identità del diverso si fa, tuttavia, più oscuro quando all'alterità etnica si affianca, durante il corso dell'Ottocento e alla svolta di secolo, un'altra forma di diversità, più *unheimlich*, quella che «sorge dall'interno di una coscienza, non più solo culturale ma ormai anche psicologica, in piena crisi di individuazione» e che si incarna nel doppio del fantastico vittoriano, rappresentazione dell'inconscio «come alter-ego, ritratto perturbato dell'io cosciente, omologo rovesciato che prende il sopravvento e trasforma l'individuo nel suo contrario speculare». «Amore e odio, attrazione e repulsione, ammirazione e disprezzo si alternano o convivono nella gamma dei sentimenti che caratterizzano il confronto con la diversità, si riferisca questa a una differenza di razza, culturale, sociale, relativa al sesso o percepita, all'interno del sé, come frattura sdoppiante della personalità». «Dalla prossimità allarmante in cui risiede nell'io scisso il doppio perverso del soggetto si intravede [...] un altro volto mostruoso», l'alieno si rivela un riflesso, complementare e iperbolico, dello stesso soggetto. [Ivi, pp. 9-10]. Da grottesca e sub-umana, mostruosa, quale era nel Medioevo, quindi, l'alterità diventa quasi soprannaturale, «mitica» e «sublime» nel Settecento, per assumere poi, tra Ottocento e Novecento, un volto sempre più concreto e umano e trovare nella psiche dell'uomo quella porta ianuararia attraverso i cui squarci rivelare sinistri bagliori e riflessi, inquietanti ma pur sempre concreti, della sua sconcertante presenza con cui il confronto è non solo tappa obbligata ma imprescindibile. Sul problema dell'influenza reciproca tra 'Io' e 'Altro', ovvero della presa di coscienza dell'identità da parte del 'nativo' a contatto con 'l'estraneo' cfr. inoltre Francesco Orlando, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità. (Con due interventi di Giorgio Cusatelli e Claudio Gorlier. Lezione Sapegno 1996)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996. Contrariamente a Segalen, Orlando pone l'accento su un esotismo temporale che nel testo letterario si tradurrebbe in «rappresentazione di una cultura, attribuita ad un altro popolo, e sentita da una coscienza contemporanea come superata» (ivi, p. 30) nel senso del «ritorno del superato» freudiano. Gorlier, invece, dopo aver ripercorso attraverso i principali ideologemi, il processo di colonizzazione dell'Oriente da parte della cultura europea, sulla falsariga di Said e di Ciocca, pone l'accento sulle letterature post-coloniali come «specchio che l'altro porge a chi l'ha violentato e sottomesso» (ivi, p. 83).

‘scoperta’ dell’India da parte di F. Schlegel concorrono a delineare il nuovo volto dell’orientalismo moderno come scienza. Se Anquetil-Duperron, con i suoi viaggi in Asia e le sue traduzioni dell’Avesta e delle Upaniṣad, introduce la consapevolezza della presenza di innumerevoli civiltà e letterature del passato, mostrando per la prima volta l’Oriente nella concretezza dei suoi testi, lingue e civiltà, facendo acquistare all’Asia una precisa fisionomia intellettuale e storica, William Jones, studioso infaticabile, giurista ed esperto conoscitore nonché autorità nel campo delle lingue araba, ebraica e persiana, diventa «fondatore dell’orientalismo moderno» e comparativo che comincia ad ‘adomesticare’ l’Oriente trasformandolo in provincia dell’impero culturale europeo. Nel corso del Settecento, quindi, quattro fattori concomitanti costituiscono lo sfondo del nascente orientalismo moderno: l’espansione delle conoscenze e degli orizzonti in più direzioni grazie alle esplorazioni europee nel globo, pur mantenendo la centralità del punto di vista europeo; la capacità di un confronto storico con i testi grazie alle discipline comparative futuro vanto della metodologia ottocentesca; un atteggiamento di immedesimazione simpatetica per influsso dello ‘storicismo’ herderiano e vichiano e una tendenza classificatoria di fatti naturali e umani in tipi *à la* Linneo. Grazie a questa generale tendenza laicizzante caratterizzata, da un lato, da una volontà di affrancarsi dai limiti tradizionali del contesto biblico e, dall’altro, dal tentativo di fondare l’orientalismo su base razionale e scientifica, nasce il moderno orientalismo i cui ‘padri fondatori’ sono considerati De Sacy, Renan e Lane. De Sacy, di cui, non a caso, ci viene offerto un esilarante ritratto satirico nella *Geschichte Almansors* di Hauff²²², inaugura la nuova disciplina, diventandone il ‘padre’, creando un nuovo genere letterario, la cretomanzia, ovvero antologie che presentino l’Oriente mediante frammenti significativi, tradotti spiegati e commentati, un *tableaux historique*, un *panopticon*, che dà vita ad un canone testuale trasmesso poi di generazione in generazione, mentre Renan, che appartiene piuttosto alla seconda generazione orientalista, ha il merito di aver applicato alla nascente disciplina il metodo filologico e linguistico comparativo, trasferendo nella nuova scienza laica, la filologia, la visione storicistica del mondo mutuata dalla religione. Il sanscrito e la cultura indiana soppiantano, in antichità e importanza, l’ebraico e la leggenda edenica, ma, accanto a questo atteggiamento laicizzante e più scientifico, si delinea anche la divisione, schlegeliana e humboldtiana, ma con nuovi risvolti razzisti, tra lingue organiche, come l’indoeuropeo, e inorganiche o agglutinanti, come le lingue semitiche. Rispetto alla generazione dei suoi predecessori, Quinet e Michelet, in cui il dotto Occidente osserva da una prospettiva vantaggiosa il passivo, femminile Est per ‘articolarlo’ nel suo discorso orientalista, Renan ne recupera l’eredità con atteggiamento più scientifico e filologico, creando un orientalismo moderno con un vocabolario specialistico che denota, però, un comparativismo non solo descrittivo, ma anche valutativo. Lane, infine, contribuisce ad ‘orientalizzare’ l’Oriente sottoponendolo ad una sorta di revisione espungendone gli aspetti di più ‘pericolosa’ sensualità e rendendolo ‘accessibile’ alla folla dei letterati²²³.

Ecco che, quindi, viene delineandosi un approfondimento di conoscenze e, di conseguenza, un approccio più scientifico alla materia che da *unheimlich*, perché simultaneamente affascinante e minacciosa, diventa sempre più ‘familiare’, *heimlich*, ma anche un progressivo atteggiamento di appropriazione e dominio nei suoi confronti. L’orientalismo è sì la disciplina teorica con cui l’Occidente si avvicina all’Est in modo sistema-

²²² Cfr. cap. 3, par. 3.

²²³ Edward W. Said, *op. cit.*, pp. 115-198.

tico, mediante lo studio, l'esplorazione geografica e lo sfruttamento economico, ma è anche lo strumento mediante il quale l'Oriente passa da «eterotopia»²²⁴ a «palcoscenico annesso all'Europa» dove viene messo in scena non l'Oriente, ma la rappresentazione occidentale, narcisistica, di esso. Nel «teatro orientalista» l'Oriente viene 'ri-creato' dagli orientalisti, veri «demiurghi laici», diventando simulacro di sé stesso e disciplina della conoscenza occidentale 'autorizzata' dell'Oriente:

[...] l'Oriente è così orientalizzato, trasformato cioè in una provincia sottoposta alla po-
tèstà orientalista, spingendo inoltre il lettore comune occidentale ad accettare le codifi-
cazioni degli orientalisti [...] come se fossero il *vero* Oriente. La verità, insomma, fini-
sce col dipendere dal giudizio degli studiosi invece che dal materiale oggettivo stesso,
che col tempo sembra persino dovere la sua esistenza all'orientalista²²⁵.

Nel corso dell'Ottocento, e fino alla Seconda Guerra Mondiale, in questo passaggio da un'appropriazione teorica testuale ad una effettiva, l'Oriente perde progressivamen-
te la sua pregnanza di luogo per assumere l'inconsistenza di *topos*, un *tableau vivant*,
oggetto di continue «citazioni restaurative» da parte dell'orientalismo stesso che da di-
scorso di dotti diventa istituzione dell'imperialismo, mentre l'orientalista da erudito si
trasforma in agente imperiale. In questo lungo e lento processo di appropriazione at-
traverso cui l'idea europea dell'Oriente si trasforma da atteggiamento contemplativo e
letterario a precisa realtà amministrativa, economica e militare, senza che ad un 'orien-
talismo' faccia da contraltare specularmente un 'occidentalismo', «da mero altrove spaziale
e temporale, l'Oriente divenne un distretto della cultura europea sottoposto a precise
norme metodologiche, nonché un territorio dove la supremazia occidentale potesse
dispiegarsi»²²⁶. Mentre i primi orientalisti, quindi, provvidero l'Oriente di una *mise en*
scène, i successori presero saldamente possesso di quella scena che poi divenne, nel XX
secolo, efficace strumento di gestione per istituzioni e governi²²⁷. Da mito letterario-ar-
tistico a crocevia di interessi occidentali, in un intreccio dialettico di potere e conoscen-
za che fanno dell'orientale un'immagine non sempre politicamente innocente, l'Oriente
era e rimane comunque fonte inesauribile d'interesse e di attualità.

Emblematica risulta allora la modernità di un autore come Hauff, che, anticipando
di quasi due secoli il saggio teorico di Said e la critica recente che lo rimette in discus-

²²⁴ Michel Foucault, *Die Heterotopien*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005; tr. it. a cura di Salvo Vaccaro *et al.*, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Eterotopia, 2001.

²²⁵ Ivi, p. 83. Contribuisce, inoltre, a delineare e rafforzare tale quadro la fondazione di importanti associa-
zioni 'orientaliste' come la Royal Asiatic Society (1823) o la Société Asiatique (1822).

²²⁶ Ivi, p. 198.

²²⁷ Per Said la fase più recente dell'orientalismo, ovvero dopo la Seconda Guerra Mondiale, sarebbe car-
atterizzata da una rinnovata attenzione per il mondo arabo, dall'egemonia americana e dal passaggio
dell'orientalismo dall'ambito della filologia a quello delle scienze sociali. Ivi, pp. 199-350. Sul tema della let-
teratura esotica come lente privilegiata, perché marginale e 'atopica', e come 'osservatorio' per comprendere
meglio la storia della crisi della civiltà occidentale e della cultura borghese ed etnocentrica dal periodo tra le
due guerre cfr. inoltre Berta Cappelli ed Enzo Cocco (a cura di), *Esotismo e crisi della civiltà*, Napoli, Tempi
Moderni Edizioni, 1979, che pone l'accento su come il 'discorso del bianco' e il suo razzistico 'mito della di-
versità' ritorni, come un boomerang, nel cuore del suo luogo d'origine, l'Europa. A proposito dell'attualità
del tema e sugli esiti 'più moderni' del rapporto Occidente-Oriente nel mondo odierno «reticolo di identità
e differenze culturali i cui confini cambiano in continuazione», ad integrazione del saggio di Said, cfr. Fa-
bio Dei, *Islam e Occidente, tra etnocentrismo e relativismo culturale*, in Andrea Addobbati (a cura di), *Islam
e Occidente: la storia e il mondo che cambia*, Pisa, Plus-Università di Pisa, 2003, pp. 35-49. La citazione si
trova a p. 38.

sione, inscena empiricamente, nei suoi *Märchen*, un caustico attacco sia all'atteggiamento egemonico occidentale, che, con i suoi superbi dotti orientalisti crede di potersi facilmente, e violentemente, appropriare di una tradizione millenaria che non gli appartiene, sia però anche, simultaneamente, ad una pretesa superiorità, romantica, della civiltà orientale, recuperando, invece, come vedremo, stereotipi illuministi rifunzionalizzati in chiave anti-assolutistica.

La critica più recente, infatti, pur ripartendo dall'ormai imprescindibile studio di Said, tende piuttosto a ridimensionarne l'approccio fortemente ideologico, quello «Herrschaftsdiskurs»²²⁸ che, in quanto «iniziale Metaerzählung der internationalen Orientalismusforschung»²²⁹, è subito divenuto punto di riferimento inevitabile per ogni successivo confronto con il tema 'Oriente', ma che, al contempo, ne costituisce proprio il limite e, quindi, il punto d'innesto di una necessaria conseguente revisione. È proprio quello che fa Polaschegg, infatti, individuando le aporie²³⁰ di tale costruzione eurocentrica, astorica, spesso tautologica e contraddittoria, sottolineandone l'atteggiamento coloniale aprioristico e il marcato ideologismo. A tale approccio dagli orizzonti ristretti, poi, cerca di contrapporre un metodo più funzionalistico, interculturale e *diskursgeschichtlich*²³¹ che renda merito ad un concetto così debordante, poliedrico ed eterogeneo come quello di 'Oriente', tenendo conto dei suoi vari aspetti e concentrandosi sull'orientalismo tedesco, sia scientifico che letterario, che le permette di esulare dal discorso colonialistico e di dedicare ampio spazio anche a Hauff²³². L'attualità dell'autore risulta, infatti, duplice: se da un lato, come abbiamo accennato, egli cita apertamente la tradizione dotta orientalista guardandola attraverso lenti iro-

²²⁸ Axel Dunker, *Sich überlagernde Projektionen von Orient und Okzident* (recensione di Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis, 2007), in «IASOnline», 18/03/2009, par. 7. [«discorso di dominio»].

²²⁹ Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, cit., p. 51. [«iniziale metanarrazione della critica orientalistica internazionale»].

²³⁰ Già il titolo dello studio di Said (*Orientalism*) ne annuncia il costruito e il tenore, in quanto in inglese, come in tedesco, il suffisso «-ism»/«-ismus» denota un orientamento appropriativo marcatamente ideologico, senza contare poi che il punto di vista dello studioso, ovvero quello del «post-colonial movement», si limita a prendere in considerazione solo il 'confronto' fra Europa (soprattutto Gran Bretagna e Francia) e USA da un lato, e mondo arabo-islamico dall'altro, riducendo, quindi, un fenomeno tanto ampio e multiplo, come quello dell'Oriente, ad un solo aspetto di esso. Cfr. a tal proposito Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, cit., pp. 1-62, e Id., *Von chinesischen Teehäusern zu hebräischen Melodien. Parameter zu einer Gebrauchsgeschichte des deutschen Orientalismus*, in Klaus-Michael Bogdal (a cura di), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2007, pp. 49-80.

²³¹ L'approccio preso a modello dalla Polaschegg è quello di Luhmann, ovvero dell'«identità mediante la differenza» e della presentazione di più possibilità. Il sistema di coordinate o assi intorno a cui ruota, infatti, il discorso dell'autrice è quello della dicotomia della 'differenza' ('proprio/altro') nell'operazione di costruzione dell'identità, da un lato, mentre, dall'altro, quello della 'distanza' ('familiare/estraneo'), nell'operazione della comprensione. Inoltre, nell'evoluzione storica della ricezione dell'Oriente in ambito tedesco, ella mette soprattutto in evidenza l'importante svolta, un vero e proprio *Paradigmenwechsel*, che avviene tra XVIII e XIX secolo, quando, ad un'entusiastica e aproblematica ricezione di contenuti e immagini sino-, egitto- e turcofilii in epoca illuministico-assolutistica, fa seguito il «linguistic turn», ovvero la trasformazione dell'Oriente in 'poesia-modo-lingua-forma', in seguito all'euforia per le traduzioni, all'ermeneutica biblica della tradizione protestante e alla scoperta della linguistica storico-comparativa, insieme alla *Mythenforschung* e all'archeologia che rivalutano accanto a quella araba, le lingue e culture ebraica, indiana e persiana. Cfr. Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, cit., pp. 63-276.

²³² Contro la posizione della maggior parte della critica, Polaschegg sottolinea l'originalità e il valore della strategia orientalistica dei *Märchen-Almanache* di Hauff, confrontandolo con altre tecniche tra cui quella di Montesquieu, su cui torneremo al cap. 3.

niche per prenderne le distanze e metterne in ridicolo gli esiti più estremi, dall'altro, con la stessa *lorgette*, egli guarda anche la tradizione letteraria contemporanea che attinge al 'prisma dell'Oriente'.

Se la campagna napoleonica in Egitto segna la nascita dell'orientalismo moderno come disciplina scientifica, la traduzione delle *Milles et une Nuits* di Antoine Galland (1704-17) fa esplodere un irresistibile *Drang nach Osten*, una vera e propria 'febbre' orientalista in campo letterario. Sulla scia del lavoro di Galland, a sua volta tradotto in inglese come *Arabian Nights Entertainments* (1725), fioriscono prima in Francia e poi in Inghilterra tutta una serie di traduzioni dall'arabo più o meno autentiche²³³ le quali attecchiscono velocemente sull'immaginario inglese e francese già propenso al gusto esotico e al fiabesco, soprattutto grazie a Perrault, dando luogo ad un filone letterario 'orientalista' o, piuttosto inizialmente pseudo-orientalista, che, in ultima analisi, altro non è se non una rielaborazione personale di materiale più vario, spesso espressione degli ideali illuministi e/o di una critica sociale sotto le mentite spoglie di racconti 'orientali' dalla vaga coloritura esotica. Seguendo i modelli di Voltaire e Montesquieu²³⁴, che notoriamente Hauff aveva ben presenti, e che troveranno seguito anche in Germania, ad esempio nell'*Usong* (1771) di Albrecht von Haller, in un primo momento si sviluppano due filoni di letteratura inglese pseudo-orientalista che esemplificano i due atteggiamenti contrastanti, la lente bifocale attraverso cui l'Illuminismo guarda l'alterità: da un lato quello dei *contes philosophiques à la Voltaire*, come quelli di Steele e Addison, Johnson e Hawkesworth, ovvero racconti d'impostazione didattico-moralistica contenenti riflessioni filosofiche, tese ad inculcare obliquamente la dottrina augustea, su uno sfondo vagamente orientaleggiante in cui l'altro viene tenuto a distanza perché visto con ritroso sospetto in quanto fuori dal *limen* rassicurante della realtà cognita; dall'altro un orientalismo satirico in forma di pseudo-lettere in diari di viaggi in cui, come nei casi di Lyttelton e Goldsmith, con una tecnica tipicamente swiftiana, la cultura inglese, viene guardata e 'ridicolizzata' attraverso lo sguardo *naïv* di un personaggio orientale, incarnazione del mitico buon selvaggio o dell'atteggiamento moralista dell'autore che, se da un lato prende in giro e demistifica la 'civiltà' occidentale denunciandone eccessi ed abusi, in realtà si rivela essere, in ultima analisi, oltre che oggetto di fascinazione esotica, anch'esso bersaglio degli strali satirici volti a rafforzare il conservatorismo oc-

²³³ Come ad esempio quella, autentica, di François Pétis de la Croix *Les Milles et un Jours, Contes Persans* (1710-12), e le pseudo-traduzioni di Thomas Gueullette: *Contes Tartares* (1715), *Contes Chinois* (1723) e *Contes Moguls* (1732). Le opere di de la Croix furono tradotte in inglese come *Turkish Tales* (1708) e *The Thousand and One Days, Persian Tales* (1714-15); quelle di Gueullette come *Chinese Tales* (1725), *Mogul Tales* (1736), *Tartarian Tales* (1759).

²³⁴ Si tratta di opere come le *Lettres Persanes* (1721) di Montesquieu e lo *Zadig ou la destinée. Histoire orientale* (1748) o il *Candide ou l'optimisme* (1759) di Voltaire. In queste opere, come anche in quelle di Diderot (*Les bijoux indiscrets* e *Supplément au voyage de Bougainville*), Crébillon figlio (*L'écumeire ou Tanzaï et Nédarné, Histoire japonnais*) o Rameau (*Les Indes galantes*), il realismo è l'ultima preoccupazione di questi scritti 'galanti' in cui la coloritura esotica è solo un travestimento, un paravento, spesso arricchito di elementi fiabeschi, per dar voce ad uno spirito critico illuminista attraverso tre strategie primarie: attribuzione dei propri difetti ad un popolo lontano e/o poco conosciuto, proporre un tale popolo come modello o vedere il proprio paese con gli occhi di un estraneo. Cfr. Carolin Fischer, *Da 'Les Indes Galantes' a 'L'Histoire des deux Indes'. Paradisi e inferni esotici*, in Elena Agazzi (a cura di), *I mille volti di Suleika*, cit., pp. 23-34. Anche in Italia ricorre spesso la stessa tecnica del travestimento sottile per proporre precetti morali, come nel caso delle novelle e degli aneddoti 'orientali' pubblicati sul *Caffè* da P. e A. Verri (rispettivamente *Dialogo di un Mandarinino cinese* e *di Sollecitatore* e *Lo spirito di società*) o C. Beccaria (*De' fogli periodici*). A tal proposito cfr. Elvio Guagnini, *Esotismi del 'Caffè'*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 35-41.

cidentale²³⁵. Inizialmente, quindi, fra Sei- e Settecento, in Inghilterra poco spazio viene lasciato alla forza disgregatrice dell'alterità in forma di Oriente, in quanto, essendo ancora pressoché sconosciuto e usato solo come 'scenario' decorativo e favolistico oppure onirico e conturbante, viene solo vagamente evocato più che realisticamente descritto nelle opere, anche perché considerato cultura inferiore e pericolosa, sebbene intrigante. Nel corso del Settecento e, poi, ancor di più nell'Ottocento, invece, si sviluppa un nuovo approccio appropriativo che, con la solita ossimorica dialettica di curiosa attrazione e timorosa repulsione, mostra una tendenza enciclopedica volta a catalogare la molteplicità spettacolare della cultura e dell'oggettistica orientale da cui risulta una documentazione sempre più attendibile e una conoscenza più diretta di questo Oriente sempre più noto e meno distante che da puro *cliché* alla moda, alimentato dal gusto per le *chinoiseries* e le *turqueries*²³⁶, diventa luogo culturale di interazione e di scambio che, nonostante i tentativi di contenimento da parte del discorso orientalista, dà luogo a fenomeni di osmosi e travaso culturale rivelandosi luogo instabile e polisemico di un confronto dialettico inquietante e fluido, tra desiderio e timore, assimilazione e resistenza²³⁷. Hauff non solo si rifà apertamente sia ai modelli francesi, soprattutto quelli satirici di Voltaire e Montesquieu, che rielabora quasi fedelmente in alcuni *Märchen*, sia a quelli inglesi, tra cui, ad esempio, Goldsmith, Fielding e Smollet costituiscono alcune delle sue letture giovanili, ma, come vedremo, il secondo almanacco ospita addirittura un testo di J.J.

²³⁵ Fanno parte della prima tendenza i racconti pubblicati da Steele e Addison sul *Tatler* e sullo *Spectator* come ad esempio *The Vision of Mizrah* (1711) di Addison; *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759) di Samuel Johnson e le opere di Hawkesworth tra cui *History of Nouraddin and Amana* (1753) e *Carazan* (1754). Esemplificano, invece, la seconda tipologia opere come le *Letters from a Persian in England to his Friend at Ispahan* (1735) di Lord Lyttelton e *The Citizen of the World* (1762) di Oliver Goldsmith. Persino Pope, campione del classicismo inglese, ha scritto degli *Arabian Tales*.

²³⁶ A tal proposito abbiamo già visto le posizioni di Polaschegg, *op. cit.*

²³⁷ Dalla metà del Settecento, grazie al colonialismo, all'interesse archeologico, ai sempre più numerosi resoconti di viaggio e agli studi accademici della 'scienza orientalista', la conoscenza dell'Oriente diventa sempre più approfondita e le descrizioni letterarie, spaziali, paesaggistiche e geoculturali, ricche di dettagli vividi denotando un nuovo orientamento che va sostituendosi al vecchio senso di spaesamento. Il racconto orientale inglese cessa di essere pseudo-orientalistico, nel duplice senso di prodotto di importazione francese e di impresa utilitaristica, per assumere un proprio carattere autonomo, soprattutto grazie al romanticismo e, in particolare, alla passione e alla competenza 'filologica' di W. Beckford. A sostegno e integrazione di quelli già menzionati dal Said citiamo alcuni studi orientalisti che denotano la serietà del nuovo approccio e l'accuratezza della ricerca: *The Conquest of Syria, Persia, and Egypt* (1708) di Samuel Ockley; la traduzione del *Corano* (*The Koran...to which is prefixed a preliminary discourse*, 1734) ad opera di George Sale; le traduzioni di William Jones della letteratura araba, come *Poems, consisting chiefly of translations from the Asiatic languages. To which are added two Essays: I On the Poetry of the Eastern Nations. II On the Arts Commonly called Imitative* (1772); *A Dissertation on the Languages, Literature and Manners of Eastern Nations, Originally Prefixed to a Dictionary, Persian, Arabic and English* (1778) di John Richardson, il cui dizionario, in due volumi, viene pubblicato tra il 1777 e il 1780. Sull'orientalismo inglese cfr. Diego Saglia, *I discorsi dell'esotico. L'Oriente nel romanticismo britannico 1780-1830*, Napoli, Liguori, 2002; Robert J. Gemmett, *William Beckford*, Boston, Twayne, 1977; Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, New York, Octagon Books, 1966. L'orientalismo pervade anche la musica (cfr. *infra*) e la pittura, soprattutto in Francia, ma non solo, cfr. Gérard-Georges Lemaire, *L'univers des Orientalistes*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2000; Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Éditions Hazan, 1997; Rossana Bossaglia (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, Venezia, Marsilio, 1998. Cfr. inoltre gli studi di Ludwig Amman, *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800-1850*, Hildeseim, Olms, 1989; Erika Günther, *Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland*, Münster, Lit, 1990 e Andreas Michel, *Europe and the problem of the other. The critique of modernity in the writings of Carl Einstein and Victor Segalen*, Diss., Minneapolis, University of Minnesota, 1991.

Morier, la cui centralità non è solo una questione puramente strutturale all'interno del ciclo. Nel recuperare tale tradizione illuministica, però, Hauff la trasforma da elemento celebrativo dell'assolutismo della ragione, come di quello politico o della cultura occidentale, in una lente bifocale che guarda con scetticismo entrambe le culture e viene, quindi, rovesciato in strumento di critica agli assolutismi stessi.

Diversamente da Francia e Inghilterra, in una Germania non ancora unita, come risulta anche dalla trattazione di Said²³⁸, mancando gli interessi e la potenza di un impero coloniale e, quindi, gli obiettivi di appropriazione culturale ad esso connessi, si nota anche l'assenza di un punto di fuga prospettico, ovvero è possibile ricostruire il quadro 'impressionistico' della presenza letteraria dell'Oriente nell'età di Goethe come «semplici "vedute" orientali»²³⁹, il che comunque non toglie certo forza e vigore alla presenza mitopoietica dell'Oriente nel Settecento tedesco. Sulla

[...] instabile piattaforma della curiosità per l'«Altro da Sé». Su questa zattera incerta della cultura europea, che a fasi alterne si è trovata a controllare i flutti di un mondo orientale sempre più invadente, poi a soccombervi, perché non sufficientemente attrezzata ad affrontare l'inaspettata varietà dell'ignoto e del diverso [...]»²⁴⁰

si è trovata a navigare verso un inevitabile confronto anche la letteratura tedesca. Preparata dal periodo di distensione seguito all'ultimo tentativo dei Turchi di conquistare Vienna nel 1683 e preceduta da un generale atteggiamento di paura verso tali popoli 'barbari', l'esplosione della moda orientalista, che dilaga in Europa dai primi del Settecento, gli anni della traduzione di Galland, giunge in Germania nella seconda metà del secolo, quando Voß dà una prima versione tedesca delle *Mille e una notte* tra il 1781 e il 1785²⁴¹, anche se, prima di lui, l'attenzione che, ad esempio, già Lessing e Herder rivolgono alla cultura araba, dà il primo vero impulso agli studi sull'orientalismo in Germania. Se da un lato *Nathan der Weise* (1779) di Lessing è forse «il testo supremo dell'esotismo orientale nel pieno Settecento tedesco» sia per la scoperta artistica in Germania degli ebrei come autonoma componente dell'Oriente, sia perché vi confluiscono, nel sommo ideale della tolleranza illuministica, le tre religioni monoteistiche e le tre corrispondenti culture come massima espressione di 'dialogo' tra Oriente e Occidente²⁴², dall'altro Wieland, pur attingendo ai modelli francesi, recupera anche l'esempio delle *Mille e una notte* per approdare ad un meraviglioso orientale del tutto personale. Egli, infatti, fa sì tesoro del «gusto causticamente allegorico e disinvoltamente narrativo di Voltaire», della «sete di primitivo di Rousseau» e del «gusto di riconoscere la nostra immagine riflessa nello specchio straniante di altre civiltà secondo l'esem-

²³⁸ Abbiamo già trattato la revisione delle posizioni di Said da parte di Polaschegg, anche per quanto riguarda la scarsa attenzione per l'apporto tedesco all'orientalismo. Cfr. *supra*.

²³⁹ Luciano Zagari, *Il fascino del primitivo e il mistero della complessità. L'Oriente nella letteratura dell'età di Goethe*, in «Annali» Sezione Germanica - N.S. XVII (2007), 1-2, pp. 109-134.

²⁴⁰ Elena Agazzi (a cura di), *Presentazione*, in Id., *I mille volti di Suleika*, cit., p. 7.

²⁴¹ A cui poi fece seguito quella completa, in 15 voll., di M. Habicht, Fr. H. v. d. Hagen und C. Schall, *Tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen* del 1825. Non a caso, è lo stesso anno della pubblicazione del primo *Märchen-Almanach, Die Karawane*, per il quale l'autore ha attinto alle *Mille e una notte* che conosceva bene.

²⁴² Luciano Zagari, *op. cit.*, p. 110. Hauff conosceva bene il testo di Lessing, la cui presenza si fa sentire spesso nei *Märchen-Almanachen*, cfr. inoltre il taccuino di appunti Wilhelm Hauff, *Aus Teutscher Lektüre 1822 u. 23* in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 323-362.

pio di Montesquieu»²⁴³, consegnato in eredità alla letteratura tedesca del Settecento dagli esempi francese e inglese, ma, al contempo, crea un romanzo, *Der goldene Spiegel* (1772), con una doppia cornice relativizzante che simultaneamente prende le distanze dal mito settecentesco dell'Oriente, «come luogo immerso in una atemporalità edenica e modello di sapienza politica, di tolleranza religiosa e di razionale *medietas*»²⁴⁴, per poi recuperarlo in una costante dialettica dell'utopia che si regge su una verosimiglianza interna dietro lo 'straniante' sipario del meraviglioso orientale. Nelle altre opere poi, specialmente quelle orientali²⁴⁵, che si tratti di popoli africani primitivi vicini allo stato di natura o di antiche e raffinate civiltà decadenti dell'India o del Medio Oriente o del bacino del Mediterraneo, culla della cultura europea e punto di contatto tra mondo islamico e medio-orientale, il paesaggio esotico, sempre evocato vagamente più che descritto, perché anacronicamente corrispondente agli stati d'animo dei personaggi, diventa luogo dell'ambiguità e dell'equivoco in cui la dimensione sensuale diventa tappa obbligata della finale riconciliazione con la riflessione. Il violento fluire d'immagini orientali che caratterizza la letteratura tedesca fra Sette e Ottocento è dovuto alla ricchezza di stimoli provenienti dalle fonti più diverse che contribuiscono ad emancipare l'Oriente da immagine di maniera alla moda a precisa identità culturale²⁴⁶ basata su conoscenze sempre più scientifiche. Accanto alle grandi traduzioni²⁴⁷, spiccano, infatti, le scoperte di famosi scienziati e viaggiatori quali A. von Humboldt o Georg Forster²⁴⁸, nonché i contributi dei fondatori dell'indologia²⁴⁹ e dell'indogermanico, i cui meriti

²⁴³ Ivi, p. 111. Anche Haller e Wezel (*Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*, 1776) si rifanno ai modelli francesi.

²⁴⁴ Bianca Cetti Marinoni, *Wieland tra realtà e utopia. Funzioni dell'esotismo orientale nel romanzo politico 'Der goldene Spiegel'*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, p. 43.

²⁴⁵ Quali *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermärchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet* (1786-89) e *Oberon* (1780). Su Wieland cfr. inoltre Laura Auteri, *Così lontano così vicino. Esotismo e ricerca di identità in Ch. M. Wieland*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 53-58.

²⁴⁶ Ovvero la triade, poi statuita da J. von Hammer nel *Morgenländisches Kleeblatt*, di mondo arabo-islamico, persiano e turco, India e paesi asiatici.

²⁴⁷ Come, ad esempio, quella della *Bibliothèque orientale* di D'Herbelot tradotta da J. H. Schulz (1785-90) e quella del Corano di Sale la cui versione tedesca di Th. Arnold risale al 1746, e agli studi orientalisti di J. J. Reiske e J. G. Eichorn. Reiske e De Sacy sono considerati padri fondatori dell'arabistica moderna, mentre i teologi B. D. Michaelis e Eichorn gettano le basi per la conoscenza scientifica dell'Oriente e dell'Islam in particolare, verso cui l'Occidente impara, dall'Illuminismo in poi, ad avere un atteggiamento tollerante. Tra gli studi di Reiske si annoverano la pubblicazione di 26 Makamen di Hariri con traduzione latina (1737), un'introduzione alla storia islamica (1747) e *Proben der arabischen Dichtkunst in verliebten und traurigen Gedichten, aus Motanabbi, Arabisch und Deutsch, nebst Anmerkungen* (1765); Eichorn, invece, curò l'edizione tedesca del *Poesos Asiaticae Commentarium libri sex* di W. Jones, uno dei testi fondamentali dell'orientalismo. Cfr. Margherita Cottone, *Herder e la poesia arabo-islamica*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-67.

²⁴⁸ Dal suo viaggio, *Johann Reinhold Forsters und Georg Forsters Reise um die Welt in den Jahren 1772-75*, egli porta in Germania il gusto emergente per il primitivo e l'originario, oltre alla traduzione dall'inglese del *Śakuntalā* dell'indiano Kālidāsa (1789).

²⁴⁹ In questo contesto di fecondo interscambio di influssi reciproci ricordiamo anche il peso del confronto tra il pensiero filosofico di Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818) e la cultura indiana i cui testi sacri circolavano in quegli anni in traduzione: quella inglese di Wilkins della *Bhagavadgītā* (1784), poi tradotta anche in francese da J. P. Parraud (1787) e in latino da A. W. Schlegel (1823) che Schopenhauer conosceva. Del 1789 è la traduzione inglese della *Śakuntalā* di Jones che tradusse anche il *Gitagovinda* (1792, conosciuto da Schopenhauer nella versione di A. W. Riemschneider del 1818) e il *Manavadharmaśātra* (1794), mentre le *Upaniṣad* sono state ritradotte in francese da una traduzione persiana da Anquetil Duperron. A tal proposito cfr. Icilio Vecchiotti, *Un episodio del 'Rinascimento orientale' in Germania - Schopenhauer fra India e islamismo*, in Maria Enrica D'Agostini (a cura di), *Il Paese Altro*, cit., pp. 177-216, il quale

sono già stati rilevati, anche se solo *en passant*, dallo studio di Said, e soprattutto dalla Polaschegg²⁵⁰, ovvero Friedrich Schlegel e Wilhelm von Humboldt²⁵¹, i quali, però, affondano le radici nella visione organicistica herderiana del rapporto fra lingua e popolo e nella secolarizzazione dell'origine divina del linguaggio²⁵². Herder, profondo conoscitore della critica biblica, della letteratura di viaggio e degli studi orientalistici del suo tempo, nonché traduttore di testi persiani, tra cui Sa'di e Hâfiz, indiani e cinesi, dipinge tali culture nel grande affresco della storia dell'uomo che è *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91), e crea un fruttuoso scambio culturale tra Oriente e Occidente che, nei *Briefe zur Beförderung der Humanität*, si concretizza nell'influenza del gusto per il meraviglioso e il fiabesco esercitata dalla poesia araba su quella europea attraverso Spagna e Italia passando per la poesia provenzale. Anche F. Schlegel, oltre a dare una decisiva svolta agli studi orientalistici romantici con l'introduzione dell'indianistica e della grammatica comparativa²⁵³, si fa promotore e portavoce di una feconda contaminazione romanzo-orientale-germanica nel nome di una *koinè* culturale euroasiatica tipicamente romantica²⁵⁴. La forte presenza mitopoietica dell'Oriente i cui contorni si modificano nel corso del Sette- e Ottocento tedesco, periodo in cui ci si lascia andare al fascino di questo «fiabesco pozzo del passato e del lontano» a cui ognuno attinge in maniera personale e vi proietta le proprie «dimensioni altre» in un «brivido dell'esperienza archetipica e del primitivo»²⁵⁵ che desacralizza vecchi miti per ricreare nuove forme di sacralizzazione, non assume solo tratti indiani, ma subisce l'influenza anche di altre mete 'esotiche'. L'Egitto, per esempio, si rivela particolarmente produttivo ponendosi con grande forza suggestiva al centro di opere come *Die Zauberflöte* (1791) di Schikaneder, che attinge a sua volta a *Lulu oder die Zauberflöte* di J. A. Liebeskind pubblicato da Wieland nel suo *Dschinnistan*, o dell'opera di Mozart²⁵⁶. Anche Novalis ambienta l'incompiuto romanzo allegorico-filosofico iniziatico *Die Lehrlinge zu Sais* (1797) nella scenografia egiziana creando un fecondo interscambio fra *topoi* orientali, esoterismo e fiabesco per capovolgere romanticamente la prudente versione schilleriana del mito egizio di Iside²⁵⁷. Hauff, invece, accenna sì anche a mete esotiche mediterranee o indiane, attingendo volutamente alle immagini stereotipate dell'epoca ma, so-

cerca di confutare la generale convinzione di un'influenza diretta della filosofia indiana sul pensiero schopenhaueriano parlando piuttosto di 'spunti analogici', 'raffronti' e 'conferme' alle *sue* teorie che il filosofo avrebbe piuttosto cercato 'in India'.

²⁵⁰ Mentre, come abbiamo visto, Polaschegg incentra gran parte della sua ricostruzione sul «linguistic turn» di questi studi a cui dà molto più rilievo. Cfr. *supra*.

²⁵¹ Rispettivamente *Über die Weisheit und Sprache der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde*, 1808 di F. Schlegel e *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes*, 1836 di W. von Humboldt.

²⁵² Cfr. *Über den Ursprung der Sprache* (1771) e *Vom Geist der Hebräischen Poesie* (1783).

²⁵³ In opere come *Gespräch über die Poesie o Über nordische Dichtkunst. Ossian. Die Edda, Sigurd und Shakespeare* (1811).

²⁵⁴ Cfr. Michele Cometa, *Friedrich Schlegel tra Oriente e Occidente*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 87-98.

²⁵⁵ Luciano Zagari, *op. cit.*, pp. 116-117.

²⁵⁶ L'orientalismo è fortemente presente in musica non solo in Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*), basti pensare all'*Italiana in Algeri* di Rossini, musicista ben conosciuto da Hauff, ma anche a Spontini (*Fernando Cortez o Semiramis*) o a Schumann (*Bilder aus Orient*), per citare solo alcuni esempi. Interessanti spunti sulla questione dell'orientalismo musicale ha fornito il convegno (*Trans*)national Identities – Reimagining Communities del Centro Interdisciplinare di Studi Romantici (CISR) insieme alla North American Society for the Study of Romanticism (NASSR), Bologna, 12-15 marzo 2008.

²⁵⁷ Si tratta dell'opera *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) di Schiller. Cfr. Luciano Zagari, *op. cit.*, p. 118 sgg.

prattutto, focalizza l'ambientazione su Egitto e Turchia con il preciso intento di alludere più o meno direttamente alla campagna napoleonica d'Egitto e, quindi, alla situazione contemporanea, recuperando, come abbiamo accennato e come vedremo nello specifico, i tipici *topoi* orientali illuministi in funzione rovesciata, ovvero antiassolutistica. La multiforme fecondità del mito dell'Oriente si mostra, poi, anche sotto altri aspetti. In Hölderlin, ad esempio, l'Oriente assume i tratti di culla e meta lontana di un percorso mitico bidirezionale, volto sia verso un ritorno alle sorgenti che ad un defluire verso lo sbocco trionfale di una foce e apertura all'ignoto, simultanei recupero e conquista di un percorso mitico-epifanico, un flusso vettoriale che può seguire la direttrice Oriente-Occidente, come nel caso di *An unsre großen Dichter* (1798), o anche la direzione opposta, come in *Die Völker schwiegen, schlummerten* (1797), oppure la reversibilità di tali percorsi può essere trasfigurata nelle dimensioni della memoria o del ricordo (*Andenken; Mnemosyne; Lebensalter*, 1803). Sulla soglia «tra esotismo illuministico e fiaba misterico-romantica»²⁵⁸, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (1799) di Wackenroder mostra, in un Oriente allegorico e meraviglioso, il potere della musica disciolta nel *Märchen*, il motivo della redenzione nel suo farsi problematica e, accanto al recupero della simbologia indiana della ruota del tempo, la centralità dell'immagine isotopica del deserto che, come un filo rosso carico di tutta la forza immaginifica e del misterioso senso di alterità ad esso associato, attraversa gran parte della produzione tedesca di questo periodo, da Tieck a Brentano, da Arnim a Stifter, passando anche per Hauff²⁵⁹. Se nelle opere giovanili di Tieck (1790-95), come anche in Klinger (ad esempio in *Sahir Eva' Erstgeborner im Paradise*, 1798), il paesaggio e i nomi, componenti centrali del travestimento orientale, mostrano un passaggio dell'Oriente da luogo dell'idillio wielandiano a scenario estetico della satira o spazio dell'incubo in un gioco di specchi che risente dell'influsso del *Vathek* beckfordiano²⁶⁰, il paesaggio desertico spesso sconvolto da tempeste di sabbia e disperazione in Brentano, sempre misterioso, affascinante e pericoloso perché associato al paranormale, ma spesso sradicato dal contesto e contrapposto ad una 'realtà' occidentale storicamente precisa in Arnim, nell'unica novella di ambientazione esotica stifteriana, l'*Abdias* appunto, le rovine nel deserto africano, nella sua vastità monocroma, fanno da sfondo e permettono la focalizzazione sul percorso soggettivo del protagonista che lo porterà a riconoscere l'esotico come 'familiare', mentre l'Europa sembra quasi diventare spazio 'altro' carico di possibilità di rinnovamento²⁶¹. In Hauff, invece, il deserto in apertura al primo almanacco, *Die Karawane*, appare come una sorta di Fata Morgana tra la terra e il cielo e una specie di sipario sullo sfondo del quale sfilano i principali stereotipi dell'epoca condivisi dal lettore che vengono, però, elencati non in modo ap problematico e ingenuo, ma per farli convergere verso un unico punto focale e rimetterli tutti simultaneamente in discussione²⁶². Nel panorama letterario fin qui ripercorso si può individuare una generale ten-

²⁵⁸ Ivi, p. 129.

²⁵⁹ Ci riferiamo alle opere *Almansur* (1790) e *Abdallah* (1792) di Tieck; *Ich bin durch die Wüste gezogen* (1816) di Brentano; *Melück Maria Blainville, die Hausprophetin aus Arabien* (1812) e *Isabella von Egypten, Karl des V. erste Jugendliebe* (1812) di Arnim e all'*Abdias* (1837) di Stifter. Nell'opera di Hauff il deserto è centrale soprattutto in *Die Karawane* (1825).

²⁶⁰ Cfr. a tal proposito: Antonella Gargano, *Sultani e scimitarre nel giovane Tieck* e Federica La Manna, *I romanzi orientali di Friedrich Maximilian Klinger*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, rispettivamente pp. 79-86 e 69-77.

²⁶¹ Cfr. Enza Gini, «*Die letzte Unvernunft des Seins*», in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 187-202.

²⁶² Cfr. cap. 3.

denza, anche europea, al confronto con l'Oriente alla costante ricerca di un codice di traslitterazione in grado di affidare ad un sistema di segni riconosciutamente 'altri' il compito di trovare e tracciare un percorso nuovo e personale. Colui che recupera sia la prospettiva figurativa del percorso che quella tematica della redenzione-dissoluzione della letteratura orientalistica dell'epoca è Goethe, il quale attinge soprattutto al filone indiano-persiano di quest'ultima con l'intenzione di dare una svolta radicale di approccio alla materia, superando la superficialità del corrente esotismo orientaleggiante e/o il rapporto con l'Oriente visto come itinerario, per aprirsi al fascino della molteplicità occidentale-orientale, antica e moderna, e alla compresenza del diverso che si concretizza nella poetica del 'bazar' e dell'innesto che culmina in quelle opere dagli effetti caleidoscopici che sono il *West-Östlicher Divan* (1814-19) e il *Faust II* (1826-31). In questo multiplo gioco di rifrazioni e trasparenze su una pluralità di livelli «l'Oriente cessa di essere meta agognata di un percorso vettoriale che, in quanto tale, rimaneva tipicamente occidentale» per essere ormai avvertito «come un ruolo cui ci si avvicina per successive approssimazioni e adeguamenti»²⁶³. Sebbene in senso anti-goethiano e con esiti molto diversi e personali, anche Hoffmann e Brentano creano e utilizzano giochi di anamorfici specchi e prismatici bagliori e rifrazioni, il primo per mostrare l'umoristica presa di coscienza della simultanea, compresente e relativizzante molteplicità di livelli e implicazioni del reale, mentre l'altro, dopo la conversione, ricrea i labirintici giochi della fantasia rappresentati nell'arte moresca, simultaneamente orientale-araba e occidentale-ispánica, rovesciandoli nel loro contrario, in senso anti-romantico²⁶⁴. Successivamente, a parte gli esiti personalissimi con cui Heine²⁶⁵ fa uso dei *topoi* orientali più 'classici' rifunzionalizzati in chiave del 'suo' Est²⁶⁶, l'*imago* letteraria dell'Oriente, sebbene continui ad essere alimentata, per mediazione franco-inglese, attraverso le traduzioni di J. von Hammer-Purgstall e F. Rückert, dalle suggestioni musicali di Schumann, Schubert e Mendelssohn-Bartholdy, e dai viaggi di Pückler-Muskau, si avvia verso un 'imborghesimento' e un uso più facile e ripetitivo, ma non senza qualità letterarie, dei motivi orientali in epoca restaurativa²⁶⁷.

²⁶³ Luciano Zagari, *op. cit.*, p. 129. Cfr. inoltre Peter Kofler, *Le metamorfosi del gemello: «Hafis Nameh» nel «Divan Occidentale-Orientale» di Goethe e la traduzione di Joseph von Hammer*; Anna Chiarloni, «Für Liebende ist Bagdad nicht weit». Su di un prestito persiano nel «Divan» di Goethe; Giuseppe Bevilacqua, *Goethe, Rückert e le «Rose d'Oriente»*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, rispettivamente pp. 109-115, 117-125, 127-136.

²⁶⁴ Di Brentano si fa riferimento al poemetto *Alhambra* (1839), mentre di Hoffmann soprattutto alla *Prinzessin Brambilla* (1820), sebbene l'immaginario orientale si ritrovi anche in *Der goldene Topf* (1813) e nei racconti *Nachtstücke* (1816-17) quali *Das Sanctus* e *Das steinerne Herz*. Su Hoffmann cfr. inoltre Alessandro Fambrini, *Il sogno di Schlemihl e il pidocchio di Menzies. 'Haimatochare' di E.T.A. Hoffmann*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 144-158. La lettura fambriniana del racconto di Hoffmann come lente distorta e grottesca attraverso cui l'autore guarda con occhio critico e satirico alla scienza contemporanea nella sua estrema specializzazione e 'miopia', in senso lato, ci sembra possa essere applicata anche alla 'scienza' orientalista nei suoi esiti più estremi come la delinea Said. Tale ottica critico-ironica verso l'orientalismo e verso diversi tentativi fallimentari di 'acculturazione' si trova anche nei *Märchen* di Hauff, cfr. cap. 3.

²⁶⁵ Sebbene l'Oriente compaia spesso nella produzione heiniana, cfr. soprattutto opere come *Der Rabbi von Bacherach* (1824), *Das Buch der Lieder* (1827), *Neue Gedichte* (1844), *Hebräische Melodien* (1851) e *Romanzero* (1852). Cfr. Claudia Sonino, *Da 'Donna Clara' alle 'Melodie Ebraiche': la 'Romanza' con la Spagna di Heinrich Heine*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 213-221.

²⁶⁶ Si tratta di una commistione di suggestioni dall'Oriente, dalla Bibbia e dalla Spagna moresca, che inscenano il suo costante essere 'tra' le culture tedesca ed ebraica, e, di quest'ultima, sefardita e aschenazita, francese e tedesca.

²⁶⁷ Se von Hammer-Purgstall esegue la prima traduzione tedesca integrale dei versi del canzoniere di Hāfiz,

La presenza feconda e misteriosa dell'Oriente come *imago* letteraria che pervade, come un fenomeno carsico, l'immaginario tedesco, ma anche europeo, tra Sette e Ottocento è un confronto costante con l'alterità per rimettere in discussione le proprie categorie costitutive e ruota intorno a dei filoni tematici e isotopie figurative ricorrenti quali l'accostamento ad una soglia, il processo di interiorizzazione, il percorso all'indietro verso le origini e/o in avanti verso la foce, la redenzione, il duplice fascino del semplice/astorico e del misterioso/indecifrabile, il brivido della scoperta dell'irriducibilmente 'altro' per riconoscerci tratti 'familiari' di una comune umanità, la disponibilità ad aprirsi al fascino della varietà, anche se dissonante, la vertigine dell'irreversibile e gioco sapiente con labili iridescenze che ne anticipa gli esiti più moderni²⁶⁸. Il 'caso Hauff' che, a tutta prima, sembrerebbe facilmente collocabile negli esiti più 'imborghesiti' di questo arazzo multicolore che è la ricezione e rielaborazione letteraria dell'Oriente, ad una più attenta lettura, si mostra, invece, molto più problematico di quanto ci si aspetti. Egli si pone in questa linea 'evolutiva', ancora una volta, come nel caso del *Märchen*, in senso simultaneamente centripeto e centrifugo: lui che voleva essere uno scrittore di professione di successo conosceva certo i 'filoni' delle mode letterarie dell'epoca e sapeva come sfruttarne le potenzialità non solo per andare incontro ai gusti del pubblico ed evitare gli strali della censura, ma anche, al contempo, per creare qualcosa di estremamente personale e 'composito'. Nei suoi *Märchen-Almanachen*, l'apparente 'travestimento orientale'²⁶⁹, talvolta un po' stereotipato e di maniera, che è infatti subito saltato agli occhi della critica, senza individuarne, però la sua vera funzione, risulta, invece, basato non su un'aura vagamente esotica, bensì su una conoscenza, non filologica come nel caso di Goethe, ma comunque profonda e un recupero abile e produttivo di immagini e *topoi* condivisi all'epoca, di elementi tematici e procedimenti narrativi

che Goethe stesso legge in tale versione, Rückert, che personalmente non si è mai recato in Oriente, impara il persiano da von Hammer-Purgstall e, dopo aver personalmente tradotto il *Divan* del poeta persiano Rūmī (1819), pur usando motivi orientali un po' di maniera, si fa mediatore metrico tra Oriente e Occidente riproducendo la forma del *ghazal* nelle forme strofiche del *Lied* tedesco (*Ghaselen*, 1819-20; *Östliche Rosen*, 1822), sulla cui scia si pone anche von Platen (*Ghaselen*, 1820; *Neue Ghaselen*, 1823). Se già Chamisso, grande viaggiatore intorno al mondo, come testimonia il suo resoconto *Reise um die Welt* (1821 e 1836), nel suo *Schlemihl* (1814) aveva mostrato una figura di proto-borghese che vende al diavolo non l'anima, ma l'ombra, in una forma di dimidiata e secolarizzata dannazione che è la solitudine, e a cui del mondo sovranaturale e fiabesco altro non resta che un paio di stivali delle sette leghe per compiere, moderno Ebreo Errante, la sua «Reise um die Welt», Grillparzer, per tornare al tema orientalista, completa questa parabola rivelando sotto le vesti classiche e/o orientali delle sue eroine figure di *Mädel* del teatro popolare viennese in cui l'Oriente è ormai diventato un'austriacizzata fiaba orientale'. Cfr. ad esempio *Der Traum, ein Leben* (1834) o *Die Jüdin von Toledo* (1851). Luciano Zagari, *op. cit.*, pp. 131-134; cfr. inoltre Nicoletta Dacrema, *Verso Oriente. Il «Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland» di F. Grillparzer*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 203-212. Cfr. inoltre Manfred Beller, «Der Abendländer im Morgenland»: l'orientalismo letterario di Friedrich Rückert e Donatella Mazza, «Der Turban statt des Hutes». Riflessioni sui «Ghasal» di August von Platen, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, rispettivamente pp. 137-147 e 159-166. Cfr. infine Cristina Mariotti, *La percezione dell'Altro nel «Semilasso in Africa» di Hermann von Pückler-Muskau: l'utopia della rigenerazione della civiltà europea nell'incontro con l'Islam in territorio nordafricano*, in Elena Agazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 177-185.

²⁶⁸ Per la ricostruzione di questo panorama, eccetto Hauff, quasi mai preso in considerazione, ci siamo avvalsi dei citati studi di Zagari e Agazzi. Segnaliamo inoltre, soprattutto per gli esiti tardo ottocenteschi e novecenteschi del confronto con l'Oriente, Maria Enrica D'Agostini (a cura di), *Il Paese Altro*, cit., e Id., *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1987.

²⁶⁹ Cfr. Heinz-Georg Held, *La fiaba travestita*, cit., pp. 167-175.

di importanti 'modelli' quali le *Mille e una notte*²⁷⁰, nonché di allusioni a personaggi ed eventi storici noti sulla scena 'orientale', che vengono intessuti nel testo in modo spesso provocatorio e ironico-critico. I *Märchen-Almanache*, allora, risultano essere un 'arabesco' originale che occupa un posto speciale nel panorama della letteratura tedesca dell'epoca, ponendosi come bacino di confluenza, non sempre riverente, delle tendenze letterarie e culturali, soprattutto illuministiche e romantiche, del suo tempo e, in un certo senso, come ponte tra nord e sud, recuperando il genere del *Märchen*, tra est e ovest, tramite l'orientalismo e il suo confronto incessante con l'Occidente. Quello di Hauff, infatti, non risulta essere né un percorso vettoriale hölderliniano, né un Oriente storico come nelle *Mille e una notte* o allegorico come in Wackenroder o Novalis, ma un Oriente con una precisa collocazione storica, quella contemporanea, che diventa luogo, eteropico e scettico, di un confronto osmotico occidentale-orientale che non risparmia niente e nessuno, avvolgendo nelle sue spire ogni facile certezza e tradizione. Come vedremo nei singoli testi, riuscendo ad intrecciare tali eredità in un personale 'arazzo', mediante un abile gioco ironico che giustappone contrastivamente e demistifica fantastico, fiabesco e 'realistico', Hauff crea una specifica retorica testuale che, dietro la mascherata orientale, crea una dinamica interculturale per disvelare luci e ombre 'occidentali-orientali' in un dialogismo polifonico molto moderno, sebbene velato dal comodo sipario orientale-svevo, rassicurante e *heimlich*, di semplici racconti «für Söhne und Töchter gebildeter Stände».

²⁷⁰ Cfr. Leila Bondavalli, *Wilhelm Hauff e le 'Mille e una notte'*, cit., pp. 127-150.

Capitolo 2

La poetica hauffiana: «*unser Dichter ist wie ein großer Musiker...*»

Aver ripercorso le tappe della ricezione critica hauffiana, una ricezione apparentemente piena di contraddizioni, discrepanze e ‘colpi di scena’, in quanto caratterizzata da un iniziale entusiasmo per opere di immediato successo di pubblico, quali i romanzi, le novelle e i saggi, che si sono poi entropizzate per cedere il passo ai *Märchen* che hanno continuato a godere di una certa popolarità, anche odierna¹, significa aver preso coscienza della vivacità di fenomeni economico-sociali in rapida trasformazione dietro l'apparente immobilità politica della *Restaurationszeit* e, soprattutto, della singolarità del ‘caso’ Hauff, un autore a lungo ‘dimenticato’ e comunque sempre ‘marginalizzato’, il quale sembra dover continuamente suscitare reazioni contrapposte: ora la sprezzante indifferenza, ora il tentativo di una totale rivalutazione². Dopo aver ricostruito il quadro di tali evoluzioni che implicano un cambiamento di gusto e dei canoni estetici, in particolare modo nell’ambito del *Märchen* e dell’orientalismo, due componenti fondamentali, ovvero la trama e l’ordito dell’arazzo testuale hauffiano, vogliamo ora ricostruire i momenti di riflessione narratologica all’interno dell’opera di Hauff, partendo proprio da quegli scritti oggi meno popolari, i quali all’epoca, invece, hanno significato non solo l’improvviso e inaspettato successo dell’autore, permettendogli di vivere come scrittore di professione, ma che ne hanno segnato e accompagnato anche lo sviluppo personale e letterario in un percorso, seppur breve, di analisi critica del suo tempo e consapevole emancipazione dagli angusti confini del provincialismo svevo per aprirsi alle innovative tendenze di gusto europee. Volendo cercare di colmare la lacuna lasciata aperta dalla *Quellenforschung*³, ovvero il *mainstream*, l’atteggiamento tradizionale della critica scientifica hauffiana che ne ha sempre fornito una lettura interessante, ma unilaterale, prendendo in considerazione un’opera o un singolo aspetto di essa e fornendo dell’autore l’immagine di epigono di talento ma non certo scrittore geniale che ha saputo sfruttare al meglio le fonti letterarie e i modelli più svariati, proponiamo una

¹ Come abbiamo visto, pur non potendo dire lo stesso dell’Italia, tutto questo vale almeno per la Germania, dove spesso si assiste al fenomeno di una conoscenza metonimica di Hauff, ovvero delle sue fiabe più famose senza che spesso la ‘coscienza popolare’ sappia associarle al nome dell’autore. Sull’inversione di popolarità delle opere hauffiane al suo tempo rispetto ad oggi la critica sembra essere unanime, cfr. cap. 1, par. 1.

² Anche questo discorso vale più che altro per la Germania, dove a partire dal bicentenario della nascita dell’autore sembra essere rinato un certo interesse per Hauff, caratterizzato comunque dalla suddetta estrema polarità, mentre in Italia è pressoché sconosciuto o ignorato. Cfr. *supra*.

³ La continua indagine delle possibili fonti e dei modelli letterari dell’autore, un’ottica che, invece che guardare avanti o quantomeno al ‘presente’ dell’autore, quello dei suoi esiti personali, è sempre rivolta all’eredità del passato, comunque, non è solo l’atteggiamento tipico della *Forschung* tradizionale, ma anche di una parte di quella più recente. A tal proposito cfr., ad esempio, gli studi di Barth per cui si rimanda al cap. precedente del presente studio.

rilettura panoramica dell'opera dell'autore, la quale, offrendo una visione di più ampio respiro dell'intero funzionamento macrotestuale, possa 'riscattare' e rendere merito agli intenti specifici del 'programma' estetico hauffiano svincolandolo dal pesante retaggio di un continuo confronto col 'passato' per offrirne una lettura più 'agile' grazie ad una prospettiva più attuale, mettendo in primo piano gli esiti peculiari di Hauff, in modo da individuare una isotopia ermeneutica valida non soltanto per i *Märchen* e che riveli la chiara e lucida coscienza del suo essere autore.

1. I fondamenti estetico-poetologici hauffiani: *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, Briefe e altri scritti

«... der Diskurs ist immer nur ein Spiel: ein Spiel des Schreibens im ersten Fall, des Lebens im zweiten oder des Tauschs im dritten. Und dieses Tauschen, dieses Lesen, dieses Schreiben spielen immer nur mit den Zeichen»

(M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*)

Uno dei fili rossi della *Hauff-Forschung* è quello del debito del nostro autore nei confronti di 'maestri' tra i quali Jean Paul, Tieck e, soprattutto, Hoffmann⁴. Nel 1822, poco prima della morte, proprio Hoffmann, dal letto della sua malattia, dettava il suo «poetologisches Zeugnis»⁵ nel tentativo di chiudere con la sua *Verteidigungsschrift* il doloroso capitolo della *Meister Floh-Affäre* contro cui, nonostante la 'prigionia' della paralisi, ha sempre lottato con ferma volontà, coraggio e la sua peculiare vena autoironica:

Dem humoristischen Dichter mußes freistehen, sich in dem Gebiet seiner phantastischen Welt frei und frisch zu bewegen. Soll er sich in tausend Rücksichten, in mißtrauische Zweifel darüber, wie sie seine Gedanken gemäßdeutet werden könnten, wie in das Bett des Prokustes einengen? Wie würde es ihm möglich sein, geistreich, anmuthig zu schreiben, u[nd] Gemüth u[nd] Herz seiner Leser zu ergreifen? [...] Ich bitte den Gesichtspunkt nicht aus dem Auge zu lassen, daß hier nicht von einem satyrischen Werke, dessen Vorwurf Welthändel u[nd] Ereignisse der Zeit sind, sondern von der phantastischen Geburt eines humoristischen Schriftstellers, der die Gebilde des wirklich[e]n Lebens nur in der Abstraktion des Humors wie in einem Spiegel auffassend reflectirt, die Rede ist. Dieser Gesichtspunkt läßt mein Werk in dem klarsten Lichte erscheinen, u[nd] man erkennt, was es sein soll, u[nd] was es wirklich ist⁶.

⁴ Cfr. cap. 1. Torneremo inoltre a discutere la questione nel corso delle prossime sezioni.

⁵ Cfr. Hartmut Steinecke, «Dem humoristischen Dichter muß es freistehen...»: Hoffmanns «Erklärung» vom Februar 1822 als poetologischer und literarischer Text, in «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», 11, 2003, pp. 122-133. [«testamento poetologico»].

⁶ Hoffmanns *Verteidigungsschrift* in Friedrich Schnapp (a cura di), *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, Bd. 3, München, Winkler, 1969, pp. 260 e 262: «Lo scrittore umoristico deve potersi muovere liberamente e vivacemente nel suo mondo fantastico. O volete che si debba limitare con mille riguardi, con dubbi diffidenti su come potrebbero essere frantesi i suoi pensieri, come nel letto di Procuste? Come gli sarebbe possibile scrivere argutamente e leggiadramente e catturare animo e cuore dei suoi lettori? [...] Prego di non perdere di vista l'angolo visuale che qui non si parla di un'opera satirica il cui oggetto sono le liti del mondo e gli eventi del tempo, ma del parto fantastico di uno scrittore umoristico che, come in uno specchio, riflette e coglie le immagini della vita reale solo nell'astrazione dell'umorismo. Questo punto di vista fa apparire la mia opera

Rimandando per il momento la discussione dell'effettivo debito del vorace lettore Hauff nei confronti dei suoi modelli letterari, vorremmo assurgere le parole di Hoffmann, questa sorta di *Befreiungskrieg* letterario contro le restrizioni della censura e di affermazione della completa libertà e autonomia dell'arte fantastico-umoristica da ogni regola e divieto, a difesa dell'autore Hauff dai continui attacchi della critica recente e come 'motto' della sua poetica che, come un fenomeno carsico, è presente fin dalla prima opera dell'autore per riemergere continuamente lungo tutto l'arco della sua breve ma intensa produzione, mostrando in Hauff non solo un acuto senso critico, e ironico, verso sé stesso e il suo 'tempo', ma anche la sua autocoscienza letteraria e la piena consapevolezza, 'umoristica', dei suoi limiti e delle sue possibilità nonché dei propri intenti.

Nel 1822, mentre Hoffmann scrive tali parole lottando contro la malattia e la censura, Wilhelm Hauff (Stuttgart, 1802-1827) è ancora studente di filosofia e teologia presso il *Tübinger Stift* in qualità di «Stadt-Student», ovvero studente che eccezionalmente ha il permesso di dormire a casa, con non pochi vantaggi per la vita sociale del nostro autore che si ripercuoteranno sulla sua produzione letteraria. Pur provenendo, infatti, da una famiglia appartenente alla *Ehrbarkeit*⁷ del Württemberg, Wilhelm, rimasto presto orfano di padre e per natura meno posato del fratello, è costretto ad adeguarsi ai canoni formativi del territorio intraprendendo gli studi, finanziati dallo 'stato'⁸, rivolti alla carriera ecclesiastica e, quindi, dopo anni trascorsi nella «ländlichen Einöde»⁹ del *Klosterseminar* di Blaubeuren e ingabbiato in discipline che non rispecchiano la sua natura affabulatoria, l'arrivo a Tübingen costituisce per lui una vera e propria svolta, non solo perché si sente liberato da quello «Jammerthale»¹⁰ e finalmente «in die freie Welt versetzt»¹¹. Quelli dell'università sono anni determinanti, che lo segnano profondamente nella sua evoluzione personale. A Tübingen, infatti, partecipa attivamente alla vita studentesca e alle più svariate forme di mondanità e goliardia¹² cittadina, che gli

nella luce più chiara e vi si può riconoscere ciò che deve essere e ciò che realmente è». [Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono nostre].

⁷ Ovvero l'élite cittadina, cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 9 sgg. Per i cenni biografici, cfr. inoltre Hans Hofmann, *op. cit.*, e Friedrich Pfäfflin (a cura di), *op. cit.* Come è già stato rilevato, mancano invece non solo un'edizione critica, ma anche un'edizione completa del carteggio hauffiano per cui si farà di volta in volta riferimento ai documenti citati nelle suddette opere di Hinz, Pfäfflin e Hofmann oppure alla selezione di lettere in Karl Stenzel, *op. cit.*; Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Hermann Engelhard, cit.; Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Bernhard Zeller, cit.; Julius Klaiber, *Wilhelm Hauff*, in «Nord und Süd», cit.; Karl Riecke, *op. cit.*; Otto Güntter, *op. cit.*

⁸ Cfr. Gerhard Storz, *Schwäbische Romantik. Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg*, Stuttgart, Kohlhammer, 1967.

⁹ Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ Karl Riecke, *op. cit.*, p. 121 (lettera a Riecke del 16 giugno 1820). [«valle di lacrime»].

¹¹ Julius Klaiber, *Wilhelm Hauff. Ein Lebensbild des Dichters*, cit., p. 12. [«catapultato nel mondo libero»].

¹² Berbig definisce la narrativa di Hauff «geboren aus dem Geist der Geselligkeit» [«nata dallo spirito della socievolezza»], in quanto negli anni di Tübingen frequenta le più svariate associazioni quali la «Tübinger Allgemeine Burschenverein oder Arminia», poi «Germania», la «Kleine Compagnie oder Feuerreiter», il *Musikkranz* «Fidolia», varie *Lesegesellschaften* e *Kränzchen* letterarie, nonché la «Tübinger Museums-gesellschaft» («Vereinigung des burschenschaftlichen Lesekranzes mit der Lesegesellschaft der Professoren»). Cfr. Roland Berbig, «Diesem schönen Landtag unseres Freundschaftslandes». *Literarische Zirkel und Geselligkeit bei Wilhelm Hauff*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 174-196. Immagini di questo periodo, oltre che nelle *Memoiren des Satan* che analizzeremo, si ritrovano anche nei brevi scritti quali la *Rede* intitolata *Briefe eines auf der Universität zu Tübingen befindlichen Mädchens an eine gute Freundin in Stuttgart* e i *Memorabilien für mich und meine Freunde*. Cfr. il terzo volume dell'opera completa Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion: Sibylle von Steinsdorff, cit. Da ora

offrono non solo spunti e occasioni per scrivere alcuni dei suoi primi componimenti poetici, ma anche un pubblico a cui declamare tali poesie e altri suoi scritti¹³, e fare con gli amici quel viaggio nella regione del Reno, da Karlsruhe a Neuwied, che lo porta per la prima volta a varcare i confini della Svevia. Sull'importanza della *Geselligkeit* e il valore della cerchia di amici nella sua vita e nella sua produzione letteraria si esprime Hauff stesso in una lettera a Pfaff, il caro amico degli anni di studio di Tübingen con cui Hauff si confida più apertamente e che seguirà il suo percorso letterario con costante acume e interesse:

Trefflich kam mir hiebey zu Statten, daß ich in Tüb[ingen] nicht beschränkt *auf mich selbst* lebte, was zur Einseitigkeit, Mißtrauen gegen sich oder auch zu Ueberschätzung seiner Talente führen muß; daß ich mich an einen Circel von Freunden anschließen konnte der gegründet auf Jugendeindrücke und brüderlichen Sinn, hauptsächlich durch ein unsichtbares *geistiges* Band durch warme Empfänglichkeit für alles Schöne im Leben, in Literatur und Kunst zusammen gehalten wurde. In dieser brüderlichen, freien Schule wo jeder Publicum und Richter war, hier lernte ich in dem ich um Euren Beifall rang, meine Kräfte üben lernte mich selbst kennen¹⁴.

Due sono le ulteriori tappe fondamentali nella sua formazione artistica: l'esperienza di precettore presso la famiglia von Hügel e l'altro viaggio, molto più determinante di quello sul Reno, che è la *Bildungsreise* del 1826. Mentre, infatti, la prima esperienza costituisce la definitiva presa di coscienza della sua avversione per la carriera ecclesiastica e la svolta verso la vocazione letteraria, il viaggio determina l'emancipazione dalla Svevia e l'apertura europea. Gli anni trascorsi a Stuttgart presso il barone von Hügel, uomo ai vertici dello stato del Württemberg, significano per Hauff da un lato l'occasione di entrare in contatto con la società 'bene' della città, quell'*Adelsmilieu* che, con la sua *étiquette* e forbita conversazione, costituirà l'ambientazione principale delle *Gesellschafts-*

in poi ogni citazione dai testi di Hauff, dove non diversamente indicato, si intenderà da questa edizione critica che indicheremo con la sigla SW e, rispettivamente, il numero del volume a cui ci si riferisce.

¹³ Proprio di fronte a tale pubblico Hauff può esibire il suo peculiare «Declamirtalent» [«talento declamatorio»] (cfr. Gustav Schwab, *Wilhelm Hauffs sämtliche Schriften mit des Dichters Leben*. 36 Bde., cit., Bd. 1, p. 10) leggendo, ad esempio, di fronte ai membri dell'«Arminia» i suoi *Gelegenheitsgedichte*, spesso scritti proprio per tali occasioni, come *Zur Feier des 18. Junius* oppure *Zur Feier des Waterloo festes* (SW 3, pp. 346-350), oppure alcune sue *Reden* (SW 3, p. 288 sgg.), tra cui *Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang, Freundschaft und Liebe e Phantasie für den September 1850*, di fronte al pubblico della «Kleine Compagnie» a cui legge anche parti delle *Memoiren des Satan* e del manoscritto del *Mann im Mond*. Cfr. Friedrich Pfäfflin, *op. cit.*, pp. 18 e 24 sgg. Da questi primi tentativi poetici nascerà poi l'antologia di *Kriegs- und Volkslieder* pubblicata nel 1824 a Stuttgart da Metzler. L'abitudine di declamare i suoi scritti in circoli letterari o a una cerchia di amici accompagnerà l'autore anche dopo gli anni di Tübingen. Anche a Berlino, infatti, durante il grande viaggio del 1826, leggerà alla «Mittwochsgesellschaft», tra cui si trovano anche Alexis e Hitzig, la *Kontrovers-Predigt* e la seconda parte delle *Memoiren des Satan*. La «gesellige Runde» [«allegria combriccola»] è anche ricorrente motivo di affabulazione nelle opere di Hauff, come nella *Einleitung* e in altre parti delle *Memoiren des Satan* (cfr. *infra*) e nei racconti cornice dei *Märchenalmanache* (cfr. cap. 3).

¹⁴ Lettera di Hauff a Moritz Pfaff del 9 settembre 1825 da Stuttgart, in Friedrich Pfäfflin, *op. cit.*, pp. 24-25. [«Mi ha molto giovato che a Tübingen non abbia vissuto limitandomi solo a me stesso, il che porta inevitabilmente all'unilateralità, alla sfiducia in sé stessi oppure anche alla sopravvalutazione del proprio talento; ma che mi sia potuto invece inserire in una cerchia di amici che, basata su impressioni giovanili e senso fraterno, è tenuta insieme principalmente da un legame spirituale invisibile, da una calda sensibilità per tutto ciò che è bello nella vita, in letteratura e nell'arte. In questa libera scuola fraterna, dove ognuno era pubblico e giudice, qui, cercando il vostro plauso, ho imparato a esercitare le mie forze, ho imparato a conoscere me stesso»].

novellen hauffiane¹⁵, dall'altro avere più tempo libero da dedicare alla sua vena letteraria, nonché lo spunto determinante per la nascita dei *Märchenalmanache*¹⁶, e, quindi, la definitiva svolta verso la carriera di libero scrittore. Leggiamo infatti le parole dello stesso Hauff, non prive di una certa dose di consapevolezza autoironica:

Ueber meinen Beruf zu *schriftstellern*, war ich mit mir einig sobald ich eine unwillkürliche Abneigung gegen die Theologie und zu gleich Kraft in mir fand soviel leisten zu können, um wenigstens nicht mit Beschämung wieder vom Schauplätze abtreten zu müssen. Nothwendiges Requisit dazu war jene »Unverschämtheit« die mancher unter Euch an mir rügte oder jenes, um mich so auszudrücken, mit einiger Eitelkeit gemischte Selbstvertrauen das mir schon über manche fatale Klippe hinüber geholfen hat. Ich sann nach in welchem Fach ich wohl etwas thun könnte¹⁷.

Pochi mesi dopo questo periodo di *Wende* interiore, in cui, insieme alla presa di coscienza del suo essere autore, 'esplode' anche la sua brillante carriera letteraria, che, non a caso, inizia proprio con le *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*¹⁸, e che, concentrata negli ultimi tre anni di vita, risulta purtroppo destinata a rimanere «kometenartig»¹⁹, in quanto bruscamente interrotta dalla morte, ha poi luogo anche quel famoso viaggio attraverso la Francia, l'Olanda e la Germania centro-settentrionale (maggio-novembre 1826), testimonianza di un nuovo concetto di «turismo» sviluppatosi nel XIX secolo²⁰, e che per Hauff costituisce non solo l'occasione di allacciare o rafforzare contatti con scrittori ed editori²¹ importanti per la sua carriera letteraria, ma an-

¹⁵ Hauff lavora in casa Hügel dal novembre del 1824 all'aprile del 1826. Impressioni e immagini di questo periodo, come il castello Guttenberg am unteren Neckar, residenza estiva della famiglia Hügel, o le passeggiate nel parco della residenza reale hanno fornito spunti per le novelle, rispettivamente *Das Bild des Kaisers* e *Die Bettlerin vom Pont des Arts*, von Hügel stesso ha fornito il modello della figura del General Willi nella prima delle suddette novelle (cfr. SW 2, p. 331 sgg.). Cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, pp. 32-35.

¹⁶ È la moglie di von Hügel stessa a suggerire a Hauff, sentendolo raccontare fiabe ai suoi figli, di scrivere e pubblicare tali testi. Non è la prima volta comunque che egli incanta con le sue storie: il piccolo Hauff aveva già avuto modo di esercitare e mostrare i suoi 'doni narrativi' intrattenendo i fratelli, le sorelle e gli amici. Cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 12; Eugenia Martinez, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ Friedrich Pfäfflin, *op. cit.*, p. 24. Lettera a Moritz Pfaff del 9 settembre 1825: «riguardo alla mia attività di scrittore, mi sono trovato in accordo con me stesso non appena ho trovato in me un'istintiva avversione per la teologia e al contempo forza per poter fare tanto, per dover uscire di nuovo di scena almeno senza vergogna. Necessario requisito per tutto ciò era quella "sfrontatezza" che qualcuno tra di voi mi rimproverava oppure, per dirla così, quella fiducia in sé mista a un po' di vanità che mi ha già aiutato a superare qualche fatale ostacolo. Ho riflettuto in quale disciplina avrei potuto far bene qualcosa».

¹⁸ Torneremo fra breve su questo punto, cfr. *infra*.

¹⁹ L'espressione è di Ulrich Kittstein, *Das literarische Werk Wilhelm Hauffs im Kontext seiner Epoche*, in Id. (a cura di), *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk*, cit., p. 10. [«come una cometa»]. La velocità e brevità della carriera hauffiana, rispecchia anche, secondo Kittstein, la velocità dei cambiamenti epocali.

²⁰ Si tratta di un modo di viaggiare non più esclusivo, come era quello del *Grand Tour*, riservato solo ai nobili e orientato soprattutto alla visita dei siti dell'arte e della storia antiche perseguendo un ideale classico di *Bildung*, ma di un nuovo «turismo» per giovani borghesi che, grazie anche al rapido ampliamento e miglioramento delle vie di comunicazione, hanno la possibilità di viaggiare per integrare la loro educazione e le loro letture con esperienze 'di vita' e inseguendo il nuovo *Bildungsideal* sociale in cui Londra e Parigi diventano tappe imprescindibili del nuovo interesse per il presente sociale e politico dell'Europa occidentale. Cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 66.

²¹ Alcune tappe fondamentali del viaggio, ad esempio, sono Brema, soprattutto per la nascita delle *Phantasien im Bremer Ratskeller*, Berlino, per i contatti con Fouqué, Alexis, Devrient, Hitzig e con la «Mittwochs-gesellschaft» (cfr. *supra*), Lipsia, per i rapporti con Brockhaus e, infine, Dresda, dove avviene l'incontro con Winkler e, soprattutto, con Tieck, di cui torneremo a parlare. Cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, pp. 66-82.

che, grazie al soggiorno parigino, di creare un «ponte» tra la Svevia e l'Europa. La tappa fondamentale e decisiva di tale viaggio è, infatti, Parigi, dove Hauff gira per le strade e i monumenti vestito alla moda, osservandone e descrivendone i minimi dettagli²², conosce la fine società parigina e il teatro della capitale, continua la sua produzione letteraria²³ e, soprattutto, conosce il programma politico-culturale-poetologico della rivista *Le Globe* che influenza in maniera determinante l'elaborazione del suo personale concetto estetico e 'politico'-letterario della rivalutazione di eclettismo e virtuosismo²⁴. Tale rivista liberale anti-borbonica che, sotto l'egida di Dubois, si pone l'obiettivo, non dissimile da quello della *Literary Gazette* di Londra e dell'*Antologia* italiana, «im eigenen Land die Erkenntnisse aller anderen zu verbreiten»²⁵, mostra un'attenzione particolare per i «generi liberi» di teatro non sovvenzionato quali la *vaudeville* e il melodramma, la volontà di adottare sempre un «punto di vista storico» à la Scott, Cooper e Manzoni, e di perseguire, contro ogni esclusività e dogmatismo, l'ideale di una decentralizzazione culturale e un eclettismo concettuale, inteso in accezione positiva, come «geistige Kultur, die sich das Wahre und Nützliche aneignet»²⁶ e che sappia abilmente fondere la vivacità francese con l'esattezza tedesca e lo spirito positivo degli inglesi. Sulla scia di tale modello multiculturale si pone anche la volontà di Hauff di iniziare «eine belletristische "Offensive" in Süddeutschland»²⁷ allacciandosi alle innovazioni estetiche, letterarie e pubblicistiche, dell'Europa occidentale e avviare un processo di «illuminismo svevo», nel doppio senso di una critica alla «Verhocktheit» degli Svevi²⁸, ma anche, simultaneamente, di una messa in luce del proprio valore, con un occhio critico verso la letteratura dominante, ovvero quella tedesca del nord, il tutto fondendo il poliprospektivismo della *Konversationsnovelle* à la Tieck con le descrizioni paesaggistiche pittoresche del romanzo storico²⁹ inglese, «l'anatomia dei costumi» del romanzo francese à la Jouy³⁰ e la rappresentazione dell'alterità culturale introdotta da Washington Irving in una 'specialità' estetica tutta sveva e hauffiana. L'importanza dell'influenza francese sulla poetica dell'autore si evince dal carteggio, dove egli si esprime chiaramente sul suo progetto di creare una rivista³¹ sul modello del *Globe*:

²² Cfr. le lettere all'amico Pfaff e lo schizzo *Ein paar Reisestunden* (SW 3, pp. 101-112).

²³ Scrive, ad esempio, per la *Dresdner Abendzeitung* il resoconto sulla performance della cantante berlinese nel teatro parigino cfr. *Demoiselle Sontag in Paris*; scrive inoltre i quattro suoi contributi al secondo *Märchenalmanach*, la *Kontrovers-Predigt* e la *Bettlerin vom Pont des Arts* (SW 2-3).

²⁴ È la tesi di Günter Oesterle, *Die Wiederkehr des Virtuosen? Wilhelm Hauffs Anschluß an das Eklektizismuskonzept der Pariser Zeitschrift «Le Globe»*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., p. 86.

²⁵ Ivi, p. 94: «diffondere nel proprio paese le conoscenze di tutti gli altri».

²⁶ Ivi, p. 95: «cultura spirituale che si appropri del vero e dell'utile».

²⁷ Ivi, p. 89: «un'offensiva bellettristica nella Germania del Sud».

²⁸ Cfr., ad esempio, la lettera al fratello Hermann Hauff del 20 agosto 1827 da Bolzano, in Wilhelm Hauff, *Werke*, herausgegeben von Hermann Engelhard, cit., pp. 905-909, in cui l'autore prende in giro «l'ottusità e l'immobilismo» dei suoi connazionali.

²⁹ Su tale argomento torneremo al par. 2 del cap. 2.

³⁰ Günter Oesterle, *Die Wiederkehr des Virtuosen?*, cit., p. 90. Si tratta di Étienne Jouy, autore del romanzo *L'Hermite de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX siècle* (1815).

³¹ La rivista avrebbe dovuto chiamarsi *Der Erzähler* e avrebbe dovuto divulgare i «moderne Prosagattungen» [«generi di prosa moderni»], ovvero novelle, romanzi storici, *Genrebilder* e simili, cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 73. Il progetto poi non è andato in porto perché Hauff nel 1827 è diventato, come sperava, redattore del *Morgenblatt für gebildete Stände* di Cotta, con cui, comunque, ha avuto spesso divergenze e scontri, come si evince dal carteggio, in quanto Hauff voleva cercare di conferire alla rivista d'impostazione

Im ganzen genommen, glaube ich, daß es jetzt an der Zeit wäre mit einem guten, im Geiste des französ. *Globe* geschriebenen Blatt, das *Literatur* und *Sitten* auf eine eigene *piquante* Manier behandelt, *furore* zu machen. Aber wenn wir das Morgenblatt bekommen können, sind wir nicht die Narren es auszuschlagen, denn es ist ein ganz anderes Ding, ein Blatt zu *führen* als es zu *gründen*. Doch in dieser Beziehung möchte ich mit Fr. Frankh nicht ganz *brechen*. Denn wenn Cotta mir, d. h. *uns* das Blatt nicht giebt, könnten wir immer etwas Schönes machen³².

Su Jouy, invece, si legge tra gli scritti giornalistici per i *Blätter für literarische Unterhaltung*:

Jouy hatte Frankreich in seinen vielerlei Eremiten einen Schatz von interessanten Bemerkungen über ihr Vaterland gegeben. Es waren Szenen aus dem höchsten, wie aus den niedrigsten Ständen; mit gleichem Glück zeichnete er das Leben der Salons, das glänzende Elend der *Chaussés d'Antin*, die niedlichen Sitten der Bewohner der Provinz, die schmutzige Niederträchtigkeit eines Emporkömmlings, die erhabene Armut eines Veteranen. Wir glauben auch, in Deutschland sei endlich der Tag gekommen, wo eine Gesellschaft heiterer Gelehrten sich aufmache aus dem Dunkel ihrer Studierzimmer und hinausziehe unter die Menschen; in Städten und Dörfern, in Kirchen und Ballsälen auf einige Zeit ihre Hütten aufschlage und alles Volk studiere und ihre Sitten und Gespräche aufnotiere. Welch reiches Feld bieten unsere so verschiedenen Volksstämme dar! Wir haben keine Hauptstadt, die durch überwiegenden Einfluß die Sitten der Mittelstände nach und nach in *ein* Modell gießt; wir haben keine Akademie, welche Sprache und Gedanken, Ansichten und Grundsätze in bestimmte Regeln bringt; noch immer bildet sich Deutschland in und aus sich selbst, und die verschiedenen Nuancen dieser Bildung, ihre Anfänge, ihr Vorschreiten, ihre Auswüchse, wie *interessant* für das Auge des Forschers!³³

tradizionale 'classica'-lirica-apolitica un aspetto più moderno, privilegiando, invece, una prosa narrativa e giornalistica più 'militante' anche in senso liberale.

³² Lettera di Hauff al fratello Hermann del 26 agosto 1826 da Brema, in Karl Stenzel, *op. cit.*, p. 30 e in Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Bernhard Zeller, cit., p. 617: «In generale credo che sia ora il momento per un buon giornale nello spirito del *Globe* francese che tratti di *letteratura* e *costume* in maniera *piccante* per far *furore*. Ma se possiamo avere il 'Morgenblatt' non siamo certo folli da rifiutarlo, poiché è tutta un'altra cosa *dirigere* un giornale che *fondarne* uno. Proprio a questo riguardo non vorrei *rompere* del tutto con Fr. Frankh. Poiché se Cotta non mi, cioè *ci*, desse il giornale potremmo sempre fare qualcosa di bello». [corsivi nel testo].

³³ Wilhelm Hauff, *Die belletristischen Zeitschriften in Deutschland*, in SW 3, pp. 155-156: «Jouy, con i suoi vari eremiti, aveva dato alla Francia un tesoro di interessanti osservazioni sulla sua patria. Si trattava di scene dalle classi sociali più elevate, come da quelle più basse; con egual fortuna disegnò la vita dei salotti, la dorata miseria della *Chaussée d'Antin*, le graziose abitudini degli abitanti della provincia, la vile bassezza di un arrivista, la sublime povertà di un veterano. Crediamo che anche in Germania sia finalmente arrivato il momento in cui la società dei chiari eruditi si apra ed esca tra gli uomini dal buio dei loro studi; forzi i suoi rifugi ed esca in città e villaggi, in chiese e sale da ballo studiando tutto del popolo e annotando le loro abitudini e i loro discorsi. Quale ricco terreno offrono le nostre diverse stirpi! Noi non abbiamo un'unica capitale che, attraverso l'influsso predominante, fonda a poco a poco le abitudini dei ceti medi in *un unico* modello, non abbiamo un'unica accademia che convogli lingua e pensieri, opinioni e principi in regole precise; la Germania si forma ancora in e da se stessa, e le diverse sfumature di questa formazione, i suoi esordi, i suoi progressi, i suoi eccessi, come sono *interessanti* agli occhi dello studioso!». Qui risulta chiara l'auspicata volontà di emancipazione europea da parte dell'autore non solo dagli angusti confini del provincialismo svevo, ma anche da quelli del particolarismo tedesco. Una precisa e minuziosa descrizione di Parigi nelle varie ore del giorno nello stile e nello spirito del romanzo di Jouy si trova nella lettera all'amico Moritz Pfaff del 20 giugno 1826, banco di prova letterario per il successivo scritto *Reise nach Paris* che sarà pubblicato postumo

Nonostante le accuse di epigonismo e arrivismo ripetutamente mosse dai critici a Hauff³⁴, e sebbene egli avesse indubbiamente 'fiuto per gli affari' e per il gusto del pubblico e sapesse trattare con i suoi editori³⁵, non di plagio si tratta, quindi, ma di adesione alla nuova poetica ottocentesca del virtuosismo, un ideale che rivela una tendenza estetica epocale orientata verso l'illimitata curiosità, il gusto per la sperimentazione e per l'infinita variazione sul tema, un'inclinazione che il nostro autore assurge non solo a principio poetologico teorizzato esplicitamente e 'incastonato' nella novella *Die Bettlerin vom Pont des Arts*:

[...] unser Dichter ist wie ein großer Musiker. Er hat ein ausgespieltes, altes, längst gehörtes Thema vor sich; aber indem er den Gang des alten Liedchens beibehält, führt er die Gedanken auf eine Weise aus, die uns so überraschend, so neu erscheint, daß wir das Thema vergessen und nur auf die Wendungen horchen, in die er übergeht [...]³⁶

Ora, se quelli finora ricostruiti, ovvero gli anni di Tübingen, Stuttgart e il grande viaggio 'europeo', sono i pilastri dell'evoluzione personale e artistica del nostro autore, in che cosa consista tale principio poetologico, mirabilmente sintetizzato nella suddetta citazione, si evince già dall'opera con cui egli, un po' timidamente, in forma anonima, ma con grande successo, inizia la sua carriera letteraria, ovvero le *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*³⁷, opera che contiene già *in nuce* i *Leitfäden* della poetica hauffiana. Proprio in quest'ottica, infatti, secondo noi, merita di essere riletta quest'opera tra-

sul *Morgenblatt*. Per la lettera suddetta cfr. Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Bernhard Zeller, cit., pp. 607-610. Tale poetica avrà influenza anche sulle novelle. Cfr. *infra*. [corsivo nostro].

³⁴ Cfr. par. 1 del precedente capitolo.

³⁵ Nella lettera a Moritz Pfaff del 7 settembre 1826 da Amburgo si legge: «Durch mich selbst wollte ich mir einen Namen machen, nicht durch die berühmte Firma, die Schiller, Göthe und Herder auf ihrem Aushängeschilde trägt. [...] Cotta muß, wenn man ihn kennt, auf eigene Weise behandelt seyn. Er muß sehen daß man *ihn nicht braucht* und dann läßt sich vieles Schöne mit seinem Geld und seinem wirklich guten Willen anfangen. [...]». [«Da solo volevo farmi un nome, non mediante la famosa casa (editrice) che porta Schiller, Goethe e Herder sulla sua insegna. [...] Conoscendolo, Cotta deve essere trattato a modo proprio. Deve vedere che non si ha bisogno di lui e allora si può fare molto di bello con il suo denaro e la sua davvero buona volontà.»] E, infatti, nello stesso periodo Hauff tratta sia con Franckh, che con Cotta, o meglio, mentre attende risposta dal secondo riflette sulla proposta fattagli dal primo di fondare un «erzählendes Blatt» [«rivista di narrativa»], che, come abbiamo visto, già aveva in mente. Oggi si direbbe che si intendeva di 'strategie di marketing'. Comunque, alla fine accetta, come sperato, la redazione del *Morgenblatt* di Cotta con il quale avrà molti diverbi, non solo per le continue intromissioni di quest'ultimo nella redazione, ma anche perché non gli approva la proposta di rinnovamento della rivista, ancora una volta, nello spirito del *Globe*. L'obiettivo di Hauff, infatti, era quello di elevare il livello qualitativo del *Morgenblatt*, l'*Unterhaltungszeitschrift* più ricco di tradizione dell'area meridionale della Germania, e farne vessillo del suo programma letterario-pubblicistico volto ad una maggiore diffusione degli scritti in prosa, sia narrativi che saggistici, sulla scia dell'esempio europeo. Per la citazione cfr. Friedrich Pfäfflin, *op. cit.*, p. 32, sui diverbi con Cotta ivi, pp. 49-55 e Ottmar Hinz, *op. cit.*, pp. 83-98.

³⁶ SW 2, p. 386: «[...] il nostro scrittore è come un grande musicista. Ha davanti a sé un vecchio tema ormai senza più effetto, sentito e risentito; ma mantenendo l'andamento della vecchia canzoncina, esprime le idee in un modo tale da sembrarci così sorprendente, così nuovo, da dimenticare il tema e seguire solo i cambiamenti nei quali sfocia [...]».

³⁷ E non, come dice Schwab (*op. cit.*), i *Märchenalmanache*, di cui il primo volume è la terza opera in ordine di apparizione, sebbene le *Mitteilungen*, *Der Mann im Mond* e i *Märchen* siano usciti comunque in successione a breve distanza di tempo. In realtà, la primissima pubblicazione sarebbe l'antologia dei *Kriegs- und Volkslieder* (1824), che esce anch'essa anonima, ma che può essere considerata a parte, in quanto miscellanea contenente non solo poesie di Hauff.

scurata dalla critica e che, all'epoca, stentò a trovare un editore³⁸, ovvero tralasciando il confronto, inevitabilmente votato alla sconfitta, con i 'titani' della tradizione e cercando piuttosto di individuare il valore e il significato dell'opera in sé, all'interno della produzione hauffiana. Dell'origine e della 'strategia' dell'opera, nonché del suo immediato successo, ci parla eccezionalmente l'autore stesso nel carteggio:

Ich fand, daß etwas Mutterwitz nebst leichter, charakterisierender Erzählung vielleicht nicht ohne Wirkung seyn würden, es drängte mich über manches mich auszusprechen, ich suchte und fand zu diesen Bemerkungen einen passenden Titel (ein wesentlicher Theil eines Buches in unserer Zeit) und so entstanden die Memoiren des Satan. Dieser berühmte Name aber und einige Bemerkungen über unsere Orthodoxie, die ich zu unterdrücken nicht für nöthig fand, drängten mich meinen Namen wegzulassen und nur die Sache zu geben.

Meine Memoiren des Satan sind außer dem Literaturblatt auch noch in der Abendzeitung vom 8 Octob. und im Leipziger Repertorium recensirt und zwar sehr günstig. Schwab hat auch eine Recens. davon geschrieben die nächstens im Conversationsblatt erscheinen wird³⁹.

La critica 'recente', invece, non si è espressa altrettanto favorevolmente su tale opera. Non solo il primo e, sebbene molto datato, rimasto finora unico studio monografico sulle *Memoiren*, quello di Sommermeyer degli anni Trenta⁴⁰, pur dichiarando di voler operare la 'classica' indagine delle fonti letterarie sull'opera per individuarne non solo gli evidenti influssi, ma anche e soprattutto l'originalità, in realtà, lascia emergere un quadro che non è certo lusinghiero né per Hauff⁴¹ né per l'autore stesso della mo-

³⁸ La prima parte dell'opera esce per la prima volta nel 1825 (sebbene postdatata) con il titolo *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan. Herausgegeben von ***f. Stuttgart, bei Friedrich Franckh. 1826*. L'anno successivo poi uscirà la seconda parte che, visto il successo con cui l'autore si è subito fatto un nome, non è più anonima: *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan. Herausgegeben von Wilhelm Hauff. Zweiter Teil. Stuttgart, bei Gebrüder Franckh. 1827*. Per riuscire a farsi pubblicare l'opera dall'editore Franckh, Hauff dovette sottostare ad una specie di 'baratto', sfoderando comunque anche la sua abilità per gli 'affari', ovvero promettere di scrivere un romanzo à la Clauven, il *Mann im Monde*, che, infatti, uscì a breve distanza dal debutto letterario e che, secondo l'editore, avrebbe garantito l'immediato successo, a differenza delle bizzarre *Memoiren*. Cfr. Eugenia Martinez, *op. cit.*, p. 51. Susanne Fischer, *Wilhelm Hauffs Korrespondenz mit Autoren, Verlegern und Herausgebern*, cit.

³⁹ Le citazioni si trovano rispettivamente nelle lettere a Moritz Pfaff del 9 settembre e del 14 dicembre 1825 da Stuttgart: «Trovo che un po' di umorismo insieme ad una narrazione leggera, caratterizzante, sarebbe forse stata non senza effetto, mi premeva pronunciarmi su alcune cose, ho cercato e trovato un titolo adatto a queste osservazioni (una parte essenziale di un libro della nostra epoca) e così sono nate le Memorie di Satana. Questo nome famoso, però, e alcune osservazioni sulla nostra ortodossia, che non ho trovato necessario reprimere, mi hanno spinto a omettere il mio nome e dare alle stampe solo il contenuto». [corsivi nel testo]. «Le mie Memorie di Satana sono recensite, oltre che nel Literaturblatt anche nella Abendzeitung del 8 ottobre e nel Leipziger Repertorium e cioè molto favorevolmente. Schwab ha scritto oggi una recensione che apparirà prossimamente sul Conversationsblatt». Cfr. Friedrich Pfäfflin, *op. cit.*, pp. 25 e 27.

⁴⁰ Si tratta di Edwin Sommermeyer, *Hauffs «Memoiren des Satan» nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts*, cit. Sulla stessa falsariga è anche l'indagine sulle fonti, citata non a caso da Sommermeyer, di Paul Roggenhausen, *op. cit.*, pp. 164-166.

⁴¹ Per dare un'idea bastino le conclusioni: «Man mag über Hauff als Dichter denken, wie man will. Von tief-sinnigen Gedanken über Kunst und Leben wurde er nie geplagt. Viel Verständnis für Literatur hatte er auch nicht. Seine Helden sind leer und ihre Geschicke ebenfalls. Aber wenn es ein Gebiet gab, auf dem er ein wirklich bewunderungswürdiges Talent besaß, so war es das der Technik». [«Si può pensarla come si vuole su Hauff come poeta. Da profondi pensieri sull'arte e la vita non è mai stato tormentato. E non aveva nean-

nografia, che sembra più volte contraddirsi e, comunque, riuscire solo nel primo dei suoi intenti. Andando avanti negli anni ci si trova poi di fronte o al silenzio e alla totale indifferenza per l'opera in questione, oppure di fronte a giudizi negativi quali quello di Hinz: «Die Memoiren des Satan sind ein disproportioniertes, chaotisches Werk, keineswegs ein geschlossenes Ganzes»⁴². Il romanzo si presenta sì come «eine locker gefügte Folge von Skizzen und anekdotischen Episoden»⁴³ «in buntem Gemische»⁴⁴, ma proprio la «Desintegration der Teile»⁴⁵, quel dissonante *Neben- e Durcheinander* che danno all'opera quel peculiare carattere contraddittorio e frammentario che Hinz considera come un difetto, un contrassegno diletantistico e «kennzeichnend für die im Umbruch befindliche literarische Formenwelt der frühen Restaurationszeit»⁴⁶, ci sembrano piuttosto frutto di una «einzigartige Konzeption»⁴⁷ originale, al passo con i tempi e che merita una rilettura, rovesciando in positivo il giudizio di Hinz. Pur essendo chiaramente, e volutamente, o meglio 'strategicamente', riconoscibili i modelli letterari e i riferimenti autobiografici che i critici si sono dati tanto la pena di ricercare ed elencare minuziosamente⁴⁸, quello che ci sembra importante sottolineare è il procedimento, tipico non solo di questo primo romanzo, ma dell'intera produzione hauffiana, di creare sempre una doppia possibilità di lettura, una più superficiale e una 'tra le righe' del testo, che implica anche un duplice atteggiamento verso i 'modelli' o i riferimenti, ovvero una *pars destruens*, del chiaro recupero irriverente e decostruttivista o comunque critico degli stessi, e una *pars construens* di una rifunzionalizzazione in chiave del tutto personale e orientata verso lo *Zeitgeist*, in modo, simultaneamente abile e consapevole, da venire incontro a tutti i gusti e trovare un ampio consenso di pubblico avendo al contempo la possibilità di esprimere 'liberamente', 'umoristicamente', la propria personale opinione in un'epoca conservatrice e 'censoria'. Il filo rosso poetologico che, a partire dalle *Memoiren*, si dipana attraverso il macrotesto hauffiano consiste in un abile intreccio, 'realistico'-fantastico, in cui il vissuto personale e la realtà socio-politica e letteraria del tempo vengono costantemente visti attraverso la «teufliche Brille»⁴⁹, una lente trasfigurante e deformante, quella fantastico-umoristica, in cui la *Verkleidung*, o

che molta comprensione per la letteratura. I suoi personaggi sono vuoti e anche i loro destini. Ma se c'era un ambito in cui possedeva un talento degno di ammirazione era la tecnica]. E poi continua ad elencare errori di disattenzione compiuti nelle varie opere, secondo lui scritte a volte frettolosamente per stare al passo con le richieste del mercato, salvandone solo l'aspetto tecnico, per lui impeccabile appunto.

⁴² Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 37: «Le Memorie di Satana sono un'opera sproporzionata, caotica, in alcun modo un tutto in sé compiuto».

⁴³ Ivi, p. 37: «una successione di schizzi ed episodi aneddotici legati in maniera piuttosto sciolta».

⁴⁴ SW 1, p. 379: «in una miscela variopinta».

⁴⁵ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 451: «disintegrazione delle parti».

⁴⁶ Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 37: «caratteristico del sovvertimento che ha luogo nel mondo delle forme letterarie della prima epoca restaurativa».

⁴⁷ Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit., p. 182: «concezione unica».

⁴⁸ Come fanno ad esempio i suddetti Roggenhausen e Sommermeyer (cfr. *supra*) capitolo per capitolo del romanzo. Mentre Engelhard (*op. cit.*, pp. 930-32) interpreta l'opera come indubbiamente scaturita dallo spunto degli *Elixiere des Teufels* hoffmanniani, Martinez (*op. cit.*, pp. 86-88) la vede piuttosto come «satirica contropartita del poema goethiano» e una sorta di vaga anticipazione del poema heiniano *Ich rief den Teufel und er kam* nella *Heimkehr* (1826). Martini, invece, riconduce l'opera piuttosto al romanzo satirico del XVIII secolo, indirettamente allo *Schelmanroman* barocco, e la associa infine a *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* di Heine. Cfr. Fritz Martini, *op. cit.*, p. 444.

⁴⁹ Jürgen Holz, *Im Halbschatten Mephistos. Literarische Teufelsgestalten von 1750 bis 1850*, Frankfurt/M., Lang, 1989, p. 114: «occhiali diabolici».

meglio *Umkleidung*, e una strategica «Umkodierung»⁵⁰ possono essere assurte a isotopie testuali ricorrenti e simbolo del *modus operandi* del nostro autore. I generi più di moda, le esperienze autobiografiche e le tematiche più attuali vengono, infatti, usate in funzione di uno *Zerrbild* satirico che offre una disincantata e irriverente analisi di sé e del presente e, giocando con le aspettative del lettore, inscena una sorta di tragicommedia umoristica del suo tempo trascinando lo spettatore come quei famosi furiosi crescendo dell'opera di Rossini, che Hauff ha conosciuto proprio a Parigi e di cui si trova evidente traccia nella sua opera.

Le *Memoiren* che, ad un primo sguardo, possono sembrare solo un guazzabuglio di storie, rivelano, invece, ad un occhio più attento, una serie di confessioni fittizie con carattere programmatico e con una disposizione accurata dei diversi piani, delle cornici e dei racconti interni, in base ai principi della *Spannung* e del gioco con le aspettative del lettore⁵¹, ponendo qui già le basi di quella tecnica di incorniciamento dei racconti in una struttura ciclica caratterizzata dal narrare «im geselligen Rahmen» [«in una cornice di socievolezza»], ereditata sì dalla tradizione⁵², ma raffinata dall'autore, soprattutto nelle novelle e nei *Märchen*⁵³. La prima delle due parti delle *Memoiren* inizia nel 1822⁵⁴ a Mainz per presentare poi, in forma feuilletonistica, vari 'schizzi' che spaziano da Tübingen a Weimar passando per Berlino⁵⁵ in cui sono incastonate altre due storie che rimangono in sospenso fino alla seconda parte dell'opera che cambia di nuovo continuamente scena e si conclude nel 1826, anno del viaggio 'europeo' di Hauff. La *Einleitung* risulta particolarmente interessante, non solo perché introduce subito la situazione di cornice e il gioco un po' straniante delle prefazioni tra editore e 'autore', ma anche e soprattutto perché presenta la *Rahmenfigur*, elemento unificante dell'intera opera: Herr von Natas *alias* Satan, di cui Natas non è che l'anagramma piuttosto facilmente riconoscibile. Nella prima e quarta sezione dell'introduzione (*Der Herausgeber macht eine interessante Bekanntschaft* e *Das Manuskript*), che fanno quindi da cornice al racconto interno articolato in due ulteriori sottocapitoli intitolati *Der schauerliche Abend* e poi *Der schauervolle Abend. Fortsetzung*, entra in scena Satan/Natas che conosce quello

⁵⁰ Questo termine è di Ernst Osterkamp, *Der Autor als Teufel oder die Inszenierung der Einbildungskraft. Über Wilhelm Hauffs «Mitteilungen aus den Memoiren des Satan»*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., p. 101: «ricodificazione». Si tratta di una tecnica iperrealistica che, nell'imitare minuziosamente il 'modello' di riferimento, vi inserisce anche sempre uno scarto anamorfico che lo decostruisce dall'interno, come rappresenta, emblematicamente, il quadro *Gli Ambasciatori* di Holbein.

⁵¹ Cfr. Stefan Neuhaus, *op. cit.*

⁵² Dal *Decamerone* di Boccaccio alle *Unterhaltungen* di Goethe, al *Phantasmus* di Tieck e ai *Serapionsbrüder hoffmanniani*.

⁵³ Cfr. le prossime sezioni e poi soprattutto il cap. 3.

⁵⁴ Anno della *Verteidigungsschrift* hoffmanniana, e, quindi, delle *Demagogenverfolgungen* dopo i *Karlsbäder Beschlüsse* del 1819, il cui organo principale, la *Zentraluntersuchungskommission*, aveva sede proprio a Mainz, e, come abbiamo visto, periodo degli studi universitari e della vita studentesca di Hauff, nonché del suo primo viaggio, quello sul Reno, dettagli autobiografici che compaiono anche in questa sezione delle *Memoiren*.

⁵⁵ Questa la successione dei capitoli: *Einleitung*, 1) *Die Studien des Satan auf der berühmten Universität ...en*, 2) *Unterhaltungen des Satan und des Ewigen Juden in Berlin* (in cui si trova la novella *Der Fluch*), 3) *Satans Besuch bei Herrn von Goethe. Nebst einigen einleitenden Bemerkungen über das Diabolische in der deutschen Literatur* e 4) *Der Festtag im Fegefeuer* (dove è inserita la *Geschichte des deutschen Stutzers*). Ogni capitolo è suddiviso in sottosezioni e preceduto da motti sul cui ruolo si rimanda al par. 3 di questo capitolo. I capitoli della seconda parte invece sono: 1) *Vorspiel*, 2) *Der Fluch. Fortsetzung*, 3) *Mein Besuch in Frankfurt* e 4) *Der Festtag im Fegefeuer (Fortsetzung)*.

che poi diventerà il curatore-traduttore cui affida il manoscritto delle sue memorie⁵⁶. Il primo aspetto interessante di questa parte è la forza dirompente e centrifuga, innovativa e al contempo molto attuale e deviante, con cui la figura di Satana si presenta rispetto alla tradizione. Anche Sommermeyer, infatti, alla costante ricerca di antecedenti letterari, dopo aver vanamente cercato di collocare tale figura sulla scia della tradizione della *Teufelsliteratur* prima di Hauff, è costretto a constatare di non riuscire ad individuare fonti dirette per l'opera hauffiana, ma solo eventuali suggestioni⁵⁷, nonostante la latente attualità del motivo. Holz, invece, nella sua «storia della letteratura diabolica», riconosce subito la «Sonderstellung»⁵⁸ dell'opera, non solo per la novità che sia il diavolo stesso a scrivere le sue memorie, ma anche, soprattutto, per le caratteristiche moderne di tale personaggio che subito desta interesse e curiosità e, quindi, viene descritto fin nei minimi dettagli nella fisionomia e nella gestica:

Das Gesicht war schön, aber bleich, Haar, Auge und der volle Bart von glänzendem Schwarz, die weißen Zähne, von den feingespaltenen Lippen oft enthüllt, wetteiferten mit dem Schnee der blendend weißen Wäsche. War er alt? War er jung? Man konnte es nicht bestimmen; denn bald schien sein Gesicht mit seinem pikanten Lächeln, das ganze leise in dem Mundwinkel anfängt und wie ein Wölkchen um die feingebogene Nase zu dem mutwilligen Auge hinaufzieht, früh gereifte und unter dem Sturm der Leidenschaften verblühte Jugend zu verraten [...]

Dieser Kopf konnte [...] nur die Krone einer hohen, schlanken, zartgebauten Gestalt sein. So war es auch, und die gedankenschnelle Bewegung der Gesichtsmuskeln, wie sie in leichtem Spott um den Mund, im tiefen Ernst um die hohe Stirne spielen, drückte sich in dem Körper durch die würdige, aber bequeme Haltung, durch die schnelle, runde, beinahe zierliche Bewegung der Arme, überhaupt in dem leichten, königlichen Anstande des Mannes aus⁵⁹.

⁵⁶ Lo spunto per il gioco con le prefazioni dell'autore e del curatore e anche la forma memoriale deriva indubbiamente soprattutto dal romanzo hoffmanniano *Die Elixiere des Teufels*, come ha individuato Sommermeyer (*op. cit.*) ma ricorda vagamente anche il gioco di prologhi 'fuori scena', preparatori, ma anche un po' stranianti, del poema goethiano, ma già qui Hauff dà subito prova di quella sua peculiare capacità '*destruens-construens*', ovvero di accogliere stimoli più vari per rimmetterli subito in discussione e criticarli o rifunzionalizzarli nell'ottica della sua poetica, come si evince dall'ultima frase della citazione riportata qui di seguito. Sulla moda di scrivere memorie all'epoca, di cui il romanzo vuole essere una parodia, si legge, infatti, nel capitolo *Die Studien des Satan*: «Alle Welt schreibt oder liest in dieser Zeit Memoiren. [...] und wenn es den Damen erlaubt ist, die Finger mit Tinte zu beschmutzen, so wird es doch dem Teufel auch noch erlaubt sein? [...] Der Memoirenschreiber hat seinen Zweck erreicht, wenn er sich und seine Stellung zu der Zeit, welcher er angehört, darstellt und darüber reflektiert». Cfr. SW 1, pp. 376-378. L'unica traduzione italiana che siamo riusciti a reperire è quella a cura di Federica Merli: Wilhelm Hauff, *Memorie di Satana*, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2003, che abbiamo tenuto presente pur non concordando pienamente con essa, essendo un'opera più a scopo divulgativo che scientifico, laddove non eravamo concordi con la traduzione, abbiamo operato delle modifiche tra parentesi quadra. Si legge alle pp. 32-34: «Di questi tempi tutto il mondo scrive o legge memorie [...] e se alle signore è concesso di sporcarsi le dita con l'inchiostro, sarà permesso anche al diavolo? [...] Lo scrivere [sic! scrittore di] memorie ha raggiunto il suo scopo quando riflette su se stesso e sulla sua funzione rispetto all'epoca a cui appartiene».

⁵⁷ Cfr. Edwin Sommermeyer, *op. cit.*, pp. 10-70. Tra le suggestioni, ad esempio, egli nomina le *Spuckereyen des Teufels in Prosa und Poesie* (1788), il *Teufel auf Reisen* (1789) e *Der Schriftstellerteufel* (1791) per i motivi del diavolo scrittore, delle memorie e della *Ich-Form*; per il titolo dell'opera di Hauff, poi, la suggestione per Sommermeyer verrebbe da Jean Paul (*Auswahl aus des Teufels Papieren*) mentre il modello più rilevante e pervasivo, sarebbe Hoffmann, soprattutto gli *Elixiere des Teufels*, ma non solo. Cfr. *infra*.

⁵⁸ Jürgen Holz, *op. cit.*, p. 111: «posizione speciale».

⁵⁹ SW 1, pp. 353-354. Tr. it., cit., pp. 9-10: «Il viso era bello, ma pallido; i capelli, gli occhi e la folta barba erano di un nero luccicante; i denti, spesso scoperti dalle belle labbra, erano tanto bianchi da poter gareggiare

Pur mantenendo alcuni tratti dell'iconografia satanico-luciferina, quali l'indecifrabilità dell'età, i segni delle passioni o i capelli neri, e pur possedendo un cinismo simile a quello del Mefistofele goethiano, Satana si presenta come figura 'alternativa' di diavolo umanizzato che ha perso ogni tratto diabolico e ultraterreno, non è più né *unheimlich* né *wunderbar*, ma solo *wunderlich* agli occhi della gente. È un personaggio elegante e salottiero, «gesellig» e abile nel conversare, è l'uomo di mondo contemporaneo che, invece di avere a che fare con Dio o con la seduzione delle anime, si annoia a sentir parlare di questioni teologiche, si occupa di affari con pragmatismo economico-politico e si diverte a dire sempre la sua e a prendere in giro la stoltezza umana in tutte le sue forme, e da abile caricaturista che ritrae in modo realistico-satirico quella tragicommedia quotidiana che è il suo tempo. È quindi una figura molto attuale e la 'sua' 'opera letteraria' ricorda da vicino i quadri di Hogarth⁶⁰, se non lo stesso Hauff che, attraverso questo personaggio, sembra quasi averci voluto lasciare il suo «ritratto dell'artista da Satana»⁶¹ nato dallo spirito dell'opera, rossiniana:

[...] dieser Zug schien mir einen geübten Menschenkenner zu verraten [...] Jenes ergötzliche Märchen [...] schien ins Leben getreten zu sein [...] Er griff irgendeinen Gegenstand, eine Tagesneuigkeit auf, erzählte Anekdoten, spielte das Gespräch geschickt weiter, wußte jedem seine tiefste Eigentümlichkeit zu entlocken und ergötzte durch seinen lebhaften Witz, durch seine warme Darstellung [...] Manchmal schien es zwar, es möchte weniger gefährlich gewesen sein, wenn er dem Heiligen, das er antastete, geradezu Hohn gesprochen, das Zarte, das er benagte, geradezu zerrissen hätte; jener zarte, geheimnisvolle Schleier, mit welchem er dies oder jenes verhüllte, reizte nur zu dem lusternen Gedanken, tiefer zu blicken, und das üppige Spiel der Phantasie gewann [...] nur noch mehr Raum [...]⁶²

con la neve. Era vecchio? Era giovane? Non si poteva dire [definire], dato che il suo viso, con il suo sorriso arguto, che iniziava [inizia] molto sommessamente agli angoli della bocca e, come una nuvoletta intorno al naso benfatto, saliva [sale] verso gli occhi spavaldi, sembrava maturato presto e, sotto la tempesta delle passioni, pareva mostrare una giovinezza sfiorita [...] Questa testa [...] poteva fare da corona soltanto ad una figura alta, slanciata e delicata. [E così era infatti], il veloce movimento dei muscoli del viso, che giocavano con beffe leggere attorno alla bocca e con profonda serietà sull'ampia fronte, si esprimeva anche nel corpo attraverso un portamento degno [ma comodo], accompagnato dai [attraverso il] rapidi movimenti circolari [quasi leggiadri] delle braccia [nel leggero, reale decoro dell'uomo].

⁶⁰ Citato esplicitamente nel testo stesso, nel capitolo in cui Satana si vendica del Dottor Schnatterer, cfr. SW 1, p. 397.

⁶¹ Per tale definizione abbiamo preso in prestito il titolo, di poco variato, dell'opera joyciana *A Portrait of the Artist as a Young Man* in cui, se non da un punto di vista pratico, almeno da quello teorico, viene operato un simile procedimento di trasfigurazione del dato autobiografico e fondazione poetologica attraverso le 'avventure' di un personaggio che fa da *alter-ego* all'autore. La scelta, e proprio nell'opera d'esordio, di Hauff di identificarsi col diavolo, sebbene in veste completamente personale rispetto alla tradizione, ma che resta comunque sempre figura del 'diverso', 'negativa' e sovversiva, non può essere casuale ed è per noi da intendersi come volontà, programmatica, di farne un simbolo del suo atteggiamento ironico-critico nei confronti del suo tempo e del suo *modus operandi* letterario, caustico e irriverente, non dissimile da Sterne o Heine.

⁶² SW 1, pp. 354-356; tr. it., cit., pp. 10-12: «Questo suo atteggiamento [mi] sembrava rivelare un abile conoscitore del genere umano. [...] Sembrava che ogni [sic! quella piacevole] fiaba [...] prendesse [sic! avesse preso] vita [...] Parlava delle novità del giorno [sic! coglieva un qualche oggetto, una novità del giorno], raccontava aneddoti, conduceva abilmente il discorso, sapeva capire le più profonde caratteristiche di ognuno ed allietava l'ambiente grazie al suo spirito [vivace] ed alle sue belle [calde] descrizioni [...] A volte, infatti, sembrava che sarebbe stato meno pericoloso se egli avesse apertamente schermato ciò [sic! il sacro] che attaccava con sottintesi e se avesse direttamente distrutto [sic! lacerato] quello [sic! ciò che è delicato] che mu-niva di spine [sic! che rodeva]; il velo delicato e misterioso, con cui copriva ogni cosa, non faceva altro che aumentare la brama di conoscenza ed in quel modo il ricco gioco della fantasia otteneva ancor più spazio [...]». La prima parte della descrizione ricorda molto da vicino le caratteristiche di Hauff.

Questo diavolo così moderno e attuale è, quindi, il miglior *alter-ego* di Hauff nonché l'osservatore più adatto per dar voce alla «moderne Zeitsatire»⁶³ che è l'intento del nostro autore. Per Osterkamp questa figura di diavolo, «impallidito» rispetto alla tradizione ma di grande attualità, con cui Hauff fa il suo ingresso nel mercato letterario e fonda la sua poetica, sarebbe l'allegorica rappresentazione della sostituzione, tipica del XIX secolo, della metafisica con il principio dell'interessante, nonché del nuovo rapporto autore-pubblico di quest'epoca in trasformazione⁶⁴.

L'altro aspetto fondamentale e di grande interesse nell'introduzione alle *Memoiren* è la posizione di Hauff nei confronti del fantastico hoffmanniano. Oltre ad esser presenti chiare allusioni agli *Elixiere des Teufels* e al *Kater Murr*, soprattutto da un punto di vista formale, nell'intera introduzione, nei due capitoli centrali della *Einleitung* si verificano eventi da *Schauergeschichte* in piena regola, con lo strangolamento del consigliere Hasentreffer, la descrizione della sua «casa solitaria» e chiusa e la comparsa di un *Doppelgänger*⁶⁵, il tutto poi, non solo viene raccontato lasciando continui dubbi nel lettore, creando quindi *Spannung* e forti aspettative, ma, in perfetto accordo con le regole del fantastico, anche alla fine la compagnia si scioglie senza che l'enigma sia stato risolto o spiegato. In questa scena, quindi, Hauff sembra 'scimmiettare' Hoffmann e, in effetti, ci riesce piuttosto bene, o meglio *quasi* bene, quel che diverge è l'intensità dell'effetto della descrizione e il tono che cambia improvvisamente, chiari segnali di un approccio 'altro' alla materia. Basti un esempio per rendere l'idea:

Das Haus gegenüber schien öde und unbewohnt; auf der Türschwelle sproßte Gras, die Jalousien waren geschlossen, zwischen einigen schienen sich Vögel eingebaut zu haben. [...] Aber wer beschreibt unseren Schrecken, als gegenüber in dem öden Haus, das wir wohl verschlossen und verriegelt wußten, ein Fensterladen langsam sich öffnete; ein Fenster tat sich auf [...]

Fin qui sembra *quasi* la descrizione del racconto hoffmanniano, che viene anche lessicalizzato nel testo, salvo che, mancando il confronto stridente con le altre case vicine nella *Unter den Linden* ed essendo la descrizione più breve, l'effetto risulta inevitabilmente un po' smorzato rispetto a Hoffmann, ma quel che più salta all'occhio è lo scarto che si verifica proprio a questo punto: ad apparire dalla finestra della casa 'spettrale' qui non è un inquietante braccio di donna «der Obersjustizrat Hasentreffer im zitzenen Schlafrock und der weißen Mütze, unter welcher wenige graue Löckchen hervorquollen»⁶⁷. La repentina svolta dal sublime *Unheimlichen* all'ironico-grottesco

⁶³ Jürgen Holz, *op. cit.*, p. 114: «moderna satira del tempo».

⁶⁴ Cfr. Ernst Osterkamp, *Der Autor als Teufel...*, cit., pp. 100-114.

⁶⁵ Sommermeyer (*op. cit.*) spiega l'origine del nome Hasentreffer sostenendo che proviene, con lievi modifiche, dal nome di un personaggio del *Titan* di Jean Paul, tutto il resto, invece, è di chiara provenienza hoffmanniana: la descrizione della casa ricorda quella in *Das öde Haus*, la compagnia nella locanda ricorda *Meister Floh*, gli *Elixiere* e *Der goldene Topf*, soprattutto per la scena del punch, il motivo del sosia poi ci rimanda agli *Elixiere* e alla *Brautwahl*, mentre la scena nell'ultima sezione della *Einleitung*, in cui Natas 'soccorre' una giovane donna che si è sentita male, ricorda *Der Magnetiseur*.

⁶⁶ SW 1, pp. 360-361. Tr. it., cit., pp. 16-17: «La casa di fronte sembrava solitaria e disabitata; sulla soglia cresceva dell'erba, gli scuri erano chiusi ed in alcuni sembrava che avessero fatto il nido gli uccelli. [...] Chi può descrivere il nostro terrore quando, dalla casa solitaria di fronte, che noi credevamo chiusa [e sprangata], si aprì lentamente un'imposta; [si aprì una finestra] [...]».

⁶⁷ *Ibidem*: «[...] ed il Consigliere di Giustizia Hasentreffer guardò fuori in vestaglia e con un berretto bianco dal quale fuoriuscivano pochi riccioli grigi [...]»

è evidente. Dopodiché, nel giro di poche righe, si torna al ‘terrificante’: appare il *Doppelgänger* e poi Hasentreffer viene trovato strangolato in casa, sebbene poco prima sia stato chiaramente detto che nessuno poteva entrarci senza le chiavi del Consigliere. L’operazione hauffiana, che ritroveremo diffusa nei *Märchen* e che è in generale comunque tipica del suo *modus operandi* verso i supposti ‘modelli’ in generale, ci sembra allora chiara: egli riproduce fedelmente la tecnica e i motivi fantastici ma svuotandoli dal loro interno, ovvero inserendovi particolari che creano uno scarto rispetto al ‘genere’ rovesciandolo nel suo contrario o, comunque, rifunzionalizzandolo in chiave personale. Proprio nella *Einleitung*, che la critica ha voluto leggere come omaggio a Hoffmann e agli *Elixiere*, Hauff, privando di trascendenza e *pathos* il fantastico romantico, inizia a prendere distanza critica dai ‘modelli’ e, straniandolo, delude le aspettative del lettore e lo incita a fare altrettanto. Inoltre, proprio qui, inizia il gioco ironico hauffiano con le allusioni intertestuali e il subtesto della satira letteraria che sempre si accompagna a quella socio-politica come costante doppio binario di lettura dell’intera opera del nostro autore. Infatti, a conferma della nostra interpretazione del breve passo succitato, anamorfica *mise-en-abyme* microtestuale di un procedimento che è delle intere *Memoiren* e di tutta la produzione hauffiana, dopo l’introduzione non c’è più traccia del tono da *Schauerphantastik*, il piccolo, ma significativo, scarto che abbiamo analizzato si verifica su scala più grande con un generale cambiamento di stile nei capitoli successivi che assumono definitivamente un tono ironico-satirico.

Il capitolo *Die Studien des Satan*, infatti, fonde il racconto trasfigurato e disincantato degli anni universitari di Tübingen di Satan-Hauff con l’affresco satirico della situazione intellettuale e politica di quegli anni. Niente e nessuno sembra essere al riparo dai suoi strali satirici: i professori delle diverse facoltà, gli studenti pedanti, le *Burschenschaften*, le *Demagogenverfolgungen* per cui Satan alla fine viene incarcerato come demagogo, ottiene il permesso di redigere la sua difesa in carcere⁶⁸ e alla fine ne esce ottenendo il titolo di Dottore in Filosofia con una dissertazione sul suo tema più caro: *de rebus diabolicis*. Sulla vita goliardica, ad esempio, si legge:

[...] so fiel man hinter dem Bierglas in ungemein transzendente Untersuchungen, von welchen ich anfangs wenig oder gar nichts verstand, ich merkte mir aber die Hauptworte, welche vorkamen, und wenn ich auch in die Konversation gezogen wurde, so antwortete ich mit ernster Miene „Freiheit, Vaterland, Deutschtum, Volkstümlichkeit“⁶⁹.

E sulla lezione del Dottor Schnatterer, professore di teologia a cui Satana giocherà per vendetta un brutto scherzo, girando con lui a braccetto sotto le sembianze della più famosa prostituta di Tübingen:

„Hochachtbare, hochansehnliche!“ (damit meinte er die, welche sechs Taler Honorar zahlten).

„Wertgeschätzte!“ (die, welche das gewöhnliche Honorar zahlten).

⁶⁸ Forse un’allusione alla *Verteidigungsschrift* hoffmanniana. Sommermeyer (*op. cit.*) dà molta importanza in questo capitolo al modello hoffmanniano del *Klein Zaches* e del *Kater Murr*, ‘l’influenza’ è per noi sempre da intendersi nel senso che abbiamo appena spiegato. Cfr. *supra*.

⁶⁹ SW I, p. 384. Tr. it., cit., p. 40: «[...] allora, davanti ad un boccale di birra, si giungeva ad analisi trascendentali in merito alle quali in principio capivo poco o niente; facevo caso, però, ai sostantivi [sic! le parole principali] che venivano usati [ricorrevano] e quando ero tirato in ballo nella conversazione, allora rispondevo con aria seria: “Libertà, patria, germanicità, popolo [carattere popolare]!”» Il suo atteggiamento liberale e al contempo ‘cosmopolita’, lo porta a criticare gli atteggiamenti estremi del nascente nazionalismo.

„Meine Herren!“ (das waren die, welche nur die Hälfte oder aus Armut gar nichts entrichteten), und nun hob er seinen Sermon an [...]

Ich hätte zu keiner gelegeneren Zeit diese Vorlesungen besuchen können, denn der Doktor behandelte gerade den Abschnitt „De angelis malis“, worin ich vorzüglich traktiert zu werden hoffen durfte. [...]

[...] die Federn schwirrten und flogen, so tiefe Gelehrsamkeit hört man nicht alle Tage. [...] Der Teufel oder Beelzebub würde also hier der „Herr im Dreck“, „Der Unreinliche“, [...] „Der Stinker“ genannt [...] Ich traute meinen Ohren kaum; eine solche Sottise war mir noch nie vorgekommen [...] „Welch ein gelehrter Mann, Welch tiefer Denker, welche Fülle der tiefsten Gelehrsamkeit!“ murmelten die Schüler des großen Exegeten⁷⁰.

Il capitolo successivo, quello delle *Unterhaltungen*, invece, sembra far da eco in qualche modo agli aspetti rilevati nella *Einleitung*: non solo Natas/Satan, diavolo ‘attuale’ e hauffiano, si incontra qui con un personaggio altrettanto nuovo rispetto alla tradizione, quello dell’Ebreo Errante⁷¹, che gli fa da contraltare e da controfigura comica in società, ma nel contesto del Tiergarten berlinese e di un inizio *à la Ritter Gluck*, entra in scena Hoffmann in persona. Anche la figura di Hoffmann, come già in qualche modo la sua opera, viene presentata qui in forma parodica, il che rafforza la nostra interpretazione della *Einleitung* e dell’atteggiamento di Hauff verso tale ‘eredità’:

[...] war ich ihm doch zu mancher seiner nächtlichen Phantasien behülflich, daß es ihm selbst oft angst und bange wurde [...] Als er sich umwandte und den Spuk anschaute, rief er seiner Frau, daß sie sich zu ihm setze, denn es war Mitternacht und seine Lampe brannte trüb. [...]

so geht er umher, um sich die Leute zu betrachten; und wenn er einen findet, der etwas Apartes an sich hat, etwa einen Hieb aus dem Narrenhaus, oder einen Stich aus dem Geisterreich, so freut er sich baß und zeichnet ihn mit Worten oder mit dem Griffel⁷².

⁷⁰ SW 1, pp. 389-391. Tr. it., cit., pp. 45-47: «“Rispettabilissimi, preziosissimi” (intendeva quelli che avevano pagato [pagavano] sei talleri di onorario)! “Stimatissimi” (quelli che avevano pagato [pagavano] l'onorario abituale)! “Miei Signori” (questi erano quelli che avevano dato [davano] solo la metà o proprio niente perché poveri)! E così ebbe inizio il suo sermone [...] Non avrei potuto assistere a questa lezione in un momento più opportuno, perché il Dottore trattava proprio il capitolo “de angelis malis”, in cui potevo sperare si trattasse di me in maniera eccellente. [...] Le penne volavano rumorosamente [volavano e sferragliavano], d'altronde una così profonda sapienza non la si sentiva certo tutti i giorni. [...] Il diavolo o Beelzebù fu [verrebbe] chiamato il “signore della sporcizia”, “l'impuro” [...] “il puzzone” [...] Non credevo alle mie orecchie: una tale acutezza non mi era ancora sopravvenuta! [...] “Che uomo istruito, che profondo pensatore, che profonda erudizione!” mormoravano gli studenti del grande esegeta.» Hauff sottolinea come le ‘grandi’ verità e la cultura non vengano sempre dall’alto e vadano accolte con senso critico.

⁷¹ La tradizionale, sublime figura dell’Ebreo Errante o Ahasverus, personaggio della mitologia cristiana che entra in letteratura nel XVII secolo, per ‘fiorire’ soprattutto con lo *Sturm und Drang*, ovvero con Schubart e Goethe, e poi essere recepito dal Romanticismo, da Arnim e Hoffmann (*Die Brautwahl*), non ha niente in comune con quella hauffiana, figura genuinamente comica che parodizza sé stesso e l’ambivalente antisemitismo romantico per decostruirlo. Nelle due parti delle *Memoiren*, infatti, le *Unterhaltungen* (nella I parte) e *Mein Besuch in Frankfurt* (nella II), costituiscono un distico satirico: mentre il primo parodizza l’idealizzazione romantica dell’ebraismo ‘vero’, il secondo parodizza le tipizzazioni negative dello stereotipo romantico di Ebreo. Questa è l’opinione di Wolf-Daniel Hartwich, *Tragikomödien des Judentums. Wilhelm Hauffs, Mitteilungen aus den Memoiren des Satan und der romantische Antisemitismus*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 160-173. Torneremo sulla questione dell’antisemitismo anche a proposito delle novelle, soprattutto *Jud Süß*, cfr. par. 3 di questo capitolo. La tecnica chiaroscurale hauffiana implica sempre una simultanea apparente affermazione positiva a cui corrisponde un ‘negativo’ critico che la rimette subito in discussione.

⁷² SW 1, p. 409. Tr. it., cit., p. 66: «[...] lo aiutai in certe sue fantasie notturne che gli provocavano paura e angoscia [...]. Una volta vide un’apparizione [quando si girò e guardò il fantasma] e chiese a sua moglie

La sottosezione in cui Satana e l'Ebreo Errante partecipano a un tè letterario, poi, presenta un altro affresco grottesco-caricaturale: quello del contrasto tra l'eleganza e il *savoir faire* in società del primo e l'abbigliamento 'stravagante' e il contegno impacciato del secondo, non senza qualche stoccata alle abitudini dei tè letterari stessi:

Die siebente Stunde schlug; in einem modischen Frack, wohlparfümiert, in die feinste, zierlichst gefälte Leinwand gekleidet, die Beinkleider von Paris, die durchbrochenen Seidenstrümpfe von Lyon, die Schuhe von Straßburg, die Lorgnette so fein und gefällig gearbeitet, wie sie nur immer aus der Fabrik der Herren Lood in Werenthead hervorgeht, so stellte ich mich den erstaunten Blicken des Juden dar; dieser war mit seiner modischen Toilette noch nicht halb fertig und hatte alles höchst sonderbar angezogen, wie er z.B. die elegante, hohe Krawatte, ein Berliner Meisterwerk, als Gurt um den Leib gebunden hatte, und fest darauf bestand, dies sei die neueste Tracht auf Morea. [...] „Du darfst“, sagte ich ihm, „in einem ästhetischen Tee eher zerstreut und tiefdenkend als vorlaut erscheinen; du darfst nichts ganz unbedingt loben, sondern sehe immer so aus, als habest du sonst noch etwas in petto, das viel zu weise für ein sterbliches Ohr wäre. Das Beifalllächeln hochweiser Befriedigung ist schwer, und kann erst nach langer Übung vor dem Spiegel völlig erlernt werden; man hat aber Surrogate dafür, mit welchen man etwas sehr loben und bitter tadeln kann, ohne es entfernt gelesen zu haben“⁷³.

In questa sezione, infine, inizia il racconto della novella *Der Fluch*, di vago sapore sentimentale claudiano⁷⁴, che verrà interrotta e finita solo nella seconda parte delle *Memoiren* e che contiene ennesimi strali contro le *Burschenschaften*, i professori e la religione. I due apici della satira letteraria, comunque, uno dei due costanti binari della poetica hauffiana non solo in quest'opera, sono rappresentati dai capitoli *Satans Besuch*

[chiamò sua moglie e le chiese] di sedersi vicino a lui, dato che era mezzanotte e la sua lampada faceva poca luce. [...] se ne va in giro ad osservare la gente, e quando trova qualcuno che ha un qualche tratto singolare, tipo una ferita da manicomio o una coltellata dal regno dello spirito, allora se ne rallegra molto e ne discute a gesti e parole [sic! lo ritrae a parole o a matita]». La descrizione di Hoffmann si rifà alla biografia dell'amico Hitzig, conosciuto personalmente da Hauff a Berlino.

⁷³ SW 1, pp. 414-415. Tr. it., cit., pp. 71-72: «Suonò la settima ora, mi presentai allo sguardo stupito dell'Ebreo in un frac alla moda, ben profumato, vestito con la stoffa più fine e graziosa, pantaloni che venivano da Parigi, calze di seta traforata di Lione, scarpe di Strasburgo, la lorgnette così graziosa [pregiata e finemente elaborata] che veniva [poteva venire solo] direttamente dalla fabbrica dei Signori Lood a Werenthead; l'Ebreo non aveva ancora finito di prepararsi e si era messo addosso tutto quello che poteva sembrare [estremamente] particolare, come ad esempio l'elegante cravatta [alta], capolavoro berlinese, che aveva legato attorno alla pancia come se fosse una cintura, dicendo che questa era l'ultima moda sull'isola di Morea. [...] “Ad un tè letterario” gli dissi “devi sembrare più svagato ed immerso nei tuoi pensieri piuttosto che maleducato, non devi [necessariamente] fare elogi a destra e a manca, ma deve sempre sembrare che tu abbia altro per la mente: cose fin troppo sagge per un orecchio mortale. Il sorriso di approvazione è difficile e si apprende pienamente solo dopo lunghi esercizi allo specchio, ma si possono ottenere dei surrogati per poter elogiare o disprezzare qualcosa senza nemmeno averlo lontanamente letto”. Sommermeyer rileva l'influenza del racconto hoffmanniano *Der Zusammenhang der Dinge* sulla rappresentazione hauffiana del tè estetico, mentre per la scena finale del capitolo, quella nella *Weinstube* che fa da contraltare comico al tè letterario, *Aus dem Leben eines bekannten Mannes* dai *Serapionsbrüder*; per la *Fluch-Novelle*, infine, avrebbe fatto da modello il *Don Juan*. La peculiarità di questo diavolo da salotto e di un Ebreo Errante quasi da commedia dell'arte è, invece, tutta hauffiana. Tutti questi riferimenti intertestuali, frequenti nel macrotesto hauffiano, oltre ad avere una ben specifica funzione di citazione della tradizione a scopo di rifunzionalizzazione ironica, denotano grande cultura e senso critico, nonché la volontà, rivoluzionaria, nonostante la repressione restaurativa, di prendere posizione e 'smitizzare' i 'grandi' autori della tradizione, finora intoccabili come l'aristocrazia prima della Rivoluzione Francese. Cfr. anche cap. 3.

⁷⁴ Ma anche hoffmanniano in quanto ambientata a Roma durante il carnevale come la *Prinzessin Brambilla*.

bei Herrn von Goethe, nella prima parte delle *Memoiren*, e dal *Vorspiel* della seconda. Sebbene Sommermeyer si sia messo ad indagare minuziosamente la letteratura anti-goethiana dell'epoca⁷⁵ come premessa per il capitolo hauffiano, in realtà, fa da spunto, ancora una volta in qualche modo autobiografico, la visita di Grüneisen, cugino di Hauff, e Alexis a Goethe e quello che ne esce non è uno *Zerrbild* irriverente e distruttivo nei confronti di Goethe, di cui non viene messa in discussione la grandezza poetica, ma viene piuttosto ridimensionato il personaggio, per cui alla fine si ha un ilare *Porträt* di un Goethe più 'umanizzato'. Nel *Vorspiel* della seconda parte, invece, viene inscenata la *Clauren-Affäre*⁷⁶, e il capitolo diventa ancora una volta luogo dell'incontro fra la trasfigurazione ironica del vissuto personale e lo specchio satirico della situazione letteraria del tempo. Dato autobiografico, satira letteraria e politica vengono a confluire, infine, nell'ultima sezione della prima parte: *Der Festtag im Fegefeuer* che diventa teatro della messa in scena, su un metalivello, della situazione politica europea attraverso la conversazione fra i tre rappresentanti di tre delle nazioni allora più potenti⁷⁷: Francia, Germania e Inghilterra, della satira rivolta alla *Trivialliteratur*, ma anche e soprattutto alla letteratura del tempo *tout court*, e, infine, della ricostruzione dell'infanzia di Hauff e delle sue letture nel racconto incastonato di Garmacher⁷⁸, anch'esso bruscamente interrotto e concluso solo nella seconda parte dell'opera. Quest'ultima, infine, composta inizialmente con l'intento di 'migliorare' la prima parte⁷⁹, ma, in realtà, secondo la critica, più debole della prima, non fa che concludere i racconti rimasti precedentemente in sospeso continuando il gioco a vari livelli con le aspettative del lettore e con la satira politico-sociale-religiosa-letteraria dell'epoca, dalla Borsa di Francoforte e Londra al cattolicesimo, dagli Ebrei ai pietisti, in una serie di accumulazioni ed esagerazioni satiriche e irriverenti verso tutto e tutti, in un furioso crescendo rossiniano⁸⁰ su cui si chiude l'opera.

Né *Teufels-* né *Memoirenliteratur*, ma una forma sfuggente e tutta hauffiana, le *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* si presentano, quindi, non come una sorta di autobiografia dilettaistica e romanzata di 'bravate' giovanili, ma come specchio critico del tempo e come testo che si pone con forza centrifuga rispetto alla tradizione, ma fondante per la poetica hauffiana del 'nuovo virtuosismo' e della '*Umkleidung*', rivelando in Hauff, vero protagonista dello scritto, già dalla prima opera e pur consapevole di non essere un teorico, grande chiarezza programmatica nonché piena coscienza di sé come autore:

⁷⁵ Cfr. Edwin Sommermeyer, *op. cit.*, pp. 80-114.

⁷⁶ Cfr. par. 2.2. di questo capitolo.

⁷⁷ Soprattutto Hauff calca la mano sulla *Kleinstaaterei* tedesca, come farà poi anche Heine in *Deutschland. Ein Wintermärchen*.

⁷⁸ In cui Hauff ci racconta con autoironia alcune delle sue letture infantili, quali i *Ritter- und Räuberromane à la Cramer* e Spieß o i romanzi di Fouqué per poi inscenare la tragicommedia scolastica di Garmacher che crede di poter usare i personaggi di tali opere per scrivere un tema su un personaggio storico. Cfr. SW 1, p. 468 sgg. Ovviamente la trasfigurazione autobiografica è in chiave del tutto disincantata e satirica, di cui esiste la 'versione seria', nella biografia di Schwab (*op. cit.*), in quanto Hauff, nella grande biblioteca del nonno, aveva letto molto di più: oltre ai classici antichi e tedeschi, i romanzi di Fielding, Smollet, Goldsmith, Ariosto, Tasso e Sterne, di cui una certa influenza stilistica si avverte negli scritti di Hauff. A questo racconto satirico delle letture infantili fa da contraltare l'idillio familiare dell'infanzia nelle *Phantasien im Bremer Ratskeller*, cfr. SW 3, p. 16.

⁷⁹ Per le critiche dei recensori che avevano accusato la prima parte di essere poco 'diabolica'.

⁸⁰ Profondo conoscitore dell'opera, come si evince anche dagli scritti giornalistici in merito, Hauff nelle ultime pagine del *Festtag* mette in scena un'opera rossiniana per i festeggiamenti del compleanno della nonna del diavolo. Cfr. SW 1, p. 598 sgg. Hauff aveva conosciuto Rossini a Parigi quando era direttore del *Théâtre italien*. Sul rapporto di Hauff con l'opera cfr. Ernst Osterkamp, *Der Autor als Teufel...*, cit.

Ich bin ein junger, ein armer Mensch, der sich mit seiner Feder durch die Welt schlagen muß; aber diesen Stolz habe ich mir doch aufbewahrt, daß *wenn auch alle übrige Freiheit verloren ist, diese Freiheit noch in meinem Innern fortlebt* und meine Gedanken, wie meine Handlungen leitet. Ich gehöre allen, *ich gehöre mir selbst, aber keiner Schule gehöre ich an*, der Meister möchte sich nennen wie er wollte. Ich fühle keinen Herrn und Meister über mir, dem ich gehorsam schuldig wäre, als die ewigen Gesetze des Guten und Schönen, denen ich, wenn auch auf unvollkommenen Weise nachzustreben suche. *Es mag sein, daß ich die Form nicht vor dem Einfluß der Zeit bewahren kann, doch soll mir der Geist ungegöthet, ungetieckt, ungeschlegelt und ungemleistert bleiben*. Aber auf der andern Seite kenne ich nichts Schöneres als einen Freund; ich habe so wenige, um so gern laß ich mich bedeuten, wenn ich gefehlt, laße mich recht gerne – erhellen⁸¹.

2. I saggi giornalistici come specchio critico dei romanzi

«Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im ersten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag im Tage vertut, und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämtliche Tageszeiten! Ein guter Kopf könnte wohl noch eins und das andere interkalieren. Dadurch wird alles, was ein jeder tut, treibt, dichtet, ja was er vorhat, ins Öffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden als zum Zeitvertreib der übrigen; und so springt's von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich, und zuletzt von Weltteil zu Weltteil, alles *veloziferisch*».

(J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre, Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst Ethisches Natur*).

Dopo l'enorme successo delle *Mitteilungen*, Hauff pubblica altri due romanzi in forma non più anonima: *Der Mann im Mond* e *Lichtenstein*, confrontandosi, in modo non

⁸¹ Lettera di Hauff a Winkler (Theodor Hell) del 17 aprile 1827 da Stuttgart in Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 155 e Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Hermann Engelhard, cit., p. 898. Tr. it. in Eugenia Martinez, *op. cit.*, p. 69: «Io sono un uomo giovane, un uomo povero, che deve farsi la sua strada nel mondo, combattendo con la penna; ma conservo un solo orgoglio: e cioè, che, *quand'anche ogni libertà esterna sia perduta, la libertà continua tuttavia a vivere nel mio interno* e guida i miei pensieri come le mie azioni. Io appartengo a tutti e *appartengo a me stesso; ma non appartengo ad alcuna scuola*, comunque si chiami il maestro. Non sento al disopra di me nessun padrone o maestro al quale debba ubbidienza, all'infuori delle eterne leggi del buono e del bello, verso le quali tendono, sia pur in maniera imperfetta, i miei sforzi. *Può darsi che, nella forma, non possa sottrarmi alle influenze dell'epoca, ma il mio spirito deve rimanere libero dal gotico [sic! dai Goethe], dai Tieck, dagli Schlegel e dai maestri!* Ma d'altro canto, non c'è per me niente di più bello che un amico; ne ho assai pochi e tanto più volentieri mi lascio indicare se ho sbagliato e molto molto volentieri mi lascio... illuminare.» [corsivi nostri]. Hofmann sottolinea il gioco di parole, intraducibile, tra il verbo «erhellen» e lo pseudonimo di Winkler, Hell appunto. [N.d.A.]. Nonostante il grande successo letterario e la sua naturale inclinazione per la *Geselligkeit*, questa sua volontà di rimanere integro, fuori da ogni schema e da ogni scuola, di trovare la sua via artistica e umana, mantenendo un costante atteggiamento critico verso lo *Zeitgeist*, denota anche velatamente la coscienza di un certo isolamento che inevitabilmente questa poetica e unicità comportano. La citazione sottolinea anche chiaramente come la scrittura venga intesa da Hauff come una sorta di *Befreiungskrieg* letterario.

acritico, con i generi allora in voga del *Gesellschaftsroman* o *Familienroman*⁸² e del romanzo storico. Sono proprio queste due opere, successivamente cadute nell'oblio della critica e uscite a pochi mesi di distanza nel 1825-1826, a garantirgli il definitivo favore del pubblico e un'indiscussa popolarità, nonché quella 'fama' di *Erfolgsschriftsteller*⁸³ che, da allora, lo ha 'marchiato' in modo non poco ambivalente. Di seguito ci proponiamo, procedendo all'analisi dei romanzi non in ordine cronologico, ma secondo la logica dell'argomentazione e la rilevanza che l'opera e il genere letterario hanno avuto nel panorama letterario dell'epoca, di mettere in luce come Hauff, nell'appropriarsi dei due generi allora di moda, si ponga in atteggiamento di distanza critica e spesso irriverente verso i suoi presunti 'modelli', Scott e H. Claren, mettendone in crisi 'l'indiscussa influenza', sostenuta dalla *Ältere Forschung*⁸⁴, per rivelare come, ancora una volta, la sua poetica sia piuttosto frutto di un produttivo confronto, più o meno diretto, con i fermenti culturali europei, soprattutto parigini, reinterpretati in chiave del tutto personale.

2.1. *Lichtenstein* ovvero la *querelle* sul romanzo storico

Il romanzo storico europeo nasce in Scozia nel 1814 quando Sir Walter Scott, dopo essersi dedicato alla traduzione della *Lenore* di Bürger (1795) e del *Götz* goethiano (1799) nonché al genere 'storico-popolare' della ballata con la raccolta *Ministrelsy of the Scottish Border* (1802-3), pubblica, anonimo, il primo di una serie di romanzi, detti *Waverley Novels* appunto, dal titolo *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*. La particolarità del nuovo genere creato da Scott, che gli conferisce non solo successo personale immediato, ma lascia il segno in tutta Europa, e perfino oltreoceano, nel corso degli anni Venti-Trenta dell'Ottocento e oltre, è il suo peculiare atteggiamento verso la storia, sintomatico di un'epoca e di una cultura in trasformazione. La storia aveva già fatto la sua comparsa nei *Ritterromane und -dramen*, ma solo come quinta scenica 'misteriosa' e intrigante, mentre aveva assunto un interesse del tutto peculiare nel Primo Romanticismo. Laddove, infatti, nelle discussioni estetico-poetologiche dei *Frühromantiker*, il recupero nostalgico, ma non reazionario, del passato come confronto dialettico e produttivo di antico e moderno in chiave di presa di coscienza che proprio le lacune e le contraddizioni del presente⁸⁵ costituiscono la base del progetto di fondazione di una 'nuova mitologia' e dell'utopica realizzazione di una rivoluzione estetica, nei principali romanzi romantici, quali lo *Heinrich von Ofterdingen* e le *Franz Sternbalds Wanderungen*, la storia assume un ruolo di sfondo ideale e remoto dai contorni vaghi e indefiniti, quasi *märchenhaft*, su cui si svolge la 'formazione' artistica del protagonista. La novità di Scott consiste, allora, nel riscattare la storia dal suo ruolo subalterno o marginale portandola al centro del palcoscenico del romanzo con l'intento di farne un ritratto

⁸² I termini sono, rispettivamente, di Helmuth Mielke, *Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts*, Braunschweig, Schwetschke und Sohn, 1890 e di Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. II: *Die Formenwelt*, cit., pp. 872-875.

⁸³ Responsabile di tale ambivalente 'etichetta' e, di conseguenza, di uno dei più comuni pregiudizi verso Hauff, è proprio uno dei suoi maggiori biografi, Friedrich Pfäfflin, *Wilhelm Hauff. Der Verfasser des »Lichtenstein«*. *Chronik seines Lebens und Werkes*, cit., p. 1.

⁸⁴ Cfr. *infra*.

⁸⁵ Nei termini di F. Schlegel: «le nostre carenze stesse sono le nostre speranze». Citato in Ingrid Henne-mann Barale, *Poetisierte Welt*, cit., p. 9, dove vengono indagate e ricostruite in modo ampio ed esaustivo le radici e l'evoluzione dell'estetica della *Frühromantik*. Ricordiamo, inoltre, Margarete Elchlepp, *Achim von Arnims Geschichtsdichtung »Die Kronenwächter«*. *Ein Beitrag zur Gattungsproblematik des historischen Romans*, Diss., Berlin, 1967.

oggettivo e 'realistico'. Ma non finisce qui. Steinecke⁸⁶ sottolinea il ruolo fondamentale di Scott per la rivalutazione e lo sviluppo della concezione del romanzo tedesco nel primo ventennio del XIX secolo. Egli pone in rilievo come fino agli inizi dell'Ottocento in Germania, come del resto anche in Italia⁸⁷, il romanzo goda di ben poca stima, in quanto considerato di per sé un genere dal dubbio valore artistico e morale, un genere ibrido e di massa, *romanhaft* nel senso deteriore del termine, ovvero pieno di incredibili avventure e invenzioni innaturali, nel quale la storia viene relegata a un ruolo marginale o di sudditanza. Se la poetica illuminista strumentalizza il genere per fini didattico-moralistici e il Romanticismo lo rifunzionalizza in chiave di *Künstlerroman*, mentre dalla *Klassik* in poi i *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ovvero l'*Individual- o Bildungsroman*, si afferma come il romanzo tipo, il romanzo storico di Scott si contrappone a tale modello 'assolutistico' ponendosi come ideale ponte tra un pur sempre necessario confronto con l'imprescindibile eredità romantica e la nuova apertura al 'realismo' tipici del XIX secolo⁸⁸. Ancora una volta dalla Gran Bretagna, dove l'epopea del romanzo borghese⁸⁹ ha preceduto e influenzato il resto dell'Europa e l'industrializzazione ha favorito inattesi e rapidi cambiamenti nell'ambito del mercato librario europeo, persino laddove regna l'apparente 'cappa' conservatrice e censoria della Restaurazione, con determinanti ripercussioni sul modo di fare e concepire la letteratura⁹⁰, arriva sul Continente il fondamentale apporto scottiano alla rivalutazione del romanzo e al suo riconoscimento come genere 'alto', nonché il suo contributo alla nascita del romanzo moderno, grazie all'"invenzione" della sua personale, nuova 'ricetta' del romanzo storico.

Nella prefazione a *Waverley*⁹¹ Scott, vorace lettore dai gusti simili al nostro Hauff⁹², ci spiega l'origine di quella sua inclinazione naturale e istintiva per la 'finzione storica' e il suo iniziale progetto di romanzo. Oltre a provenire da una nobile famiglia scozze-

⁸⁶ Cfr. Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*, cit.

⁸⁷ Cfr. a tal proposito Gino Tellini, *Manzoni*, cit. Nella letteratura italiana, fortemente aristocratica, la linea lirica ha sempre svolto un ruolo predominante fino agli inizi dell'Ottocento, quando il romanzo, da sempre considerato genere inferiore, quasi dozzinale e immorale, apprezzato soprattutto dalle classi più basse, viene riscattato e legittimato da Foscolo, sebbene in forma epistolare e ancora lirizzante, con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), mentre Manzoni lo rinnova completamente. Non tutti gli intellettuali dell'epoca sono in grado di recepire e accogliere positivamente «il genere nuovo e vile del romanzo – che scardina ereticamente le gerarchie convenute della rispettabilità letteraria» come quello di Manzoni, sostiene Tellini, come infatti dimostra la recensione di Tommaseo sull'*Antologia* (ottobre 1827): «L'autore degl'Inni Sacri e dell'Adelchi si è abbassato a donarci un romanzo». Cfr. del suddetto studio le pp. 33-34. Torneremo comunque ad approfondire questo punto, parlando della poetica e del romanzo manzoniani. Cfr. *infra*.

⁸⁸ Cfr. a riguardo Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*, cit. e Id. «*Wilhelm Meister*» oder «*Waverley*»? *Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit*, in Beda Allemann ed Erwin Koppen (a cura di), *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger (in Zusammenarbeit mit Dieter Gutzen)*, Berlin, De Gruyter, 1975, pp. 340-359. Sulla nascita del romanzo storico cfr. inoltre Gert Sautermeister e Ulrich Schmid (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 5 della *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, cit., pp. 175-194 e 234-250.

⁸⁹ Cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957. Tr. it. a cura di Luigi Del Grosso Destrieri, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976.

⁹⁰ Friedrich Sengle, *op. cit.*, pp. 844-860.

⁹¹ Ci riferiamo qui alla *General Preface* aggiunta da Scott alla ristampa di *Waverley* del 1829 con la definizione delle caratteristiche del nuovo genere. Interessante è anche rilevare la programmaticità dello stesso titolo 'doppio', cioè composto dalla compresenza, *ineneinander und nebeneinander*, dei due elementi caratterizzanti l'intera poetica di Scott, ovvero quello soggettivo (*Waverley*) accanto a quello storico (or '*Tis Sixty Years Since*'). Cfr. Hartmut Steinecke, «*Wilhelm Meister*» oder «*Waverley*»?., cit., p. 345.

⁹² Cfr. il paragrafo precedente del presente capitolo.

se patriottico-conservatrice da sempre interessata ai racconti sulle Highlands, l'autore racconta come, durante le vacanze, potesse finalmente dar sfogo alla sua natura di *tale-teller* facendo lunghe passeggiate con un amico «through the solitary and romantic environs [...] in the vicinity of Edinburgh» raccontandosi alternativamente storie «of knight-errantry and battles and enchantments, which were continued from one day to another»⁹³ e sulle quali veniva mantenuto un alone di assoluto mistero e segretezza, mentre, negli anni dell'adolescenza, spesso costretto a letto da frequenti periodi di malattia, il suo spirito si nutrivava di letture quali le storie di avventure e di cavalieri, 'old plays' e poemi epici presi in prestito dalla biblioteca circolante di Edimburgo, particolarmente fornita di opere di narrativa fantastica. Presto sazio di tali fantasticherie, in seguito, Scott preferisce gradualmente rivolgersi verso nuovi generi come le opere storiche, le memorie, i resoconti di viaggi e simili, che, sebbene non privi di eventi meravigliosi, almeno mostrano il vantaggio di essere in gran parte «true»⁹⁴. Infine, come abbiamo avuto modo di accennare, dopo essersi occupato di traduzioni delle opere dello *Sturm und Drang* e di ballate, come quelle di Percy, e ispirato dalle lezioni di Mackenzie, matura l'idea di fare un simile tentativo in prosa, inizialmente pensando di «composing a tale of chivalry, which was to be in the style of the Castle of Otranto, with plenty of Border characters, and supernatural incidents»⁹⁵ per poi sentire la necessità di «tentare qualcosa per il suo paese»⁹⁶, sul modello della Edgeworth con l'Irlanda, in un linguaggio facilmente comprensibile⁹⁷, ritenendo che «a romance founded on a Highland story and more modern events would have a better chance of popularity than a tale of chivalry», un romanzo, insomma, che gli permetta di «introduce some descriptions of scenery and manners, to which the reality gave an interest»⁹⁸. Il rapporto tra invenzione, o 'poesia', e 'realità' viene poi ulteriormente approfondito nella postfazione allo stesso *Waverley* dove si legge:

⁹³ Walter Scott, *General Preface*, 1829, in *Waverley Novels*, vol. 1: *Waverley*, Edinburgh, Rober Cadell, London, Whittaker & C., 1830, p. III: «attraverso i dintorni solitari e romantici [...] nelle vicinanze di Edimburgo»; storie «[...] di cavalieri erranti, e battaglie e incantesimi che venivano continuate da un giorno all'altro». Dove non diversamente indicato la traduzione è nostra.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. VI-VII: «veri».

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. IX: «componendo un racconto di cavalleria, che doveva essere nello stile del *Castello di Otranto*, con una profusione di personaggi di contorno e avvenimenti soprannaturali».

⁹⁶ Letteralmente: «I felt that something might be attempted for my own country, of the same kind with that which Miss Edgeworth so fortunately achieved for Ireland» [«Sentivo che si potesse tentare di fare qualcosa per il mio paese, dello stesso tipo di quello che Miss Edgeworth aveva così fortunatamente raggiunto per l'Irlanda»]. Cfr. *ivi*, p. XIII. Sui vari tipi di romanzo e vari generi nell'Inghilterra dell'epoca e sulla questione del loro 'realismo' cfr. C. H. Herford, *The Age of Wordsworth*, London, Gorge Bell & Sons, 1905; Henry H. H. Remak, *19th Century Realism: Rash Conclusions*, in «Neohelicon», XV (2), 1987, pp. 205-221 e David Daiches, *Storia della letteratura inglese vol II*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 479-506.

⁹⁷ Una simile attenzione e sensibilità per il momento linguistico si riscontra anche in Manzoni, sebbene questi, portando il tutto alle estreme conseguenze, faccia della questione linguistica l'oggetto di un continuo processo di ricerca e affinamento durato anni e inserito in una prospettiva progettuale che supera i confini del romanzo. La ricerca di una lingua viva e unitaria per un romanzo che Manzoni scrive come forma di riscatto verso la negatività della storia significa, infatti, fondare una lingua moderna e comune per una futura Italia unita. Torneremo, comunque su tale tema. Vedremo, inoltre, anche come si pone Hauff nei confronti di tale questione che, anche nella sua opera, non rimane inaffrontata. Cfr. *infra*.

⁹⁸ Cfr. Walter Scott, *op. cit.*, pp. XVII-XVIII: «un romanzo basato su una storia delle Highlands e su eventi più moderni avrebbe avuto più possibilità di *popolarità* di una storia di cavalleria»; [un romanzo che gli permetta] «di introdurre alcune descrizioni paesaggistiche e di costume alle quali la *realità* fornisca *interesse*». [corsivi nostri].

It was my accidental lot, though not born a Highlander, (which may be an apology for much bad Gaelic) to reside, during my childhood and youth, among persons of the above description; and now, for the purpose of *preserving some idea of the ancient manners* of which I have witnessed the almost total extinction, I have embodied in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters, a part of the incidents which I then received from those who were actors in them. Indeed, the most romantic parts of this narrative are precisely those which have a foundation in *facts*. [...] It has been my object to describe these persons, not by a caricatured and exaggerated use of the national dialect, but by their habits, manners, and feelings⁹⁹.

Qualche anno dopo, poi, nella prefazione a *Ivanhoe* (1819), l'ironica *Dedicatory Epistle To The Rev. Dr. Dryasdust, F.A.S. (Residing in the Castle-Gate York)*, il nostro «painter of antique or of fashionable manners»¹⁰⁰ definisce la differenza tra la storiografia, dove la storia viene riportata in modo sterile, e il romanzo storico, dove è proprio la fantasia a dare nuova linfa vitale al passato risvegliando, così, l'interesse del moderno lettore. Rispetto a *Waverley*, *Ivanhoe* allarga gli orizzonti sia temporali che spaziali della poetica scottiana, in quanto, da un lato, scompare la clausola dei sessanta anni di distanza tra il passato narrato e l'epoca del lettore, che permette la presenza di 'testimoni oculari', mentre, dall'altro, l'attenzione non è più focalizzata solo sulla Scozia, ma si allarga per cercare di rendere «a true picture of old English manners»¹⁰¹, quelli medievali. Nel cercare di raggiungere i suoi obiettivi primari, ovvero scrivere una storia verosimile che susciti l'interesse del lettore, lo scrittore di un «romance or fictitious composition»¹⁰², come si autodefinisce Scott, rivendica a sé la licenza poetica di amalgamare realtà storica e fantasia senza il timore di sentirsi rimproverare dagli antiquari di 'inquinare la storia' con invenzioni moderne, in quanto «it is necessary, for exciting interest of any kind, that the subject assumed should be, as it were, translated into the manners, as well as the language, of the age we live in»¹⁰³, pur cercando, comunque, di evitare palesi inconsistenze. Nella sua ricerca dell'interessante, quindi, Scott risulta essere alquanto al passo con i suoi tempi. Nella sua dissertazione sull'influsso di Scott sui

⁹⁹ Cfr. Walter Scott, *Waverley, or 'Tis Years Since*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1845, pp. 468-469. «Pur non essendo un abitante delle Highlands, è stato il mio fortuito destino quello di trovarmi durante la mia infanzia e giovinezza tra le persone sovradescritte e ora, al fine di *conservare un'idea degli antichi costumi* dei quali ho avuto modo di assistere alla quasi totale estinzione, ho inserito in scene immaginarie e ascritto a personaggi inventati una parte degli avvenimenti che allora mi furono tramandati da coloro i quali ne furono gli attori. In verità le parti più romantiche di questo componimento narrativo sono precisamente quelle che hanno un fondamento nella *realtà*. [...] Il mio intento è stato quello di descrivere questi personaggi non mediante un uso caricaturale ed esagerato del dialetto nazionale, ma attraverso i loro costumi, usi e sentimenti». [corsivi nostri].

¹⁰⁰ Ivi, p. 15. Nel I capitolo introduttivo al romanzo, *Waverley*, Scott rivolgendosi direttamente al lettore, lo incita a non aspettarsi né un romanzo di cavalleria, né un racconto di usi moderni e si definisce, appunto «pittore di costumi antichi o alla moda».

¹⁰¹ Cfr. Walter Scott, *Ivanhoe*, London, Dent & Sons, 1960, p. 16. [«un quadro *vero/fedele* degli antichi costumi inglesi»]. [corsivi nostri]. La prospettiva si allargherà poi ulteriormente nel *Quentin Durward* (1823), ambientato sul Continente.

¹⁰² Ivi, p. 19: «romanzo (storico) o componimento d'invenzione». La definizione ricorda molto da vicino quella del saggio di Manzoni, cfr. *infra*.

¹⁰³ Ivi, p. 17: «per suscitare *interesse* di qualunque tipo, è necessario che il soggetto assunto, come è stato, venga tradotto nei costumi come pure nella lingua dell'epoca in cui viviamo». [corsivi nostri]. Come abbiamo già avuto modo di vedere, la poetica dell'interessante, serpeggiante e predominante a livello europeo, viene qui insistentemente ribadita. Cfr. *supra*.

romanzi storici «romantici» di Hauff e De Vigny¹⁰⁴, Berckx sostiene e dimostra come i classici studi di Lukács e Demetz¹⁰⁵, ponendo un accento marcato sull'oggettività della poetica scottiana leggendola in chiave di anticipazione del moderno romanzo realistico¹⁰⁶, trascurino e sottovalutino l'altro aspetto fondamentale di tale poetica, ovvero il sostrato dell'eredità romantica, vera base, 'conservatrice' in più di un senso, di tale romanzo. Lukács e Demetz, infatti, sottolineano la documentazione storica 'scientifica' di Scott, la distanza temporale che contribuisce alla verosimiglianza, la presenza di numerosi personaggi e situazioni storiche descritti in maniera precisa e dettagliata, piena di 'color locale', la rappresentazione teatrale plastica di un'intera epoca e, soprattutto, un processo, molto attuale, di antierocizzazione dei protagonisti e di umanizzazione delle figure storiche, nonché di rivalutazione della realtà quotidiana e dei gruppi sociali più bassi. Berckx, per contro, rivendica la 'formazione' romantica scottiana, dovuta da un lato, come abbiamo già avuto modo di accennare, alle sue origini nazionali e familiari, alle sue letture e inclinazioni personali, dall'altro, però, inserendola anche nel contesto del nascente storicismo. Scott aderisce, infatti, alla corrente di pensiero romantico-conservatrice che, in epoca restaurativa, da un lato recuperando la teoria organicistica della storia e dello stato di Herder e Möser, dall'altro appoggiandosi all'atteggiamento conservatore, antirivoluzionario e antimodernista di Burke, teorizza, soprattutto con Adam Müller e von Haller¹⁰⁷, il concetto di Stato come organismo basato sulla dipendenza reciproca delle sue parti, ovvero su individui legati fra loro in una comunità basata sulle leggi del diritto naturale e su valori tradizionali e corporativi, piuttosto che su moderne teorie contrattuali e/o su una società che ruota intorno a moderne leggi costituzionali, razionalistiche, meccaniche e individualiste. La molecola che funge da valore positivo di un tale Stato è la famiglia che, reggendosi sul principio sociale dell'amore, diventa base e modello di uno Stato che si pone l'obiettivo di conservare quella «schöne alte Zeit» dalle minacciose insidie del moderno¹⁰⁸. Da qui scaturisce la poeti-

¹⁰⁴ Ingrid L. Berckx, *op. cit.*

¹⁰⁵ Cfr. Georg Lukács, *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955 e Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, München, Carl Hanser Verlag, 1964.

¹⁰⁶ Sull'ampia e dibattuta questione del realismo, che in questa sede ci interessa solo tangenzialmente, si segnalano i seguenti studi: Georg Lukács, *Probleme des Realismus I-III*, Neuwied, Luchterhand, 1964; Hugo Aust, *Literatur des Realismus*, Stuttgart, Metzler, 1977; Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke Verlag, 1946; Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, in Id., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005; Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, München, Fink, 1976; Richard Brinkmann (a cura di), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987; Eric Downing, *Double Exposures*, Stanford (California), Stanford University Press, 2000.

¹⁰⁷ Si tratta degli scritti di Herder (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-91) e Möser (*Patriotische Phantasien*, 1774-78 e *Osnabrückische Geschichte*, 1768), che pongono le basi per la nascita dello storicismo romantico; la svolta verso il conservatorismo, invece, si mostra attraverso gli scritti di Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790); Adam Müller, *Die Elemente der Staatskunst* (1808); Ludwig von Haller, *Restauration der Staatswissenschaft oder Theorie des natürlich-geselligen Zustands; der Chimäre des künstlich-bürgerlichen entgegengesetzt* (1816-34). Cfr. Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, München - Berlin, Oldenburg, 1936 e Id., *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München - Berlin, Oldenburg, 1908.

¹⁰⁸ Mentre il concetto di famiglia come modello e base dello Stato è di A. Müller, quello dell'amore come principio politico-sociale è riconducibile a Novalis, *Glaube und Liebe oder der König und die Königin* (in *Jahrbücher der Preussischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III*, 1798) dove viene anche espresso il concetto del re come incarnazione dello Stato e della famiglia reale come modello per il popolo, visto nel suo insieme come una grande 'famiglia'. In *Signatur des Zeitalters* (1820-23), invece, Frie-

ca scottiana del «preserving», ovvero conservare e difendere il passato scozzese preindustriale e i costumi nazionali attualizzandoli, ma non troppo, come traduzione letteraria di un atteggiamento politico conservatore, ma non necessariamente reazionario, diffuso in epoca restaurativa e, come vedremo, solo in parte, apparentemente, condiviso dal nostro Hauff. La narrativa 'realistica' di Scott, quindi, sarebbe sotterraneamente, costantemente percorsa e violata da pervasive tracce romantiche, da quella dirompente forza dell'elemento fantastico che rende vitale il mondo della documentazione e rappresentazione storica del reale, e che si manifesta nelle forme del soprannaturale-meraviglioso-inspiegabile come la superstizione o le storie di fantasmi, nella presenza di personaggi magici astorici, nebbiosi paesaggi romantici sublimi e misteriosi, figure caricaturali o dai tratti psicologici moderni, nella glorificazione del Medioevo e nella predilezione per figure eroiche misteriose, eccentriche e 'demoniche', accanto al più tipico 'eroe medio'¹⁰⁹.

A questa poetica, sebbene nata in un *humus* storico-culturale, quello italiano, assai diverso, e nonostante affondi le sue radici formative nell'Illuminismo, sembra far eco quella di Manzoni. Il romanzo storico arriva in Italia passando per Parigi. Sfogliando i carteggi dei più illustri intellettuali dell'epoca impegnati nel confronto con le nuove idee letterarie e tendenze poetiche di quegli anni, si evince la centralità di Parigi come capitale culturale europea, bacino di confluenza di fecondi contatti e luogo di un felice connubio di ingegni che hanno avuto un ruolo centrale nel determinare le nuove tendenze di gusto epocali e, nel nostro caso, nel divenire centro di diffusione del romanzo storico in Europa. Nei suoi colloqui con Eckermann, Goethe la descrive in questi termini:

[...] eine Stadt wie Paris, wo die vorzüglichsten Köpfe eines großen Reiches auf einem einzigen Fleck beisammen sind und in täglichem Verkehr, Kampf und Wetteifer sich gegenseitig belehren und steigern; wo das Beste aus allen Reichen der Natur und Kunst des ganzen Erdbodens der täglichen Anschauung offensteht; diese Weltstadt denken Sie sich, wo jeder Gang über eine Brücke oder einen Platz an eine große Vergangenheit erinnert und wo an jeder Straßenecke ein Stück Geschichte sich entwickelt hat. Und zu diesem allen denken Sie sich nicht das Paris einer dumpfen, geistlosen Zeit, sondern das Paris des neunzehnten Jahrhunderts, in welchem seit drei Menschenaltern durch

drich Schlegel, ormai 'convertito' al conservatorismo, elenca gli elementi positivi della tradizionale visione conservatrice e organicistica dello Stato contrapponendola alle 'negatività' del moderno stato 'meccanico'.

¹⁰⁹ Cfr. Ingrid L. Berckx, *op. cit.*, pp. 12-48. Sono quasi tutti elementi provenienti dal romanzo gotico inglese, ovvero l'aspetto 'altro' del nascente romanzo borghese sette-ottocentesco, la cui influenza non pervade solo i romanzi di Scott, si pensi, ad esempio, al motivo della fanciulla 'perseguitata' dal *villain*, alla figura dell'Innominato e al suo castello nei *Promessi sposi*, nonché all'attenzione, almeno iniziale, per molti altri momenti 'gotici', come i capitoli sul passato di Gertrude nel *Fermo e Lucia*, parti poi scomparse dalle versioni 'ufficiali', 'epurate' a causa dell'evoluzione poetica manzoniana dei *Promessi sposi*, ovvero la Ventisetтана e la Quarantana. Cfr. a tal riguardo Gino Tellini, *Manzoni*, cit., pp. 149-233. Torneremo, comunque, su questo punto. Tra gli innumerevoli studi sul romanzo storico di Scott e la sua influenza sugli scrittori europei si segnala, oltre a quelli già citati, Hugo Aust, *Der historische Roman*, Stuttgart, Metzler, 1994. Tutti concordano sulle caratteristiche principali del romanzo scottiano: la rappresentazione veridica della storia, dei costumi locali persino nel dialetto, la centralità dell'eroe medio, mediatore tra il mondo dell'invenzione che egli rappresenta e quello storico delle figure secondarie, la suggestione realistica, ovvero 'l'effetto di realtà', come lo chiama Roland Barthes (*op. cit.*). Sul rapporto tra romanzo storico e gotico, Aust sostiene che i due generi siano nati in rapporto concorrenziale e che usino simili 'ingredienti' in rapporto inversamente proporzionale: mentre il *Gothic Romance* gioca con i riferimenti storici solo in funzione di quinte sceniche sullo sfondo delle quali si manifesta il 'soprannaturale' inquietante, Scott lo combatte razionalmente rifacendosi piuttosto al genere del '*history*'-*novel* à la Fielding e al realismo paesaggistico di Maria Edgeworth. Cfr. Hugo Aust, *op. cit.*, p. 64.

Männer wie Molière, Voltaire, Diderot und ihresgleichen eine solche Fülle von Geist in Kurs gesetzt ist, wie sie sich auf der ganzen Erde auf einem einzigen Fleck nicht zum zweiten Male findet und Sie werden begreifen, daß ein guter Kopf wie Ampère in solcher Fülle aufgewachsen, in seinem vierundzwanzigsten Jahre wohl etwas sein kann¹¹⁰.

È proprio in questo fermento di idee e crogiuolo di ingegni e influenze che Manzoni 'conosce' Scott leggendone l'*Ivanhoe* in traduzione francese nel 1820, durante il suo secondo soggiorno¹¹¹ nella metropoli. La sua personale idea di romanzo storico nasce, inoltre, dai colloqui con Fauriel, teorico del romanzo storico in Francia, e con il suo allievo Thierry¹¹², censore dell'*Ivanhoe* di Scott nel 1820¹¹³, nonché padre della moderna storiografia. Le tappe dell'evoluzione poetica manzoniana nella concezione del romanzo storico sono principalmente tre. Nella lettera a Fauriel del 29 gennaio 1821, come già accennato nella *Lettre à Monsieur Ch*^{**114}, Manzoni sembra ancora ragiona-

¹¹⁰ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920, p. 527 (3. Mai 1827); tr. it. a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, *Colloqui con il Goethe*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1957, vol. I, pp. 424-425: «[...] una città come Parigi dove i migliori ingegni di uno stato sono radunati in un'unica località e dove si istruiscono in reciproca emulazione e dove possono, giornalmente, prendere visione di quanto vi è di meglio in tutti i campi della natura e dell'arte; pensi a questa città universale dove l'attraversare una piazza o il varcare un ponte pone di fronte ai ricordi di un grande passato ed ogni angolo di strada ha visto svolgersi pagine di storia. Ed oltre a tutto ciò non pensi alla Parigi di un'epoca oscura e senza vita, ma alla Parigi del secolo diciannovesimo nel quale, da tre generazioni, uomini come Molière, Voltaire, Diderot e loro eguali hanno messo in circolazione una tale abbondanza di idee quali non si trovano sulla faccia della terra e sono qui riuniti in una unica città ed ella comprenderà che un ingegno come quello di Ampère, cresciuto in tale abbondanza spirituale, poteva essere già qualche cosa all'età di ventiquattro anni».

¹¹¹ Il primo soggiorno era avvenuto nel 1805-10. La ricezione di Scott in Italia avviene traducendo le versioni francesi, spesso lacunose e infedeli, pubblicate per la prima volta nel 1822 da Vincenzo Ferrario, editore di molte opere manzoniane, tra cui anche i *Promessi sposi* del 1827. Cfr. Gino Tellini, *op. cit.*, pp. 154-155. Sulla ricezione di Scott in Germania torneremo fra breve. Cfr. *infra*.

¹¹² Proprio attraverso Fauriel, Manzoni entra in contatto con i cosiddetti *idéologues*, ovvero «eredi aristocratici e rigorosi del pensiero illuministico, ostili al regime napoleonico [...] (così chiamati da Napoleone con un termine [...] che vuole condannarne la presunta astrattezza dottrinarica) orientano i loro studi ai processi psichici dell'individuo, alla filosofia del linguaggio, alla storia e all'economia politica, alla medicina, all'etnologia. Su basi antimetafisiche e sensistiche, tendono a trasferire nel campo delle scienze sociali e umane gli stessi metodi positivi delle scienze naturali. Reagiscono pertanto alla sconfitta degli ideali giacobini, cercando di colmare il vuoto tra il mondo delle idee e il mondo della prassi. Il loro è, dunque, un atteggiamento non pessimisticamente dimissionario di fronte all'involutione dei tempi nuovi. Offrono anzi un esempio di reinvestimento produttivo, illuminato e critico, della tradizione settecentesca, ma arricchita dall'esigenza (poi romantica) d'un impegno storicistico che vale da molla propulsiva per quella scienza dell'uomo già vagheggiata, almeno intenzionalmente, dai *philosophes* dell'*Enciclopedia*. L'apporto originale consiste nell'indagine analitica della dinamica storica delle idee e nell'aspirazione a una 'verità' non meramente teorica, ma valutata nelle oggettive manifestazioni dell'esperienza. Manzoni ne trae una concreta lezione di coerenza etica e operativa, dopo l'immobilità delle illusioni cadute». Cfr. Gino Tellini, *op. cit.*, pp. 60-61. Parigi, quindi, diventa una 'scuola storica liberale', grazie agli ideologi, tra cui Guizot, Cousin, Amédée e Augustin Thierry, Ampère, Thiers, Fauriel, che, ovviamente, ruotano più o meno tutti intorno alla rivista *Le Globe*. Cfr. Ezio Raimondi, *Un'amicizia europea*, e Irene Botta *Introduzione*, entrambi in *Carteggio Manzoni-Fauriel*, Edizione Nazionale Europea delle Opere di A. Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000, pp. XIII-XLI e XLV-XCI.

¹¹³ La recensione esce il 29 maggio 1820 sul *Censeur européen*. Thierry elogia il profondo esame dei fatti di Scott evidenziandone la verità e la grande erudizione. Egli lo definisce «le théâtre réel et vraiment historique où vient se placer la fable d'Ivanhoe» [«il teatro reale e veramente storico dove viene a porsi la 'favola' d'Ivanhoe»].

¹¹⁴ Si tratta della *Lettre à Monsieur Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie*, scritta nel 1820, pubblicata nel 1823. Qui Manzoni riscatta il reale dal *romanesque* attraverso l'antidoto del *mélange* di co-

re in termini scottiani, definendo il romanzo storico come un «système d'inventer des faits pour développer des moeurs historiques» e affermando, a proposito dell'*Ildegonda* di Grossi, che «son intention est de peindre une époque par le moyen d'une fable de son invention, à-peu-près comme dans *Ivanhoe*»¹¹⁵. Nel saggio *Sul Romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio* (1823), poi, sostiene che la poesia debba avere «l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo»¹¹⁶, salvo poi a riassumere tutti e tre i termini nel solo *vero*¹¹⁷, ad un tempo oggetto, scopo e mezzo dell'arte che, tralasciando l'interessante, attraverso la rappresentazione del 'bello morale', miri a far riflettere il lettore più che a farlo immedesimare. La parabola si conclude, infine, con il saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845), dove smaschera definitivamente il romanzo storico come contraddittoria contraffazione della storia e giustapposizione di due elementi dalle nature inconciliabili, rinnegando qualsiasi invenzione letteraria per cedere il passo alla storia pura, in quanto «il vero solo è bello»¹¹⁸ e, la storia porta al dubbio critico, mentre l'apparenza di storia del romanzo storico non è durevole.

E 'storia' è, appunto, la parola che apre e chiude i *Promessi sposi*, mentre il termine 'romanzo', che indica la componente dell'invenzione, è interdetto. Triadico è, inoltre, come il percorso poetologico suddetto, il movimento di revisione e perfezionamento delle versioni¹¹⁹ che conducono all'esito finale dei *Promessi sposi*. L'introduzione si apre non solo con tale termine chiave, 'storia' appunto, ma si mostra già all'insegna di

mico e serio, mentre definisce la poesia come chiamata a «penetrare nelle profondità della storia» e, quindi, avviata a «divenire scienza», nonostante la miscela di realtà-verità-storia e invenzione-poesia. Cfr. Ezio Raimondi, *op. cit.*, pp. XXVII-XXXII.

¹¹⁵ Cfr. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, cit., p. 286: «sistema di inventare fatti per sviluppare dei costumi storici»; «la sua intenzione di dipingere un'epoca per mezzo di una 'favola' di sua invenzione, pressappoco come nell'*Ivanhoe*».

¹¹⁶ Cfr. Alessandro Manzoni, *Sul Romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2008, pp. 44-45. [corsivi nostri].

¹¹⁷ Interessante è la definizione manzoniana del romanticismo antirazionalista, fantastico, misticeggiante e medievaleggiante come «un non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, una abiura in termini del senso comune», come un «genere di bello» e, quindi, non il bello assoluto, la cui estetica si basa sulla compresenza di *verum, bonum e pulchrum*. Cfr. *ivi*, p. 52. Il 'vero storico' non ha solo uno scopo etico, mai disgiunto dall'ironia, ma anche una funzione civile. Manzoni non sceglie la strada larga aperta dal romanticismo d'oltralpe, ma quella «stretta d'un realismo romantico, con forte connotazione etica e civile, che non taglia i ponti con l'eredità illuminista», condanna il romanzo come pura fantasia romanzesca ed espressione dell'irrazionale e scrive, infatti, un romanzo che fa di tutto per non sembrarlo, cercando di sembrare una 'storia'. Cfr. Gino Tellini, *op. cit.*, pp. 159 e 163. Interessante è constatare il termine «guazzabuglio», 'parola-spia' che pervade il macrotesto manzoniano e su cui torneremo a breve, e l'uso ripetuto del termine «fantasia» nel romanzo, sempre con sospetto e in accezione negativa. I termini della definizione manzoniana di romanticismo antirazionalista non sono molto dissimili da quelli usati da Scott nel saggio *On the Supernatural in Modern Fictitious Compositions* (1820), dove l'autore condanna le opere hoffmanniane che si abbandonano ai 'deliri' di una fantasia sregolata, mentre salva racconti come *Das Majorat*, dove elementi storico-realistici e fantastici sono ben amalgamati. Sulla posizione di Hauff a riguardo, cfr. *infra*.

¹¹⁸ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000, p. 12.

¹¹⁹ Tre, infatti, sono le redazioni, mentre solo due le edizioni: la prima redazione, una sorta di 'brutta copia' non pubblicata, scritta negli anni 1821-1823, convenzionalmente chiamata *Fermo e Lucia*; la seconda, molto rivista e corretta, che approda alla prima edizione del 1827, detta, appunto, la Ventisettana; e, infine, dopo la famosa 'risciacquatura dei panni in Arno', la terza redazione, nonché seconda e definitiva edizione del 1840: la Quarantana, di cui la *Storia della colonna infame* è parte finale integrante. Cfr. Gino Tellini, *op. cit.*, pp. 149-182.

quell'ironia che, ora satirica e pungente, ora amara e sconsolata, ma sempre contrassegnata di «riflessione dubitativa», costituisce, insieme alla revisione linguistica, il punto d'arrivo dell'evoluzione del romanzo:

“L’Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl’anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. Ma gl’illustri Campioni che in tal Arringo fanno messe di Palme e d’Allori, rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co’ loro inchiostri le Imprese de’ Principi e Potentati, e qualificati Personaggi, e trapontando coll’ago finissimo dell’ingegno i fili d’oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose. Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a tal’argomenti, e sublimità pericolose, con aggirarsi tra Labirinti de’ Politici maneggj, et il rimbombo de’ bellici Oricolchi: solo che auendo auuto notizia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol’ affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro di luttuose Traggedie d’horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d’Imprese virtuose e bontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche. [...]”
 – Ma quando io avrò durata l’eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l’avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? – Questa *riflessione dubitativa*, nata nel travaglio di decifrare uno scarabocchio [...] mi fece sospender la copia [...] Nell’atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia *così bella* dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era *parsa bella*, come dico; *molto bella*. [...] *Ma*, rifiutando come *intollerabile la dicitura* del nostro autore, che dicitura vi abbiam noi sostituita? Qui sta il punto. [...]”¹²⁰

Si tratta di una vera e propria parodia delle ampollosità dello stile barocco seicentesco e della tradizione del manoscritto ritrovato che Manzoni finge di recuperare per prendere, appunto, distanza ironica, critica e contestativa, non solo verso uno stile «rozzo insieme e affettato»¹²¹, il quale, nella sua vuota ampollosità, confonde anziché rivelare¹²², ma anche verso quella «favola» che egli insistentemente, quasi iperbolicamen-

¹²⁰ Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 5-7 [XIX ristampa dell’edizione originale del 1995], che riproduce la rara edizione del romanzo illustrata da Francesco Gonin edita a Milano nel 1840 dalla Tipografia Guglielmini e Redaelli [corsivi nel testo]. Come abbiamo accennato, «storia», «historia» nella grafia seicentesca che l’autore parodizza, è, appunto, la parola che apre il romanzo e anche quella finale: il «sugo della storia» più l’inserimento conclusivo della *Storia della colonna infame*, mentre persino il sottotitolo ribatte su questo tasto: *Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta* da Alessandro Manzoni. Importante ci sembra, inoltre, rilevare che anche la conclusione, come l’introduzione, risulta venata da quell’ironia garbata ma penetrante che caratterizza l’intero testo. Qui, infatti, mentre Renzo elenca fiero tutto ciò che ha imparato dalle sue disavventure, ovvero riassume a modo suo le tappe della sua ‘formazione’, Lucia controbatte che nel suo caso, invece, pur non avendo fatto niente per cercarsi, «i guai» sono arrivati lo stesso e che, quindi, la fede non aiuta certo ad evitare la gratuità del male, ma solo a raddolcirne il peso. Conclude allora pungente il narratore: «Questa conclusione, *benché trovata da povera gente, c’è parsa così giusta*, che abbiam pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia». Ivi, pp. 745-746. [Tranne la parte iniziale fra virgolette, che costituisce la parodica citazione del supposto manoscritto seicentesco, che era in corsivo nell’originale, i restanti corsivi sono nostri].

¹²¹ Ivi, p. 7.

¹²² Rispetto al *Fermo e Lucia* e alla Ventisettesima, dove le introduzioni erano ampie e dettagliate, diventando quasi dei trattati poetologici e linguistici, nella Quarantana, ovvero nella versione definitiva, l’autore passa dall’esplicito all’implicito, rifiuta sì il «composto indigesto» del manoscritto, optando per una lingua semplice, unitaria e ‘viva’, rinunciando, però, a fare di tale scelta un trattato o un elenco di precetti. In modo allusivo ma chiaro, quindi, di cui l’ironia è lo strumento principe, egli opta per una scrittura che invita alla

te, definisce «così bella-bella-molto bella», ovvero il ben noto intreccio, letto per lo più in chiave edificante che, come mostra il ricorrente uso dei «ma», contrassegno ironico nel corso del romanzo, non costituisce certo il vero messaggio dell'opera. La possibilità del romanzo nasce in un contesto storico drammatico per l'Italia, ovvero il fallimento dei moti liberali del 1821, come volontà di riscatto dalla negatività della storia e dal pessimismo sconsolato delle tragedie¹²³, affidando all'invenzione, comunque sempre documentata in modo da sembrare 'verosimile', la speranza di una futura realizzazione dell'ideale di un mondo migliore. Rispetto alle tragedie, infatti, risulta ribaltato il rapporto tra storia e invenzione, laddove il vero storico rimane il cardine, ma arretra in posizione di supporto funzionale atto a rendere verosimile l'invenzione e tale rapporto mira a conciliare pessimismo storico e ottimismo progettuale. Il romanzo storico manzoniano, genere «proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi»¹²⁴, parte sì dal modello 'misto' scottiano, ma con l'intenzione di riformarne il pittoresco storico, introducendo una maggiore severità di metodo e una tensione epistemologico-etica¹²⁵. Il risultato è un'opera molto più complessa di quel che vuol sembrare, un testo bifronte che si potrebbe definire, con le parole stesse del Manzoni, della «riflessione dubitativa», in cui il narratore onnisciente intesse un abile e fitto intreccio contrappuntistico di 'favola' apparentemente edificante e 'controfavola' che indaga nelle pieghe del testo e dell'animo umano, inseguendo un militante bisogno di districare qualunque «guazzabuglio» e di «indagare nelle luci e nelle ombre del gran teatro della storia». Nel tessuto testuale risultano abilmente intrecciate la ben nota 'piccola storia' degli umili e la 'grande Storia' in una sorta di *Bildungsroman* etico-religioso, mentre una sottile vena ironica, discreta ma costante, lo pervade in maniera insistita e corrosiva, mostrando in controluce il negativo di tali immagini. Ad un'attenta lettura si intuisce, infatti, che la *love story* non è che un pretesto per dar voce e dignità letteraria alle vicende di antieroi, ovvero personaggi comuni provenienti da un'area geografica altrettanto diseroicizzata e in un periodo alquanto 'buio' e drammatico¹²⁶, che ci mettono a confronto con personaggi ed eventi più o meno storici, ma comunque degni di riflessione. Mentre i grandi personaggi, sia del Bene che del Male, come i grandi eventi storici vengono descritti con grande serietà e realismo, senza tuttavia indulgere in ritratti monocromi o giudizi assoluti¹²⁷, le pennellate più ironiche s'insinuano di sbieco e

riflessione e alla prassi operativa rinunciando alle petizioni di principio: «[...] Veduta la qual cosa, abbiám messo da parte il pensiero [di spiegare la scelta della nuova dicitura, N.d.A.], per due ragioni che il lettore troverà certamente buone: la prima, che un libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile di un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo». Ivi, p. 8.

¹²³ Cfr. Gino Tellini, *op. cit.*, p. 191 e pp. 113-148.

¹²⁴ È la definizione di Manzoni stesso nell'*Introduzione del 1821 al Fermo e Lucia*. Cfr. ivi, p. 151.

¹²⁵ Nella lettera di E. Visconti a V. Cousin (Milano, 30 aprile 1821) Manzoni dichiara di voler «conserver dans son intégrité le positif des faits» [«conservare nella sua integrità il positivo dei fatti»], si propone, quindi, di usare un metodo scientifico che ricorda quello degli ideologi. Cfr. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, cit., pp. 320-321.

¹²⁶ Dice, infatti, il testo, con non poca ironia: «Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia». Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., p. 10.

¹²⁷ Fra i personaggi, tutti profondamente umani, l'umorismo manzoniano sembra, infatti, risparmiare solo Lucia, fra Cristoforo, il cardinale Federico Borromeo, la Monaca di Monza e l'Innominato, mentre ne sono quasi continuamente bersaglio, spesso bonario, l'ingenuo e impulsivo Renzo, soprattutto a Milano, e il pavi-

sembrano colpire soprattutto nei dettagli, nelle digressioni e nei personaggi 'di contorno' che, lungi dall'essere marginali, lasciano spazio alle critiche del narratore. Pungenti sferzate ironico-satiriche, che fanno spesso sorridere pur lasciando l'amaro in bocca, smascherano la violenza e una spesso tracotante prepotenza a tutti i livelli¹²⁸. Dopo aver mostrato gli abusi di potere politico e religioso, in don Rodrigo e don Abbondio, nonché l'uso improprio e storpiato, a solo vantaggio dei potenti e dei delinquenti, di una miriade di leggi cavillose e farraginose, come nel caso dell'avvocato Azzecagarbugli, ecco che il narratore prende ancora di mira il governo e la 'giustizia':

Nell'assenza del governatore don Gonzalo Fernandez de Cordova, che comandava l'assedio di Casale del Monferrato, faceva le sue veci in Milano il gran cancelliere Antonio Ferrer, pure spagnolo. Costui vide, e chi non l'avrebbe veduto? Che l'essere il pane a un prezzo giusto, è per sé una cosa molto desiderabile; e pensò, e qui fu lo sbaglio, che un suo ordine potesse bastare a produrla. Fissò la *meta* [...] del pane al prezzo che sarebbe stato il giusto, se il grano si fosse comunemente venduto trentatre lire il moggio: e si vendeva fino a ottanta. *Fece come una donna stata giovine, che pensasse di ringiovanire, alterando la sua fede di battesimo*. Ordini meno insensati e meno iniqui eran, più d'una volta per la resistenza delle cose stesse, rimasti ineseguiti; *ma* all'esecuzione di questo

di don Abbondio, ovvero, se vogliamo, l'eroe del *Bildungsroman* e quello dell'anti-*Bildungsroman*. Ci sembra piuttosto fuorviante citare i frequenti passi ironici su questi due grandi personaggi, il ritratto dei quali, nella loro complessità, si sviluppa lungo l'arco dell'intera opera, mentre ci sembra interessante mettere in rilievo che, comunque, il narratore tende sempre a relativizzare ogni assolutizzazione. Di Lucia, ad esempio, si sottolinea che non era certo un'Elena, mentre nei ritratti di fra Cristoforo e di Gertrude, idealmente contrapposti e veri capolavori psicologici, dominano proprio quei «*ma*» che alludono alla loro dolorosa storia e complessità d'animo. Si legge, infatti, del primo: «Il suo capo raso [...] s'alzava di tempo in tempo, con un movimento che lasciava trasparire un non so che d'altero e d'inquieto; e subito s'abbassava, per riflessione d'umiltà. [...] Due occhi incavati eran per lo più chinati a terra, *ma* talvolta sfolgoravano, con vivacità repentina [...]» (ivi, p. 66). Dell'altra, invece: «Il suo aspetto [...] faceva a prima vista un'impressione di bellezza, *ma* d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. [...] sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, *ma* non d'inferiore bianchezza [...] *Ma* quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio [...] e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola [...]» (ivi, pp. 170-171). Quel che segue poi, ovvero la storia di Gertrude, è un racconto doloroso e aspramente critico di un'educazione repressiva e subdola (emblematico è quel «bambole vestite da monaca», ivi, p. 176) e di un sistema che purtroppo la favorisce. Infine, persino nelle coppie oppostive don Rodrigo/Innominato da un lato, e Cardinal Borromeo/don Abbondio dall'altro, niente è assoluto. Se dell'Innominato, campione del Male quanto il cardinale lo è del Bene, come di tutti i grandi personaggi, Manzoni offre un ritratto a tutto tondo e la ricostruzione della sua storia precedente, don Rodrigo, il tirannello presuntuoso che, non a caso, invece del «castellaccio» possiede il «palazzotto» e non ha come servitore il 'nobile' Nibbio, ma il vile e rapace Griso, quasi per una implicita forma di disprezzo, non ha né storia né ritratti. Una certa indiretta ironia, comunque, sembra rivolgersi in un certo senso anche verso l'Innominato, che, pur rimanendo grande sia nel male che nella conversione al bene, se vogliamo, potrebbe essere letto di sbieco anche come allusione parodica al romanzo gotico, in quanto qui il *villain* viene addirittura convertito dalla 'fanciulla perseguitata'. Infine, nell'incontro-scontro fra Cardinal Borromeo e don Abbondio, fra il massimo dell'eroismo e l'apice della quotidiana, pavida umiltà, anche il primo non esce immune da una piccola stoccata: «A una siffatta domanda, don Abbondio, che pur s'era ingegnato di risponder qualcosa a delle meno precise, restò lì senza articular parola. E, per dir la verità, anche noi [...] sentiamo una certa ripugnanza a proseguire: troviamo un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé. *Ma* pensando che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva, tiriamo avanti con coraggio» (ivi, p. 493).

¹²⁸ Ben simboleggiata dalla 'vigna di Renzo', una specie di *mise-en-abyme* metaforica che funge da chiave narrativa e metanarrativa del testo: cfr. cap. XXIII, pp. 642-643.

vegliava la moltitudine, che, vedendo finalmente convertito in legge il suo desiderio, non avrebbe sofferto che fosse per celia. [...]

Don Gonzalo, ingolfato fin sopra i capelli nelle faccende della guerra, fece ciò che il lettore s'immagina certamente: nominò una giunta, alla quale conferì l'autorità di stabilire al pane un prezzo che potesse correre; una cosa da poterci campare tanto da una parte che dall'altra. I deputati si radunarono, o come qui si diceva spagnolescamente nel gergo segretariesco di allora, *si giuntarono; e dopo mille riverenze, complimenti, preamboli, sospiri, sospensioni, proposizioni in aria, tergiversazioni*, strascinati tutti verso una deliberazione da una necessità sentita da tutti, sapendo bene che giocavano una gran carta, ma convinti che non c'era da far altro, *conclusero di rincarare il pane*. I fornai respirarono; ma il popolo imbestiali¹²⁹. [...]

Ed ecco che, il 15 di novembre, Antonio Ferrer, *De orden de Su Excelencia*, pubblicò una grida, con la quale, a cinque avesse granaglie o farine in casa, veniva proibito di comprarne né punto né poco e ad ognuno di comprare pane, per più che il bisogno di due giorni, *sotto pene pecuniarie e corporali, all'arbitrio di Sua eccellenza; [...] E chi sa immaginarsi una grida tale eseguita, deve avere una bella immaginazione; e certo, se tutte quelle che si pubblicavano in quel tempo erano eseguite, il ducato di Milano doveva avere almeno tanta gente in mare quanta ne possa avere ora la Gran Bretagna*. [...] Così, tornando a noi, due erano stati, alla fin de' conti, i frutti principali della sommossa: guasto e perdita effettiva di viveri, nella sommossa medesima; consumo, finché durò la tariffa, largo, spensierato, senza misura, a spese di quel poco grano che pur doveva bastare fino alla nuova raccolta. A questi effetti generali s'aggiunga quattro disgraziati, impiccati come capi del tumulto [...] E in quanto alle gride, [...] non ne troviamo altre in materia di grasce; sian esse perite, o siano sfuggite alle nostre ricerche o sia finalmente che il governo, disanimato, se non ammaestrato dall'inefficacia di que' suoi rimedi, e sopraffatto dalle cose, le abbia abbandonate al loro corso¹³⁰.

Dopo un tale susseguirsi di gride o editti nell'intento di arginare un problema sempre più dilagante, la carestia, frutto di una politica sbagliata, incongrua e inefficace che ottiene solo l'effetto contrario, ecco nuovi attacchi satirici al malgoverno e alla mala sanità che gioca sull'ignoranza con una «trufferia di parole»:

Oltre tutti i danni che si potevan temere da un tal passaggio [dei Lanzichenecchi, N.d.A.], eran venuti espressi avvisi al tribunale della sanità, che in quell'esercito covasse la peste, della quale allora nelle truppe alemanne c'era sempre qualche sprazzo [...] Alessandro Tadino, uno de' conservatori della sanità, [...] fu incaricato dal tribunale [...] di rappresentare al governatore lo spaventoso pericolo che sovrastava al paese, se quella gente ci passava, per andare all'assedio di Mantova [...] *Da tutti i portamenti di don Gonzalo, pare che avesse una gran smania di acquistarsi un gran posto nella storia, la quale infatti non poté non occuparsi di lui; ma* (come spesso le accade) non conobbe, o non si curò di registrare l'atto più degno di memoria, la risposta che diede al Tadino in quella circostanza. Rispose che non sapeva cosa farci; che i motivi di interesse e di riputazione, per i quali s'era mosso quell'esercito, pesavan più che il pericolo rappresentato; che con tutto ciò si cercasse di riparare alla meglio, e si sperasse nella Provvidenza¹³¹. [...]

In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. *Poi, febbri pestilenziali*: l'idea si ammette per isbieco in un agget-

¹²⁹ Ivi, pp. 239-241.

¹³⁰ Ivi, pp. 528, 530-531.

¹³¹ Ivi, pp. 546-547.

tivo. *Poi, non vera peste*; vale a dire peste sì, ma in un certo senso; non peste proprio; ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. *Finalmente, peste senza dubbio*, e senza contrasto: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola e non si può più mandare indietro. [...] ¹³²

L'ironia, poi, non manca di colpire neanche i presunti 'intellettuali', o piuttosto intellettualoidi, dell'epoca, ben rappresentati dal personaggio di don Ferrante:

Dice adunque che, al primo parlar che si fece di peste, don Ferrante fu uno dei più risoluti a negarla, e che sostenne costantemente fino all'ultimo, quell'opinione; non già con ischiamazzi, come il popolo; *ma con ragionamenti, ai quali nessuno potrà dire almeno che mancasse la concatenazione.*

"In rerum natura" diceva, "non ci sono che due generi di cose: sostanze e accidenti; e se io provo che il contagio non può essere né l'uno né l'altro, avrò provato che non esiste, che è una chimera. E son qui. Le sostanze sono, o spirituali o materiali. Che il contagio sia sostanza spirituale, è uno sproposito che nessuno vorrebbe sostenere; sicché è inutile parlarne. Le sostanze materiali sono, o semplici o composte. Ora, sostanza semplice il contagio non è; e si dimostra in quattro parole. Non è una sostanza aerea, perché se fosse tale, invece di passar da un corpo all'altro, volerebbe subito alla sua sfera. Non è acqua; perché bagnerebbe, e verrebbe asciugata dai venti. Non è ignea; perché brucerebbe. Non è terrea; perché sarebbe visibile. Sostanza composta, neppure; perché a ogni modo dovrebbe esser sensibile all'occhio o al tatto; e questo contagio chi l'ha veduto? Chi l'ha toccato? Riman da vedere se possa essere accidente. Peggio che peggio. Ci dicono questi signori dottori che si comunica da un corpo all'altro; che questo è il loro achille, questo il pretesto per far tante prescrizioni senza costrutto. Ora, supponendolo accidente, verrebbe a essere un accidente trasportato; due parole che fanno ai calci, non essendoci in tutta la filosofia cosa più chiara, più liquida di questa: che un accidente non può passare da un accidente a un altro. Che se, per evitare questa Scilla si riducono a dire che sia un accidente prodotto, danno in Cariddi; perché, se è prodotto, dunque non si comunica, non si propaga, come vanno blaterando. Posti questi principi, cosa serve venirci tanto a parlare di vivici, d'esantemi, d'antraci...? [...] La scienza è scienza; solo bisogna saperla adoperare. Vivici, esantemi, antraci, parotidi, bubboni violacei, foruncoli nigricanti, son tutte parole rispettabili, che hanno il loro significato bello e buono; ma dico che non hanno a che fare con la questione. Chi nega che ci possa essere di queste cose, anzi che ce ne sia? Tutto sta a veder di dove vengono". Qui cominciavano i guai anche per Don Ferrante. [...] "La c'è pur troppo la vera cagione"; diceva, [...] "quella fatale congiunzione di Saturno con Giove" [...] *His fretus*, vale a dire *su questi bei fondamenti, non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s'attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle.* E quella famosa sua libreria? È forse ancora dispersa su per i muriccioli ¹³³.

È una macchietta del letterato presuntuoso e balordo, caricatura, ma piuttosto realistica, dei 'dotti' del suo secolo, che, non avendo influenza né in casa propria né al di fuori, si rifugiano nel 'tempio' della loro polverosa biblioteca, di cui il copioso catalogo e la lunga enumerazione ¹³⁴, così come questa tanto lunga quanto vuota negazione della peste, mostrano lo scarso discernimento di don Ferrante nella scelta del suo 'sapere', enciclopedico sì, ma datato e mediocre. Esiste poi un altro tipo di sapere, o di presun-

¹³² Ivi, p. 602.

¹³³ Ivi, pp. 724-726.

¹³⁴ Cfr. cap. XXVII. Ivi, pp. 521-525.

zione di 'saper fare', che è la bigotteria zelante e quasi fanatica unita al superbo perbenismo di donna Prassede:

Era donna Prassede una vecchia gentildonna molto inclinata a far del bene: mestiere certamente il più degno che l'uomo possa esercitare; *ma* che purtroppo può anche guastare; come tutti gli altri. Per fare il bene, bisogna conoscerlo [...] *Con l'idee donna Prassede si regolava come dicono che si deve far con gli amici; n'aveva poche; ma a quelle poche era molto affezionata.* [...] tutto il suo studio era di secondare i voleri del cielo: *ma* faceva spesso uno sbaglio grosso, *ch'era di prender per cielo il suo cervello.* [...] ¹³⁵

Questo «romanzo della coscienza investigante» e di una religiosità inquieta, che mostra la possibilità di «guardare in controluce e criticamente la propria 'storia'», snoda la sua tensione dinamica e conflittuale tra la speranza della favola e un disincantato controcanto ironico e lucido che, in sordina, ma come una «partitura ossessiva»¹³⁶ disvelante, prende le distanze dalla sua stessa materia dall'introduzione al solo apparente idillio finale. Il realismo del romanzo si dispiega proprio in questa polifonia, dove non domina il chiaroscuro dissonante, bensì la tecnica della sfumatura e dove la sottile vena ironica fa nascere un sorriso, che, come quello del narratore stesso, insieme affabile e tagliente, è rassicurante solo in apparenza¹³⁷. Questo «romanzo antiromanzesco»¹³⁸, dove il 'color locale' lascia il posto al 'colore temporale', dove viene messa in scena la quotidianità disabbellita e diseroicizzata, e in cui il vero storico non è mai disgiunto dall'ironia, tratto invece del tutto assente in Scott, in questo suo atteggiamento disincantato ha più di un tratto in comune col nostro Hauff.

Abbiamo voluto finora brevemente ripercorrere le principali tappe poetologiche di Scott e Manzoni, nonché rileggere passi esemplari dei *Promessi sposi*, per mostrare qui di seguito, contrariamente a quanto sostenuto dalla *Quellenforschung*, che ha puntualmente analizzato gli influssi contenutistici e formali dell'opera di Scott su Hauff, e accingendosi a percorrere una strada non ancora battuta dalla critica, come la poetica e gli intenti hauffiani, così come vengono espressi nel *Lichtenstein*, siano per certi versi più vicini a quelli manzoniani, sebbene la portata e la risonanza del romanzo di Hauff non siano certo paragonabili a quelle dei *Promessi sposi*¹³⁹. Pur non essendo stato possibile rintracciare testi-

¹³⁵ Ivi, pp. 482-85.

¹³⁶ Gino Tellini, *op. cit.*, rispettivamente pp. 195; 205; 160; 205; 201; 193. Sull'ironia manzoniana cfr., inoltre, Massimiliano Mancini (a cura di), *Il romanzo dell'ironia. I Promessi sposi nella critica manzoniana recente*, cit.

¹³⁷ Pirandello rileva, infatti, finemente, il sottile umorismo manzoniano difendendo l'umanissimo personaggio di Don Abbondio, in quanto «anche le ragioni del coniglio» meritano ascolto, dato che il «coraggio uno non se lo può dare». Cfr. Luigi Pirandello, *L'umorismo (1908)*, in Id., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, p. 131.

¹³⁸ Gino Tellini, *op. cit.*, p. 156. L'equilibrio tra storia e invenzione raggiunto nei *Promessi sposi* non è, tuttavia, un risultato definitivo, spiega Tellini. Il saggio *Del romanzo storico*, che, come abbiamo visto, «discredita la licenza immaginativa», sarebbe, infatti, la premessa teorica dell'antiromanzo storico, la *Storia della colonna infame* pubblicata in appendice alla Quarantana costituendo parte integrante del romanzo. Si tratta di un racconto-inchiesta ricco di *pathos* investigativo, spoglio d'invenzione e legato a criteri di oggettività testimoniale, in un tentativo non dissimile, sebbene in anticipo di più di un secolo, alla *Ermittlung* di Weiss. L'evoluzione manzoniana, quindi, include nascita e morte del romanzo storico italiano, la cui dialettica tra storia e invenzione si spezza una volta venuta a mancare la componente della speranza nella possibilità di un mondo migliore. A tal proposito cfr. ivi, pp. 263-281.

¹³⁹ Pur non essendoci documentazione che questa fosse l'intenzione di Hauff, la morte precoce non gli ha comunque dato la possibilità, che ha avuto invece Manzoni, di rielaborare negli anni e perfezionare il romanzo fino a farne un capolavoro e l'opera di una vita. Certo è, comunque, il progetto hauffiano, rimasto incompiuto, di continuare con la scrittura di romanzi storici, come dimostra, infatti, la lettera a Tieck del

monianza di un incontro personale del nostro autore con Manzoni, ci sembra comunque verosimile una 'conoscenza' indiretta attraverso la lettura di Scott e l'influenza dei fermenti culturali parigini, o che i due autori, pur non conoscendosi, siano approdati a risultati simili non solo a causa di tali influssi, ma anche di un simile contesto storico-politico¹⁴⁰.

Mentre la ricezione europea, e tedesca in particolare, di Scott è entusiastica¹⁴¹, quel-

30 marzo 1827, dove spiega l'intenzione di scrivere un nuovo romanzo su Andreas Hofer e le guerre d'indipendenza nel Tirolo del 1809, ma non senza l'approvazione di Tieck. Cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*, pp. 152-153 e Barbara Inge Czygan, *op. cit.*, pp. 215-216 e 375-377. Egli poi, infatti, vi si reca anche personalmente poco prima della morte per raccogliere materiale, come testimonia la lettera al fratello Hermann Hauff da Bolzano datata 20 agosto 1827, cfr. Otto Güntter, *op. cit.*, pp. 92-93. Hauff potrebbe aver altresì conosciuto il romanzo di Manzoni, tradotto in tedesco per la prima volta da Leßmann già nel 1827, parlandone con la cerchia di intellettuali berlinesi o durante l'incontro a Dresda con Tieck che, infatti, di Manzoni, a differenza di Goethe, che nutre riserve sulle «escrescenze storiche» del romanzo (cfr. *infra*), era un grande 'seguace' e ammiratore incondizionato, come afferma più volte nel carteggio (cfr. *infra*) e che assume a modello per l'incompiuto *Der Aufruhr in den Cevennen*.

¹⁴⁰ Nonostante la lieve sfasatura temporale e i diversi esiti locali, il fallimento dei moti liberali, l'atmosfera repressiva e censoria della Restaurazione e il frammentarismo politico dovuto all'assenza di un'unità nazionale costituiscono l'*humus* storico-politico non dissimile, comune ai nostri due autori. Del resto già lo stesso Alexis, grande esperto censore e 'imitatore' di Scott, nonché censore del *Lichtenstein* (1826), pur non dubitando del talento di Hauff, aveva sottolineato l'infausta situazione storica tedesca, che può rivendicare solo realtà locali, rispetto a quella inglese con una spiccata identità nazionale. Alexis è anche colui che introduce Hauff a Tieck, cfr. la lettera da Berlino del 14 ottobre 1826 in Percy Matenko *et al.*, *Letters to and from Ludwig Tieck and his circle*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967. Cfr. Hartmut Steinecke, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*, cit., Bd. I pp. 46-52, Bd. II (*Quellen*) pp. 49-51. Si legge nella recensione che, a differenza della storia inglese che possiede un «geistigeres Prinzip» [«principio più spirituale»] di interesse generale, «Die deutsche Geschichte ist weit reicher als man gewöhnlich glaubt, sowohl an erhabenen, als auch an romantischen, ja sogar romanenhaften Begebenheiten, aber sie spielten entweder in Zeiten, in die sich der Roman nicht verlieren darf, oder es sind Katzbalgereien um Besitz und Eigenthum, denen nur der Dichter ein höheres Interesse unterzulegen vermöchte. [...] Die Geschichte vom Herzog Ulrich ist eine solche [...]». [«la storia tedesca è molto più ricca di quanto abitualmente si creda, sia di situazioni sublimi che romantiche e persino romanzesche, ma si svolsero in tempi nei quali il romanzo non può permettersi di perdersi oppure sono punzecchiamenti per il possesso e la proprietà a cui solo l'autore può attribuire un interesse superiore. [...] La storia del Duca Ulrich è una di quelle [...]»].

¹⁴¹ Quegli stimoli culturali che la letteratura tedesca aveva fornito a Scott per la sua nuova concezione di romanzo rifluiscono poi in patria attraverso la ricezione delle opere di Scott stesso. Oltre ai giudizi entusiastici di Goethe che analizzeremo di seguito, particolarmente interessanti ci sembrano le recensioni di Menzel (*W. Scott und sein Jahrhundert 1827* nel *Literaturblatt*) e Alexis (*The Romances of Walter Scott* nei *Blätter für literarische Unterhaltung*) che concordano nel rilevare l'attualità del romanzo storico scottiano come 'epos moderno' e, quindi, forma più adatta («zeitgerechte Literaturform») a rappresentare un'epoca che Hegel, nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, definisce «am Ende der Kunst in einer prosaisch gewordenen Welt» [«alla fine dell'epoca d'arte in un mondo divenuto prosaico»]. Si tratta di un'epoca che, per una «innere Notwendigkeit» [«necessità interiore»] volge l'interesse verso la verità storica, l'oggettività della rappresentazione del reale, nonché verso l'adozione di uno stile e un eroe 'negativi' o 'medi' non più protagonisti di un *Individual-*, ma di uno *Zeit- und Raumroman*. Sia Alexis che Menzel concordano nell'attribuire il grande successo di Scott alla sua capacità di presentare il romanzo (storico) come forma più libera di storiografia, facendo un ritratto 'vero', ma anche al contempo interessante e affascinante, della geografia e storia locali, dando un contributo importante e personale non solo al dibattito sul romanzo moderno, ma anche alla «frühe Phase der Realismuskritik in Deutschland» [«fase iniziale della discussione sul realismo in Germania»]. Cfr. Hartmut Steinecke, *op. cit.* Significativa è, inoltre, la descrizione di Heine (*Briefe aus Berlin*, 1822) dei festeggiamenti in onore di Scott con costumi presi dai personaggi dei suoi romanzi. Cfr. *ivi*. Anche Hauff dà il suo contributo con la rappresentazione, ovviamente satirica, della moda delle *Übersetzungsfabriken* nate 'come funghi' dopo il successo dei romanzi di Scott. Cfr. *infra*. Oltre agli studi di Steinecke, si segnalano quelli di Paul M. Ochojski, *Walter Scott and Germany: A Study in Literary Cross-Currents*, Diss., Columbia University, 1960 e Rainer Schüren, *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, Diss., Berlin, 1969.

la del romanzo manzoniano, «libro d'immediata quanto tendenziosa notorietà, subito letto e consumato come breviario d'amena lettura, catechistico e mansueto»¹⁴² sulla scia della moda del romanzo storico, lascia comunque delle perplessità. Sintomatici sono i commenti di Goethe a riguardo. Egli sembra, infatti, sopravvalutare Scott tanto quanto sottovaluta, o non comprende fino in fondo, Manzoni. Mentre i colloqui con Eckermann debordano di ripetuti slanci entusiastici per le singole opere del primo e per il suo «großes Talent, das nicht seinesgleichen hat, und man darf sich billig nicht verwundern, daß er auf die ganze Lesewelt so außerordentliche Wirkungen hervorbringt»¹⁴³, di Manzoni riconosce sì che il suo romanzo

[...] alles überflügelt, was wir in dieser Art kennen. [...] Der Eindruck beim Lesen [...] ist der Art, dass man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen gar nicht herauskommt¹⁴⁴

per poi esprimere, comunque, le sue riserve sulle «escrescenze storiche»:

Ich sagte Ihnen doch neulich [...], daß unserem Dichter in diesem Roman der Historiker zugute käme, jetzt aber im dritten Bande finde ich, dass der Historiker dem Poeten einen bösen Streich spielt, indem Herr Manzoni mit einem Mal den Rock des Poeten auszieht und eine ganze Weile als nackter Historiker dasteht¹⁴⁵.

Tutto questo testimonia che, nell'era di Scott, i tempi non sono ancora maturi per una ricezione del romanzo manzoniano che sia in grado di apprezzarne pienamente le molte sfaccettature¹⁴⁶ e intuirne l'importante influenza sui successivi sviluppi letterari. Interessante risulta a questo punto vedere gli esiti di Hauff romanziere e la posizione di Hauff saggista nei confronti di questa sorta di *querelle* sul romanzo storico.

¹⁴² Gino Tellini, *op. cit.*, p. 269.

¹⁴³ Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, cit., p. 398 (8. März 1831); tr. it., cit., pp. 785-786: «grande ingegno [...] e non ha chi lo eguagli e non ci si deve meravigliare che abbia una così straordinaria influenza sul mondo dei lettori». Significativi sono, inoltre i colloqui alle pp. 239, 243 (8. Okt. 1828), 245 (9. Okt. 1828), dove ne elogia la chiarezza organizzativa, la 'verità' del dettaglio, il realismo della rappresentazione.

¹⁴⁴ Ivi, p. 222 (18. Juli 1827); tr. it., cit., pp. 451-452: «supera tutto ciò che noi conosciamo in questo genere. [...] L'impressione della lettura [...] è tale che si passa sempre dalla commozione alla meraviglia e dalla meraviglia di nuovo alla commozione, così che non si esce mai da una di queste due impressioni».

¹⁴⁵ Ivi, p. 225 (23. Juli 1827); tr. it., cit., p. 455: «Le dissi ultimamente [...] che in questo romanzo lo storico fu di grande aiuto al poeta, ma, ora, nel terzo volume, trovo che lo storico ha giocato un brutto tiro al poeta perché il signor Manzoni, improvvisamente, si toglie la veste poetica e se ne sta là un pezzo nella sua nudità di storico». Si riferisce ai capitoli sulla guerra, la carestia e la peste, temi di per sé ripugnanti che «durch das umständliche Detail einer trockenen chronistenhaften Schilderung unerträglich werden» [«vi diventano insopportabili in conseguenza dei complicati particolari di una descrizione arida, da cronista»]. Resta tuttavia fondamentale la relazione a distanza tra i due autori, una sorta di rapporto dialogato allievo-maestro che è anche motivo di autoriflessione per Manzoni che non gli impedisce comunque poi di intraprendere il suo percorso in modo del tutto indipendente e personale. Su tale rapporto cfr. Gino Tellini, *op. cit.*, pp. 281-293. Oltre alle numerose e preziose indicazioni bibliografiche che si trovano in tale monografia, si segnalano i due seguenti studi: Enzo Noé Girardi (a cura di), *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, Firenze, Olschki, 1992; Stefania Cavagnoli-Woelk, *Contributi per la storia della ricezione tedesca dei Promessi sposi di Manzoni con particolare riguardo alle traduzioni*, Regensburg, S. Roderer Verlag, 1994.

¹⁴⁶ Lesempio manzoniano farà, comunque, strada in direzione verista in Italia e sarà destinato a imprevedibili sviluppi nel realismo europeo.

Il *Lichtenstein*¹⁴⁷ esce nel 1826, anche se, nonostante la stesura 'di getto' nell'arco di pochi mesi, ovvero tra l'autunno e l'inverno del 1825-26, tiene occupato l'autore fin dal 1823, come testimonia la lettera a Winkler, redattore della *Abendzeitung* di Dresda: «Einen Roman *Lichtenstein*, an welchem ich seit zwei Jahren mit großem Eifer gearbeitet habe, werde ich bis zur nächsten Ostermesse Ihrem gütigen Urteil vorlegen»¹⁴⁸. Contribuisce a causare il fraintendimento dell'opera proprio l'annuncio di pubblicazione della stessa casa editrice (Franckh) che, con un'abile manovra pubblicitaria, presenta l'autore come «deutscher Walter Scott»:

Es möchte für das deutsche Publikum von nicht geringem Interesse seyn, zu sehen, wie der Herausgeber der so großes Aufsehen erregenden >Memoiren des Satan<, der Verfasser des witzigen >Mannes im Monde< einen historischen Stoff zu einem Roman benützt. Wir glauben sagen zu dürfen, daß dieser Roman, indem er sich in der vaterländischen Geschichte, auf vaterländischem Boden bewegt, indem er geschichtliche Charaktere auf die anziehendste Weise schildert, mit Recht den historischen Romanen der neuesten Lieblings-Dichter an die Seite gesetzt werden kann und sich die Liebe des Publikums in einem hohen Grade verdienen wird¹⁴⁹.

Nonostante gli ovvii rischi di essere messo a confronto con il «großen Unbekannten»¹⁵⁰, l'essere 'sulla scia di Scott', o meglio, essere definito lo «Scott tedesco» è un'arma a doppio taglio: significava all'epoca grande successo immediato e sicuro apprezzamento sia da parte del pubblico che dei recensori¹⁵¹, mentre, successivamente, ha

¹⁴⁷ Il titolo completo dell'opera al momento della pubblicazione è *Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte. Von Wilhelm Hauff. Erster [bis Dritter] Theil. Stuttgart. Bei Friedrich Franckh. 1826*. Il romanzo è incentrato sulla guerra del 1519 tra il Duca Ulrich del Württemberg e la Lega Sveva. Il romanzo di Hauff nasce, quindi, negli stessi anni di quello manzoniano, ovvero tra il *Fermo e Lucia* e la *Ventisettana*.

¹⁴⁸ Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Hermann Engelhard, cit., p. 850: «entro la prossima fiera di Pasqua presenterò al suo benevolo giudizio un romanzo, *Lichtenstein*, a cui lavoro con grande zelo da due anni». Per gli schizzi e le bozze cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*, pp. 258-269. Il contratto con l'editore Franckh a Stuttgart viene firmato il 3 dicembre 1825, poco prima dell'uscita del romanzo in tre volumi nell'aprile del 1826. La copia del manoscritto si trova in Albrecht Bergold; Jutta Salchow; Walter Scheffler (a cura di), *Kerner. Uhland. Mörike. Schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert. Ständige Ausstellung des Schillerschen Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1980, p. 74 e in Wilhelm Hauff, *Werke*, Bd. 2, herausgegeben von Hermann Engelhard, cit., pp. 845-846.

¹⁴⁹ Cfr. Friedrich Pfäfflin, *Wilhelm Hauff*, cit., p. 66: «Walter Scott tedesco»; «potrebbe essere di non poco interesse per il pubblico tedesco vedere come il curatore delle *Memoiren des Satan*, che hanno suscitato tanto scalpore, il redattore del divertente *Mann im Monde* abbia elaborato materiale storico in un romanzo. Crediamo di poter dire che questo romanzo, movendosi nell'ambito della storia nazionale e su suolo patrio, rappresentando personaggi storici nel modo più avvincente, possa essere a ragione messo a fianco dei romanzi storici dello scrittore recentemente preferito e che potrà meritarsi in alto grado il favore del pubblico».

¹⁵⁰ Così Hauff stesso definisce Scott nello schizzo *Die Bücher und die Lesewelt*, in SW 3, p. 60.

¹⁵¹ Come, ad esempio, quella di Menzel del 13 ottobre 1826 sul *Literatur-Blatt*, in appendice al *Morgenblatt*, in cui definisce «der bekannte neue Novellist aus Schwaben» [«il famoso nuovo scrittore svevo»] «ein ächt humoristischer Kopf» [«una mente veramente umoristica»] capace di produrre le opere più disparate ed eterogenee. Dopo le prime due opere satirico-parodiche [le *Mitteilungen* e il *Mann im Mond*], infatti, l'autore si è cimentato in un'opera 'seria', come la definisce il recensore, che «fa onore a Scott», dipingendo «die alte böse Zeit Württembergs» [«il cattivo tempo antico del Württemberg»]. Il recensore, quindi, pur fraintendendo l'intento di Hauff, dichiarandolo imitatore di Scott, e pur sottolineando la distorsione storica della figura del Duca, dimostra di riconoscerne, comunque, «ein höchst glückliches Talent» [«un talento molto felice»] nella rappresentazione delle singole figure e situazioni, e uno stile «wie alle Werke des Herrn Hauff, vorzüglich zu nennen» [«come tutte le opere del signor Hauff, che si può dire eccellenti»]. Cfr. Friedrich Pfäfflin, *op. cit.*, pp. 76-78.

avuto come conseguenza di essere guardato con sospetto dalla critica come opera epigonale. La tradizionale *Quellenforschung*, infatti, non si è certo risparmiata nel cercare di elencare minuziosamente gli elementi in comune tra i romanzi dei due autori, spesso rifacendosi ad una lettura fraintesa di alcuni scritti di Hauff, a sostegno della tesi di una esplicita programmaticità dell'autore nel porsi come fedele seguace del maestro scozzese e non solo di lui, come vedremo. Già i primissimi studi sull'argomento, ovvero quelli di Eastman e Carruth¹⁵², danno per scontato il debito di Hauff nei confronti di Scott, si tratta solo di stabilire, giustapponendo i romanzi e confrontandone personaggi, trama, situazioni etc., se ci siano più elementi in comune con *Ivanhoe* o con *Waverley*, partendo, comunque, dal presupposto che Hauff abbia «so frankly confessed»¹⁵³ la sua ammirazione e la volontà di imitarlo nel saggio *Die Bücher und die Lesewelt*, nella *Studie*¹⁵⁴ sui romanzi di Scott e nella *Einleitung* al *Lichtenstein*, su cui torneremo tra breve. Anche Thompson¹⁵⁵, avvalendosi degli studi sulle fonti storiche e letterarie hauffiane di Schuster e Drescher¹⁵⁶, non si discosta molto dalle suddette posizioni, sebbene egli riconduca, stavolta, il *Lichtenstein* piuttosto a *The Abbot* di Scott. Infatti, egli insiste, ancora una volta, sulla profonda conoscenza e aperta ammirazione per il 'maestro' Scott, come Hauff stesso sosterrebbe nella *Studie* e nell'introduzione al *Lichtenstein*, nonché sulla dichiarata programmaticità hauffiana, in *Die Bücher und die Lesewelt*, di scrivere un romanzo seguendo il principio 'realistico' di Scott, ovvero la «poetical picture of real life» [«ritratto poetico della vita reale»], usando simili personaggi e la famosa miscela di elementi storici e *fictitious*, aggiungendo di personale solo uno stile più semplice e moderno e la centralità del tema amoroso, piuttosto insistito anche nella sua componente sensuale. Lo studio di Drescher dedica una prima parte alle fonti storiche, citate, 'per amor del vero', da Hauff stesso nelle note al *Lichtenstein*¹⁵⁷, e che consistono in fonti puramente storiche,

¹⁵² Si tratta, nel primo caso, di un intervento tenuto di fronte alla Modern Language Association of America nel 1899, pubblicato poi in rivista, sull'*Ivanhoe* di Scott come modello del *Lichtenstein* di Hauff: Clarence Willis Eastman, *Wilhelm Hauff's »Lichtenstein«*, cit., pp. 386-392. L'altro studio è quello di William H. Carruth, *The Relation of Hauff's Lichtenstein to Scott's Waverley*, cit., pp. 513-525. Anche Aust (*op. cit.*) definisce quello di Hauff «der erste historische Roman Scottscher Provenienz in Deutschland» [«il primo romanzo storico di provenienza scottiana in Germania»] e anche Sengle (*op. cit.*) non ne fa un ritratto lusinghiero, trattandolo da epigone.

¹⁵³ Ivi, p. 525: «così francamente confessato».

¹⁵⁴ Si tratta della *Studie über zwölf Romane W. Scotts* (1825) che compare con questo titolo nel *Nachlaß* in Hans Hofmann, *op. cit.*, pp. 229-242, mentre nell'edizione critica delle opere complete il titolo è leggermente variato: *Einige Bemerkungen über: The Romances of Walter Scott*, in SW 3, pp. 243-259.

¹⁵⁵ Cfr. Garrett W. Thompson, *Wilhelm Hauff's Specific Relation to Walter Scott*, cit., pp. 549-592.

¹⁵⁶ Cfr. Max Schuster, *Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein*, cit., e Max Drescher, *Die Quellen zu Hauffs »Lichtenstein«*, cit. Mentre il primo è quasi interamente incentrato sulle fonti storiche e sulla ricostruzione della storia del Duca Ulrich, il secondo, più interessante per noi, dà più ampio respiro alle fonti storico-culturali e letterarie. Lo stesso atteggiamento ha anche lo studio di Paul Roggenhausen, *Hauff-Studien*, cit., pp. 166-167.

¹⁵⁷ Le principali fonti storiche sono Sattler (*Geschichte des Herzogthums Württemberg unter der Regierung der Herzogen*, 1769), Pfaff (*Geschichte Württembergs*), Stumphart (*Chronik der gewaltigen Verjagung Herzog Ulrichs*, 1534) e Thetinger (*Comment. de rebus würtemb sub Ulrico*), cfr. le *Anmerkungen* di Hauff a *Lichtenstein* in SW 1, pp. 342-347 e Max Drescher, *op. cit.*, pp. 7-50. Interessanti sono le osservazioni di Drescher sulla distribuzione di tali elementi nell'economia testuale. Delle tre parti del romanzo la prima, incentrata sulla preparazione alla guerra, ci porta subito *in medias res*, ma non contiene elementi puramente storici, essendo dedicata soprattutto alla ricostruzione, inventata e non priva di richiami autobiografici, della storia d'amore tra Georg Sturmfeder e Marie von Lichtenstein. Nella seconda, invece, che ritrae la sottomissione del Württemberg da parte delle truppe della Lega Sveva, con la caduta di Tübingen come *climax*, il Duca Ulrich, e con esso la 'storia' vera e propria, entra in scena indirettamente attraverso il vissuto e i racconti

saghe e fonti storico-culturali abilmente amalgamate nel testo, insieme agli elementi inventati, in modo da tener sempre vivo l'interesse per il colorito locale, soprattutto grazie a uno stile molto visivo, senza tradire l'intento di 'verità storica'. Nella seconda parte poi, egli passa in rassegna le possibili fonti storico-letterarie, ovvero i romanzi di Scott, confrontandoli con le «letture giovanili»¹⁵⁸ di Hauff, cioè le opere di Cramer, Spieß, Vulpius, Fouqué, Hildebrandt, van der Velde, per concludere, da un lato, in maniera non dissimile dagli altri critici summenzionati, che Scott rimane il modello incontestato sia da un punto di vista contenutistico che formale, mentre dall'altro, termina con un 'classico' – per la *Quellenforschung* – epilogo non certo lusinghiero per il nostro autore, che lo 'liquida', come già Sommermeyer, in maniera non poco riduttiva:

Ist auch der "Lichtenstein" kein erstklassiger, kein klassischer Roman, ist auch die Technik Hauffs weniger Resultat eines hohen Kunst- und Stilbewußtseins als einer frischen ansprechenden Veranlagung und guten Beobachtungsgabe, so sichert ihm doch der Hauch der jugendlichen Anmut, der über seinem Werke liegt, und der Geist des Ungekünstelten und volkstümlichen, der daraus spricht, auch für die Zukunft einen Platz im Herzen des deutschen Volkes¹⁵⁹.

E con questo giudizio, affrettato e lapidario, Hauff risulterebbe uno dei tanti autori da quattro soldi che ha scritto in tutta fretta¹⁶⁰ un romanzo storico dozzinale, sfrut-

di altri personaggi. In questa parte domina il materiale della saga che fa da punto di raccordo tra materiale reale e inventato, soprattutto nella parte che riguarda la saga raccontata dal pifferaio di Hardt a Georg, la «Nebelhöhle», gli avvenimenti al ponte di Köngen e la presunta 'manipolazione' del carattere di Ulrich da parte dei cattivi consiglieri come Volland. Nella terza parte, infine, dove Ulrich entra in scena come attante, riconquista brevemente il Württemberg per poi essere costretto alla fuga, prevale l'elemento storico. Ogni parte, infine, è preceduta da una specie di introduzione e dominano le scene con 'affreschi' storico-culturali, rispettivamente sulla città di Ulm e i suoi cittadini, nella prima, i Lanzichenecchi e i sollevamenti dei contadini nella terza. Le fonti delle saghe sono soprattutto Crusius (*Annales suevici*, 1596), Schwab (*Die Neckarseite der Schwäbischen Alb*, 1823, in particolare la *Romanze Schloß Lichtenstein*) e Lessing (*Altdeutscher Witz und Verstand*), mentre per i dettagli storico-culturali i quadri degli antichi maestri (*Genrebilder*). Cfr. ivi.

¹⁵⁸ Come le nomina Hauff, ironicamente, nelle *Memoiren des Satan* e in *Die Bücher und die Lesewelt*, rispettivamente: di Cramer *Hasper a Spada. Eine Sage aus dem 13. Jahrhundert* (1794); di Spieß *Der Alte Überall und Nirgends. Eine Geistesgeschichte* (1826); di Vulpius *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Roman-tische Geschichte* (1824); di Fouqué *Der Zauberring. Ein Ritterroman* (1812); di Hildebrandt *Die Burg Helfenstein oder das feurige Racheschwert* (1819) e di van der Velde *Die Patrizier* (1825). Cfr. Max Drescher, *op. cit.*, pp. 51-146. Il critico passa in rassegna tali opere per doversi trovare, ancora una volta, a confermare che sia nella tendenza storica e nazionale, sia nella tecnica compositiva, soprattutto nell'uso dei dia-loghi, nell'attenzione per la caratterizzazione dei personaggi, nell'inserimento di moti e inserti poetici e nella ripresa di certi personaggi e motivi come il viaggio, l'assalto o la prigionia, Scott rimane modello in-contrastato di Hauff, nonostante l'elemento del tutto personale che resta la centralità del tema amoroso. Non bisogna dimenticare, infatti, il tono, ironico, con cui Hauff racconta di tali letture giovanili nelle opere suddette prendendone le distanze e prendendo posizione, apertamente parodico-satirica, nei confronti dell'allora dilagante *Trivialliteratur*. Cfr. *infra*.

¹⁵⁹ Max Drescher, *op. cit.*, p. 146: «Sebbene "Lichtenstein" non sia un romanzo di prima classe, classico, e sebbene la tecnica di Hauff sia piuttosto meno il risultato di un'alta consapevolezza artistica e stilistica che di una fresca, piacevole predisposizione e di una buona capacità di osservazione, quell'atmosfera di grazia adolescenziale che alita pervade la sua opera e quello spirito di naturalezza e di carattere popolare che risuo-nano da essa gli assicurano tuttavia, anche per il futuro, un posto nel cuore del popolo tedesco».

¹⁶⁰ Nella biografia dell'autore redatta dal nipote, figlio della sorella minore, di Hauff, si legge, infatti, la nota datata 26 novembre 1825: «Der Schluß des Novembers naht sich; bis dahin habe ich Franckh meinen ersten Teil des „Lichtenstein“ versprochen, und ich muß jeden Augenblick benutzen, um fertig zu werden». [«la fine di novembre si avvicina; per quella data ho promesso a Franckh la mia prima parte del "Lichtenstein" e devo usare ogni istante per finirla»]. In data 21 marzo, poi, viene stampata la seconda parte, mentre è già a metà

tando al meglio gli elementi di successo della 'ricetta' di Scott¹⁶¹, adattandola alla meno peggio alle esigenze del 'color locale' svevo per renderla più interessante e vendibile. Quello che non si è visto o è stato travisato, è la sottile, ma chiara, vena ironica che pervade proprio quegli scritti che si sono voluti leggere in chiave di programmatico e reverenziale atteggiamento di 'calco' da parte di Hauff nei confronti del 'maestro', quando, invece, si tratta piuttosto di un programmatico confronto, inevitabile, ma non acritico, con il «großen Unbekannten», non dissimile dall'atteggiamento manzoniano verso Scott. Ad un'attenta lettura, sia Hauff romanziere che Hauff saggista, in un abile gioco di prismatici rimandi infratestuali, rivelano di guardare a Scott con una certa distanza critica. L'introduzione al *Lichtenstein*, paratesto¹⁶² per eccellenza, inizia, in modo fuorviante, *à la* Scott, con un motto allusivo e 'patriottico' di un poeta 'locale', per aprirsi subito al 'color locale' sia geografico che temporale. Dopo un'ampia descrizione paesaggistica del Württemberg e prima di riassumere con brevi pennellate, sottolineando di rifarsi a «glaubwürdigen Chronisten»¹⁶³, la *Vorgeschichte* dell'anno 1519, in cui si svolge la storia, il narratore annuncia il suo tema e le ragioni della sua scelta:

Unter den vielen Sagen, die von ihrem Lande und der Geschichte ihrer Väter im Munde der Schwaben leben, ist wohl keine von so hohem romantischem Interesse, als die welche sich an die Kämpfe der eben erwähnten Zeit, an das wunderbare Schicksal jenes unglücklichen Fürsten knüpft. Wir haben versucht, sie wiederzugeben, wie man sie auf den Höhen von Lichtenstein und an den Ufern des Neckars erzählen hört, wir haben es gewagt, auch auf die Gefahr hin, verkannt zu werden. Man wird uns nämlich entgegenhalten, daß sich der Charakter Ulerichs von Württemberg nicht dazu eigne, in einem historischen Romane mit milden Farben wiedergegeben zu werden; man hat ihn vielfach angefeindet [...] Und wenn man bedenkt [...] daß Ulerich von Württemberg unter der Vormundschaft schlechter Räte aufwuchs, die ihn zum Bösen anleiteten um ihn nachher zu mißbrauchen, wenn man sich erinnert, daß er in einem Alter die Zügel der Regierung in die Hände bekam, wo der Knabe kaum zum Jüngling reif ist, so muß man wenigstens die erhabenen Seiten seines Charakters, hohe Seelenstärke und einen Mut, der nie zu unterdrücken ist, bewundern [...]¹⁶⁴

della terza: «[...] ich muß ungeheuer arbeiten, daß mir die Druckerei nicht zuvorkommt». [«devo lavorare enormemente, affinché la tipografia non mi preceda»]. Cfr. Julius Klaiber, *Wilhelm Hauff*, cit., p. 212 sgg.

¹⁶¹ E non solo di Scott. Partendo dal fatto che Hauff li nomina direttamente nel saggio *Die Bücher und die Lesewelt*, sono state rilevate anche l'influenza del romanzo *The Spy* (1821, traduzione tedesca 1824) di Cooper sul *Lichtenstein* di Hauff, soprattutto sul personaggio del Pfeifer von Hardt e l'influenza di Irving sui *Märchen* e sulle novelle, tra le quali la *Bettlerin vom Pont des Arts* avrebbe subito anche l'influsso di Reinbeck. Cfr. rispettivamente: Clarence D. Brenner, *The Influence of Cooper's «The Spy» on Hauff's «Lichtenstein»*, cit., pp. 207-210; Otto Plath, *Washington Irving's Einfluß auf Wilhelm Hauff. Eine Quellenstudie*, cit., pp. 459-471; Ernst Müller, *G. Reinbeck als Vorbild von Wilhelm Hauff*, cit., pp. 319-323. Sull'influsso di Cooper su Hauff segnaliamo, inoltre, Preston A. Barba, *Cooper in Germany*, cit., pp. 52-104. Torneremo sull'argomento al par. 3 del presente capitolo.

¹⁶² Per Genette il paratesto, in varie forme (come il titolo, il nome del redattore, le note, la dedica, il motto, la pre- o postfazione e simili), corrisponde al vero proposito dell'autore, presenta, quindi, 'introduce', appunto, alla giusta lettura di un testo. Si tratta di un «palcoscenico atipico ed eterotopico» di una *Affäre* letteraria, una specie di *Doppelgänger* dell'autore stesso, una zona di transizione fra testo e mondo, nel quale si rivela la pragmatica o la strategia del testo stesso. Questo «Dazwischen», questo «Grenz- o Niemandland» [«tra», «terra di confine o di nessuno»] è, in realtà, quindi, un luogo altamente significativo. Cfr. Michael Niehaus, *Autoren unter sich*, cit., pp. 7-8.

¹⁶³ SW 1, p. 9: «cronisti attendibili».

¹⁶⁴ Wilhelm Hauff, *Lichtenstein*, in SW 1, cit., pp. 8-9: «tra le molte saghe del loro paese e della storia dei loro padri che vivono sulle labbra degli Svevi nessuna è di un così grande interesse romantico come quella che

L'accento è chiaramente sull'interesse romantico, à la Scott, non solo per la storia, ma anche per la saga e sul 'colore locale', nonché sul tentativo, piuttosto tipico in epoca restaurativa e che, paradossalmente, sembra contraddire l'intento di attenersi alla verità storica, di idealizzare la figura di un sovrano di cui sembrano venire soprattutto ingigantite le qualità, mentre le 'debolezze' o gli errori passati alla storia vengono qui sminuiti o attribuiti ad altri, come nel caso del cancelliere Volland, su cui torneremo. Invece, dietro questo atteggiamento *apparentemente* conservatore, di legittimazione del potere e della dignità del sovrano, sulla scia di quello storicismo conservatore a cui aveva aderito anche Scott, dietro l'apparente glorificazione del Duca e dell'amore incondizionato, secondo la teoria organicistica dello Stato, del suo popolo, si nasconde un atteggiamento di velata, agli occhi della censura, ma presente e corrosiva, messa in discussione del principio di legittimazione stesso¹⁶⁵. Di Ulrich, infatti, vengono sì 'falsate' alcune verità storiche in funzione di un ritratto che lo riscatti dalla sua pessima reputazione, ma, in fondo, quello che ne emerge dal romanzo, grazie soprattutto ai commenti indiretti alle sue azioni da parte di personaggi leali non solo verso il sovrano, ma anche verso la 'verità', ovvero Georg, Marie e suo padre, il vecchio Lichtenstein, è un ritratto ambivalente di un sovrano *latin lover* e dispotico che il potere rende talvolta non molto lucido nelle sue decisioni e di cui vengono, quindi, al contempo, chiaramente rilevate luci e ombre. L'introduzione, poi, prosegue nell'intento figurativo tipico di Hauff: «wir

si riallaccia alle battaglie del periodo appena citato, al destino meraviglioso di quello sfortunato principe. Abbiamo cercato di riprodurli nel modo in cui si sentono raccontare nelle altitudini di Lichtenstein e sulle sponde del Neckar, abbiamo osato tanto anche a rischio di essere incompresi. Ci viene, infatti, obiettato che il carattere di Ulrich von Württemberg non si addica ad essere reso in un romanzo storico dai colori tenui; lo si è avversato in più modi [...] E se si pensa che Ulrich von Württemberg è cresciuto sotto la tutela di cattivi consiglieri che lo hanno condotto al male per poi abusare di lui, se ci si ricorda che gli furono consegnate nelle mani le redini del governo in un'età in cui il ragazzo non è ancora un adolescente, allora si dovranno almeno ammirare i lati sublimi del suo carattere, la grande forza d'animo e un coraggio che non viene mai represso [...]». La traduzione è nostra, in quanto, fra le non molte versioni italiane del romanzo, tutte datate, divulgative e approssimative, senza pretesa di scientificità o precisione filologica, e spesso inserite in collane da biblioteche circolanti quali «I romanzi di cappa e spada», spesso l'introduzione non viene neanche inserita. Di seguito, comunque, faremo uso di una di queste traduzioni, correggendola o migliorandola tra parentesi quadra laddove si ritenga necessario, per dare un'idea del bisogno di rileggere Hauff non solo da un punto di vista critico. La traduzione italiana che prenderemo come esempio è a cura di Alfredo Pitta ed è divisa in due parti e con due titoli diversi, non essendo fedele al testo neanche nella struttura: *Il castello di Lichtenstein. Romanzo di Guglielmo Hauff*, Verona, Officine Grafiche A. Mondadori, 1933 e *Il cavaliere ignoto*, Verona, Officine Grafiche A. Mondadori, 1934.

¹⁶⁵ Cfr. l'interessante studio di Paul Michael Lützel, *Legitimität: Aspekte politischen Denkens im historischen Roman der europäischen Restauration (1815-1870)*, cit., pp. 55-74. Per Lützel, quello che accomuna Scott e Hauff, ma che si rileva anche in altri romanzi storici dell'epoca, è la volontà di propagare un'ideologia politica di compromesso, «die links von den neuen Restaurations- und rechts von den alten Revolutionsvorstellungen angesiedelt ist» [«la quale è insediata a sinistra delle nuove ideologie restaurative e a destra di quelle rivoluzionarie antiche»]. È un tentativo di conciliare l'ideologia della vecchia classe nobile con le idee della nuova classe borghese in ascesa che, comunque, non va oltre l'idea di monarchia costituzionale. Dietro al «Tübinger Vertrag» del 1514 menzionato nel *Lichtenstein*, stipulato tra i ceti del Württemberg e il Duca Ulrich, si celano allusioni alla costituzione concessa dal re Wilhelm ai cittadini nel 1819. La citazione è a p. 57. Questo è peraltro l'unico saggio, tra quegli a nostra conoscenza, in cui vengono in qualche modo accostati Hauff e Manzoni. Quest'ultimo, infatti, pur essendo più borghese dei romanzi di Scott e Hauff, ha in comune con il nostro autore l'atteggiamento critico 'in controluce' e lo spostamento temporale di tali critiche, ambientando il romanzo in un contesto storico sfalsato di due-trecento anni precedenti a quello allora attuale, in modo da aggirare l'ostacolo della censura senza rinunciare a prendere posizione indiretta sul proprio tempo.

rollen diesen Vorhang auf, wir lassen Bild an Bild vorüberziehen [...]»¹⁶⁶, ma prima il narratore *sembra* rimettersi in discussione, tessendo, al contempo, l'elogio ai 'maestri' Scott e Cooper:

Oder sollte es ein zu kühnes Unternehmen sein, eine historische Sage der Vorzeit in unsern Tagen wieder zu erzählen? Sollte es unbillig sein, zu wünschen, dass sich die Aufmerksamkeit des Lesers einige kurze Stunden nach den Höhen der Schwäbischen Alb und nach den lieblichen Tälern des Neckars wende? Die Quellen des Susquehanna und die malerischen Höhen von Boston, die grünen Ufer des Tweed und die Gebirge des schottischen Hochlandes, Alt-Englands lustige Sitten und die romantische Armut der Galen, leben, Dank sei es dem glücklichen Pinsel jener berühmten Novellisten, auch bei uns in aller Munde. Begierig liest man in getreuen Übertragungen, *die wie Pilze aus der Erde zu wachsen scheinen*, was vor sechzig oder sechshundert Jahren in den Gefilden von Glasgow oder in den Wäldern von Wallis sich zugetragen. Ja, wir werden bald die Geschichte der drei Reiche so genau innehaben, als hätten wir sie nach den gelehrtesten Forschungen ergründet¹⁶⁷.

Lo scarto ironico risulta chiaro e si ripete anche nel passo successivo, in modo che, alla fine, risulta evidente che l'intento di Hauff non consiste affatto nel diventare un 'Walter Scott tedesco', ma piuttosto, ponendosi in atteggiamento critico, di fondare un romanzo storico tedesco da contrapporre, pariteticamente, a quel modello 'incontestato'. Leggiamo il passo:

Und doch ist es meist nur der große Unbekannte, der uns die Bücher seiner Chroniken erschloß und *Bild an Bild in unendlicher Reihe* vor dem staunenden Auge vorüberführte, er ist es, der diesen *Zauber* bewirkte, daß wir in Schottlands Geschichte beinahe besser bewandert sind, als in der unserigen [...] Und in was besteht der Zauber, womit *jener unbekannte Magier* unsere Blicke und unsere Herzen nach den „bergigten Heiden“ seines Vaterlandes zog? Vielleicht *in der ungeheuern Masse* dessen, was er erzählt, *in der grauvollen Anzahl von hundert Bänden*, die er uns über den Kanal schickte? *Aber auch wir* haben mit Gottes und der Leipziger Messen Hülfe Männer von achtzig, hundert und hundertundzwanzig! Oder haben vielleicht die Berge von Schottland ein glänzenderes Grün, als der teutsche Harz, der Taunus und die Höhen des Schwarzwaldes; ziehen die Wellen des Tweed in lieblicherem Blau als der Neckar und die Donau, sind seine Ufer herrlicher als die Ufer des Rheins? Sind vielleicht jene Schotten ein interessanterer Menschenschlag als der, den unseren Vaterland trägt, hatten ihre Väter

¹⁶⁶ SW 1, p. 10: «solleviamo questo sipario, facciamo scorrere un'immagine dopo l'altra [...]». La *Bildlichkeit* hauffiana è una tecnica ricorrente nella sua opera, cfr. l'introduzione ai *Märchen*, per cui si rimanda al cap. 3. Al contempo, però, la metafora del *Bild*, è anche un segnale, autoreferenziale, della volontà del narratore di richiamare l'attenzione del lettore sul meccanismo di finzione letteraria, in un gioco continuo tra la dichiarata volontà di attenersi al vero storico e della saga e il disvelamento di tale livello autoreferenziale, con un effetto, distanziante, di continuo processo critico di illusione-disillusione. Cfr. Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit., pp. 157-182.

¹⁶⁷ SW 1, pp. 10-11: «oppure sarebbe un'impresa troppo ardua quella di raccontare di nuovo una saga storica del tempo antico ai nostri giorni? Sarebbe ingiusto desiderare che l'attenzione del lettore si rivolgesse per alcune brevi ore alle altezze delle Alpi Sveve o alle amabili valli del Neckar? Le sorgenti del Susquehanna e le pittoresche cime di Boston, le verdi sponde del Tweed e le montagne delle Highlands scozzesi, i divertenti costumi dell'antica Inghilterra e la romantica povertà dei Gaeli (soprav)vivono sulla bocca di ognuno anche da noi grazie al fortunato pennello di quel famoso novellista. Avidamente si legge in versioni fedeli, *che sembrano crescere come funghi dalla terra*, ciò che è accaduto sessanta o seicento anni fa nei campi di Glasgow o nei boschi di Wallis. Sì, presto deterremo la storia dei tre regni così precisamente come se l'avessimo sondata nelle ricerche (scientifiche) più erudite». [corsivo nostro].

röteres Blut als die Schwaben und Sachsen der alten Zeit [...] Doch *auch wir* hatten eine Vorzeit, die reich an bürgerlichen Kämpfen, uns nicht weniger interessant dünkt als die Vorzeit des Schotten; darum haben auch wir gewagt, ein *historisches Tableau* zu entrollen [...] ja, wenn sogar unsere Farben matt, unser Crayon stumpf erscheint, doch *eines* zur Entschuldigung für sich haben möchte, ich meine die *historische Wahrheit*¹⁶⁸.

Quello che emerge dalla *Einleitung*, allora, è la ribaltata posizione di Hauff nella questione del romanzo storico: non succube o riverente epigone e imitatore di Scott, quindi, ma pioniere che apre la strada alla storia del genere letterario in Germania¹⁶⁹. Questa opera di smitizzazione o ridimensionamento di Scott, da un lato, e di denuncia del disagio verso il fenomeno della produzione di massa conseguente al successo del 'maestro', dall'altro, si riflette anche negli 'schizzi' o scritti giornalistici. Lo studio sui dodici romanzi di Scott¹⁷⁰, ad esempio, che a tutta prima sembra una riverente difesa di Scott dai pregiudizi correnti, ad una lettura più attenta, si rivela un elogio lucido e non senza distanza critica che analizza impetosamente le opere in questione elencandone non solo i pregi, ma anche i difetti e, anzi, sembra procedere nell'analisi dai romanzi a suo parere più riusciti a quelli meno originali. Nella parte introduttiva generale, Hauff riconduce il romanzo al genere dell'epos e contrappone ai tipi del *Wilhelm Meister* e dei «Kunstromane», dove la storia ha un ruolo secondario, i romanzi di Scott, dove regna «ein treu poetisches Bild des Lebens»¹⁷¹, caratterizzati dalla semplice e oggettiva verità dello storico, personaggi 'vivi' che si rivelano attraverso i dialoghi e dal «Nichtheld» [«anti-eroe»] che rappresenta il lettore nel romanzo. Non dimentica, però, di sottolinearne subito anche un difetto, ovvero l'uso dell'orrido spesso lungamente insistito che

¹⁶⁸ *Ibidem*: «Eppure nella maggior parte dei casi è solo il 'grande sconosciuto' che ci ha dischiuso i libri delle sue cronache facendo scorrere davanti all'occhio stupefatto *immagine dopo immagine in una serie infinita*; è lui che ha causato tale *magia* per cui siamo quasi più esperti della storia scozzese che della nostra [...] E in cosa consiste la magia con la quale 'quel mago sconosciuto' ha attirato i nostri sguardi e i nostri cuori verso quelle 'lande montuose' della sua patria? Forse quella *enorme massa* di ciò che narra, nello *spaventoso numero di cento volumi* che egli ci ha spedito di qua dal canale? *Ma anche noi* abbiamo, grazie all'aiuto di Dio e delle fiere di Lipsia, uomini di ottanta, cento, centoventi [volumi]! Oppure forse le montagne della Scozia hanno un verde più splendente dello Harz tedesco, il Taunus e le cime della Foresta Nera; attraggono di più le onde del Tweed dell'amabile blu del Neckar e del Danubio, sono quelle sponde più belle di quelle del Reno? Sono forse quegli Scozzesi una razza di uomini più interessante di quella della nostra patria, avevano i loro padri sangue più rosso degli Svevi o dei Sassoni dei tempi antichi [...] Ebbene, *anche noi* avevamo un tempo antico, ricco di lotte cittadine e che non ci sembra meno interessante di quello dello Scozzese; perciò abbiamo osato 'srotolare un *tableau*' storico [...] se per caso i nostri colori dovessero sembrare opachi, le nostre matite spuntate, almeno *una cosa* potrebbe valere in sé come scusante, cioè la *verità storica*» [corsivi nostri]. Da questa citazione emerge chiaramente che Hauff, similmente a Manzoni, potrebbe essere definito come il 'romanziero del ma', in quanto tende a giustapporre ad ogni affermazione apparentemente assolutizzante tale congiunzione avversativa con l'effetto di relativizzare immediatamente oppure di aggiungere una sfumatura che insinua comunque il dubbio, come, ad esempio, attraverso gli appellativi rivolti a Scott.

¹⁶⁹ Sull'evoluzione del romanzo storico in Germania da Hauff in poi cfr. Hans Dieter Huber, *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, cit.; Michael Limlei, *Geschichte als Ort der Bewährung*, cit.; Michael Niehaus, *Vaterländische Probleme: Willibald Alexis*, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F. 1, 2000, pp. 521-535. Alexander H. Traeber, «*Sie erröte vor sich selbst...*» *Funktion der Innerlichkeit in Wilhelm Hauffs historischem Roman- und Novellenschaffen*, cit.; Barbara Potthast, *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, cit.

¹⁷⁰ Cfr. *supra*. Cfr. SW 3, pp. 243-259. Questo e *Die Teutschen Übersetzungsfabriken* fanno parte del *Nachlaß*, ovvero di bozze che, nella maggior parte dei casi, erano concepite come interventi giornalistici e sono rimaste inutilizzate.

¹⁷¹ Ivi, p. 244: «un ritratto fedelmente poetico della vita».

Hauff condanna in favore della verità storica¹⁷². Subito dopo, poi, passa in rassegna i singoli romanzi, iniziando da *Waverley*, *Guy Mannering*, *The Antiquary* e *Rob Roy*, lodati appunto per la presenza delle caratteristiche suddette, insieme all'accostamento di meraviglioso e comune, nonché per i vivi «ritratti psicologici», mentre, ad esempio, definisce *The Heart of Mid-Lothian* una «natura morta», non trova riuscito *The Abbot*, paragona *Ivanhoe* ai *Ritterromane* e definisce *The Pirate* «dürftig wie der Boden dieser Inseln»¹⁷³, non sprecandosi certo troppo in complimenti. Dopo aver 'disincantato' il 'mago' Scott, poi, nel saggio *Die Teutschen Übersetzungsfabriken*¹⁷⁴, Hauff prende posizione, critica, nei confronti di quella «Unmasse von Übersetzungen», a cui aveva già accennato nell'introduzione al romanzo e causata proprio dall'ondata della moda dei romanzi di Scott e Cooper, una vera e propria produzione industriale di traduzioni a più mani e senza tanti criteri che tendono a «die Magazine des Landes mit fremden Gewächse zu füllen»¹⁷⁵. Hauff rileva questo fenomeno soprattutto a Berlino e a Dresda e fa apertamente i nomi di Hell e Franckh, affermando sprezzante:

Aus ihren Fabriken gehen Bücher hervor, die man wegen der Inkorrektheit ihres Stils nicht ohne Ekel lesen kann. Wie Drachen scheinen sie den Kontinent und die britische Insel zu bewachen, und wo etwas auftaucht, dessen Titel nur entfernt von einigem Interesse scheint, decken sie schnell die Hand darauf und schreien: „Halt! Das laß ich übersetzen!“¹⁷⁶

Gli strali satirici poi si fanno ancora più taglienti nello 'schizzo' *Die Bücher und die Lesewelt*¹⁷⁷ che è, comunque, al contempo, anche un realistico affresco dell'industria letteraria dell'epoca, di cui in qualche modo, sebbene non in maniera acritica o passiva, coinvolge anche lo stesso Hauff. Si tratta di un genere misto, tra la satira e il racconto in forma di dialogo tra l'io narrante, aspirante scrittore (Hauff stesso), e il bibliotecario (Franckh) di una biblioteca circolante, allora tanto in voga, sui gusti del pubblico e

¹⁷² Si legge: «[...] er malt, was man kurz wünschte lange aus. So wird das Schreckliche zum Widerwärtigen. So in *Waverley*, [...] wo es aber nicht nötig ist daß wir alle Präparate zur Hinrichtung sehen. So der Selbstmord des Schleichhändlers im *Astrologen*. [«egli dipinge lungamente ciò che ci si augurerebbe fosse breve. Così lo spaventoso diventa ributtante. Così è in *Waverley* [...] dove non è necessario che vediamo tutti i preparativi all'impiccagione. Così è anche il suicidio del contrabbandiere nell'*Astrologen*.] SW 3, pp. 245-246. Questa posizione ricorda da vicino Manzoni ed era già stata espressa nell'introduzione al *Lichtenstein*, dove, come abbiamo visto, Hauff insiste sul punto del vero storico insieme al *sagenhaft*, ovvero l'eredità popolare tradizionale o coscienza storica collettiva che viene dipinta da Hauff con «milden Farben» [«colori tenui»] in una sorta di «Wortgemälde» [«dipinto verbale»].

¹⁷³ SW 3, p. 259: «povero come il suolo di queste isole». Quest'analisi hauffiana in pratica basterebbe già da sola a smontare le teorie della *Quellenforschung*, come quelle di Carruth e Thompson per cui cfr. *supra*.

¹⁷⁴ Anche questo fa parte del *Nachlaß*, cfr. SW 3, pp. 260-264.

¹⁷⁵ SW 3, p. 260: «Massa informe di traduzioni» [...] «riempire i magazzini del paese con escrescenze straniere».

¹⁷⁶ Ivi, p. 262: «dalle loro fabbriche fuoriescono libri che, a causa della scorrettezza del loro stile, non si possono leggere senza disgusto. Come draghi sembrano sorvegliare il continente e l'isola britannica e dove appare qualcosa il cui titolo sembri di un qualche minimo interesse, vi stendono sopra veloci la mano e gridano: "Fermi! Questo lo traduco io!"». Non si può dire che a Hauff manchi un forte senso di autoironia, visto che ha rapporti personali con entrambi e Franckh è anche il suo editore, ma, in fondo, è proprio questa la caratteristica del nostro autore: quella scaltra abilità nello sfruttamento 'critico' del *Literaturbetrieb* dell'epoca, appropriandosi dei generi in voga come armi che, simultaneamente, si rivoltano contro se stesse e fungono da luogo, celato agli occhi della censura, di libera espressione della propria opinione sul suo tempo.

¹⁷⁷ Pubblicato per la prima volta sul *Morgenblatt für gebildete Stände* nell'aprile del 1827, poi raccolto dagli amici, postumo, nella raccolta *Phantasien und Skizzen von Wilhelm Hauff*. Stuttgart. Gebrüder Franckh, 1828.

le mode letterarie del tempo. Come già nelle *Memoiren des Satan*, anche qui non viene risparmiato nessuno: autori, editori, lettori, tutti sono coinvolti in questa specie di *roulette* russa, giocando abilmente con i *clichés* e i *topoi* del caso. Oggetto di critica sono non solo gli autori della *Trivialliteratur*, dalle *Ritter-* alle *Schauergeschichten* ai romanzi di Clauren¹⁷⁸, che lasciano impolverare sugli scaffali delle biblioteche autori 'seri' come Jean Paul, ma anche e, soprattutto, la moda dei romanzi storici *à la* Scott, Cooper e Irving, nonché il conseguente fenomeno delle *Übersetzungsfabriken* che, qui, vengono minuziosamente descritte guardandole attraverso l'impetosa lente della satira e usando l'abile mezzo dell'esagerazione:

[...] eine Dampfmaschine zu erfinden, die Französisch, Englisch und Deutsch versteht, dann braucht man gar keine Menschen mehr. Die Fabrik ist aber folgendermaßen beschaffen: Hinten im Hof ist die Papiermühle, welche *unendliches Papier* macht, das schon getrocknet wie ein Lavastrom in das Erdgeschoß des Hauptgebäudes herüberrollt; dort wird es durch einen Mechanismus in Bogen zerschnitten, und in die Druckerei bis unter die Pressen geschoben. Fünfzehn Pressen sind im Gang, wovon jede täglich zwanzigtausend Abdrücke macht. Nebenan ist der Trockenplatz und die Buchbinderwerkstätte. Man hat berechnet, daß der Papierbrei, welcher morgens fünf Uhr noch flüssig ist, den anderen Morgen um elf Uhr, also innerhalb dreißig Stunden, ein elegantes Büchlein wird. Im ersten Stock ist die Übersetzungsanstalt. Man kömmt zuerst in zwei Säle; in jedem derselben arbeiten fünfzehn Menschen. Jedem wird morgens acht Uhr ein halber Bogen von W. Scott vorgelegt, welchen er bis Mittag drei Uhr übersetzt haben muß. Das nennt man dort 'aus dem Groben arbeiten'. [...] An die zwei Säle stoßen vier kleine Zimmer. In jedem sitzt ein Stilist und sein Sekretär; Stilisten nennt man dort nämlich diejenigen, welche die Übersetzungen der dreißig durchgehen und aus dem Groben ins Feine arbeiten; sie haben das Amt, den Stil zu verbessern. [...] In einem fünften Zimmer sind zwei poetische Arbeiter, welche die Mottos über den Kapitelen und die im Text vorkommenden Gedichte in deutsche Verse übersetzen¹⁷⁹.

Allora l'aspirante scrittore, così 'illuminato', prende la decisione: «einen histori-

¹⁷⁸ Già bersaglio degli strali satirici di Hauff nelle *Memoiren des Satan* e, poi, soprattutto, nel romanzo *Der Mann im Mond* e nella *Kontroverspredigt*, cfr. *infra*, 2.2. di questo capitolo. Sulla presa di posizione verso le *Schauergeschichten* cfr. cap. 3, soprattutto il terzo *Märchenalmanach* (par. 4). Inoltre, non è per niente casuale che Hauff, tra gli autori 'seri', salvi proprio Jean Paul, che, con la sua modalità di scrittura ironico-digressiva, *à la* Sterne e Heine, si fa specchio di un'epoca storica non più armonicamente progressiva e senza scarti, 'classica', ma piuttosto caratterizzata, a partire dalle rivoluzioni di fine Settecento, da rapidi cambiamenti e brusche interruzioni o svolte, cfr. capp. 1 e 3.

¹⁷⁹ SW 3, pp. 62-63: «inventare una macchina a vapore che capisca il francese, l'inglese e il tedesco, poi non si ha proprio più bisogno degli uomini. Ma la fabbrica è così strutturata: dietro nella corte c'è la macinacarta che produce *carta infinita*, che, già asciutta, come un fiume di lava si riversa nel pianoterra dell'edificio principale; lì viene tagliata in fogli attraverso un meccanismo e spinta nella tipografia fin sotto alle presse. Quindi le presse sono in funzione, delle quali ognuna giornalmente fa ventimila stampe. Lì accanto c'è lo stenditoio e il laboratorio di legatoria. Si è calcolato che la massa di carta che la mattina alle cinque è ancora fluido la mattina dopo alle undici, quindi nell'arco di trenta ore, diventa un elegante libriccino. Al primo piano c'è l'impresa di traduzione. All'inizio si entra in due sale; in ognuna di esse lavorano quindici uomini. Alle otto di mattina viene messo davanti a ognuno un foglio di W. Scott che egli deve aver tradotto in giornata entro le tre. Questo si chiama il 'lavoro di sgrossatura'. [...] Accanto alle due sale ci sono quattro piccole stanze. In ognuna siede uno stilista e un segretario; lì si chiamano stilisti proprio coloro che riguardano le traduzioni dei trenta e dall'approssimativo lavorano nel fine; essi hanno il compito di migliorare lo stile. [...] in una quinta stanza ci sono due lavoratori poetici, i quali traducono i motti sopra i capitoli e le poesie che ricorrono nel testo in versi tedeschi».

schen Roman à la Walter Scott muß du schreiben»¹⁸⁰, chiara allusione autoreferenziale e ironica al *Lichtenstein*, e, quindi, di studiarne a fondo le opere per 'carpirne' il segreto e trovare poi il tema storico tedesco più adatto allo scopo. In un gioco autoriflessivo di infiniti specchi à la Escher, tra Hauff romanziere e Hauff saggista-critico appunto, l'entusiasmo dello 'scrittore' viene, però, subito smorzato dal bibliotecario, il quale riconosce sì l'indubbio valore di Scott e dei «due Americani», Cooper e Irving, ma, parolaspia hauffiana, questa mania letteraria si è diffusa in maniera troppo innaturale, rapida e incontrollabile e «überdies hat auch diese Herrn Walter Scotts Fruchtbarkeit ansteckt. Sie sind jetzt sparsam mit Gedanken und verschwenderisch mit Worten. [...] Etwas Neues muß heutzutage neu, auffallend, pikant sein [...] 'Literarisches Hühnerfutter!'»¹⁸¹. E allora, su ispirazione della *Übersetzungsfabrik*, niente di meglio che procurarsi un «großen Unbekannten» che consista in una fabbrica di scrittori di romanzi che, industrialmente, portino a termine l'ambizioso progetto dal titolo *Die Geschichte Deutschlands von Hermann dem Cherusker bis 1830, in hundert historischen Romanen!* Senza mancare di rispetto al genio di Scott, una lettura di queste pagine in chiave di riverente e ossequioso omaggio dell'adepto al maestro non può che essere un abbaglio. Il mordente satirico e irriverente, non tanto, appunto, verso il genio di Scott, bensì verso tutto il resto che da lì è scaturito, è lampante. Dopo quest'analisi dei paratesti e dei giochi prismatici di rimandi infratestuali che ha evidenziato l'originalità poetologica del nostro autore nell'«assorbire» e rielaborare criticamente i nuovi fermenti letterari europei, torniamo un attimo al romanzo.

Come abbiamo già avuto modo di vedere, Hauff recupera sì la poetica di Scott, ma con distanza critica. 'Scottiana', nel *Lichtenstein*, è la compresenza di storia e invenzione, laddove l'invenzione risulta in primo piano: la figura centrale, infatti, è l'eroe medio, Georg von Sturmfeder, personaggio inventato e in parte trasfigurato in chiave autobiografica¹⁸², mentre le figure storiche, tra cui spicca il Duca Ulrich, ma che comprendono anche i condottieri della Lega Sveva, figure più o meno positive, o il cancelliere Volland, rimangono, comunque, figure secondarie. Scottiano sembra essere anche il *Neben- e Ineinander* della sfera pubblica e privata, ovvero l'intreccio sul palcoscenico della 'grande storia' del Württemberg e della 'piccola storia' individuale, ovvero le scelte politiche e, soprattutto, la storia d'amore di Georg e Marie. Rispetto al supposto 'modello', però, la sfera del privato, ovvero la *Liebesgeschichte*, risulta predominante, mentre lo stile di Hauff, rispetto a Scott, soprattutto nelle parti storiche, è più sintetico e moderno, in quanto il linguaggio usato sembra più adatto al XIX che al XVI secolo, il che può essere letto in chiave di 'spia' dell'intento dell'autore, più simile a quello manzoniano che a quello scottiano, di commentare 'in controluce' il proprio secolo mediante spostamento, freudiano, dell'ambientazione temporale. Il testo è diviso in tre parti più o meno

¹⁸⁰ *Ibidem*. «Devi scrivere un romanzo alla Walter Scott».

¹⁸¹ SW 3, pp. 65-67: «inoltre la produttività di Walter Scott ha contagiato anche questi (i nostri). Adesso sono parsimoniosi di pensieri e prodighi di parole. [...] oggi giorno qualcosa di nuovo deve essere nuovo, appariscente, piccante [...] 'Becchime per polli letterario!'» L'atteggiamento satirico verso i salotti letterari e la moda dei romanzi storici continua, poi, nella novella *Die letzten Ritter von Marienburg* per cui si rimanda al par. 3 del presente capitolo. La poetica hauffiana supera i confini dei romanzi per debordare anche nelle novelle e nei *Märchen*, costituendo il filo rosso che pervade l'intero macrotesto dell'autore. Cfr. *infra*.

¹⁸² Georg e Marie si conoscono, ad esempio, a Tubinga, durante gli anni universitari di Georg, e il nome Marie è quello della sorella minore preferita dall'autore.

equilibrate nella struttura¹⁸³, con un andamento narrativo piuttosto lineare¹⁸⁴ guidato da un narratore onnisciente, tipico del romanzo storico, che si presenta, in maniera non dissimile da Manzoni, nel doppio ruolo di storico o custode del patrimonio della saga da un lato e istanza ironico-critica dall'altro. Egli cede malvolentieri la prospettiva ai suoi personaggi¹⁸⁵ e rimane, infatti, punto focale, percettivo e mediatore, costante nel testo, costruito su una serie di *Bilder*, come annunciato nell'introduzione, in cui la 'grande storia' tende ad essere resa in modo piuttosto sintetico per lasciare più ampio respiro alla 'piccola storia'. Nella prima parte, dominata dalla sfera 'pubblica', grazie a una tecnica di 'acutizzazione dello sguardo'¹⁸⁶, entriamo nella città di Ulm insieme alle truppe della Lega e ci viene offerto il *Gesellschaftsportrait* della città, con i suoi cittadini e le sue corporazioni e i suoi edifici medievali, mentre ci vengono presentati molti degli attanti della storia; il ritratto sociale poi prosegue con i festeggiamenti e i balli che danno uno spaccato sugli interni e le abitudini cittadine, per poi lasciare spazio, dopo gli alterchi tra Georg e i capi della Lega a causa del suo 'voltabandiera', ad un inserto paesaggistico¹⁸⁷ svevo, mentre Georg viene accompagnato dal Pfeifer von Hardt al castello di Lichtenstein. Nella seconda parte, poi, più concentrata sulla sfera del privato, assistiamo alle cure amorose di Bärbele¹⁸⁸ per Georg ferito, poi il proseguimento del viag-

¹⁸³ Rispettivamente: la prima parte è divisa in 14 capitoli che riguardano un arco temporale di 8 giorni, la seconda in 11 capitoli per 12 giorni, mentre la terza ancora 11 capitoli, ma che coprono più o meno un arco temporale molto più ampio (di trecento anni).

¹⁸⁴ Solo a volte ci sono accenni di prolessi e, soprattutto, di analepsi, come quando, nella prima parte, si ricostruisce l'incontro di Georg e Marie o, nella terza, la storia del Pfeifer von Hardt, ovvero della rivolta detta «armer Konrad».

¹⁸⁵ Diversamente da Manzoni, i personaggi hauffiani, privi di introspezione psicologica, sono tendenzialmente tipizzati, schierati politicamente (tranne il protagonista che 'oscilla') ovvero connotati per coppie opposte alto-basso oppure positivo-negativo, laddove, ad esempio, Bertha o Bärbele sarebbero la controparte 'bassa' di Marie, come Dietrich von Kraft di Georg von Sturmfeder; Truchseß von Waldburg è la figura negativa tra i capi della Lega Sveva, mentre Georg von Frondsberg quella positiva. Raramente il narratore ci concede uno sguardo nell'interiorità dei personaggi, che sono caratterizzati da psicostrutture semplici e reagiscono solo in rapporto a determinate situazioni, mentre tradiscono piuttosto i loro sentimenti contingenti attraverso il linguaggio muto dell'arrossire o dell'impallidire, con grande effetto teatrale. Cfr. a tal proposito Alexander H. Traeber, *op. cit.*

¹⁸⁶ Anche Manzoni, dopo l'introduzione parodica nei confronti del 'buon seicentista', ci introduce nella storia attraverso quel I capitolo che, da una prospettiva aerea sul paesaggio lombardo, avvicina progressivamente lo 'zoom' e, passando dalla descrizione di un paesaggio naturale prima, e umanizzato poi, si focalizza gradualmente sul borgo, sulla stradiciola e, infine, sul personaggio di Don Abbondio.

¹⁸⁷ Huber insiste sull'importanza della funzione dello spazio, e del paesaggio in particolare, nel romanzo non solo nel senso del 'colorito locale', ma anche e soprattutto come luogo di mediazione e incontro tra storia e invenzione, tra storia e vissuto individuale. Cfr. Hans Dieter Huber, *op. cit.* La descrizione del paesaggio svevo, qui come poi anche nei *Märchen*, per cui si rimanda all'ultimo capitolo, perde i contorni vaghi e indefiniti, interiorizzati, della *Seelenlandschaft* romantica per assumere tratti molto più marcati e definiti, quasi pittorici, mentre il viaggio non è più la *Wanderung* senza meta né ritorno, bensì uno spostamento tra due punti di un itinerario ben preciso.

¹⁸⁸ Si tratta della figlia del pifferaio di Hardt, che parla il dialetto svevo e che si innamora dell'idealizzato cavaliere, ma in modo un po' più terreno di Marie. Interessante è la colorazione sensuale insistita di questo innamoramento. A questa scena di 'idillio casalingo' e di grande realismo non solo linguistico, corrisponde, per contrasto, all'inizio della terza parte, quella del campo dei Lanzichenecci, gli sradicati senza patria, che parlano una lingua mista ibrida e sgrammaticata, una sorta di 'creolo', pieno di tecnicismi anche sbagliati e parole straniere. Mentre qui la scena, pur denunciando saccheggî e stupri, è a tratti comica e alcuni Lanzichenecci vengono raffigurati come 'macchiette', nel romanzo manzoniano, con brevi pennellate impietose, vengono ritratti come pura causa di devastazione e strumento spietato della 'storia', frutto, però, non tanto di una visione fatalistica della stessa, o 'provvidenziale', quanto laicizzata e basata sul libero arbitrio e sugli errori umani (cfr. la fine del cap. XXVIII dei *Promessi sposi*, pp. 548-560).

gio con la sosta e le discussioni politiche al «Pfullinger Wirtshaus»¹⁸⁹ per poi giungere, infine, all'incontro con Ulrich nella «Nebelhöhle»¹⁹⁰ e al castello di Lichtenstein. Infine, la terza parte si focalizza di nuovo sulla sfera del pubblico e il matrimonio di Georg e Marie passa in secondo piano rispetto agli avvenimenti storici: Ulrich riconquista Stuttgart, ma poi, a causa di errate scelte politiche, perde di nuovo tutto, e solo grazie all'aiuto di Georg e al sacrificio del pifferaio di Hardt riesce a mettersi in salvo¹⁹¹. All'inserto *sagenhaft* alla fine della prima parte, la saga del gigante, raccontata dal pifferaio a Georg durante il viaggio verso il castello di Lichtenstein, che funziona da *mise-en-abyme* prolettica del *plot*, fa riscontro, nella terza, con tecnica tipicamente hauffiana¹⁹², l'altra *Binnengeschichte* che racconta la storia di Hanns ricostruendo analetticamente gli eventi, storici questa volta, della rivolta detta 'armer Konrad'.

Tutto questo, però, prendendo in prestito i termini di Tellini, non è altro che la 'favola', che, tra l'altro, ha anche un apparente lieto fine¹⁹³, come accade anche nel romanzo manzoniano. Se, tuttavia, guardiamo questi *Bilder* in controluce, il narratore ci guida alla scoperta di una serie di *Gegenbilder*, la 'controfavola' appunto. L'opera si definisce, quindi, al negativo: non è il classico romanzo storico à la Scott, e, come abbiamo accennato, non è neanche il classico romanzo restaurativo che glorifica la legittimità del potere monarchico o la propria patria in modo acritico. Dietro questa apparenza di romanzo delle risposte si cela, invece, il luogo, ironico, della messa in discussione. Come ormai sappiamo, Hauff imita i 'modelli' così 'realisticamente' fino a svuotarli dal loro interno rovesciandoli nel loro contrario, riscatta la figura di Ulrich, ma mostrandone al contempo luci e ombre, e vuole sì dare voce alla storia locale e alla cultura sveva, ma

¹⁸⁹ Una scena simile nella taverna, con discussioni politiche e avvenimenti storici riportati al lettore mediante i dialoghi degli avventori, in prospettiva spesso distorta, si trova anche nei *Promessi sposi*. Losteria di Gorgonzola (cap. XVI) ne è un chiaro esempio: qui l'abile uso di un'ironia polifonica da parte del Manzoni permette di riportare gli stessi fatti (la rappresentazione realistica e drammatica degli effetti della carestia e della rivolta di S. Martino) da tre diversi punti di vista: la prospettiva di Renzo, il racconto stravolto del mercante e il commento del narratore. Con la stessa tecnica vengono riportati e commentati anche altri fatti storici, ora con gli occhi del popolo, ora con quelli dei potenti intenti a gozzovigliare o pavoneggiarsi, su cui regna sempre lo sguardo vigile e disincantato del narratore. Cfr. ad es. l'episodio di Fra Cristoforo al palazzo di don Rodrigo (cap. V). Losteria come luogo libero da censure e grottesco-farsesco della critica socio-politica ritornerà anche nelle novelle (*Die Sängerin*), nell'ultimo almanacco di *Märchen*, nonché nelle *Phantasien im Bremer Ratskeller*. Cfr. *infra*.

¹⁹⁰ In quanto controparte ctonia del castello, luogo dove, di solito, nel romanzo gotico, la fanciulla perseguitata si trova in balia del *villain*, l'episodio della «Nebelhöhle» può essere letto in chiave parodica dello stesso romanzo gotico, in quanto è lì che il '*villain*' è costretto a rifugiarsi, ed è lui stavolta il perseguitato, e, in un completo ribaltamento dei ruoli, sopravvive grazie all'aiuto della fanciulla. Si è già accennato come il *villain* nei *Promessi sposi* venga quasi addirittura convertito da Lucia. Il passo di Hauff può essere, inoltre, visto anche come allusione alla fiaba di *Aladino* nelle *Mille e una notte*.

¹⁹¹ Per un'analisi strutturale dettagliata del romanzo cfr. Alexander H. Traeber, *op. cit.*, pp. 33-212.

¹⁹² Cfr. i *Märchen*, cap. 3.

¹⁹³ Mentre in Manzoni 'il sugo della storia' relativizza in più modi l'apparente lieto fine (cfr. Gino Tellini, *op. cit.*), nel *Lichtenstein*, Georg viene 'condannato' a rinchiudersi nell'"idillio" *Biedermeier* a conclusione di una parabola, per certi versi simile a quella di Renzo, che, in ultima analisi, non è altro che la versione ironica della carriera borghese. Cfr. Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit. p. 170. Merita forse ricordare queste poche righe del Manzoni a suggello del solo apparente lieto fine: «Il marchese fece loro una gran festa, li condusse in un bel tinello, mise a tavola gli sposi, con Agnese e con la mercantessa; e prima di ritirarsi a pranzare altrove con don Abbondio, volle star lì un poco a far compagnia agl'invitati, e aiutò anzi a servirli. A nessuno verrà, spero, in testa di dire che sarebbe stata cosa più semplice fare addirittura una tavola sola. Ve l'ho dato per un brav'uomo, ma non per un originale, come si direbbe ora; v'ho detto che era umile, non già che fosse un portento d'umiltà. Naveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari». Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., p. 740.

senza voler rimanere ingabbiato entro tali angusti limiti, come dimostra il suo viaggio europeo. Quello che sembra a tutta prima un romanzo *trivial* che sfrutta i generi di moda, del romanzo storico-patriottico e di quello sentimentale-amoroso, in realtà, ad un'attenta lettura tra le pieghe del testo, rivela un subtesto ironico *unterschwellig* che relativizza subito le apparenze e gioca costantemente con le aspettative del lettore, tra finzione-illusione e smascheramento della finzione-disillusione. Infatti, come abbiamo visto, mentre l'introduzione sembra voler fondare il genere allacciandosi alla tradizione di Scott e appellandosi a sentimenti patriottici, difendendo il potere sovrano e il 'vero storico', il primo capitolo mostra già lo scarto: dopo una descrizione voyeristica dell'ingresso in Ulm da parte della Lega e dei personaggi principali che lo osservano dalla finestra, si scopre che, in realtà, questo è l'unico riferimento 'storico' della prima parte, dove la storia lascia il posto alla *love story* tra personaggi astorici e ad un furioso crescendo di ribaltamenti satirici. Innanzitutto, viene parodizzato il tema amoroso insistito della *Trivialliteratur*, non solo nella doppia coppia, di cui, come un'immagine riflessa nello specchio distorto dell'ironia grottesca, il duetto Dietrich¹⁹⁴ – Berta costituisce la controparte 'bassa' dell'amore tra Georg e Marie, ma anche in tali 'stoccate', in cui l'allusione ironica non è rivolta solo verso la storia d'amore, ma anche proprio verso quelle fonti che dovrebbero costituire le 'solide' basi del 'romanzo storico':

Die Sage erzählt nicht, ob er [Georg] auf der hohen Schule in Tübingen, die damals in ihrem ersten Erblühen war, in Wissenschaften viel getan. Es kam nur die Nachricht bis auf uns, daß er einem Fräulein von Lichtenstein [...] wärmere Teilnahme schenkte als den Lehrstühlen der berühmtesten Doktoren¹⁹⁵.

[...] Entfernt von diesem Paar [...] saßen Georg und Marie im traulichen Flüstern der Liebe. Weder der gelehrte Johannes Thetingerus, noch ein Johannes Bezius, weder Gabelkofer, noch Crusius, so wichtige Kunden wir ihnen über diese Zeiten verdanken, melden uns, was diese beiden an jenem Morgen zusammen flüsterten; nur so viel können wir berichten, daß eine süße Ruhe auf Mariens Zügen lag, daß sie die schönen Augen bald freudig aufschlug, bald verschämt wieder senkte, daß sie bald lächelte, bald tief errötete, und manche Frage des Geliebten mit Küssen zurückdrängte¹⁹⁶.

Ed ecco la parodia dell'amore 'sublime', nonché del cavaliere ideale. Racconta Dietrich von Kraft a Georg von Sturmfeder:

Berta ist so gut als meine Braut. Ach, das ist gerade der Jammer! [...] Nun habt ihr aber dem Mädchen durch Euer kriegerisches Wesen gänzlich den Kopf verrückt. Sie wollte,

¹⁹⁴ Anche qui è interessante notare il gioco ironico con il cognome: 'von Kraft' non mostra un carattere poi tanto virile, quando, verso la fine del romanzo, viene arrestato, condannato e salvato dal cugino Georg.

¹⁹⁵ SW 1, pp. 19-20: tr. it., cit., pp. 8-9: «ciò che si sa di lui non ci dice [sic! La saga non racconta] se egli facesse molto profitto all'Università di Tubinga, allora in pieno sviluppo. Ma sembra che [sic! Ci è arrivata solo la notizia che] [...] dedicasse più tempo e maggiore ardore a una dolce fanciulla di Lichtenstein [...] che alle lezioni [dei più illustri dottori]».

¹⁹⁶ Ivi, pp. 267-268. Tr. it., cit., il passo sarebbe stato a p. 44, ma è stato ommesso, con grave perdita della contrapposizione ironica fra il 'duetto' Dietrich-nutrice Rosel, che rammenda gli abiti 'da guerra' di Dietrich e la 'coppietta' felice: «[...] lontani da questa coppia [...] Georg e Marie erano seduti in un intimo sussurro amoroso. Né il dotto Johannes Thetingerus, né (un tale) Johannes Bezius, né Gabelkofer, né Crusius, ci riferiscono, nonostante le molte notizie su questi tempi che dobbiamo loro, cosa i due si sussurrassero quella mattina; solo questo possiamo raccontare, che sui tratti di Marie regnasse una dolce quiete, che ora essa spalancava lieta gli occhi, ora li riabbassava imbarazzata, che ora rideva, ora arrossiva vistosamente e respingeva alcune domande dell'amato con baci». [traduzione nostra].

ich solle vorher zu Feld ziehen und ein Mann werden wie Ihr. – Dann wolle sie mich heiraten. Ach, du gerechter Gott! [...] Bin zu Feld gezogen; die Strapazen vergesse ich in meinem Leben nicht! [...] Das war ein Jammer! Mußten oft täglich acht Stunden reiten. Die Kleider kamen in Unordnung, alles wurde bestaubt und unsauber, der Panzer drückte mich wund; ich hielt es nicht mehr aus [...] bei Tübingen kam ich hart ins Gedränge. Keine zwanzig Schritte von mir wurde einer maustot geschossen. Ich vergesse den Schrecken nicht, und wenn ich achtzig Jahr werde!¹⁹⁷

Oltre alla *Trivialliteratur* viene, inoltre, attaccato il genere fantastico-gotico, come si legge, ad esempio, nel passo in cui Georg si trova in prigione, come Medardo nel romanzo *Die Elixiere des Teufels* di Hoffmann, e sente improvvisamente rumori inquietanti e passi che si avvicinano, solo che l'apparizione improvvisa non è né un fantasma né un *Doppelgänger*, ma l'amico Georg von Frondsberg in carne e ossa che viene ad aiutarlo:

Es war das erste Mal in seinem Leben, daß er in ein Gefängnis geführt wurde, er dachte daher nicht ohne Grauen an einen feuchten, unreinlichen Kerker [...] Nicht wenig war er daher überrascht, als man ihn in *ein geräumiges, schönes Zimmer* führte [...] „Das ist halt die Ritterhaft“, belehrte ihn der Schließer, „die für den gemeinen Mann ist unter der Erde und nicht so schön; doch ist sie dafür desto besuchter“. [...] „Der letzte war vor sieben Jahren ein Herr von Berger, er ist in jenem Bett verschieden; [...] Es schien ihm aber hier zu gefallen, denn er ist schon in mancher Mitternacht aus seiner Bahre heraufgestiegen, um sein altes Zimmer zu besuchen. [...] Wir nennen deswegen die Decke nur das Leichentuch, das Zimmer aber heißt des Ritters Totenkammer!“ [...] *Man hatte zwar damals das menschliche Gemüt noch nicht wie in unsern Tagen durch eigene Gespenster- und Schauerbücher für das Grauenhafte empfänglich gemacht* [...] Georg hatte sein Nachtgebet gesprochen und war bald entschlummert. Aber aus dem Leichentuch stiegen wunderliche Träume auf [...] *in der Totenkammer begann es recht unheimlich zu werden*. Es fing an, wunderlich umherzuraschen, auf den Backsteinen schlurften alte Sohlen in häßlichen Tönen; Georg glaubte zu Träumen, er ermahnte sich, er horchte, er horchte wieder, aber es war keine Täuschung; schwere Tritte tönnten im Gemach. [...] Die Schritte kommen näher, das Leichentuch wird angefaßt und geschüttelt; Georg, von unabwendbarer Furcht befallen, drückt die Augen zu, aber als die Decke gerade neben seinem Haupte gefaßt wurde, als eine kalte, schwere Hand sich auf seine Stirne legte, da riß er sich los aus seiner Angst, er sprang auf, und maß mit ungewissen Blicken jene dunkle Gestalt [...] die Flammen [...] beleuchteten *die wohlbekanntesten Züge Georgs von Frondsberg*¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Ivi, p. 264. Tr. it., cit., p. 43: «ormai Berta è la mia fidanzata. [Ah, ma proprio questo è il guaio!] Ne chiesi la mano dopo la tua partenza per Ulma; ma ella era tutta presa di ammirazione per te e per le tue gesta, e mise come condizione al nostro matrimonio che andassi a battermi anch'io e divenissi un eroe, come te. [ora, avete fatto impazzire la ragazza con il vostro essere guerresco. Voleva che scendessi in campo e diventassi uomo come voi. – Solo allora mi avrebbe voluto sposare. Ah, Dio misericordioso!] Mi son battuto, mi son strapazzato in un modo che non potrò mai dimenticare. Che fatiche! [...] Spesso siamo rimasti a cavallo otto ore consecutive, figurati! L'armatura mi stringeva da ogni parte, il mio povero corpo era tutto gonfiori e lividure... non ne potevo più, insomma. [Sono sceso in campo; non dimenticherò mai quegli strapazzi per tutta la vita! [...] È stato uno strazio! Spesso dovevamo cavalcare per otto ore quotidiane. I vestiti erano in disordine, tutto impolverato e sporco, l'armatura mi stringeva quasi ferendomi; non ne potevo più]. Davanti a Tubinga mi trovai proprio nella battaglia. Accanto a me fu ucciso un mio compagno... Che spavento, cugino mio! [Presso Tubinga sono entrato nella mischia. A meno di venti passi da me hanno sparato a uno che è caduto morto stecchito. Non dimenticherò quello spavento neanche a ottant'anni!]

¹⁹⁸ Ivi, pp. 87-89. Tr. it., cit., pp. 38-39: «Era la prima volta che una cosa simile gli accadeva [in vita sua che veniva portato in una prigione], ed egli pensava con orrore ad un carcere sudicio ed umido [...] Non fu

Tutto in questa descrizione, che dovrebbe far paura, come sottolinea anche l'improvviso passaggio dal *Präteritum* all'immediatezza del presente, viene, in realtà, resa in 'un tono sotto': quello che predomina, infatti, non è l'*Unheimliche* o il *Wunderbare*, ma il *Wunderliche* con dei sottotoni *biedermeierlich*, come la preghiera serale o la cura per la pulizia, per cui la «romantische Sage» annunciata nel titolo e nell'introduzione del romanzo viene privata della sua trascendenza e subisce un lampante scarto ironico dissacrante.

Un altro elemento che viene poi messo in discussione è quello patriottico: Georg non è svevo, ma francone, e il suo nome gioca con l'ambivalenza dei riferimenti: se da un lato il nome 'Georg' ricorda, su un piano 'alto', San Giorgio uccisore del drago, il cognome 'Sturmfeder' richiama ironicamente alla mente l'immagine di una piuma nella tempesta, ovvero la sua titubanza nel prendere posizione politica e mosso non tanto da alti ideali, ma da scopi più puramente pratici, ovvero conquistare la mano di Marie, diversamente da quanto viene alluso nei ripetuti motti di Schiller all'inizio dei capitoli.

Inoltre, non vengono neanche risparmiati i *Kriegs- und Abenteuerromane*: con il personaggio, storico ma secondario, del cancelliere Volland che fa il suo ingresso nella terza parte del romanzo, e con cui il grottesco hauffiano raggiunge i massimi livelli. Lo vediamo inizialmente a corte, nelle vesti di consigliere disgustosamente subdolo e perfido adulatore e manipolatore, definito come «ignobile gobbo», «pallido, anzi verdastro», con due occhietti dallo sguardo «velenoso», «falso e sfuggente» e un riso «stridulo e maligno», il cui atteggiamento viene, non a caso, ripetutamente connotato con l'avverbio «untuosamente». Questo «demonio tentatore» che, comunque, non incute certo né riverenza né rispetto, ma ricorda molto da vicino il protagonista del racconto hoffmanniano *Klein Zaches*¹⁹⁹, lo ritroviamo poi nella battaglia di Untertürkheim,

quindi poco sorpreso quando si vide condotto *in una bella e spaziosa stanza*. [...] – Questa è per i cavalieri – rispose il vecchio [carceriere] – Le prigioni per i plebei sono poste nei sotterranei, e se non sono così belle sono in compenso assai più popolate. [...] L'ultimo, infatti, fu il cavaliere di Berger, saranno ormai un sette anni. Morì in questo stesso letto, vedete [...] Deve essersi trovato qui molto bene, però, perché già alcune volte, in questi anni, è uscito dalla tomba per ritornarvi a fare qualche visita. [...] Per questo chiamiamo questa coperta la coltre funebre, e questa stanza la camera mortuaria [...] *Erano quelli i tempi in cui le storie di fantasmi e di diavolerie trovavano facile accesso nell'animo degli uomini* [sic! *L'animo umano non era allora ancora stato reso sensibile all'orrido come ai giorni nostri attraverso libri di fantasmi o gotici*] [...] [dopo che Georg ebbe recitato la preghiera serale] non tardò ad addormentarsi. Dopo qualche tempo si svegliò. Le impressioni lasciate nell'animo suo dalle parole del carceriere avevano prodotto sogni spaventosi [sic! Ma dalla coltre funebre gli vennero strani sogni [...] poiché *nella camera mortuaria l'atmosfera si fece inquietante*.] Ad un tratto si udì uno strano cigolio, e come un suono di passi sul pavimento. Giorgio credeva ancora di sognare; tuttavia si alzò a sedere sul letto e tese l'orecchio, col cuore che gli batteva forte [...] no, non era stata un'illusione la sua: qualcuno camminava nella stanza. [iniziarono dappertutto fruscii strani, sui mattoni si sentivano strisciare i passi di vecchie suole emettendo suoni tremendi. Georg credeva di sognare, ma si fece animo, ascoltò, ascoltò di nuovo, ma non era un'illusione; passi pesanti risuonavano nella camera] [...] Poi questa si avvicinò al letto. Preso ormai da un invincibile spavento, il prigioniero chiuse gli occhi; poi una mano toccò la coperta proprio accanto al viso di lui e quindi gli si posò sulla fronte. Smarrito, egli si alzò nuovamente a sedere, osservando con terrore la figura dritta accanto al letto. In quel momento le vampe che si alzavano nel caminetto illuminarono in pieno il misterioso visitatore, e Giorgio riconobbe la nota figura di Giorgio di Frondsberg. [i passi si avvicinano, la coltre funebre viene afferrata e scossa; Georg, colto da paura ineluttabile, chiude gli occhi, ma quando la coperta venne afferrata proprio vicino al suo viso, quando una mano fredda, pesante, si posò sulla sua fronte, si liberò dalla sua paura, saltò in piedi e misurò con sguardo incerto quella figura oscura [...] le fiamme illuminarono *i noti tratti di Georg von Frondsberg*.] [corsivi nostri].

¹⁹⁹ La descrizione di Volland si trova soprattutto nei capp. III-IX della terza parte del romanzo, cfr. SW 1, pp. 254-316. (tr. it., cit., pp. 34-62, sebbene la numerazione dei capitoli non corrisponda). La descrizione

dove diventa la caricatura del fiero combattente²⁰⁰, in un'esilarante parodia non solo di se stesso, ma anche di Dietrich von Kraft, già controparte parodica del cavaliere 'impavido' Georg von Sturmfeder, in un gioco di specchi infinito e in una spirale ironica che risucchia sia le mode letterarie del tempo che la situazione politica *tout court*. L'atteggiamento dissacrante del narratore coglie, infatti, non solo i personaggi inventati che vengono messi in discussione, soprattutto nei loro 'ruoli', come nel caso di Georg von Sturmfeder, ma anche i personaggi storici: non solo Ulrich viene ritratto in modo ambivalente e Volland in modo chiaramente negativo e ridicolo, ma anche la Lega non ne esce a testa alta, in quanto viene smascherata nei suoi intenti non certo nobili di 'salvare' il Württemberg, tanto che, in ultima analisi, il ritratto della scena politica che ne emerge non risulta essere altro che un palcoscenico o una scacchiera dove hanno luogo giochi di potere tra nobili incapaci e avidi. In questa rocambolesca carrellata di figure grottesche, l'unico personaggio tragico resta Hanns, il pifferaio di Hardt, che, nella sua parabola da rivoluzionario durante la ribellione detta 'armer Konrad' a 'pentito', fedele servitore del Duca che sacrifica la sua vita per un sovrano che ha 'salvato' la sua tirandola a sorte con i dadi, rimane vera vittima dell'arbitrio di potere e a cui, quindi, forse per rispetto o per il già di per sé eloquente messaggio del suo destino, vengono risparmiati almeno gli strali satirici²⁰¹. Offrendosi costantemente ad una doppia lettura possibile,

che somiglia molto a quella del racconto hoffmanniano è a p. 256. Altri riferimenti intertestuali, ironici e decontestualizzati, a Hoffmann, rispettivamente ai racconti *Der goldene Topf* e *Das öde Haus* si trovano, rispettivamente in SW 1, p. 23 e p. 36. A riguardo cfr. Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit., p. 168.

²⁰⁰ La pagina esilarante merita di essere letta: «Neben dem Herzog hielt eine sonderbare Figur, beinahe wie eine Schildkröte, die zu Pferd sitzt, anzusehen. Ein Helm mit großen Federn saß auf einem kleinen Körper, der auf dem Rücken mit einem gewölbten Panzer versehen war; der kleine Reiter hatte die Kniee weit heraufgezogen, und hielt sich fest am Sattelknopf. Das herabgeschlagene Visier verhinderte Georg zu erkennen, wer dieser lächerliche Kämpfer sei». Georg, che non riesce a capire chi possa essere questo «gigante» dalle braccia tremolanti e le gambette magre chiede informazioni a Ulrich che gli conferma che quel «grande guscio di noce» altri non è se non il cancelliere Volland, costretto a combattere in riparazione dei danni dovuti ai suoi cattivi consigli. E continua: «Er hat geweint, wie ich ihn dazu zwang [...]» e, infatti, l'aspetto di Volland è ora profondamente cambiato rispetto a quell'atteggiamento di bassa cortigianeria e malevola falsità che aveva a corte: «ein bleiches, kummervolles Gesicht. Das ewig stehende Lächeln war verschwunden, seine stehenden Äuglein waren groß und starr geworden, und drehten sich langsam und schüchtern nach der Seite; der Angstschweiß stand ihm auf der Stirne und seine Stimme war zum zitternden Flüstern geworden». Cfr. SW1, pp. 307-308, tr. it., cit., pp. 55-56, che, non essendo affatto fedele, viene da noi così riproposta: «Accanto al Duca era visibile una strana figura quasi come una tartaruga che siede a cavallo. Un elmo con grandi piume svettava su un piccolo corpo nascosto sulla schiena da un'armatura curva; il cavaliere teneva le ginocchia su in alto e si teneva stretto alla sporgenza della sella. La visiera calata impediva a Georg di riconoscere chi potesse essere questo combattente ridicolo [...] Ha pianto quando l'ho costretto a tanto [...] un volto pallido, preoccupato. L'eterno sorriso era scomparso, i suoi occhietti penetranti erano diventati grandi e fissi e si volgevano lentamente e timidamente di lato; la fronte era madida di sudore per la paura e la sua voce era divenuta un tremolante bisbiglio».

²⁰¹ Cfr. Stefan Neuhaus, *Revision des literarischen Kanons*, cit., pp. 48-63, dove viene 'rivisto' e riconsiderato, appunto, proprio il ruolo del *Lichtenstein* di Hauff. Diversa è, invece, la posizione di Vögele che legge sì il romanzo come trasfigurazione della realtà storica dei tempi di Hauff, ma interpreta, ad esempio, il personaggio di Hanns in chiave cristologica e sanpaoliana, nonché come portavoce e difensore del concetto di legittimazione divina del potere sovrano, invece che come vittima e, quindi, implicito strumento di problematizzazione della stessa. Contrariamente alle nostre posizioni, egli definisce, infatti, Hauff e il suo romanzo: «im Dienste der Herrschenden» [«a servizio dei regnanti»]. La posizione di Vögele ricorda quella del già citato Lützel. Invece, per noi, proprio Hanns, personaggio apparentemente innocuo, con il suo muto ma eloquente sacrificio, scardina dall'interno la costruzione che sembra legittimare. Cfr. Frank Vögele, «Hie gut Württemberg allezeit». *Eine Untersuchung zum politischen Gehalt von Wilhelm Hauffs Roman «Lichtenstein»*, in Ulrich Kittstein (a cura di), *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk*, cit., pp. 83-112. Oltre al già

sempre relativizzata e messa in discussione, coinvolgendo attivamente anche il lettore, il romanzo storico hauffiano si rivela, quindi, in ultima analisi, non tanto come scottiano fedele e serio, epico e nostalgico ritratto di una 'gute alte Zeit', di una realtà storica locale resa interessante e 'romantica' grazie al fecondo connubio di storia, invenzione e presenza di soprannaturale, ma piuttosto luogo eteropico della critica ironica corrosiva e dove perseguire 'realisticamente' il 'vero storico' significa, à la Manzoni, riprodurre fedelmente per prendere coscienza, smascherare e denunciare, in maniera sottile e indiretta, le 'verità epocali' della *Restaurationszeit*.

2.2. *Der Mann im Mond*: «eine literarische Affäre»

Tra l'esordio letterario in forma anonima delle *Memoiren des Satan* e l'inizio della pubblicazione sotto il suo vero nome, divenuto nel frattempo ormai famoso ed apprezzato, con il primo volume dei *Märchenalmanache* e il *Lichtenstein*, Hauff pubblica il romanzo *Der Mann im Mond* nel 1825²⁰², a poche settimane di distanza dalla prima parte delle *Memoiren des Satan*, nello stile e sotto le mentite spoglie dell'autore di successo Heinrich Clauren²⁰³. Proprio questo 'caso letterario' epocale che resta a tutt'oggi, paradossalmente, l'opera meno autorevole e al contempo più controversa e dibattuta di Hauff, contribuisce a dare una svolta decisiva verso la fama e il successo alla carriera letteraria del nostro autore. L'ambiguità legata al romanzo e la conseguente opinione negativa affermatasi e stabilizzatasi negli anni nei confronti dello stesso affondano le loro radici proprio nella storia della genesi e ricezione dell'opera.

Ricostruendo le tappe che hanno fatto del *Mann im Mond* una vera e propria «literarische Affäre» si evincono i termini della dibattuta questione sul controverso, ma anche quanto mai caratteristico, stile del romanzo in bilico fra imitazione e parodia. Sia la nascita dell'opera che quella della relativa polemica, causa di un vero e proprio procedimento giudiziario, incedono ad un ritmo serrato e incalzante che ormai abbiamo già più volte riscontrato nella produzione hauffiana in più di un senso, caratterizzata da un continuo 'fortissimo' creativo e satirico. Alle origini della carriera letteraria del nostro autore, come occasione e spunto per la stesura del romanzo, si offre, come è stato brevemente accennato²⁰⁴, proprio la trattativa con l'editore Franckh, il quale, in cambio del-

citato Pfäfflin, interessante è, infine, lo studio di Hans Christoph Dittscheid, *Erfindung als Erinnerung. Burg Lichtenstein zwischen Hauffs poetischer Fiktion und Heideloffs künstlerischer Konkretisierung*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 263-298, sul curioso rapporto, invertito rispetto alla norma, tra l'uscita del romanzo di Hauff e la ricostruzione del castello omonimo, divenuto poi meta di 'culto' turistico. Sia il romanzo che il conseguente intervento architettonico neogotico sul castello vengono, invece, visti in chiave negativa, epigonica e *kitsch*, da Wilfried F. Schoeller, *Gralsburg des Historismus*, in «Literaturen», 11, 2002, pp. 53-56. Di Pfäfflin e Lützel si segnalano, infine, le postfazioni rispettivamente del primo *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Lichtenstein*, Zürich, Diogenes, 1987, pp. 405-408; del secondo *Nachwort*. Hauffs «Lichtenstein» im literaturhistorischen und zeitgeschichtlichen Kontext, in Wilhelm Hauff, *Lichtenstein*, Stuttgart, Reclam, 1988, pp. 439-452.

²⁰² Il romanzo esce nell'autunno del 1825 con il titolo, postdatato, *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. Von H. Clauren. Erster und Zweiter Theil. Stuttgart, bei Friedrich Franckh. 1826*.

²⁰³ Carl Gottlieb Samuel Heun (1771-1854) consigliere di corte prussiano, autore di molti romanzi di successo a lieto fine, tra cui *Mimili* (1816), pubblicati spesso a puntate sulla rivista d'intrattenimento *Der Freimütige*, e di racconti pubblicati nelle raccolte *Scherz und Ernst* (1818-28) e *Vergißmeinnicht* (1818-34), rivolti soprattutto ad un pubblico femminile.

²⁰⁴ Cfr. cap. 2, par. 1. La trattativa avviene alla fine di giugno 1825, mentre l'opera viene consegnata nella seconda metà di agosto dello stesso anno. Cfr. Bettina Clausen, *Schriftstellerarbeit um 1825*, cit., pp. 159-193,

la pubblicazione delle *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, l'opera 'primogenita' dell'ancora perfetto sconosciuto autore, gli affida l'incarico di produrre un *Erfolgsroman à la Claren*, che Hauff riesce a scrivere in sei settimane, recuperando le bozze manoscritte dell'anno precedente²⁰⁵, le quali, oltre a costituire un saggio dei primi tentativi in prosa dell'autore, testimoniano anche una certa progettualità, o quantomeno (parodica) intenzionalità, dietro l'apparente casualità di un'opera che sembra essere stata scritta solo per interesse e su commissione. *Der Mann im Mond* viene subito accolto positivamente dai recensori, mentre l'opinione pubblica del tempo sembra già riflettere la successiva scissione in due fazioni della critica. Se da un lato Franckh pubblicizza, quasi paradossalmente, il romanzo come «inimitabile maniera di Claren»²⁰⁶, dall'altro Menzel, forse anche perché sembra essere stato lui stesso a consigliare Hauff in tal senso, dichiara che, invece, altro non sarebbe che «die feinste Persiflage»²⁰⁷ dello stile clareniano. Nel frat-

che presenta le principali tappe della carriera letteraria hauffiana in un'interessante tabella sinottica e pone l'accento sulla «Buchhändler-Spekulation» di Franckh.

²⁰⁵ Come ricorda l'amico Moritz Pfaff nel racconto di Otto Güntter, si tratta di una prima redazione, o meglio di un «inizio di novella» abbozzato ai tempi di Tübingen e letto, in uno dei tanti momenti della tipica *Geselligkeit* hauffiana, di fronte alla cerchia di amici del *Feuerreiter*. Sia la *Vorgeschichte* del romanzo, ovvero l'idea dell'ingiusta uccisione del migliore amico (Antonio) in duello che fa perdere la ragione a Emil, tanto da riuscire a placarsi solo in chiesa, sia le bozze intitolate *Der Ball* e *Die Kirche*, confluiscono quasi inalterate nel successivo romanzo, di cui la *Vorgeschichte* rimane l'asse portante intorno a cui ruota il mistero del pallido conte Emil salvato e guarito dall'amore di Ida, mentre le due bozze suddette diventano i primi cinque capitoli del romanzo. Cfr. Paul Roggenhausen, *Hauff Studien*, cit., pp. 173-177; Otto Güntter, *op. cit.*, pp. 64-163 (in particolare pp. 154-159); Karl Riecke, *op. cit.*, p. 229 (dove pubblica la prima pagina del manoscritto dell'autore).

²⁰⁶ Sul *Wegweiser* (supplemento della *Abendzeitung*) n. 83 (15. Okt. 1825), dove il *Mann im Mond* viene dichiarato addirittura il miglior romanzo di Claren, che stavolta avrebbe addirittura «superato se stesso»: «[...] Die unnachahmliche (!) Manier des Verfassers ist zu bekannt, zu beliebt, als daß sie noch irgend einer Empfehlung bedürfte... wir [...] behaupten, er habe sich selbst übertroffen» [«L'inimitabile (!) maniera del redattore è troppo conosciuta, troppo apprezzata per aver bisogno di una qualche raccomandazione... sosteniamo [...] che abbia superato se stesso»]. Cfr. Ursula Fritzen-Wolf, *Trivialisierung des Erzählens*, cit., pp. 307-323. Mentre Ottmar Hinz (*op. cit.*, p. 44) concorda con la Fritzen-Wolf, Friedrich Pfäfflin (*Wilhelm Hauff*, cit., p. 19) sostiene che tale annuncio sia apparso sull'*Intelligenz-Blatt* n. 32 (supplemento al *Morgenblatt*).

²⁰⁷ «La più fine parodia» cfr. *Literaturblatt* 98 (supplemento al *Morgenblatt für gebildete Stände* di Cotta, dic. 1825) di cui Menzel era proprio appena divenuto redattore. Gustav Schwab, nell'introduzione biografica all'edizione delle opere di Hauff, sostiene l'ipotesi di un'originaria intenzione seria di Hauff nell'imitare lo stile di Claren che si sarebbe poi solo successivamente trasformata, su consiglio di alcuni amici, in caricatura dello stesso. Wolfgang Menzel, come riporta K. Gutzkow, si attribuiva, infatti, il merito del successo di Hauff, ovvero di avergli dato il consiglio, da lui seguito, di trasformare il romanzo da opera seria in parodia: «[...] Kehren Sie den Spieß um, tragen Sie das Claurensche Kolorit noch viel stärker auf, lassen Sie dann das Buch unter Claurens Namen erscheinen, und jeder wird sagen, Sie haben eine köstliche Satire auf Claren geschrieben» [«Rigiri lo spiedo, applichi il colorito clareniano in maniera ancora più forte, faccia poi uscire il libro sotto il nome di Claren e chiunque dirà che ha scritto una deliziosa satira di Claren»]. All'ipotesi Schwab-Menzel si contrappone, invece, quella di Klaiber, il quale svela l'inclinazione di Menzel ad ascrivere meriti non sempre reali e, smentendolo, sostiene di essere in possesso di un manoscritto «quasi senza corretture» del *Mann im Mond* che andrebbe a sostenere la tesi dell'intenzionalità parodica originaria. Cfr. Wilhelm Hauff, *Novellen, Prosastücke, Briefe*, a cura di Hermann Engelhard, cit., pp. 932-936. Chi ritiene, invece, improbabile l'ipotesi del rimaneggiamento dietro consiglio di Menzel, in quanto riconosce a Hauff il merito di esser riuscito «Claren mitten in seiner Festung anzugreifen» [«ad attaccare Claren nel bel mezzo della sua roccaforte»] è Heinrich Löwenthal, cfr. *Der Mann im Mond*, in «Sinn und Form», 4 (6. H.), 1952, pp. 151-158. La questione rimane, comunque, irrisolta, in quanto, persino a maggio dell'anno dopo, si continuano a leggere recensioni e commenti entusiastici che giocano sull'intrinseca ambiguità dell'opera, come ad esempio sulla *Allgemeine Literaturzeitung* n. 111 (mag. 1826): «Doppelgänger und Original [seien sich] so ähnlich wie ein Ey dem anderen...» [«sospia e originale si somiglierebbero così tanto come un uovo all'altro...»]. Cfr. Bettina Clausen, *op. cit.*, p. 166.

tempo Clauren, più stizzito per il potenziale danno economico del supposto 'plagio' che offeso nell'onore per l'affronto dell'abuso del suo nome d'arte, si pone prima sulla difensiva, pubblicando su diverse riviste²⁰⁸ quella «Warnung vor Betrug» la quale, per ironia della sorte, non farà altro che causare uno scandalo e, quindi, pubblicizzare l'opera, contribuendo solo ad aumentare la fama del già noto Hauff, per poi passare al contrattacco querelando l'editore Franckh, il quale, nonostante le giuste rimostranze e l'inesistenza di leggi a tutela dei diritti d'autore, è costretto a pagare una multa come risarcimento economico. Ma non è finita qui. Durante l'intera durata del processo, rappresentato come riflesso in uno specchio satirico nel *Vorspiel* alla seconda parte delle *Memoiren des Satan*, Hauff si dimette dall'incarico di precettore in casa von Hügel e inizia il famoso viaggio 'europeo' che lo porta a Parigi dove, non a caso, inizia proprio a scrivere la *Kontrovers-Predigt gegen Heinrich Clauren*²⁰⁹, ovvero la sua *Rechtfertigung* al romanzo, nonché un attacco diretto, mordace e pungente contro Clauren e un'analisi tanto spietata quanto lucida del fenomeno epocale della *Trivialliteratur*, tanto da aver fondato il 'canone' dei criteri di base del successivo atteggiamento critico verso il *Kitsch* letterario e la *Unterhaltungsliteratur*²¹⁰. Tale scritto sembra, infatti, dare il via ad un processo inarrestabile che contrassegna inesorabilmente il tramonto della fortuna di Clauren e innesca il meccanismo di una vera e propria 'contro-moda' di parodie dello stile dell'ex-beniamino del pubblico. Dopo aver letto la *Kontrovers-Predigt* di fronte ai membri della *Mittwochs-gesellschaft* a Berlino, tra cui Alexis, Hitzig e influenti membri del sistema giudiziario prussiano, risulta, infatti, vano il tentativo di Clauren di presentare istanza all'*Oberzensurkollegium* per il divieto di far pubblicizzare e pubblicare l'opera²¹¹. Da qui la conseguente brusca inversione di marcia dalla *Mimili-Manier*, diventata presto un'ondata di *Mimili-Manie*, alla moda delle imitazioni parodiche di Clauren, di cui il nostro autore è la causa scatenante, ma non certo sostenitore, come dimostra la lettera a Karl Herloßsohn²¹²,

²⁰⁸ Come ad esempio sulla *Allgemeine Zeitung* (n. 300) e sulla *Abendzeitung* (n. 258, 28 ott.). [«Avviso di truffa»].

²⁰⁹ Pubblicata come *Kontrovers-Predigt über Heinrich Clauren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff. Text: Ev. Matth. VIII. 31-32. Stuttgart, bei Gebrüder Franckh. 1827.*

²¹⁰ Se, paradossalmente, ciò che rende allora famoso Hauff è lo scandalo letterario legato al *Mann im Monde* e, in particolare, proprio la *Warnung vor Betrug* di Clauren, ciò che ha salvato quest'ultimo dal completo oblio è la corrosiva *Kontrovers-Predigt*, nata, in realtà, per distruggerlo. Cfr. Bruce Beaton, *Clauren und die Unterhaltungsliteratur des frühen Biedermeierzeit*, cit., pp. 124-133 e Joachim Schöberl, *Trivialität als Streitobjekt. H. Claurens «Mimili» und die Folgen (Nachwort)*, cit., pp. 129-178.

²¹¹ A tal proposito cfr. Andy Hahnemann e David Oels, *Heun vs. Hauff. Die «Kontroverspredigt» vor dem Preußischen Oberzensurkollegium*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 363-379, dove, oltre alla poco benevola recensione di Moritz Saphir sulla *Kontroverspredigt*, viene anche ricostruito l'intero «Criminalrechtsfall im Bereich der schönen Literatur» [«caso giuridico criminale nell'ambito della bella letteratura»], ponendo l'accento sulla prassi censoria poco chiara e non univoca di tale organo istituito a seguito dei *Karlsbäder Beschlüsse* (1819), come istanza di setaccio e mediazione fra editori e censori.

²¹² Si tratta della lettera del 26 dicembre 1826 da Stuttgart, dove Hauff declina gentilmente la proposta di Herloßsohn, già autore di un romanzo parodico nello stile di Clauren, di collaborare ad una versione satirica del periodico tascabile *Vergißmeinnicht* usando il nome di Clauren, adducendo come motivazioni il troppo lavoro e l'essere nel mirino della censura. Egli, infatti, oltre ad essere già impegnato nella redazione e pubblicazione dei suoi almanacchi, nella collaborazione con riviste destinate ad un pubblico femminile ed essere stato nominato redattore del *Morgenblatt* di Cotta, sostiene anche di dover stare in guardia «weil mich Metternich wegen des zweiten Teils meiner Memoiren des Satan verklagen wolle» [«perché Metternich mi vuole querelare a causa della seconda parte delle *Memoiren des Satan*»]. Cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*, pp. 146-148 e Wilhelm Hauff, *Novellen, Prosastücke, Briefe*, a cura di Hermann Engelhard, cit., pp. 886-

dove Hauff ne rifiuta la collaborazione in tal senso, prendendo le distanze da un simile scadimento nel *Kitsch*.

Da tale ricostruzione, quindi, emerge in primo luogo come l'uscita del problematico e tanto discusso *Mann im Mond* abbia dato il via ad una vera e propria «Hauff-Clauren-Kontroverse» che dura ancora oggi, tanto che la *Neuere Forschung* è giunta, infine, a dichiarare la questione, quella di un'intenzionalità parodica programmatica o di una strategia posticcia, aperta e praticamente irrisolvibile. All'opinione di Hans Hofmann, che sostiene di amare Hauff «trotz, nicht wegen des Mannes im Mond»²¹³, dimostrando che l'opera non sia certo la più apprezzata dalla critica, si aggiungono le voci di chi legge non solo il romanzo e la *Kontroverspredigt*, ma l'intera opera dell'autore, come parte di un'unica «Konzeption der Arrivierung»²¹⁴ e, quindi, riflesso dei cambiamenti della posizione della letteratura e dell'impresa letteraria nella prima epoca restaurativa²¹⁵. Con la fine della *Kunstperiode* e, di conseguenza, con la *Wende* verso lo sviluppo del mercato letterario in direzione della produzione di massa e la presa di coscienza della posizione critica del libero scrittore alla ricerca di una nuova legittimazione del proprio ruolo e di nuove forme di un'arte che, nel frattempo, ha perso quella implicita naturalezza che aveva assunto nella *Genieästhetik*, la suddetta linea interpretativa legge il *Mann im Mond* come effettiva, non parodica, imitazione di Clauren e la *Kontroverspredigt* come inutile travisamento degli intenti di quest'ultimo. Martini e Bachmaier, infatti, evidenziano del *Mann im Mond* l'abile mossa editoriale di Hauff, fine psicologo, per affermarsi nel mercato letterario sfruttando il successo di Clauren, ovvero i nuovi gusti letterari del grande pubblico, mentre Berghahn²¹⁶ accusa la *Kontroverspredigt* di travisamento di lettura, in quanto Hauff avrebbe voluto guardare con il paraocchi e, quindi, attaccare con «missionarischem Eifer»²¹⁷ uno stile, quello dei romanzi di Clauren come la *Mimili*, non certo «pikant», ma che mira a presentare, in un ideale paesaggio di 'fuga' come la Svizzera, i valori dell'idillio familiare piccolo-borghese, quali il matrimonio, la morale della rinuncia alle passioni e della repressione degli istinti o il disimpegno del ritirarsi nella sfera domestico-privata, tipici della prima epoca restaurativa. Anche Mulot²¹⁸ si pone in linea con tali posizioni, definendo il *Mann im Mond* come «Fälschung», in quanto non certo di parodia si tratterebbe, ma di un'imitazione in infinite variazioni, una specie di «Zitatroman» delle opere claureniane, per cui, di conseguenza, la *Kontroverspredigt* risulterebbe non essere altro che una «Fälschung der Fälschung», ovvero un'ipocrisia al quadrato che, però, paradossalmente, ha sortito il doppio effetto di demonizzare Clauren all'epoca, ma di salvarlo dal completo oblio

888. La verità è, invece, come confessa schiettamente altrove, che ritiene di non avere tempo da perdere «um solche Torheiten fortzusetzen» [«per continuare tali stoltezze»], dimostrando di essere semmai creatore di mode o 'contro-mode' più che epigone continuatore delle stesse. Cfr. la lettera a Julius A. Baumgärtner, che porta la stessa data di quella a Herloßsohn, in Wilhelm Hauff, *Novellen, Prosastücke, Briefe*, a cura di Hermann Engelhard, cit., pp. 884-886.

²¹³ Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 90: «nonostante, non a causa del Mann im Mond».

²¹⁴ Cfr. Helmut Bachmaier, *Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs*, cit., pp. 309-343. [«concezione di arrivismo»].

²¹⁵ Cfr. Fritz Martini, *Wilhelm Hauff*, cit., pp. 455-456.

²¹⁶ Klaus L. Berghahn, «Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme»: *Beobachtungen zur Clauren-Hauff-Kontroverse*, cit., pp. 58-65.

²¹⁷ Il termine [«zelo missionario»] è di Joachim Schöberl, *op. cit.*, p. 161, cfr. inoltre *infra*.

²¹⁸ Cfr. Sibille Mulot, *Die Fälschung der Fälschung. Wilhelm Hauffs «Mann im Mond»*, cit., pp. 251-262. [«romanzo di citazioni»].

critico successivamente. Non dissimili sono, inoltre, le posizioni di Koch²¹⁹, che, in maniera un po' contraddittoria, nonostante riconosca una qualche intenzionalità satirica di Hauff, sottolinea e ribadisce il chiaro influsso di Claren su quest'ultimo, o l'altrettanto discordante Beaton²²⁰, il quale, se inizialmente sembra voler rivalutare il *Mann im Mond* e la *Kontroverspredigt* riconoscendone e quasi giustificandone gli strali critici e satirici, finisce poi per concludere dicendo che il successo di Claren, in fondo, non era certo casuale, in quanto le sue opere sarebbero accomunate non da un'estenuante ripetizione di lacrimevoli storie d'amore caratterizzate da solo lievi variazioni, ma sarebbero in qualche modo capaci di proporre sempre qualche novità. Un simile tentativo di rivalutare quasi Claren a scapito di Hauff si riscontra anche nel saggio di Schöberl²²¹, dove si decantano i virtuosismi rococò, wertheriani e rousseauiani e gli intenti morali della *Mimili* per poi, similmente a Berghahn, accusare la *Kontroverspredigt* di aver marchiato Claren con quei definitivi giudizi negativi mai rivisti che lo hanno condannato al declino, mentre Kontje²²², infine, rifacendosi a Schöberl e in linea con Mulot, ma senza tentare di attribuire falsi meriti neanche a Claren, definisce Hauff, senza tuttavia dimostrarlo e quindi un po' gratuitamente, «an admittedly minor talent» e la *Kontroverspredigt* «a self-righteous hypocrisy»²²³. Anche Horn²²⁴ parla del *Mann im Mond* come di una «mißlungene Parodie» che sarebbe divenuta tale solo per intervento di Menzel e sarebbe evidente solo negli ultimi tre capitoli del romanzo, mentre per il resto si tratterebbe, se non di plagio, piuttosto di una «geschickte Nachahmung Clarenscher Muster»²²⁵.

Accanto a tali posizioni estreme vi sono poi quelle più moderate, ma non del tutto positive, di Fritzen-Wolf e Clausen. La prima individua le tre ipotesi di lettura che si ritrovano anche in Horn, sottolineando la differenza tra «artistische» e «kritische Parodie»: mentre l'una consisterebbe in una imitazione giocosa, facendo uso di iperboli non distruttive, come nel caso del *Mann im Mond*, l'altra avrebbe lo scopo dichiaratamente polemico-satirico di distruggere l'originale in modo sprezzante, come avviene nella *Kontroverspredigt*. Questa intrinseca ambiguità sarebbe, allora, cardine di tale impresa letteraria hauffiana vista come «doppelte Mystifikation»²²⁶. La Clausen, infine, indica cinque fasi²²⁷ nella «Hauff-Claren-Kontroverse», ovvero nel passaggio da inconsape-

²¹⁹ Günther Koch, *Claurens Einfluß auf Hauff*, cit., pp. 804-812, che sottolinea l'influsso clareniano non solo nel *Mann im Monde*, ma anche nelle novelle di Hauff. Cfr. *infra*.

²²⁰ Bruce Beaton, *op. cit.*

²²¹ Joachim Schöberl, *op. cit.*

²²² Todd Kontje, *Male Fantasies, Female Readers: Fictions of the Nation in the Early Restoration*, cit., pp. 131-146.

²²³ Ivi, p. 132: «un talento dichiaratamente minore» e «un'ipocrisia farisaica».

²²⁴ Joachim Horn, *Der Dichter und die Lesewelt. Wilhelm Hauffs Werk als Epochenphänomen*, cit., p. 138.

²²⁵ *Ibidem*. Si tratta dei capitoli: *Der Schmaus, Schluß* e *Nachschrift*. Fra le tre ipotesi tipiche, ovvero chiaro intento plagiatario (sostenuto già dai contemporanei di Hauff come Niedmann, la Huber e Alexis), novella in stile clareniano divenuta parodia su *input* menzeliano o chiaro intento parodico originario, Horn propende, quindi, per la seconda. La «sfornata parodia», altro non sarebbe, allora, che un'«abile imitazione dei modelli clareniani», con un atteggiamento di ricerca e recupero di «fonti» già rilevato per altre opere da Sommermeyer (*op. cit.*) e Drescher (*op. cit.*). Cfr. *supra* (cfr. i parr. 1. e 2.1. del presente capitolo).

²²⁶ Cfr. Ursula Fritzen-Wolf, *op. cit.*, p. 315: «doppia mistificazione»; «parodia artistica e parodia critica». Il termine viene usato nel *Literatur-Blatt* (supplemento al *Morgenblatt*) n. 82, (13 ott.) 1826. Cfr. inoltre Akira Nakaya, *Auseinandersetzung mit «Mimili-Manier»*, cit., pp. 51-63.

²²⁷ Cfr. Bettina Clausen, *op. cit.*, p. 175 sgg. Le fasi sono: «1) Begeisterung und unbewußte Aneignung der Claren-Manier; 2) Reflektierte Nachahmung der Claren-Manier; 3) Dosiert persiflierende Überspitzung der Claren-Manier; 4) Feindlich-offensive Agitation gegen die Claren-Manier e 5) Unauffälliger Rückzug aus

vole assimilazione a offensiva parodia, sottolineando la grande versatilità, nonché le abilità di *marketing* del nostro autore.

La *Neuere Forschung*, con la quale è in accordo la nostra interpretazione, propende, invece, per una lettura che superi ogni precedente categorizzazione del testo e che, in quanto «mehrfach kodierter Roman»²²⁸ e ruotando intorno al perno della «Um-Entscheidbarkeit bzw. -Deutbarkeit»²²⁹, tende a presentarsi come un testo dai tratti moderni che merita non solo di essere riletto, ma anche di entrare a far parte del canone²³⁰. Ci sembra, allora, alquanto appropriato smettere di fare 'molto rumore per nulla', cercando di trovare sempre nuove ragioni per sostenere l'una o l'altra tesi, in quanto, in ultima analisi, la questione sul quando effettivamente Hauff si sia deciso per la parodia non risulta solo indecidibile, ma anche, e soprattutto, irrilevante ai fini della nostra lettura, dato che di satira comunque si tratta, sia alla luce del romanzo e della *Kontroverspredigt*, sia tenendo conto delle ulteriori 'spie' in tal senso che pervadono l'intero macrotesto hauffiano²³¹. Lasciamo allora la parola ai testi.

La prima spia rivelatrice del tenore del romanzo è proprio il titolo: *Der Mann im Mond*, infatti, sembra in un primo momento richiamare alla mente immagini mitiche o associazioni legate al romanticismo e al *Märchen* e, insieme al sottotitolo²³² e all'ambien-

dem Streit um die Clauren-Manier» [«1) entusiasmo e inconsapevole appropriazione della maniera di Clauren; 2) imitazione meditata della maniera di Clauren; 3) esagerazione dosatamente canzonatoria della maniera di Clauren; 4) agitazione ostile-offensiva contro la maniera di Clauren e 5) modesta ritirata dalla contesa»]. [Le fasi corrispondono più o meno alle letture giovanili (1), tra cui anche Clauren, la richiesta di Franckh e conseguente stesura del romanzo che dà adito a dibattito sulla questione plagio/parodia (2-3), *Kontroverspredigt* (4) e non adesione all'ondata della moda di scimmiettare Clauren, da Herloßsohn in poi (5). N.d.A.].

²²⁸ Stefan Neuhaus, *Königssohn im Bettlerkleid. Wilhelm Hauffs »Der Mann im Mond« als Beispiel fehlgeleiteter Rezeptions- und Kategorisierungsprozesse*, in Uwe Japp e A. McCarthy (a cura di), *Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*, Bern - Berlin, Lang, 2002, pp. 315-321: «romanzo pluricifrato» e complesso che può essere letto contemporaneamente a più livelli, ovvero come *love story* scritta tanto bene da superare il modello Clauren, come godibile parodia dei *Gesellschafts- e Schauerromane* e come gioco, quasi postmoderno, con motivi, *clichés* e tradizioni. Cfr. inoltre Id., *Das Spiel mit dem Leser*, cit. pp. 36-39; 139-156.

²²⁹ Erhard Schütz, *Die Parabel vom angenehmen Mann. Hauffs Clauren und die strategie des Namens*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 115-133: «ri-decidibilità e re-interpretazione». In accordo con le posizioni di Neuhaus, egli parla, infatti, di un «gioco ironico con i segni» nel testo e di una sincronica «Mehrdeutigkeit/ Unentscheidbarkeit/ Unfestlegbarkeit/ Unangreifbarkeit» [«polivalenza/ indecidibilità/ fluidità/ inattaccabilità»], ovvero di un «kalkuliertes Ineins von ernster Form und ironischem Spiel» del *Mann im Mond* e della sua logica 'continuazione', la *Kontroverspredigt*, che, nella loro flessibilità e sfruttando la strategia dello pseudonimo, mostrano una «offengehaltene Ambiguität der Imitation zwischen Adaptation, Emulation und Aversion». [«un calcolato tutt'uno di forma seria e gioco ironico» [...] «ambiguità dell'imitazione (lasciata) aperta tra adattamento, emulazione e avversione»]. Cfr. pp. 118 e 128.

²³⁰ Cfr. Stefan Neuhaus, *Wilhelm Hauff und der Kanon. Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans »Der Mann im Mond«*, cit., pp. 4-25. Per la definizione di canone e sul fatto che la parodia come genere in sé sia già «nicht kanonfähig» cfr. le posizioni di Schönert nel saggio di Neuhaus.

²³¹ La conferma si trova sia procedendo a ritroso che in avanti nel tempo rispetto al *Mann im Mond* nell'opera di Hauff. Infatti, sia le *Memoiren des Satan*, dove trovano spazio non solo la novella *Der Fluch*, di vago sapore claureniano, ma anche e soprattutto il *Vorspiel* alla seconda parte dell'opera dove viene inscenata la caricatura della *Hauff-Clauren-Affäre*, sia saggi come *Die Bücher und die Lesewelt* o *Freie Stunden am Fenster* (soprattutto il cap. 7, cfr. Engelhard, *op. cit.*) o alcune novelle, costituiscono delle vere e proprie 'stoccate' più o meno dirette a Clauren e alla *Trivilliteratur*, confermando la nostra ipotesi che un unico filo rosso satirico si dipani come la trama attraverso l'ordito macrotestuale hauffiano. Cfr. *supra* e *infra* all'interno di questo capitolo.

²³² *Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme*, una citazione dal *Wallenstein* di Schiller (*Piccolomini*). Questo uso particolare del motto che ne prevede la privazione dell'elemento trascendentale, ovvero lo scar-

tazione del testo in una «kalte, stürmische Novembernaut», contribuisce a creare aspettative 'alte' nel lettore che, invece, saranno puntualmente deluse e ridefinite in chiave ironico-grottesca nel corso della lettura. L'uomo cui si allude nel titolo sembra sì avvolto da un certo alone di mistero, che verrà poi anch'esso a sua volta presto svelato, ma non ha niente a che fare con un viaggio sulla luna o con superstiziosi riti legati alle fasi lunari. Si scopre, infatti, ben presto, con notevole scarto ironico, che «Zum Goldenen Mond» altro non è che la locanda dove è alloggiato, da cui quindi deriva il soprannome dell'ospite nel titolo, e che la fredda notte tempestosa di novembre non apre la scena su un qualcosa di lugubre, bensì su un festoso ballo per il rientro in società della bella Ida von Sanden, la figlia del presidente, dopo il periodo di educazione a corte. Sia il luogo del ballo che l'occasione per esso costituiscono, inoltre, un altro gioco ossimorico di scarto ironico che introduce un *Genrebild* satirico, à la Hogarth, delle classi sociali che vi partecipano. Mentre, infatti, il nome *Freilingen* e l'idea del ballo farebbero pensare ad una certa liberalità del paese, il fatto che i festeggiamenti si tengano per l'onomastico del re dimostra il contrario e contiene in sé un potenziale critico antimonarchico che rimane velato ma presente, insieme alla satira che non risparmia nessuna delle classi sociali, né nobiltà né borghesia, accomunate da un'unica volontà arrivistica di mettersi in scena e di tramare intrighi²³³. Leggiamo, ad esempio, come viene accolta la regina della festa, la quale, non a caso, non viene chiamata semplicemente Ida, ma, in infinite variazioni di termini patriarcali e paternalistici, «Präsidenten Ida», «Präsidenten Wildfang», o «sein Gold-Idchen»²³⁴, e che, nonostante tutte le preoccupazioni della famiglia riguardo a «was aus dem wilden Ding werden solle, das man da in die Residenz führe, um sie menschlich zu machen»²³⁵, al suo rientro risulta «bildhübsch» e quasi irricognoscibile con quei suoi «Haare nach dem aller-nagel-funkel-neuesten Geschmack, die schöne Stirne und den schlanken Hals, die wie aus Wachs geformten Partien [...]»²³⁶:

Aber der größte Teil der Konversation wenigstens am untern Ende des Tisches galt Präsidenten Ida. Dort gingen die zahnlosen Mäulchen der Tanten und Mütter wie ober-schlächlige Mühlen, und die Posaunen-Seraphs-Gesichter der Töchter nickten ihren Konsens aus den kleinen Kalmückenäugelein. Wie hatte doch das Mädchen vor Gott gesündigt und gefrevelt dadurch, daß es so wunderhübsch geworden war! [...] Jetzt, wo sie mit ihrem Tannenwuchs, mit ihrer unnachahmlichen Grazie bescheiden und doch voll so erhabener Würde hereintrat, das strahlende Diadem in den geschmackvoll geordneten Ringellocken und Löckchen, im feuersprühenden Auge Geist und Liebe, ver-

to ironico tra la citazione aulica che si riferisce ad una situazione tragica e la storia d'amore *trivial* a cui allude, costituisce motivo di parodia nei confronti dello stile claudeniano. Si vedano anche le posizioni della *Kontroverspredigt* per cui cfr. *infra*.

²³³ Cfr. tutti i primi capitoli del romanzo, dove, oltre ad essere introdotti i personaggi principali e le loro 'storie', viene descritta la scenografia del ballo, ovvero la sala, i vestiti, con particolare attenzione per quello di Ida, i cerimoniali tra i vari personaggi e i pettegolezzi che costituiscono solo un preludio agli intrighi di cui poi saranno vittima gli innamorati, Ida e Emil, il Comte de Martiniz. Il nome *Freilingen* ha in sé la doppia connotazione negativa di una presunta libertà o liberalità subito smentita dalla presenza monarchica e del suffisso con una lieve sfumatura negativa '-ling'. Sulla pregnanza significativa dei nomi cfr. anche cap. 3.

²³⁴ Wilhelm Hauff, *Der Mann im Mond*, in SW 1, pp. 608-609: «La Ida del Presidente», «il diavoletto del Presidente», «la sua Idina d'oro». Dato che non esiste una traduzione italiana del romanzo, fatto piuttosto sintomatico del valore e del riconoscimento attribuito all'opera, le traduzioni delle citazioni qui di seguito saranno da intendersi come nostre.

²³⁵ *Ibidem*: «ciò che sarebbe scaturito da quella cosa selvaggia condotta alla Residenza per renderla umana».

²³⁶ *Ibidem*: «bellissima», con quei suoi «capelli acconciati all'ultimo grido, la bella fronte e il collo slanciato, le parti del corpo come formate da uno stampo a cera [...]».

schmolzen mit schuldloser, anspruchsloser Natürlichkeit; die Wangen von Gesundheit gerötet, in den feinen Grübchen den kleinen, kleinen Schelm, den Mund so würzig, so kußlich, die aphroditische Schwanenbrust mit dem fürstlichen Schmuck, mit dem Pariser Hofkleid umschlossen – Nein! Das Mädchen *durfte* nicht schön, *durfte* nicht unschuldig und tugendhaft sein. – [...] „tugendhaft? Wir kennen die Residenztugend noch aus unserer Zeit! [...]“²³⁷

Nella drammaturgia del *Trivialroman à la* Claren Ida è bella e attraente come in un ritratto, piena di bontà e d'amore, ma soprattutto di quella grazia, dignità e virtù che sono vere e proprie stoccate (col)lateralmente al classicismo, è l'eroina perfetta che, mediante l'uso insistito dei diminutivi preferiti clareniani, l'accento sui riccioli neri e le forme seducenti, con dettagli vagamente erotici, e le iperboli descrittive e lusinghiere dei *clichés*²³⁸, diventa parodia dell'eroina del *Gesellschaftsroman* sentimentale. Proprio questa nuova Beatrice, questa donna angelicata dai tratti un po' *Biedermeier*, sarà colei che, nonostante i molteplici e raffinati intrighi tramati alle sue spalle, guarirà il suo amato Emil dalle sue manie persecutorie e riuscirà a coronare il suo sogno d'amore nell'idillio borghese del matrimonio. Prima di analizzare il realismo ironico della descrizione dettagliata e minuziosa di tali festeggiamenti, però, vorremmo soffermarci un attimo sulla controparte maschile di tanta perfezione. Come già il titolo del romanzo, anche il suo 'eroe' entra in scena circondato da un alone di mistero che viene dipanato poi piano piano nel corso della lettura e la cui funzione nell'economia testuale non è solo quella di creare *suspense* ed aumentare, quindi, le aspettative del lettore. Non appena lo «straniero» dai «glänzenden schwarzen Locken des Haares» fa il suo ingresso nella cittadina e nella sala da ballo, egli sembra impressionare tutti con il suo «glühendschwarzes Auge» e, soprattutto, con quella «gespensterhafte Blässe» che aleggia sul bel volto e che fa nascere un senso di disagio, «ein gemischtes Gefühl», in chiunque lo osservi, in quanto «geheimer Gram oder verschlossenes Kämpfen mit finsterem Leiden schien das muntere, jugendliche Leben aus diesen tiefen, im schönsten Ebenmaß geformten Zügen hinweggewischt zu haben»²³⁹. Tale apparizione 'spettrale' che deve misteriosamente recarsi ogni giorno a mezzanotte in chiesa per placare gli effetti di una maledizione²⁴⁰ che

²³⁷ Ivi, p. 626: «Ma la maggior parte della conversazione, almeno all'estremità inferiore del tavolo, riguardava la Ida del Presidente. Lì le boccucce sdentate delle zie e delle mamme lavoravano incessantemente come enormi macine e le trombe serafiche dei volti delle figlie annuivano il loro consenso dai piccoli occhietti a calmucco. Come doveva aver peccato e trasgredito davanti a Dio la ragazza per diventare così graziosa! [...] Adesso che entrava con la sua statura da abete, con la sua grazia inimitabile, umile e pur piena di sublime dignità, il diadema lucente nei riccioli e riccioletti acconciati con gusto, nel focoso occhio ingegno e amore, fusi con una naturalezza innocente, senza pretese; le guance rosee di salute, nelle sottili fossette la piccola birba, la bocca così saporita, così baciabile, il petto da Afrodite bianco come un cigno con gioielli principeschi, racchiuso con l'abito della corte parigina – No! La ragazza non *poteva* essere bella, non *poteva* essere innocente e virtuosa [...] “virtuosa? Conosciamo la virtù della Residenza dai tempi nostri!” [...]». [Corsivi nel testo].

²³⁸ Come, ad esempio, oltre agli occhioni profondi e ai copiosi riccioli neri: «die Schneeperlen der Zähne», «die Purpurlippen», «die kleine Hand», «den Liliensamt der blühenden Wangen», «den jungfräulichen Alabasterbusen», lo «Engelsköpfchen» e simili, cfr. ivi, pp. 611, 613, 618. [«i denti perlacei, bianchi come la neve», «le labbra purpuree», «la piccola mano», «il velluto liliaceo delle guance in fiore», «il seno virginale (color) alabastro», la «testolina d'angelo»].

²³⁹ Ivi, p. 613: «lucidi riccioli neri dei capelli», «occhio nero sfavillante», «pallore spettrale», «sentimento misto», «un cruccio segreto o una battaglia serrata con una sofferenza oscura sembrava aver spazzato via l'allegria vitalità adolescenziale da questi profondi tratti formati nella più bella simmetria».

²⁴⁰ Come si apprende per gradi e soprattutto verso la fine della prima parte del romanzo, nel capitolo intitolato *Emils Kummer*, in Polonia Emil aveva sfidato a duello e ferito a morte il cugino italiano Antonio che,

lo perseguita, getta il lettore in quella situazione di inquietante incertezza tipica dello *Schauerroman*. Proprio in chiesa, dopo un'iniziale 'quiete prima della tempesta' in cui Emil, ancor più pallido di sempre, prega ai piedi dell'altare, si assiste all' 'apparizione':

Bald aber erhob sich lauter die Nachtluft und wehte um die Kirche, je lauter es wurde, desto unruhiger wurde Emil; er seufzte, er blickte einigemal auf und lauschte nach der Seite hin, wo der Luftzug stärker wehte. Näher und näher heulte der Wind, die Fenster bebten, das Licht der Laterne wehte seine Schatten her und hin, die alten verblichenen Banner, die an der Mauer hingen, rollten sich auf und bewegten ihre zerfetzten Bilder an der schwachbeleuchteten Wand. Jetzt brauste der Sturm auf in gewaltigen Stößen; krachend stürzte ein Fenster des Chors auf die breiten Quader des Bodens, daß der Schall durch die Halle tönte und – mit fürchterlichem Lachen des Wahnsinns fuhr der am Altar auf und sprang die Stufen hinan. Gellend tönten diese hohlen Töne der Verzweiflung durch die Gewölbe: „Er kann nicht herein, er kann nicht herein zu mir“, schrie er, „darum hat er die Wolken aufgezümt, auf dem Sturmwind reitet er um die Kirche; ça ça! Holla Antonio – wie schäumt das Purpurblut deiner Wunde! rase, tobe durch die Lüfte, du kannst doch nicht herein zu meiner Freistatt!“ – Der Sturm legte sich, ferner und ferner rollte der Wind und säuselnd zog die Nachtluft durch die Kirche; der Mond schien freundlich durch die hellen Scheiben, und mit des Sturmes Toben schien auch der Sturm in Emils Brust gewichen zu sein [...] ²⁴¹

A poco a poco, però, procedendo con la lettura, si scopre non solo l'identità di Emil, Comte de Martiniz, nobile ufficiale della guardia polacca ²⁴², ma si assiste anche 'in diretta' all' 'esorcismo' che lo farà 'guarire':

dopo essersi fidanzato con la sorella di Emil, Crescenz, aveva regalato l'anello di brillanti della fidanzata alla cortigiana Trizka. Poco prima di morire, Antonio maledice Emil pronunciando le parole «maledetto diavolo». Alla maledizione e alla perdita della sorella e della madre si sommano poi l'angoscia e il rimorso per l'omicidio, in quanto Emil viene a sapere che l'amico era innocente, per cui decide di mettersi in viaggio per cercare pace altrove.

²⁴¹ SW 1, pp. 621-622: «Presto però si levò più forte la corrente d'aria notturna e soffiò intorno alla chiesa, più forte diventava, più Emil diventava inquieto; egli sospirava, guardò alcune volte in alto e ascoltò attentamente di lato, dove la corrente d'aria soffiava più forte. Il vento fischiava avvicinandosi, le finestre tremavano, la luce delle lanterne ondeggiava le sue ombre, i vecchi vessilli sbiaditi alla parete si arrotolarono e mossero le immagini lacerate alla parete scarsamente illuminata. Ora mugghiava la tempesta in raffiche violente; fragorosamente cadde una finestra del coro sui quadroni del pavimento, cosicché l'eco risuonò attraverso la navata e – con il riso terribile della follia trasalì quello che era all'altare e saltò sugli scalini. Questi suoni cavi della disperazione risuonavano striduli per le volte: “Egli non può entrare, non può raggiungermi”, gridò, “perciò egli ha imbrigliato le nuvole, egli cavalca intorno alla chiesa sul vento della tempesta; Scio, scio! Via, Antonio! – Come schiuma il purpureo sangue della tua ferita! Infuria, imperversa pure nell'aria, ma non puoi entrare nel mio rifugio!” – La tempesta si placò, il vento si allontanò e la corrente d'aria notturna attraversò bisbigliando la chiesa; la luna riluceva benevola attraverso i chiari vetri, e, con l'imperversare della tempesta, sembrava essersi ritirata anche la tempesta nel petto di Emil». [corsivo nostro]. Vengono qui riprodotti i toni dello *Schauerroman* e, in particolare, delle scene dell'apparizione del *Doppelgänger* a Medardo in carcere negli *Elixiere des Teufels*, che vengono apertamente ripresi e quasi letteralmente citati con scarto parodico. Un'altra stoccata a Hoffmann, in particolare al racconto *Der Magnetiseur*, si trova alla fine del capitolo *Der lange Tag*, dove l'amico di famiglia Berner definisce Ida «la nuova chiaroveggente», ovvero colei che è stata magnetizzata dall'amore. Cfr. SW 1, pp. 662-663.

²⁴² Anche il nome gioca ironicamente con le aspettative del lettore, in quanto all'autoctono nome 'Emil' fa seguito l'esotico, francesizzante o spagnoleggiante 'Comte de Martiniz', che risulta, invece essere un titolo nobiliare polacco, mentre l'impronunciabile nome del fedele servo Brktzwisl ricorda, parodicamente, il nome polacco inventato da Medardo per sottrarsi alle conseguenze del processo dell'Inquisizione in *Die Elixiere des Teufels*. Sulla questione dell'«edlen Polen», un paradigma letterario ricorrente non solo nell'opera di Hauff, come ad esempio nella novella *Othello* (cfr. *infra*), ma anche in gran parte della letteratura dell'epoca, come in *Das Gelübde* di Hoffmann, per fare solo un esempio, cfr. Edyta Polczyńska, *Das*

Blaß und verstört setzt sich jener, wie er alle Nacht zu tun pflegte, auf die Stufen des Altars. Zuerst sah er still vor sich hin, er weinte und seufzte, und, wie in jener Nacht, da ihn der Küster zum erstenmal gesehen hatte, rief er mit wehmütiger, bittender Stimme: „Bist du noch immer nicht versöhnt? Kannst du noch immer nicht vergeben, Antonio?“ Seine Stimme tönte voll und laut durch die Gewölbe der Kirche, aber kaum war der letzte Laut verhallt, da rief eine silberreine, glockenhelle Stimme, wie die eines Engels, vom Himmel: „*Er hat vergeben!*“²⁴³

Ed è proprio qui che si inserisce lo scarto ironico, in quanto la risposta che si ode in chiesa non è certo quella di Antonio, e quello che segue non è, come ci attenderemmo, la hoffmanniana apparizione improvvisa di un *Doppelgänger* o di un *Revenant* minaccioso e inquietante, bensì quella dell'angelica, ma del tutto terrestre, Ida che guarisce Emil con il suo amore, per cui tutto il mistero legato al personaggio maschile del romanzo si rivela non essere altro che un'abile parodia dello *Schauerroman*. Questa novella salvifica Beatrice, comunque, risulta non essere poi così angelicata come sembra, in quanto non solo confessa più volte e più o meno apertamente che lo 'straniero' le piace, ma, ad un certo punto, sogna addirittura il congiungimento fisico con l'amato²⁴⁴, in un passo dai toni erotici chiaramente insistiti che gioca con il voyeurismo del lettore e smaschera l'ipocrisia della morale borghese. Se da un lato, quindi, Ida risulta essere il perno attorno a cui ruota la parodia del romanzo sentimentale, mentre dall'altro Emil costituisce quello della parodia dello *Schauerroman* e delle *Spukgeschichten*, con un meccanismo simile alle altre opere hauffiane già analizzate, il romanzo subisce poi un'ulteriore rifrazione in una miriade di altre figure comiche o situazioni satirico-grottesche che risucchiano il lettore in una spirale di derisione che coinvolge non solo la situazione letteraria, ma anche l'intera società contemporanea. In un sistema di figure 'a coppie', non dissimile da quello del *Lichtenstein*, ruotano, infatti, intorno ai due personaggi principali altre due 'coppie' di personaggi. Da un lato quella di cortigiani, ovvero la Gräfin von Aarstein e il suo amante, il Rittermeister von Sporeneck, che costituiscono gli antagonisti di Ida ed Emil che tramano contro di loro al fine di separarli e accattivarsi un buon partito, vuoi per vendetta vuoi per rivalità e arrivismo; dall'altro la controparte caricaturale dei già abbastanza parodici protagonisti, cioè il Fräulein von

*Bild des «edlen Polen» in Wilhelm Hauffs Roman «Der Mann im Mond», cit., pp. 149-162. Il critico sostiene come la funzione di tale figura cambi di volta in volta, ma abbia comunque sempre come punto di riferimento un 'eroe' della storia polacca, come ad esempio Kościuszko, e alluda in maniera critica alla situazione politica di quel paese all'epoca. Martiniz, in quanto figura parodica in più sensi all'interno dell'economia del romanzo, e poiché dell'eroe sembra avere solo l'uniforme e la capacità di cavalcare, non sembrerebbe dare un ritratto molto eroico del nobile polacco, salvo che, appunto, la sua funzione non è quella di attirare gli strali satirici su di sé, quanto di veicolarli in altre direzioni, quali la critica a Clauren, allo *Schauerroman* o, indirettamente, alla situazione politica del tempo nel suo paese, in modo non dissimile da *Kleider machen Leute* di Keller. Le allusioni testuali indirette ai moti liberali ricorrono nei testi hauffiani, come, ad esempio, negli almanacchi dei *Märchen* i riferimenti all'odio dei Greci per i Turchi. Cfr. cap. 3.*

²⁴³ SW 1, pp. 707-708: «Pallido e sconvolto quello [Emil, N.d.A.] si siede come soleva fare ogni notte, sui gradini dell'altare. All'inizio guardò muto davanti a sé, pianse e singhiozzò e, come in quella notte, quando il cappellano lo aveva visto per la prima volta, gridò con voce patetica, supplicante: "Non sei ancora riconciliato? Non puoi ancora perdonare, Antonio?" La sua voce risuonava piena e forte attraverso le volte della chiesa, ma non appena si smorzò l'ultimo suono disse una voce chiara, argentina, come quella di un angelo dal cielo: "Egli ha perdonato!"» [corsivi nel testo]. Qui il preludio all'«apparizione», forse perché l'eroe è in procinto di «guarigione» o anche per ribadire lo scarto parodico, è caratterizzato da toni un po' più *soft*, rispetto a quella del quinto capitolo precedentemente citato.

²⁴⁴ Ivi, pp. 634-635. Il passo si trova nella prima parte del romanzo alla fine del capitolo *Der Kotillon*.

Sorben e l'Oberlieutenant von Schulderoff, su cui merita forse soffermarsi un attimo, in quanto con essi il romanzo volge al grottesco. Mentre la prima è una cugina di Ida piuttosto bruttina, corpulenta e attempata che, nonostante il suo, certo non molto attraente, «pomeranzenfarbigen Teint»²⁴⁵ si atteggia a *coquette* e crede che Emil non abbia occhi che per lei, il goffo Schulderoff cerca di conquistare il cuore di Ida seguendo i 'saggi' consigli della madre che escogita un vero e proprio «Eroberungsplan» della preda, sfoderando un intero arsenale di corteggiamento fatto di balli 'mirati', galoppate sotto la finestra, occhiate rubacuori e serenate che coinvolgono un intero reggimento di camerati²⁴⁶. In questa caleidoscopica carrellata di macchiette e situazioni ironiche che non sono solo caricature dello stile claudeniano, ma, come già nelle *Memoiren des Satan*, mirano anche, in qualche modo, a ritrarre la società dell'epoca in *Genrebilder* realistico-satirici à la Hogarth non possono, infine, non trovare spazio quei *Kabinetstückchen*, quelle preziose rarità che sono le descrizioni dei festeggiamenti delle nozze dopo l'entrata in scena del *deus ex machina* che scioglie gli intrighi e conduce velocemente la storia verso il suo naturale lieto fine. In un vero e proprio grottesco delirio di diminutivi, tanto cari a Claren, vengono, infatti, descritti gli sposini, la «carovana» di invitati, la cerimonia e gli addobbi, culminando, infine, per la gioia del palato e per assecondare ancora una volta il voyeurismo del lettore, nel *climax* iperbolico di realismo ironico, ovvero la riproduzione fedele nel testo del menù di nozze²⁴⁷. Dopo i «preliminari» e l'arsenale di «allestimenti» per le nozze, preparati con cura sulla base di speciali letture quali «Wahrhafte und akkurate Beschreibung des solennensten Festins am Hofe Ludwigs XIV», «Der allzeitfertige Maître de plaisir, für Hofleute, vornehme Festlichkeiten und anderen Kurzweil» oppure «Der galante Junker, oder wie Tänze, Schmäuse, Hochzeiten, Kindtaufen usw. am schönsten zu arrangieren»²⁴⁸, ecco la descrizione degli sposi:

Und Ida? habt ihr, meine schönen Leserinnen, je ein geliebtes *Bräutchen* gesehen, oder waret ihr es einmal [...] nun wenn ihr ein solches süßes *Engelskind* kennt, mit dem bräutlichen Erröten auf den Wangen, mit dem verstohlenen Lächeln des kußlichen Mundes, [...] mit der süßen, namenlosen Sehnsucht in dem feuchten, liebetrunkenen Auge [...] wenn die *Schneehügel* des wogenden Busens sich höher und höher heben, das kleine, liebewarme *Herzchen* sich ungeduldig dem Herzen des Geliebten entgegenrängt – kennet ihr ein solches Mädchen, so wißt ihr, wie Ida aussah [...] wißt ihr eine solche frische Hebe-Blüte und ein fröhliches *Amorettenköpfchen*, das etwa auch so warme *Küßchen*, auch so liebevolle Blicke spenden könnte wie Ida, o so bekehret euch, solange es Tag ist [...] Und Emil? Nun ich überlasse es meinen Leserinnen, sich einen recht bildhübschen Mann aus ihrer Bekanntschaft zu denken, zu denken, wie er den Arm um sie schlingt [...] und sie kü-²⁴⁹

²⁴⁵ Ivi, p. 670: «color melangolo». Il personaggio entra in scena verso la metà della prima parte del romanzo e vi resta fino alla fine in quanto, non appena si accorge di non essere la favorita di Emil, si allea agli intrighi della madre di Schulderoff e della Aarstein.

²⁴⁶ Ivi, pp. 627-628, dove viene descritto nei dettagli l'esilarante «piano di conquista». Stefan Neuhaus rileva la somiglianza tra le figure 'secondarie' del romanzo di Hauff e alcuni personaggi di quelli di Fontane. Cfr. Stefan Neuhaus, *Wilhelm Hauff und der Kanon*, cit.

²⁴⁷ Cfr. *infra*.

²⁴⁸ Si tratta dei capitoli *Präliminarien e Zurüstungen*, ivi, pp. 781-785: «Descrizione veritiera e accurata della più solenne festa alla corte di Luigi XIV», «il maestro di piaceri sempre pronto, per cortigiani, festività nobili e altrui passatempo», «Lo *Junker* galante, ovvero come preparare nel modo più bello balli, banchetti, matrimoni, battesimi etc.»

²⁴⁹ Ivi, pp. 784-785: «E Ida? Mie care lettrici, avete mai visto una cara *mogliettina*, oppure lo siete state voi stesse una volta [...] ora, se conoscete un *angioletto* così dolce, con quel rossore verginale sulle guance, con

E ancora, tra diminutivi e iperboli, tipici della tecnica dell'esagerazione satirico-parodica che riproduce e nega al contempo:

Er hatte die Staatsuniform angelegt, sie schloß sich um den herrlichen, schlanken, heldenkraftigen Körper [...] das sonst so bleiche, ernste Gesicht war heut leicht gerötet und veherrlicht durch einen Schimmer von holder Freundlichkeit; sein stolzes, glänzendes Auge durchlief den Kreis [...] Jetzt wurden ein Paar glacierte Handschuhe sichtbar, jetzt ein *Füßchen*, es war nicht möglich etwas Kleineres, Niedlicheres zu sehen, als die *winzigen*, weißseidenen Schuhe – jetzt – ein *Lockenköpfchen*, ein Paar selig glänzende Augen, ein Paar *überpurpurte* Wangen, ein lächelnder Mund – hübsch stand das *Bräutchen* zwischen den alten Herren. Ein Kleid von schwerem, weißem Seidenzeug schlang sich um den jugendlich-frischen Körper, wie darüber hingehaucht war ein Oberkleid vom feinsten Spitzengrund, ein Geschenk des Oheims, und mit der reichen Blondengarnierung, in welche es endigte, mit der Diamantenschnalle und dem aus Venezianerketten geflochtenen Gürtel, welcher den *wunderniedlichen* Blusenleib zusammenhielt [...] Und die Brasseletts mit den großen Steinen und das Diadem, um das sich der Myrtenkranz schlang. [...] ²⁵⁰

Per poi passare al menù completo, in un francese un po' tedeschizzato:

Soupe à la Tourtu
Couillis-Suppe von Fasanen mit Reis

Hords d'oeuvres
Pastetchen mit Salpicum von Brießlen
Cabliau mit Kartoffeln und Sauce holandais
Rindfleisch au naturel
Englischen Braten mit Sauce espagnole

Gemüse
Spargeln mit Sauce Boeur
Grüne Erbsen mit Brießlen grillé

quel furtivo sorriso della bocca tirabaci, [...] con quella dolce, indicibile nostalgia negli occhi umidi, ebbri d'amore [...] quando *le colline innestate* del seno fluttuante si sollevano sempre più in alto, il piccolo *cuoricino* ardente d'amore si spinge impaziente incontro al cuore dell'amato – se conoscete una tale ragazza, allora sapete che aspetto avesse Ida [...] se conoscete un tale fresco fiore che fa leva e una lieta *testolina da amorino*, capace di donare anche *bacetti* così caldi, sguardi così amorosi come Ida, allora convertitevi, finché siete in tempo [...] Ed Emil? Beh, affido alle mie lettrici di immaginarsi tra le loro conoscenze un uomo veramente bellissimo e immaginarselo mentre egli la cinge con il braccio [...] e la bac-». [Tutti i corsivi in questa come nelle seguenti citazioni sono nostri].

²⁵⁰ Ivi, pp. 786-787: «Egli si era messo l'uniforme nazionale che si stringeva intorno allo splendido corpo slanciato, eroicamente forte [...] il volto altrimenti così pallido e serio era oggi lievemente arrossato ed esaltato da un velo di leggiadra benevolenza; il suo occhio fiero, luminoso attraversò la cerchia [...] Ora divennero visibili un paio di guanti *glacé*, ora un *piedino*, non era possibile vedere qualcosa di più piccolo, di più grazioso delle *minuscole scarpe* di seta bianca – ora una *testolina riccia*, un paio di occhi che brillavano di felicità, un paio di guance iperpurpuree, una bocca sorridente – graziosamente stava in piedi la *sposina* tra i due anziani signori. Un vestito di pesante seta bianca si stringeva intorno al fresco corpo adolescenziale, come appoggiata sopra era una sopravveste del pizzo più fine, un regalo dello zio, e con la ricca guarnizione bionda nella quale terminava, con la fibbia di diamanti e la cintura intrecciata di catene veneziane, che teneva stretto il corpetto *straordinariamente grazioso* [...] E i braccialetti con le grandi pietre e il diadema, intorno a cui si avvilluppava la corona di mirto».

Entrées

Junge Hühner mit Sauces ou fines herbes
 Finacière von Brießlen und Klöß
 Schinken à la Malliote garni des Atelles-Sauce Malaga
 Feldhühner en Salmi Kalbskopf à la Tortue
 Fricanteau à la Provençale

Braten

Kalbsschlegel
 Rehbraten
 Feldhühnerbraten
 Kapaunenbraten
 Welschen à la Perigort

Süße Speisen

Gelé von Madera
 Crème von Erdbeeren
 Compote melle garnie
 Crème panachée melle
 Punsch-Tourte deccré de fruits
 Tartelets de Apricot
 Chocolate-Tourte monté
 Guß-Tourte au confiturs

Salat viererlei

Dessert

Punsch à la Glace
 Crème à la Vanille²⁵¹

Infine, in un tripudio di rossori e diminutivi, che non potevano mancare neanche nel menù, a coronare il tutto, ecco la sposa nel suo immancabile «Reisekleidchen»:

Sie erschrak selbst, als sie in den Spiegel sah, nein, so *wundergrazien-hübsch* hatte sie noch nie ausgesehen; das *Überröckchen* schloß so eng und passend, das *Reisehäubchen*, die hervorquellenden *Löckchen* gaben dem *Köpfchen* einen wundervollen Reiz. Die *Bäckchen* waren so rosig, die *Auglein* glänzten so hell und klar im Widerschein ihres bräutlichen Glückes, kleine, kleine *Schelmchen* saßen in den *Grübchen* der Wangen und schienen allerlei wunderbare Geheimnisse zu flüstern von Sehnsucht und Erwartung; das *Mäulchen* so spitzig wie zum Küssen zeigte immer wieder die Perlen, die hinter dem Prupur [sic! Purpur] verborgen waren. Die sechs Kammerjungfern, *Lisette*, *Babet-*

²⁵¹ Ivi, pp. 789-790. Pur essendo quasi intraducibile, quest'accozzaglia quasi informe di terminologia culinaria, spesso volutamente errata, francese e tedesca, con incursioni nella cucina europea, quello che segue è da intendersi come tentativo, per approssimazione, di rendere l'idea del *pastiche* che è questo menù: «Zuppa alla Tourtu; Zuppa-couillis di fagiano con riso; antipasti: *sfogliatina* ripiena di salpicum di Brießlen, merluzzo con patate e salsa olandese, manzo al naturale, arrosto inglese con salsa spagnola; verdure: asparagi con salsa boeur, piselli verdi con Brießlen grigliato; prima portata: giovani polletti con salse alle fini erbette, finacière di Brießlen e gnocchi, prosciutto alla Malliote guarnito con salsa Atelles malaga, pernici in salmi testina di vitello alla Tortue, spezzatino alla provenzale; arrosti: vitello, capriolo, pernice, capponi, tacchini alla Perigort; pietanze dolci: gelatina di Madera, crema di fragole, conserva di frutta mista guarnita, crema mista, torta al punch decorata con frutta, tortine di albicocche, torta alla cioccolata montata, torta glassata alla confettura; insalata di quattro tipi; dessert: punch freddo, crema di vaniglia».

te, *Trinette*, *Philette*, *Minette* und wie sie alle hießen, schlugen vor Verwunderung über ihre *wunderniedliche* gnädige Frau die Hände zusammen: „Diese herrliche jugendliche Frische! dieser *Alabasterbusen*, der alle Nestel des *Korsettchens* zu zersprengen droht“, sagte Minette; „Diese weißen Arme“, flüsterte Philette, „Diese *Füßchen*“, dachte Trinette weiter, „diese Wäd-“²⁵²

Il *Mann im Mond* si consegna al lettore, quindi, come testo poliedrico, tutto giocato sull'ambiguità linguistica e sulla strategia di una costante doppia lettura possibile: una lettura superficiale del testo come storia d'amore o *Gesellschaftsroman* à la Claren, ma meglio riuscito, può dare adito ad una lettura identificatoria, le cui basi, però, vengono costantemente messe in discussione ed erose da un subtesto critico e corrosivo che, mediante lo specchio deformante dell'esagerazione iperbolica e un abile gioco ironico di riferimenti infra- ed extratestuali, inscena una continua sovversione dei canoni letterari, nonché della situazione politico-sociale del tempo. Ora, se questa lettura del romanzo ci sembra già essere di per sé una conferma della natura parodica dell'impresa del *Mann im Mond*, i paratesti²⁵³, ovvero la *Nachschrift* al romanzo, la *Kontroverspredigt* e il *Vorspiel* alla seconda parte delle *Memoiren des Satan* non fanno altro che rafforzarla in un molteplici gioco di specchi deformanti. Nella *Nachschrift*, ad esempio, è l'oggetto stesso della parodia, ovvero Claren in carne ed ossa, come già Hoffmann nelle *Memoiren des Satan*, ad entrare in scena come prova vivente e/o incarnazione dell'avvenuta parodia, ovvero come «oggetto mediatore», in termini di letteratura fantastica. Egli racconta, in un suo tipico processo di autenticazione che si rivolge contro sé stesso, di avere incontrato al «Weißen Hirsch in B.» «alle meine Lieben»²⁵⁴, cioè tutti i suoi personaggi, tra cui non potevano mancare Mimili, il Grünmantel aus Venedig e anche il vecchio Martiniz, con il presidente, il consigliere di corte ed Emil, che gli avrebbe infine concesso il permesso di raccontare la sua storia. Nel *Vorspiel* alla seconda parte delle *Memoiren des Satan*²⁵⁵, invece, viene messa in scena la satira della *Mann-im-Mond-Affäre* che, con il resoconto dettagliato del processo, si offre anche come caricatura dell'arido e impolverato stile burocratico. Qui l'editore fittizio delle *Satansmemoiren* racconta di essere stato accusato e portato in giudizio dal diavolo in persona per 'furto letterario', ovvero per essersi indebitamente appropriato del suo secondo nome, «Satan», essendo il primo nome, quello 'di famiglia', «diavolo» appunto, e aver usato la sua fama letteraria per scrivere una «miserabile scartoffia». In questo modo, ritraendosi come martire della libertà letteraria e ridicolizzando le rimostranze clareniane, Hauff

²⁵² Ivi, pp. 790-791. Il «*vestitino* da viaggio»: «trasali lei stessa quando si guardò allo specchio, no, non aveva ancora mai avuto un aspetto così *straordinariamente grazioso*; il *soprabitino* si chiudevva così stretto e adatto, la *cuffietta* da viaggio, i *ricciolini* che uscivano in abbondanza davano alla *testolina* un'attrattiva meravigliosa. Le *guanciotte* erano così rosee, gli *occhietti* brillavano in modo così chiaro e lucente nel riflesso della sua felicità nuziale, piccole, piccole *monellinerie* si trovavano nelle *fossette* delle guance e sembravano sussurrare ogni tipo di segreti meravigliosi di nostalgia e aspettativa; la *boccuccia* così a punta come per baciare mostrava sempre nuovamente le perle che erano nascoste dietro la porpora. Le sei cameriere, *Lisette*, *Babette*, *Trinette*, *Philette*, *Minette*, o come si chiamavano tutte, intrecciarono per la meraviglia le mani sulla loro benevola padrona *straordinariamente graziosa*: «Questa splendida freschezza adolescenziale! Questo *seno d'alabastro* che minaccia di far scoppiare tutti i lacci del *corsetto*», disse Minette; «Queste braccia bianche», sussurrò Philette, «Questi *pedini*», pensò poi Trinette, «Questi polp-» E qui la sposina diventa «*feuerflammrot*», poi «überpurpur» e, infine, «über und über rot». [nella loro satirica iperbolicità gli epiteti sono quasi intraducibili, si potrebbero rendere con «rosso fiammante come il fuoco», «iperporpora», «rossissima»].

²⁵³ Cfr. Michael Niehaus, *Autoren unter sich*, cit., p. 65 sgg.

²⁵⁴ Cfr. SW 1, p. 792: «Cervo bianco a B.», «tutti i miei cari».

²⁵⁵ Cfr. SW 1, pp. 480-489.

riesce abilmente a farsi le sue ragioni trasformando le beghe giuridiche in occasione per farsi pubblicità e accattivarsi il pubblico. La *Kontroverspredigt*, infine, lungi dall'essere un'ipocrisia al quadrato come voleva parte della critica, risulta semmai saggio critico letterario polemico verso la *Trivialliteratur* e specchio satirico che reduplica e rafforza le potenzialità critico-parodiche già insite nel romanzo. Se il *Mann im Mond* si chiude con la *Nachschrift* firmata da Clauren, la *Kontroverspredigt* si apre con la dedica ai suoi ammiratori²⁵⁶ e con un attacco diretto e preciso al suo stile nei toni del saggio *Die Bücher und die Lesewelt*. Si tratta, infatti, di uno stile definito con i seguenti, ironici, complimenti: «angenehm», ovvero di puro intrattenimento, «natürlich», cioè solo apparentemente realistico, in realtà falsamente idillico e stereotipato, «rührend», ossia una mera trivializzazione del tragico, ma soprattutto «reizend», vero «piede caprino» di tale letteratura che, per aumentare l'*audience*, fa leva sull'arma della sensualità e su certi «ingredienti» fissi che corrispondono ai gusti del pubblico sia maschile che femminile di allora. Mentre il primo viene allettato facendo leva sulle gioie del palato e soprattutto quelle dell'occhio, ovvero le 'piccanti' descrizioni²⁵⁷ dei personaggi femminili e dei banchetti, le lettrici sono attratte dagli «Engelsköpfchen» con le «allernagelfunkelneuesten Moden»²⁵⁸, da abbigliamento e acconciature, dai balli, dagli interni e, particolarmente, dai «Vergißmeinnicht-Männer»²⁵⁹. Questa vera e propria «Wirtshauspoesie»²⁶⁰ viene, infine, condita con la «Sauce piquante» di una lingua a volte «rührend», a volte erotica, che sfocia spesso nel ridicolo, e che merita, pertanto, come era l'intenzione del *Mann im Mond*, di essere smascherata e ridicolizzata²⁶¹. Di satira si tratta, quindi, dato che «Gegen Gift hilft nur wieder Gift»²⁶², e di una specie di battaglia tra Davide e Golia, nella quale hanno la meglio non la fama letteraria e le rivendicazioni giuridiche, ma l'abilità e l'astuzia. Nell'ultima parte della 'predica', infatti, si torna di nuovo ad accennare al processo e all'intera *Affäre*, giocando ironicamente con l'anagramma-pseudonimo di Clauren, prendendolo apertamente in giro²⁶³ e dimostrando l'inconsistenza della procedura, per poi concludere sottolineando la differenza tra i 'grandi scrittori'²⁶⁴ e la *Trivialliteratur* e, quindi, emettendo la sentenza di definitiva condanna di quest'ultima:

Schneidet einmal dieser Puppe ihre kohlrabenschwarze Ringellöckchen ab, preßt ihr die funkelnden Liebessterne aus dem Kopfe, reißt ihr die Perlenzähne aus, schnallet den Schwanenhals nebst Marmorbusen ab, leget Shawls, Hüte, Federn, Unter- und Oberröckchen, Korsettchen, et cetera in den Kasten, so habt ihr dem lieben, herr-

²⁵⁶ Alla dedica si affianca il riferimento biblico nel titolo al passo del Vangelo di Matteo (VIII, 31-32) dove Cristo guarisce due indemoniati, mentre i demoni si trasferiscono in un branco di suini che si gettano da una rupe, con doppio riferimento ironico-provocativo ai lettori di Clauren e allo stile dei predicatori.

²⁵⁷ Anche Heine le aveva definite «Heuns Taschenbordellchen». Cfr. Klaus L. Berghahn, *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁸ Ivi, p. 804: «testine d'angelo», «mode superextranuovissime».

²⁵⁹ Ivi, p. 805: «uomini-Vergißmeinnicht», con un'allusione ironica alla pubblicazione clareniana e ai personaggi 'impeccabili', 'nontiscordardime' appunto.

²⁶⁰ Ivi, p. 810: «poesia da taverna».

²⁶¹ Per tale aperta definizione degli intenti del romanzo cfr. ivi, p. 813. [«salsa piccante», «commovente»].

²⁶² Ivi, p. 816: «contro il veleno aiuta solo di nuovo il veleno» [corsivi nel testo].

²⁶³ Ivi, p. 820. Non essendo ancora tutelati i nomi d'arte e i diritti d'autore, Hauff insiste sulla non-entità dell'anagramma «Clauren», che avrebbe benissimo potuto essere anche «Hurenlac» o «Harnceul» (termini composti inventati non traducibili, ma molto offensivi, con allusioni linguistiche alle prostitute – Huren – e alle urine – Harn – andando, così, nel triviale o piuttosto volgare), e, di conseguenza sulla non-entità e inconsistenza dell'intera procedura giuridica.

²⁶⁴ Si tratta di Goethe, Jean Paul, Tieck e Hoffmann, con cui Hauff si prende, comunque, la libertà di 'giocare', come abbiamo visto.

lichen Kind die *Seele* genommen, und es bleibt euch nichts als ein hölzernes Kadaver: das Knochengeriippe von Freund Heun! Und wenn ihr euch nicht vor fremden Nationen schämet, wenn ihr über das deutsche Publikum nicht erröten könnet, so errötet vor euch selbst²⁶⁵.

Si può, quindi, concludere dicendo che gran parte della critica, travisando il vero intento dell'impresa di Hauff, abbia spesso trascurato il fatto che, nonostante la veste esteriore, non si tratti affatto di una predica moraleggiante e bigotta, ma piuttosto, ancora una volta, di parodica provocazione o satira che fa uso di un'ironia tagliente che critica a più livelli, in un unico giro di vite, Clauren, il suo pubblico e, in ultima analisi, rimette continuamente in discussione anche se stesso nel far uso in qualche modo di tale letteratura²⁶⁶. Se proprio di «Arrivierung» vogliamo parlare, l'abilità di Hauff consiste nell'aver scritto un testo che si presenta non come un tradizionale *aut aut*, cioè come un'opera scritta per una specifica nicchia di lettori, ma, piuttosto, come un 'sia sia', ovvero un romanzo che, in apparenza solo strategicamente, può piacere *sia* ai simpatizzanti di Clauren *che* ai suoi nemici e, inoltre, che sembra assecondare le mode e l'ortodossia, ma che, in realtà, le sfrutta fino in fondo per minarne le basi e svuotarle dal loro interno²⁶⁷. La poliedrica opera si rivela, allora, in tal senso, essere doppiamente attuale, «zeitgemäß», nonché luogo dove la «Konzeption der Arrivierung» viene semmai problematizzata.

3. La forza centrifuga della storia, ruolo del motto e della cornice: le novelle

«Anders als seine weltweit geschätzten Märchen, anders als der zumindest regional immer noch populäre *Lichtenstein*, werden die Novellen Wilhelm Hauffs von Forschung und Leserschaft recht stiefmütterlich behandelt»²⁶⁸, così esordisce un recente studio di Mojem, ribadendo un giudizio già largamente condiviso dalla critica, la quale, come già nel caso dei romanzi, non solo trascura la maggior parte delle novelle del

²⁶⁵ Ivi, pp. 823-824: «Tagliate una volta a questa bambola i suoi riccioletti nero corvino, cavatele le luccicanti stelle d'amore, strappatele i denti perlacei, toglietele il collo da cigno insieme al petto marmoreo, rimettetele nella cassetta scialli, cappelli, piume, sotto- e sopragonnellini, corsetтини etc. e così avrete tolto l'*anima* all'amabile, bellissima bambina e non vi resterà altro che un cadavere di legno: lo scheletro dell'amico Heun! E se non vi vergognate davanti alle nazioni straniere, se non riuscite ad arrossire per via del pubblico tedesco, allora arrossite per voi stessi».

²⁶⁶ È l'opinione di Stefan Neuhaus (*op. cit.*) che vede proprio in questo un vistoso tratto di modernità che si pone tra lo stile di Hoffmann e quello ironico, tra il serio e il faceto, dei *Reisebilder* di Heine.

²⁶⁷ In un procedimento non dissimile da quello dei contemporanei William Beckford (*Modern Novel Writing* e *Azemia*, 1796-97) o Jane Austen (ad esempio *Northanger Abbey*, 1818, come parodia del romanzo gotico, ma anche *Sense and Sensibility*, 1811, o *Pride and Prejudice*, 1813, che attaccano il romanzo sentimentale). Il fatto che il testo abbia fatto scandalo e continui a dividere le scuole critiche costituisce un'ulteriore riprova di quanto esso sia sovversivo e destabilizzante, o comunque non così facilmente incasellabile, e di quanto questo 'satanico' Rossini della letteratura tedesca che ha in sé il demone del virtuoso abbia saputo al contempo sfruttare il mercato per aggirare la censura e, trovando così un suo libero spazio di espressione critico sapientemente coperto da un bell'abito 'alla moda', schierarsi comunque contro la mercificazione dell'oggetto artistico.

²⁶⁸ Helmuth Mojem, *Heimatsdichter Hauff? Jud Süß und die Württemberger*, cit., pp. 143-166, nello specifico p. 143: «Diversamente dai *Märchen*, universalmente apprezzati, e anche diversamente dal *Lichtenstein*, ancora popolare almeno a livello regionale, le novelle di Wilhelm Hauff vengono trattate veramente da matrigine da critica e pubblico». [dove non diversamente indicato le traduzioni sono nostre].

nostro autore, ma si esprime a riguardo anche in maniera a dir poco controversa, anzi addirittura spesso contraddittoria. Mentre, infatti, Martini²⁶⁹ le stigmatizza con il secco giudizio «ihr literarischer Wert ist gering, so charakteristisch sie für den Typus der Novelle in der frühen Restaurationszeit erscheinen», Koopmann²⁷⁰, all'interno di una non lusinghiera visione dell'intera opera hauffiana, valuta in particolare le novelle in modo tutto sommato positivo: «[Hauff] handhabt seine Themen, Stoffe und Motive so geschickt und weiterfahren wie seine Erzähltechniken, und nichts ist im Grunde erstaunlicher als das Phänomen, daß ein gerade erst Zwanzigjähriger Novellen von geradezu weltmännischer Geschliffenheit schreibt». Kozišek cerca di spiegare l'origine di tali contraddizioni critiche con un giudizio che risulta, purtroppo, ancora una volta, stigmatizzante:

Zweifellos liegt sie [die Ursache] in der dichterischen Qualität der einzelnen Novellen selbst. Obgleich in einer Zeitspanne von knapp zwei Jahren entstanden, weisen sie sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht große Unterschiede auf. Neben der psychologisch und gesellschaftlich aufschlußreichen Familien- und Liebesgeschichte *Die Bettlerin vom Pont des Arts* und dem vom Sujet her interessanten und gehaltvollen *Jud Süß* finden sich die rührselige Kriminalerzählung *Die Sängerin* und der reißerisch anmutende *Othello*. Im Gegensatz zur völlig belanglosen Literatursatire *Die letzten Ritter von Marienburg* steht das ideengeschichtlich bedeutsame *Bild des Kaisers*²⁷¹.

Alla luce di tali posizioni critiche, di cui intendiamo fare una revisione, una volta tracciato il quadro della poetica novellistica hauffiana, questa sezione si propone di rileggere le singole novelle partendo proprio da quelle volutamente quasi ignorate dalla critica, tra cui, non a caso, proprio *Die letzten Ritter von Marienburg*, che ci fornisce un'ulteriore prova della nostra chiave interpretativa generale dell'opera dell'autore, per poi giungere, solo in un secondo momento, alle vere e proprie 'novelle storiche', quasi unanimemente considerate i capolavori novellistici di Hauff e, pertanto, le uniche meritevoli di attenzione critica²⁷².

Dopo aver stabilito la differenza fra *Märchen* e *Erzählung*, ovvero fra il campo d'azione del meraviglioso e quello del 'mondo reale' nel racconto cornice, *Der Scheikh von Alessandria und seine Sklaven*, che apre il secondo dei *Märchenalmanache*²⁷³, Hauff deli-

²⁶⁹ Fritz Martini, *Wilhelm Hauff*, cit., p. 466: «il loro valore letterario è scarso, tanto appaiono caratteristiche del tipo di novella della prima età restaurativa».

²⁷⁰ Helmut Koopmann, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke*, Bd. III, cit., p. 491: «[Hauff] tratta i suoi temi, materiali e motivi in maniera così abile ed esperta (del mondo) come le sue tecniche narrative, e, in fondo, niente è più sorprendente del fenomeno che un giovane appena ventenne scriva novelle con una forbitezza addirittura da uomo di mondo».

²⁷¹ Gerard Kozišek, *Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs*, cit., p. 327: «senza dubbio [la causa] consiste nella qualità poetica stessa delle singole novelle. Sebbene nate in un arco temporale di appena due anni, presentano grandi differenze sia dal punto di vista tematico che formale. Accanto alla storia d'amore e familiare psicologica e sociale illuminante, la *Mendicante del Ponte delle Arti* e l'*Ebreo Süß*, dal soggetto interessante e sostanzioso, si trovano il commovente racconto poliziesco *La cantante* e l'*Otello*, dall'impressionante successo. In contrasto con la satira letteraria completamente trascurabile *Gli ultimi cavalieri di Marienburg* si trova il *Ritratto dell'imperatore*, significativo dal punto di vista della storia delle idee».

²⁷² Dal citato Kozišek in poi la critica sembra aver degnato della sua attenzione, comunque ridotta, quasi solo le novelle storiche, appunto, ovvero *Das Bild des Kaisers* e *Jud Süß*, tra cui proprio quest'ultima è quella a cui, vuoi per le numerose rielaborazioni, anche propagandistiche, successive, è dedicato il maggior numero di studi. Cfr. cap. 1, par. 1 e *infra*.

²⁷³ Torneremo in seguito ad approfondire tale, almeno presunta, distinzione, cfr. *infra*, cap. 3. Del resto, abbiamo già accennato ai fluidi confini fra i generi di prosa narrativa nell'estetica di questi anni. Cfr. cap. 1.

nea i tratti della sua poetica della novella in brevi scritti giornalistici e nella prefazione-cornice alla raccolta in volume delle novelle stesse, intitolata *Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich*²⁷⁴. Nella recensione *Brambletye-Haus* Hauff traccia con brevi pennellate lo schizzo dell'evoluzione contemporanea e parallela di novelle e romanzi, il cui campo d'interesse tende ad uscire dal familiare-privato per calarsi in un'ambientazione pubblica, ritraendo la realtà, ovvero la situazione storico-politico-sociale del tempo:

Seit 20 Jahren gehören die Menschen in Europa viel mehr dem öffentlichen Leben an, als es früher der Fall war; da und dort wurden ja so viele Tausende aus ihrem bequemen Smollettschen Familienroman herausgerissen und spielten eine politische Novelle mit historischem Hintergrund. So ging es auch dem Roman; er verließ seine vier Pfähle und machte draußen den kleinen Krieg mit; das Gebiet des menschlichen Herzens, seiner Leidenschaften, seiner Verirrungen, seiner Rückkehr, seines stillen häuslichen Glückes ward ihm zu klein, die hergebrachten Formen wurden ihm zu enge, er wollte der Geschichte, dem öffentlichen Leben angehören. [...] Diese Manier machte Glück; wir selbst hatten ja so viel Geschichtliches erlebt, daß es uns schwer ward, unter dem Getöse der Waffen in die kleinen engen Rahmen eines Familiengemäldes zu schauen; willkommen waren uns diese historischen Tableaux, und wir spielten in dem tiefen Frieden seit 1815 den Krieg und sein bewegtes Leben – in Romanen fort²⁷⁵.

Nel saggio *Vertrauliches Schreiben* continua, poi, ad insistere su questo punto, spiegando come non siano più i tempi di grandi novellieri quali Lope de Vega, Boccaccio, Goethe, Calderón, Tieck, Scott, Cervantes e, non senza una sferzata ironica, un 'Tempelhofer', ovvero Alexis, che potevano permettersi di attingere liberamente all'inesauribile tesoro della loro fantasia, mentre «die unverwelklichen Blumensträuße, die sie gebunden, waren nicht in Nachbars Garten gepflückt, sondern sie stammten aus dem

²⁷⁴ Il titolo completo è *Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich Vizebataillons-Chirurgen a. D. und Mautbeamten in Tempelhof bei Berlin*, ovvero l'introduzione al volume di novelle, già pubblicate singolarmente, spesso a puntate, sulle principali riviste del tempo, e qui raccolte in un'edizione completa postuma, ma articolata al suo interno e strutturata in tre parti secondo i dettami dello stesso autore: *Novellen von Wilhelm Hauff. Erster bis Dritter Theil. Stuttgart, Gebrüder Franckh. 1828*. Lo scritto è dedicato a Willibald Alexis (cfr. 'W. A.'), redattore del *Berliner Conversations-Blattes für Poesie, Literatur und Kritik*, che Hauff conosce a Berlino durante il suo viaggio per l'Europa nel 1826. Le strane cariche di «vicechirurgo di battaglia» e «doganiere» («Maut- bzw. Zollbeamter») che Hauff attribuisce ad Alexis alludono ironicamente alla sua attività di critico.

²⁷⁵ Wilhelm Hauff, 1. *Brambletye-Haus, oder Ritter und Rundköpfe, ein Roman von Horaz Smith. Aus dem Englischen. Drei Teile. Stuttgart, Franckh. 1826* e 2. *Brambletye-House und der schwarze Geist. Romantische Darstellung aus den Zeiten Cromwells. Nach der zweiten Ausgabe aus dem Englischen übersetzt von C. A. Michaelis. Vier Teile. Leipzig, Wienbrack. 1826*, in SW 3 (*Kleine Schriften. Journalistisches*), cit., pp. 158-159: «Da vent'anni gli uomini in Europa appartengono molto più di prima alla vita pubblica; qua e là furono strappate così tante migliaia (di loro) dal loro comodo romanzo familiare à la Smollett per rappresentare una novella politica con sfondo storico. Così accadde anche al romanzo; esso perse i suoi quattro pilastri e partecipò alla piccola guerra fuori; l'ambito del cuore umano, delle sue passioni, dei suoi travimenti, del suo ritorno, della sua quieta felicità casalinga gli sembrava troppo piccolo, le forme tradizionali gli rimasero troppo strette, esso volle appartenere alla storia, alla vita pubblica. [...] Questo stile fece fortuna; noi stessi avevamo sperimentato molto di storico, tanto da esserci diventato difficile, in mezzo al frastuono delle armi, guardare nella piccola, stretta cornice di un ritratto familiare; erano, invece, benvenuti questi quadri storici, e (così), durante la grande pace (che regnava) dal 1815, continuavamo la guerra e la sua vita movimentata nei romanzi». Si tratta della recensione ai due romanzi storici (1826) di Horatio Smith (1779-1849), uno dei tanti epigoni di Scott presto caduto nell'oblio. Essa fu pubblicata sul numero 75 (29 marzo 1827) dei *Blätter für literarische Unterhaltung* di Brockhaus.

ewig grünen Paradies der Poesie»²⁷⁶. Allo scrittore odierno non resta, invece, altro da fare che «nach einer Novelle zu *spionieren*»²⁷⁷, termine ambiguo che la critica ha, naturalmente, subito interpretato, a scapito di Hauff, come confessione della consapevolezza di essere un epigone, mentre, se si continua attentamente la lettura, si scopre essere non privo di amara ironia e riferito al fatto che, per essere attuale, il novelliere deve attenersi alla «reine, treue *Wahrheit*»²⁷⁸ e, quindi, prendere ispirazione dalla realtà quotidiana:

Mehrere Novellen, die ich aufgeschrieben, beziehen sich auf geheime Familiengeschichten oder sonderbare, abenteuerliche Vorfälle, deren wahre Ursachen wenig ins Publikum kamen, und ich kann versichern, daß ich sie alle teils in Berlin, teils in Hannover, Kassel, Karlsruhe, selbst in Dresden eben von solchen alten Frauen, den Chroniken ihrer Umgebung, gehört und oft wörtlich wiedererzählt habe. Nur so ist es möglich, daß wir, auch ohne jenen Schlüssel zum Feenreich, gegenwärtig in Deutschland eine so bedeutende Menge Novellen zutage fördern. Die „wundervolle Märchenwelt“ findet kein empfängliches Publikum mehr, die lyrische Poesie scheint nur noch von wenigen geheiligten Lippen tönen zu wollen und vom alten Drama sind uns, sagt man, nur die Dramaturgen geblieben. In einer solchen miserablen Zeit, Verehrter! ist die Novelle ein ganz bequemes Ding. Den Titel haben wir eine Maske, von den großen Novellisten entlehnt, und Gott und seine lieben Kritiker mögen wissen, ob die nachstehenden Geschichten wirkliche und gerechte Novellen sind. Ich habe, mein werter Herr! Dies alles gesagt, um Ihnen darzutun, wie ich eigentlich dazu kam, Novellen zu schreiben, wie man beim Novellenschreiben zu Werk gehe, und – daß alles *getreue* Wahrheit sei, wenn auch keine poetische, was ich niedergeschrieben²⁷⁹.

Dopodiché, per sottolineare ancora la veridicità della sua produzione, l'autore passa ad elencare le fonti dirette, ovvero le gentili signore, dalle cui bocche egli avrebbe sentito raccontare storie come *Othello* o *Die Bettlerin vom Pont des Arts*²⁸⁰ durante le

²⁷⁶ Wilhelm Hauff, *Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich Vizebataillons-Chirurgen a. D. und Mautbeamten in Tempelhof bei Berlin*, in SW 2, p. 331: «quei mazzi di fiori che non appassiscono da loro creati non erano colti nel giardino del vicino, ma provenivano dal paradiso eternamente verde della poesia [...]».

²⁷⁷ Ivi, p. 332: «*spiare* alla ricerca di una novella». [corsivo nel testo].

²⁷⁸ Ivi, p. 335: «pura, autentica *verità*». [corsivo nel testo].

²⁷⁹ Ivi, pp. 333-334: «Molte novelle che ho scritto si riferiscono a storie familiari segrete o accadimenti straordinari, avventurosi, le cui vere cause erano poco conosciute al pubblico e io posso assicurare di averle udite tutte in parte a Berlino, in parte a Hannover, Kassel, Karlsruhe e anche a Dresda, proprio da quelle anziane signore (che sono) le cronache dei loro dintorni, e di averle spesso letteralmente riraccontate. Solo così è possibile per noi attualmente, anche senza quella chiave che apre il regno delle fate, dare alla luce una così consistente quantità di novelle in Germania. Il 'meraviglioso mondo fiabesco' non trova più un pubblico ricettivo, la poesia lirica sembra ormai voler risuonare solo da poche labbra sacre e dell'antico dramma, si potrebbe dire, siamo rimasti solo noi, i drammaturgi. In un tale tempo miserabile, oh Venerato!, la novella è una cosa molto comoda. Lépiteto, come una maschera, l'abbiamo mutuato dai grandi novellisti, e solo Dio e i suoi cari critici possono sapere se i racconti seguenti siano vere e proprie novelle. Ho detto tutto questo, mio degno Signore, per mostrarle come io sia di fatto giunto a scrivere novelle, come si procede nello scrivere novelle e – come tutto ciò che ho scritto sia *fedele* verità, quantunque non poetica». [corsivo nel testo].

²⁸⁰ Che costituiscono, appunto, con l'introduzione generale appena citata, la prima parte della raccolta: *Novellen von Wilhelm Hauff. Erster Theil. Stuttgart. Gebrüder Franckh, 1828*. I due racconti erano comunque già stati pubblicati su rivista, rispettivamente *Die Bettlerin vom Pont des Arts* sul *Morgenblatt für gebildete Stände* n. 276-305 dal 18 novembre al 22 marzo 1826, l'*Othello* sulla *Abend-Zeitung*, n. 66-76 dal 18 al 30 marzo 1826. Il secondo volume della raccolta comprendeva, invece, le novelle *Jud Süß* e *Die Sängerin*, già pubblicate, rispettivamente, sul *Morgenblatt für gebildete Stände*, n. 157-182, dal 2 al 31 luglio 1827 e sul

tappe del suo viaggio europeo. Ora, per quanto la situazione contingente sembri aver relegato ai margini la fiaba²⁸¹ e prediligere la prosa alla poesia o al dramma, come già rilevato appunto dal nostro autore, questo non significa che la novella non possa trovare una forma di nuova 'convivenza' o prolifica contaminazione con altri generi letterari. È quanto emerge, infatti, dal breve saggio *Wilhelm Müller und Wilhelm Hauff*²⁸², scritto dal nostro autore, poco prima della sua morte, in memoria del poeta W. Müller recentemente scomparso. Qui, infatti, spiega la differenza che per lui intercorre tra racconto e novella: mentre quelle del passato, o meglio quelle della sua gioventù, quelle di Huber o La Fontaine, ma anche *Das Fräulein von Scudéry* di Hoffmann, sarebbero *Erzählungen*, che consistono «in einer gut erfundenen, interessanten Geschichte»²⁸³ in cui «die inneren Verhältnisse [...] gut geordnet, der Faden gleichmäßig und zart gesponnen sein [mußten], und es kam darauf an, die Verirrungen oder die Höhen des menschlichen Herzens nachzuweisen», in una successione lineare degli eventi, quindi, dove «es [...] selten gesprochen [wurde], desto mehr gedacht und gehandelt», la *Novelle* sarebbe una «sonderbare Erzählungsweise»²⁸⁴, che si basa su una successione volutamente alterata degli eventi e che, dal punto di vista formale, si avvicina al dramma e, quindi, allo stile delle *Diskussions-* o *Konversationsnovellen* di Tieck. Queste ultime, spiega, infatti, uno dei due interlocutori dello 'schizzo', lasciano sì «das Bild [...] hell und klar vor meiner Seele» delle singole figure e della melodia dei colloqui tra loro intercorsi, «dennoch wäre ich nicht imstand, einem Dritten eine Tiecksche Novelle wiederzuerzählen [...] Und wohl aus demselben Grunde, weil du kein Schauspiel *erzählen* kannst»²⁸⁵. E continua poi:

Jene Novellen haben das einfache Gebiet der Erzählung verlassen und sich dem Drama genähert, oder um es anders zu sagen, im Gespräch entwickeln sich jetzt die Charaktere von selbst, deren Entwicklungsgang uns sonst nur angedeutet oder beschrieben, erzählt wurde. Diese Manier [...] ist Mode geworden. [...] Nun soll die bequeme Sprachweise des größern Romans in diesen Novellen mit kurzer, scharfer Zeichnung der Charaktere verbunden werden [...] Bei diesem allem soll die Novelle noch die innere Einheit der Teile, die Rundung und den gleichmäßigen, sichern Gang der früheren Erzählung haben. [...] Seit Sir Walter auf dem schottischen Dudelsack historische

Frauentaschenbuch für das Jahr 1827. Il terzo, infine, raccoglieva *Die letzten Ritter von Marienburg* e *Das Bild des Kaisers*, prima apparsi sul *Frauentaschenbuch für das Jahr 1828* e sul *Taschenbuch für Damen. Auf das Jahr 1828*. Cfr. SW 2, p. 738 sgg.

²⁸¹ Tema su cui torneremo al cap. 3.

²⁸² Pubblicato sul *Morgenblatt für gebildete Stände* di Cotta, n. 292/93 del 6-7 dicembre 1827, di cui Hauff stesso dall'inizio dell'anno era divenuto redattore e su cui aveva già pubblicato, come abbiamo accennato, *Die Bettlerin vom Pont des Arts* nel 1826, mentre l'anno dopo vi compariranno anche la novella *Jud Süß*, la satira *Die Bücher und die Lesewelt* e lo scritto polemico *Urteil des Engländer über deutsche Sitten und Literatur*.

²⁸³ Wilhelm Hauff, *Wilhelm Müller und Wilhelm Hauff*, in SW 3, p. 212 (cfr. anche Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 247 sgg.): «in una storia ben ideata, interessante». La definizione ricorda molto da vicino quella di Goethe per cui la novella sarebbe «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit» [«un avvenimento straordinario (realmente) accaduto»].

²⁸⁴ Ivi, pp. 212-213: «i rapporti interni dovevano essere ben ordinati, il filo tessuto regolarmente e delicatamente, e dipendeva se venivano indagati i travimenti o le altezze del cuore umano»; «si parlava poco, piuttosto si pensava o si agiva»; «modalità narrativa peculiare».

²⁸⁵ *Ibidem*: «l'immagine [...] chiara e nitida di fronte alla mia anima», «tuttavia non sarei in grado di riportare a un terzo una novella di Tieck [...] e ciò proprio per lo stesso motivo per cui non puoi raccontare un'opera teatrale». [corsivo nel testo].

Romane vorspielte, zwitschern auch die Deutschen diese Melodien, und die Mode will daß auch die Novellen historisch-romantisch sein sollen. So muß nun in dem engen Raum einer solchen Novelle auch ein Stück der Welthistorie oder der Chronik aufgespielt werden, und die redenden Figuren, die den armen Novellisten ohnedies Mühe genug machen, müssen auch noch historische Leute sein und in dem gehörigen Kostüme auftreten²⁸⁶.

Le novelle hauffiane risultano, allora, doppiamente 'attuali': da un lato, grazie al loro carattere «drammatico», ovvero consistendo in una breve, ma pregnante, caratterizzazione dei personaggi e delle vicende attraverso i dialoghi che ne sottolineano le sfumature emotive e rivelano il profondo legame fra interessi privati ed eventi universali, dall'altro in quanto mantengono al contempo anche l'aspetto di veri e propri «romanzi in miniatura», come risulta chiaramente dalla seguente lettera:

Der Stoff einer Novelle und ihre Charaktere [...] sind sie einmal ausgedacht, berechnet und geordnet, würden oft zu einem längeren Roman hinreichen; und doch darf auch in der kleineren Erzählung, was ja doch Novelle ist, kein Charakter verkürzt werden; jeder einzelne muß *en miniature* nicht minder deutlich hervortreten als die Bilder eines Romans, welchen weitere Ausdehnung angewiesen ist, die daher auch mit mehr Bequemlichkeit gehandelt werden können²⁸⁷.

Le novelle di Hauff, tuttavia, malgrado quanto fin qui da lui apertamente dichiarato, non si limitano ad essere solo *Konversationsnovellen* o versioni ridotte di romanzi storici, ma, all'occhio di un lettore attento e critico, si rivelano come bacino di confluenza in cui vengono a convergere i due campi d'interesse del nostro autore, ovvero la 'vena' ironico-satirica corrosiva e l'attenzione 'storica' per il 'vero', che costituiscono i due fili rossi, non certo in reciproco rapporto di esclusione, ma semmai di produttiva e originale contaminazione, che attraversano, accomunandole, le varie tappe dell'intera opera fin qui ripercorse²⁸⁸.

²⁸⁶ SW 3, pp. 213-214: «Quelle novelle hanno abbandonato il semplice ambito del racconto e si sono avvicinate al dramma, oppure, per dirla diversamente, nel dialogo adesso si sviluppano da sé i personaggi la cui evoluzione altrimenti ci veniva narrata in modo solo accennato o descritto. Questo stile [...] è diventato moda. [...] Allora la comoda modalità narrativa del più ampio romanzo deve essere collegata ad una rappresentazione più breve e precisa dei caratteri [...] In tutto questo la novella deve avere poi anche l'unità interna delle parti, la rotondità, l'andamento sicuro e regolare del racconto precedente. [...] Da quando Sir Walter [Scott, N.d.T.] ha eseguito romanzi storici alla cornamusa scozzese, cinguettano anche i tedeschi queste melodie, e la moda vuole che anche le novelle siano storico-romantiche. Allora è così che nell'angusto spazio di una tale novella deve essere inscenata anche una parte di storia mondiale o di cronaca, e le figure parlanti, che già di per sé danno abbastanza da fare ai novellisti, devon persino essere personaggi storici ed entrare in scena nel costume necessario».

²⁸⁷ Si tratta della lettera a Cotta del 20 ott. 1826 citata in Gerard Kozierek, *Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs*, cit., p. 328 (dai *Briefe an Cotta. Das Zeitalter der Restauration. 1815-1832*, a cura di H. Schiller, Stuttgart - Berlin, 1927; cfr. anche Hermann Engelhard, *op. cit.*, p. 878): «Il materiale di una novella e dei suoi personaggi [...] una volta concepiti, valutati e ordinati, basterebbero spesso per un romanzo più lungo; e, tuttavia, nessun carattere può essere ridotto nel racconto più piccolo, che è poi la novella; ognuno singolarmente deve apparire *in miniature* non meno chiaramente delle immagini di un romanzo, alle quali è assegnata una più ampia estensione e che, quindi, possono essere trattati anche con maggior agio». [corsivi nostri].

²⁸⁸ Un percorso che comprende anche i *Märchen*, altra faccia della medaglia rispetto alle novelle, ovvero luogo 'fantastico', laddove le novelle ne costituiscono quello più 'realistico', di un quasi ossessivo, e quindi significativo, ritorno insistito sugli stessi motivi in modo proteiforme ma ben riconoscibile. A tal proposito si rimanda al cap. 3.

Proprio l'obliato *Die letzten Ritter von Marienburg* ne è modello esemplare. Partendo dall'analisi del primo segno significativo del testo, il titolo stesso, paratesto per eccellenza con funzione anche di metatesto²⁸⁹, il lettore sarebbe naturalmente portato ad aspettarsi un racconto storico sull'antico Ordine Prussiano. Si scopre, invece, presto che, in un abile gioco di sdoppiamento e *mise-en-abyme*, il titolo dell'intera novella si riferisce anche, ma non solo, al romanzo storico abilmente incastonato al suo interno e che, per di più, la lettura ad alta voce dello stesso, mediante la quale la trama del romanzo si intreccia quasi magicamente all'ordito della novella a comporre quasi un unico tessuto testuale, che resta simultaneamente anche doppio, come l'ebano e l'avorio della tastiera del pianoforte, dà adito ad una simulazione parodica dello *Smalltalk* da *Salonleben* tipico dell'epoca. Il racconto, che comincia *in medias res* e si svolge quasi per intero in forma dialogica, si snoda su due filoni principali: da un lato quello letterario, 'di cornice', ovvero le discussioni sul *Literaturbetrieb* del tempo, che contiene a sua volta una 'doppia' storia d'amore, e dall'altro quello del *Singtee* e del romanzo storico 'incorniciato', il quale contiene anch'esso, al suo interno, «ein wunderschönes Märchen eingewoben, eine Sage»²⁹⁰, che rispecchia simbolicamente la suddetta storia d'amore, ma la cui lettura viene significativamente impedita dallo svenimento della protagonista. La novella si apre sul tema della moda del romanzo storico e, in particolare, del successo del romanzo *Die letzten Ritter von Marienburg* di uno sconosciuto il cui pseudonimo è Hüon, su cui scambiano le loro opinioni Rempen, uno dei due protagonisti della novella, lo scrittore di successo Zundler, l'editore Kaper²⁹¹ e tre caricature di critici, riproducendo, così, *en miniature* appunto, l'acceso dibattito epocale sul ruolo dell'intellettuale e dell'arte. Già da questi primi scambi di battute si evince il tono ironico-satirico dell'intero racconto. Contrariamente a Rempen, Zundler e Kaper, ad esempio, affermano sulla vocazione-professione dello scrittore:

[...] „was nützt mich Ruhm ohne Geld? [...] das ist Ruhm, der echte, nämlich Ruhm mit Geld“.
 „Das ist also ungefähr wie Tee mit Rum, es schmeckt besser“, erwiderte der Stallmeister, „aber ich meinte den schriftstellerischen Ruhm“.
 „I nun, das ist etwas anderes“, antwortete er – „den haben die Herren neben dem Honorar umsonst. Und den weiß man sich zu machen, sehn Sie –“²⁹²

Uno dei critici, poi, si scaglia pateticamente contro tutte le tendenze letterarie del tempo: «Die ganze Lyrik ist in mir beleidigt, auch alle Romantiker, [...] und diese Hermaphroditen von Geschichte und Dichtung, diese Novellenprosaiker, diese Scott-Tie-

²⁸⁹ Ovvero allude al *Literaturbetrieb* dell'epoca in generale e, nello specifico, con scarto ironico, al dramma di Eichendorff *Der letzte Held von Marienburg* (1830), alla novella *Das alte Schloß zu Marienburg* di Clauren (cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*) e all'opera *Geschichte Marienburgs* (1824) di Johannes Voigt (cfr. Paul Roggenhausen, *op. cit.*, pp. 17-18, il quale rileva anche come altra possibile 'fonte' *Dichterleben* di Tieck). Cfr. inoltre Otto Güntter, *op. cit.*, p. 129 (lettera di Döring a Hauff del 1 gennaio 1827).

²⁹⁰ SW 2, p. 606: «una bellissima fiaba intessuta, una saga».

²⁹¹ Secondo Kontje dietro Zundler si celerebbe Clauren, mentre Kaper corrisponderebbe all'editore Franckh, cfr. Todd Kontje, *Male Fantasies, Female Readers: Fictions of the Nation in the Early Restoration*, cit., p. 139 e sgg.

²⁹² SW 2, pp. 588-589: «[...] „a cosa mi serve la fama senza i soldi? [...] questa è la fama, quella vera, cioè fama con i soldi“ „Allora è un po' come il tè con il rum, è più buono“, replicò il capo scuderia, „ma io intendevo la fama dello scrittore“. „Ah beh, allora è qualcos'altro“, rispose – „quello i signori ce l'hanno gratis insieme all'onorario. E quello ci si sa fare, vede – ”» [purtroppo traducendo si perde il gioco di parole tra la fama, 'Ruhm', e il liquore 'Rum', e, di conseguenza, la finezza della battuta sul tè. N.d.T.]. [Le traduzioni di questo racconto sono nostre, dato che non ne esistono in italiano].

ckianer, diese – genug, ich werde sie stürzen [...]»²⁹³. L'allegria brigata, poi, partecipa ad un *Singtee*, dove la bella e colta Elise Wilkow, in un tripudio di alterni rossori e pallori²⁹⁴ che ne tradiscono i sentimenti, chiede proprio al Referendär Palvi, che poi si scoprirà esserne l'autore e ricambiare i di lei sentimenti, di leggere ad alta voce²⁹⁵ il romanzo *Die letzten Ritter von Marienburg*. Elise rappresenta l'alternativa positiva alla tradizionale visione della donna in epoca *Biedermeier* quale destinatario specifico della *Trivialliteratur*, ponendosi nel racconto nel ruolo di mediatrice fra gusto popolare e opere di genio. Rempen, infatti, che la ama tanto quanto Palvi senza però capirla fino in fondo, trova quasi fuori luogo il suo interesse per la letteratura e il suo discorrerne continuamente con intellettuali e pseudo-intenditori, la considera «beinahe zu gelehrt», «wohl gar überbildet», quasi «eine gewisse Koketterie des Geistes»²⁹⁶ quel suo ruolo pubblico nel salotto dello zio, mentre non riesce ad apprezzare il suo coraggio e la sua forza di carattere nell'andare oltre i limiti di ciò che era allora comunemente considerato adatto ad una donna²⁹⁷. Il fatto che, alla fine, per un banale equivoco²⁹⁸, sposi proprio Rempen invece di Palvi, rientra apparentemente nel conservatorismo 'ufficiale', ma, in fondo, non fa altro che velare con un retrogusto amaro l'apparente idillio *Biedermeier*. La lettura ad alta voce del romanzo durante il *Singtee*, e incontri successivi nel locale «Entenzapfen», danno ovviamente adito ad una vera e propria messa in scena della situazione letteraria dell'epoca e ad attacchi continui a quello che Hauff, emblematicamente, chiama «literarischen Pöbel»²⁹⁹. Per sapersi muovere nella 'giungla' del mercato librario innanzitutto bisogna saper distinguere «ein Original» dalle sue «schwachen Kopien», ovvero i poeti dai «Literatoren»³⁰⁰ che vengono così caratterizzati:

[...] diese Bursche[n], diesen Chorus von Halbwissern. Sie sind geachteter beim Stadtpublikum und auf dem Landsitze, als der wahre Gelehrte, sie sind die Vornehmern unter den Musensöhnen und machen ungebeten die Honneurs auf dem Parnas, als wären sie die Prinzen des Hauses oder zum mindesten Kammerjunker; um so weniger können sie es verschmerzen, wenn ihre Blöße aufgedeckt und ihre Schande ans Licht ge-

²⁹³ Ivi, pp. 592-593: «L'intera lirica è offesa da me, anche tutti i romantici, [...] e questi ermafroditi di storia e letteratura, questi prosaici novellisti, questi Scott-Tieckiani, questi – basta, li farò cadere [...]».

²⁹⁴ Traeber sottolinea che le novelle di Hauff, come già il *Lichtenstein*, sono caratterizzate da una forte dialettica dentro-fuori/interiorità-esteriorità e pubblico-privato e riescono, pertanto, a conciliare bene il doppio interesse tipico dell'epoca, ovvero quello per per i nessi storici e il 'vero', e quello per il mondo interiore, con una progressiva tendenza all'introspezione psicologica, di cui sono testimoni le varie modalità di espressione più o meno diretta dell'intimità, tra cui, appunto, il linguaggio non verbale dei rossori o pallori è un segno eclatante e insistito nell'opera di Hauff. Cfr. Alexander H. Traeber, *op. cit.*, pp. 220-248.

²⁹⁵ Anche qui, di nuovo, si incontra il motivo dello sdoppiamento: novella-romanzo e autore-*Vorleser*.

²⁹⁶ SW 2, p. 594: «quasi troppo erudita», «addirittura ipercolta», «civetteria dello spirito».

²⁹⁷ Cfr. Todd Kontje, *op. cit.*, p. 142.

²⁹⁸ Pur amandolo profondamente e stimandolo come scrittore, e lo si deduce dai suddetti ripetuti rossori e pallori, Elise si rifiuta persino di parlare con Palvi perché crede che abbia fatto la corte alla sua cameriera, come ella stessa le ha raccontato, confondendo, però, Palvi con il dongiovanni Zundler. Alla fine scoprirà la doppia verità, ovvero che il casanova era Zundler, il quale, tra l'altro, è anche un falso scrittore, in quanto ha avuto successo comprando e pubblicando sotto il suo nome opere non sue, ma dello scrittore segreto Bunker che, romanticamente, non si cura della fama, disdegna il pubblico e vive in povertà. Comunque ormai è troppo tardi per rimediare e le tocca sposare Rempen, in quanto Palvi se ne è andato a Parigi rinunciando per sempre all'amore per l'amico, proprio come Kuno, il protagonista del suo stesso romanzo. Sulle evoluzioni letterarie intertestuali dell'amata di Kuno, Wanda, cfr. Andreas Degen, *Patria und Peitsche. Weiblichkeitswürfe in der deutschen Wanda-Figur des 19. Jahrhunderts*, cit., pp. 57-78.

²⁹⁹ SW 2, pp. 594 e 622: «plebaglia letteraria».

³⁰⁰ Ivi, p. 609: «un originale», «deboli copie», «poetastri».

stellt wird. Sie fühlen ihr Nichts, sie sehen es einander ab, aber sie wollen es sich nicht merken lassen³⁰¹.

È il caso del falso scrittore Zundler, che, appunto, poi viene pubblicamente 'smascherato' e, quindi, con un successivo giro di vite ironica, ulteriormente ridicolizzato:

Solch belletristisches Ungeziefer, das sich vom Marke anderer mäsetet [...] Wenn allerlei Mittel von außen her einen Dichter machen könnten, er müßte es längst sein. Denken sie sich, er trägt, wenn er sich zum dichten niedersetzt, einen Schlafrock, dessen Unterfutter aus einem Schlafrock gefertigt ist, den einst Wieland trug. Hoffmanns Dintengefaß hat er in Berlin erstanden; von einem Sattler in Weimar aber den ledernen Überzug eines Fauteuil, in welchem Goethe oft gesessen. Mit diesem hat er seinen Stuhl beschlagen lassen, und so will er seine Phantasie gleichsam a posteriori erwärmen. Auch liegt auf seinem Tisch eine heilige Feder, Schiller soll damit geschrieben haben. Er hat gehört, daß große Dichter gern trinken, darum geht er morgens ins Weinhaus und zwingt sich zu einer Flasche Rheinwein. Abends aber, wenn er schon ganz dumm und schläfrig ist, trinkt er schwarzen Kaffee mit Rum, und liegt dann in schrecklichen Geburtsschmerzen und ist gewärtig, irgendeine neue 'Maria Stuart' oder 'Jungfrau von Orleans' hervorzubringen³⁰².

Quello che tali ipocriti dilettanti riescono a produrre è sì un'apparente «schöne Literatur» che, però, ad un occhio più attento, si rivela essere «wie scharfer Essig»:

Mit gehöriger Zutat vom Öl des Lebens, Philosophie, ist sie die Würze Eurer Tage; aber kostet sie gesondert, so ist sie scharf, abstoßend; betrachtet sie genau, etwa durch ein tüchtiges Glas, so sehet Ihr das Acidum aufgelöst in eine Welt von kleinen Würmern, die sich wälzen und einander anfallen, über einander wegkriechen³⁰³.

Anche per quanto riguarda il romanzo storico, la discussione si fa accesa, senza che alcun personaggio si faccia ufficialmente portavoce delle idee di Hauff, che le distribuisce un po' qua e là subito relativizzandole mediante un'ironia distanziante che coinvolge tutti i personaggi. Mentre Bunker sostiene la poca novità del romanzo storico à la Scott, in quanto, a loro modo, anche l'*Illiade*, il *Don Chisciotte* o il *Wilhelm Meister* sa-

³⁰¹ Ivi, pp. 612-613: «[...] questi tipi, questo coro di mezzi sapienti. Sono più stimati del vero erudito dal pubblico cittadino e nelle tenute di campagna, sono gli eletti tra i figli delle muse e fanno, da intrusi, gli onori sul Parnasso, come se fossero i principi della casa o almeno *Junker*; tanto meno è una gran perdita, se il loro punto debole viene scoperto e la loro infamia viene messa alla luce. Sentono la loro nullità, si copiano l'un l'altro, ma non lo vogliono dare a vedere».

³⁰² Ivi, pp. 618-619: «Tale parassita belletristico che si rimpinza del midollo degli altri [...] Se un qualunque metodo dall'esterno potesse rendere uno scrittore tale, si sarebbe già verificato da tempo. S'immagini che egli indossi, quando si siede per scrivere, una vestaglia la cui fodera interna sia stata fatta da una vestaglia una volta portata da Wieland. Il calamaio di Hoffmann l'ha comprato a Berlino; da un sellaio di Weimar (ha comprato) il rivestimento di pelle della poltrona sulla quale si è seduto spesso Goethe. Con questi ci ha fatto rivestire la sua sedia, e così vuole riscaldare la sua fantasia in un certo qual modo a posteriori. Sul suo tavolo c'è anche la sacra penna con cui Schiller avrebbe scritto. Ha sentito che i grandi scrittori bevono volentieri, perciò la mattina si reca in enoteca e si costringe a bere una bottiglia di vino renano. Ma la sera, quando è già intontito e assonnato, beve caffè nero e rum, e poi giace con atroci dolori da parto aspettando di produrre una qualche nuova 'Maria Stuart' o 'Pulzella di Orleans'».

³⁰³ Ivi, p. 613: «bella letteratura», «come aceto acre». «Con il dovuto ingrediente dell'olio della vita, la filosofia è la spezia dei vostri giorni; ma se la si assapora separatamente è acre, ributtante; se la si guarda precisamente attraverso un buon vetro, allora vedete un acido sciolto in un mondo di piccoli vermi che si rotolano e si assalgono a vicenda, strisciano via l'uno sull'altro».

rebbero 'storici', così come le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* sono da considerarsi novelle storiche, Palvi sostiene che il passaggio dal dramma storico goethiano all'avvento del romanzo storico europeo con le traduzioni dei romanzi di Scott sia stato breve e naturale e che, comunque, non solo la storia, anche quella tedesca, costituisca un motivo *interessante* e attuale, ma anche lo scandaglio dei personaggi: «[...] und muß denn gerade der Hintergrund, das historische Faktum, das Erhabene sein? Ist es nicht der Zweck des Romans, Charaktere in ihren verschiedenen Nuancen, Menschen in ihren wechselseitigen Beziehungen zu schildern?»³⁰⁴. Oltre a mettere in guardia dalle «Fabrikarbeiten»³⁰⁵ e dai falsi scrittori, grazie all'immediatezza della forma dialogica, il racconto riproduce, quindi, i dibattiti letterari di un'epoca che non ricerca più tanto il sublime³⁰⁶, quanto piuttosto, seguendo esigenze più concrete, l'interessante, lo storico, il 'reale': «Die neuere Zeit, so große Veränderungen um uns her, haben uns anders denken gelehrt. Es ist die Geschichte der Meinungen, es sind die Schicksale gewisser Prinzipien, die wir kennelernen möchten [...] und dieser Kampf der Meinung ist es, was jeder Periode ihr Interesse gibt»³⁰⁷. Alla luce di tutto ciò, allora, risulta che i singoli fili tematici della novella non sono che puri pretesti, singolarmente fuorvianti per il lettore, per riprendere in forma variata motivi già insistentemente affrontati in altri testi e, pertanto, particolarmente cari al nostro autore, mentre proprio tali elementi, se visti nell'insieme, rivelano che tutto questo gioco di scatole cinesi e specchi deformanti, in ultima analisi, risulta essere finalizzato a riprodurre in miniatura un ritratto tanto 'realistico' quanto satirico sia dei costumi e della società letteraria del tempo che della questione del romanzo storico stesso. Dopo aver scritto un romanzo di successo come il *Lichtenstein*, mettendo subito consapevolmente in discussione sia il suo operato che i suoi presunti modelli di riferimento, la novella *Die letzten Ritter von Marienburg* si pone allora come testo che, facendo autoreferenzialmente eco a saggi critici verso il *Literaturbetrieb* e la moda del romanzo storico quali *Die Bücher und die Lesewelt*, la *Kontroverspredigt* o i capitoli dedicati ai tè letterari e alla *Mann-im-Mond-Affäre* delle *Satansmemoiren*, risucchia in un unico movimento vorticoso, ironico e autoironico, di infinite e mirate variazioni sul tema, che sono, poi, la costante poetologica che abbiamo individuato come filo rosso interpretativo che attraversa l'intera opera hauffiana.

A partire da *Die letzten Ritter von Marienburg*, l'unica novella veramente satirica, a differenza dei romanzi e dei saggi fin qui analizzati, il tono generale delle novelle non è apertamente ironico, ma generalmente serio, mentre l'ironia, laddove compare, lo fa serpeggiando qua e là in certi particolari del testo. *Die Sängerin*, ad esempio, vie-

³⁰⁴ Ivi, p. 615: «e deve proprio essere lo sfondo, il fatto storico, il sublime? Lo scopo del romanzo non è ritrarre caratteri nelle loro diverse sfumature, uomini nelle loro reciproche relazioni?»

³⁰⁵ Ivi, p. 627: «lavori di fabbrica».

³⁰⁶ Da una breve frase, pronunciata da una signora come commento *en passant*, si evince l'atteggiamento di ridicolizzazione e liquidazione di un'epoca passata, quella dall'*Empfindsamkeit* alla *Romantik*, basata sul culto del sentimento: «Dieser Hüon liebt gewiß unglücklich und darum gefällt er sich in diesem tragischen Geschick». Cfr. SW 2, p. 627. [«Questo Hüon ama di certo infelicamente e perciò si piace in questo tragico destino»].

³⁰⁷ Ivi, p. 614: «Il tempo recente, i così grandi cambiamenti che ci circondano ci hanno insegnato a pensare diversamente. È la storia delle idee, sono i destini di certi principi che noi vorremmo conoscere. [...] E questa battaglia di opinione è ciò che dà ad ogni periodo il suo interesse». E mentre prima la Storia era fatta dai re e dai loro ministri, ovvero dai grandi personaggi, ora l'interesse si sposta sulla piccola storia, quella dei popoli, e degli 'umili', in una visione democratico-liberale della storia stessa avanti coi tempi e molto simile a quella manzoniana.

ne definita come una «humoristische Kriminalnovelle»³⁰⁸, sebbene il passato della protagonista, la cantante Fiametti, appunto, sia piuttosto tragico che comico. La novella, di ambientazione realistica³⁰⁹, si apre *in medias res* e, tipicamente, in forma dialogica e attraverso un narratore in terza persona, che rimane sullo sfondo e assume la prospettiva ora dell'uno, ora dell'altro personaggio, viene narrato un «sonderbarer Vorfall»³¹⁰, ovvero quello della cantante lirica Giuseppa Fiametti³¹¹ accoltellata nella sua stanza da uno sconosciuto mascherato che l'avrebbe riaccompagnata a casa dopo un ballo. Il caso è ovviamente velato di mistero, raccontano il consigliere di commercio Bolnau e il consigliere sanitario Lange che l'ha visitata, e il difficile consiste non solo nello scoprire il perché della lite e del tentativo omicida, ma anche nel verificare l'identità di chi, evidentemente, non era uno sconosciuto, vista l'azione compromettente della cantante di condurre un uomo di notte in camera sua e le sue ultime parole che pronunciano il nome di Bolnau. A poco a poco, a ritroso, poi, si scopre il tragico passato della Fiametti: orfana di padre, viene venduta in tenera età dal patrigno al presunto 'zio', lo Chevalier de Planto, che ha un bordello a Parigi, da cui lei riesce a fuggire con l'aiuto di una famiglia italiana piacentina che poi la aiuta a farsi strada come cantante. Un giorno, per rivedere l'amico Carlo Bolani, si reca al ballo dove un uomo mascherato, de Planto appunto, creduto morto e invece vivo e vegeto, minacciandola, la obbliga a farsi riaccompagnare a casa, dove la pugnala, ferendosi poi a sua volta fuggendo per le scale. Tale ferita lo porterà poi alla morte, ma solo dopo aver chiarito tutti i punti 'oscuri' della vicenda, come, ad esempio, il fatto che Carlo Bolani altro non sarebbe che il nome d'arte di Karl Bolnau, figlio 'scomparso' del consigliere Bolnau ingiustamente sospettato di omicidio, nonché uomo della cantante. La ricostruzione delle passate drammatiche vicende non impedisce, comunque, di notare passi apertamente ironici e stridenti che rendono questo studio sociale³¹² un racconto poliziesco dai tratti umoristici. A parte il fatto che il 'caso' poliziesco praticamente si risolve da sé e quasi casualmente, non certo grazie a

³⁰⁸ Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit., p. 71: «novella poliziesca umoristica».

³⁰⁹ È, infatti, ambientata nella Breite Strasse di B*** (Berlino).

³¹⁰ SW 2, p. 539: «strano episodio».

³¹¹ La descrizione della protagonista (angelica, bella e dai riccioli neri) e il racconto del suo passato sono volutamente di sapore claudeniano. Sulle 'fonti' della novella, la conoscenza della cantante a Stuttgart e le vaghe reminiscenze claudeniane e hoffmanniane, cfr. Paul Roggenhausen, *op. cit.*, pp. 14-15 e Janaki Arnau-doff, *op. cit.* Sulla genesi e i primi schizzi dell'opera cfr. Otto Güntter, *op. cit.*, p. 127 sg. e Hans Hofman, *op. cit.*, pp. 257-258.

³¹² A tal proposito è di particolare interesse lo studio di Witt, il quale mette a confronto il racconto hoffmanniano *Die Marquise de la Pivadière* con la novella *Die Sängerin* di Hauff per mostrare, attraverso gli effetti di un sistema educativo, la trasformazione di tutto un sistema di valori tra *Goethezeit* e *Biedermeier*. Da un lato, infatti, Hoffmann narra le conseguenze nefaste per un armonico sviluppo della personalità femminile e del rapporto di coppia dovute ad un influsso negativo della figura paterna, che, sconvolgendo l'ordine naturale tra i sessi, 'educa' la figlia secondo principi illuministi 'mascolinizandola' e causandole gravi conflitti interiori che non riuscirà a risolvere. Si tratta di una vera e propria manipolazione psichica non molto lontana da quella del padre di Gertrude nei *Promessi sposi*. Dall'altro, c'è il caso della protagonista hauffiana che deve confrontarsi con figure 'paternali' vere o sostitutive sia negative che positive, ma, essendo queste ultime a predominare, la storia ha un lieto fine. Tutto questo per mostrare come, avviandosi verso il realismo, si vada verso un livellamento del conflitto generazionale, verso una rivalutazione del ruolo dei genitori e della famiglia rispetto all'evoluzione dell'individuo, verso una minore rilevanza dell'amore come passione emozionalità e una maggiore concentrazione su casi di 'normalità' e 'realtà effettiva'. Cfr. Tobias Witt, *Generationen am Ende der Goethezeit. Zu E.T.A. Hoffmanns 'Die Marquise de la Pivadière' und Wilhelm Hauffs 'Die Sängerin'*, cit., pp. 3-15. Invece, sulla funzione dell'osteria e consimili come luogo della critica politico-sociale anche nella *Sängerin*, come poi nei *Märchen*, cfr. Bettina Kaemena, *Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur*, cit., pp. 152-155.

particolari abilità intuitive di qualcuno, quasi comica risulta essere, ad esempio, la figura di Karl Bolnau, il quale se ne va a cercar fortuna in Inghilterra in aperto conflitto con il padre che vuole instradarlo alla sua carriera e lo considera un «Musiknarren»:

Der Sohn aber lebte und webte nur im Reich der Töne; die Musik war ihm alles, der Handel und Kommerz des Vaters war ihm zu gemein und niedrig. Der Vater hatte einen harten Sinn, der Sohn auch; der Vater brauste leicht auf, der Sohn auch; der Vater stellte gleich alles auf die Spitze, der Sohn auch; kein Wunder, daß sie nicht miteinander leben konnten³¹³.

Durante la carriera da *Kapellmeister*, poi, conosce e s'innamora della Fiametti a cui fa la seguente scenata credendo alle dicerie che il misterioso 'assassino' in camera della cantante fosse il suo amante:

Sein Gesicht war auffallend schön, aber ein wilder Trotz verfinsterte seine Züge, sein Auge rollte, sein Haar hing verwildert um die Stirne. Er hatte ein großes zusammengerolltes Notenblatt in der Faust, mit welchem er in der Luft herumfuhr, und gleichsam agierte, ehe er Atem zum Sprechen fand. [...] „Elende!“ rief der junge Mann, indem er majestätisch den Arm mit der langen Notenrolle nach ihr ausstreckte; „laß ab von deinem Sirengesang, ich komme – dich zu richten!“³¹⁴

Mentre la prima scena sembra quasi una versione parodica della figura del *Kapellmeister Kreisler* di Hoffmann nella nuova versione del dilettante *Biedermeier*, nonché del conflitto generazionale padre-figlio tipico dello *Sturm und Drang*, quest'ultima scena, molto teatrale e dai toni patetici dall'aura schilleriana³¹⁵, risulta, invece, quasi comica, con quel volteggiare in aria dello spartito musicale come se fosse un'arma, magari proprio un coltello. Non mancano poi, infine, stoccate ironiche alla giustizia:

Den Kommerzienrat Bolnau fand er [Medizinalrat Lange] noch immer unwohl und im Bette; er schien sehr niedergeschlagen und sprach mit unsicherer, heiserer Stimme allerlei Unsinn über Dinge, die sonst gänzlich außer seinem Gesichtskreise lagen. Er hatte eine Sammlung berühmter Rechtsfälle um sich her, in welchen er eifrig studierte; die Frau Kommerzienrätin behauptete, er habe die ganze Nacht darin gelesen und hie und da schrecklich gewinselt und gejamert. Seine Lektüre betraf besonders die un-

³¹³ SW 2, p. 546. [«Musiknarren», «folle musicale» ha la doppia valenza di pazzo e buffone]. Nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cfr. appendice) esistono solo due traduzioni della novella, entrambe datate, divulgative e spesso poco accurate, a partire dallo stesso nome della protagonista trasformato in Bianetti: 1) Guglielmo Hauff, *La cantante. Novella*, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1899, a cura di Angelo Scuppa; 2) G. Hauff, *La cantante. Novella*, Firenze, Libreria Editrice Fratelli Beltrami, 1889, traduttore anonimo, nella collana «Il romanziere delle famiglie», da cui è tratta, a titolo esemplificativo, la seguente traduzione, cfr. pp. 15-16: «Il figliuolo però viveva intieramente nel regno degli accordi e dei suoni, la musica era per lui tutto, il traffico ed il commercio del padre era occupazione troppo bassa e volgare. Il padre era ostinato, il figliuolo anche; il padre montava in collera facilmente, il figliuolo anche; il padre portava subito le cose agli estremi, il figliuolo anche; niuna meraviglia, se non potevano vivere insieme».

³¹⁴ Ivi, p. 551: «Il suo viso era meravigliosamente bello, ma una fierezza selvaggia oscurava le sue fattezze, il suo occhio rotava nell'orbita, i capelli gli pendevano arruffati sulla fronte. Aveva in pugno un foglio di carta da musica arrotolato, col quale trinciava l'aria e gestiva nello stesso tempo, prima che potesse trovar fiato per parlare. [...] “Miserabile!” gridò il giovane stendendo verso di lei maestosamente il braccio col rotolo della musica, – “cessa il tuo canto di sirena; io vengo per giudicarti”». Cfr. di nuovo la seconda traduzione sopra indicata, p. 23.

³¹⁵ Cfr. Stefan Neuhaus, *op. cit.*, p. 73.

schuldig Hingerichtetet, und er äußerte gegen den Medizinalrat, es liege eigentlich für den Menschenfreund ein großer Trost in der Langsamkeit der deutschen Justiz, denn es lasse sich erwarten, daß, wenn ein Prozeß zehn oder mehrere Jahre daure, die Unschuld doch leichter an den Tag komme, als wenn man heute gefangen und morgen gehangen werde³¹⁶.

Al contempo racconto poliziesco e parodia del sistema giudiziario tedesco, satira letteraria e sociale, soprattutto del provincialismo borghese³¹⁷, la novella si consegna, quindi, al lettore come testo godibile a più livelli e non di mero intrattenimento.

L'*Othello*, che, con un abile gioco di citazioni e rimandi intertestuali, viene citato anche apertamente nella *Sängerin*³¹⁸, diventa il tema centrale della novella omonima che, con quest'ultima, mostra di condividere alcuni motivi. A prima vista, infatti, sembrerebbe la controparte più conturbante dell'altra novella, in quanto qui la protagonista muore. Anche questa novella è ambientata ai tempi di Hauff, ovvero negli anni Venti dell'Ottocento, ed ha un impianto teatrale che viene tematizzato anche nella forma stessa del racconto. Il primo 'atto'³¹⁹, infatti, si apre, con un altro riferimento intertestuale³²⁰, sulla rappresentazione (teatrale) del *Don Juan* a cui assistono tutti i personaggi principali della novella, tra i quali spicca la principessa Sophie e il suo chiacchierato amore per il conte polacco Zroniewsky³²¹, che entra in scena solo nel terzo 'atto' per poi scomparire per sempre, quando si scopre che, pur ricambiando l'amore per Sophie, decide di abbandonarla perché sposato e con figli. È proprio nel secondo 'atto', ovvero in quello centrale, che viene introdotto il conflitto drammatico: Sophie vorrebbe vedere l'*Othello* la cui rappresentazione è, però, vietata in quanto foriera di morte per la casa ducale a causa di una maledizione legata a tale opera. Analetticamente si viene, infatti, a sapere dalle cronache del teatro che nel 1740 la 'scomoda' attrice e amante del conte Nepomuk,

³¹⁶ SW 2, p. 555: «Il consigliere di medicina andò a visitare il suo amico Bolnau e lo trovò ancora a letto e sempre indisposto. Gli parve che fosse molto abbattuto e che parlasse con incerta voce e poco [da sic!] senno sopra a cose estranee alla sua professione e competenza. Aveva intorno a sé una raccolta di cause celebri e le studiava con molta cura. La sua signora disse che per tutta la notte non aveva fatto altro che leggere, piangere e sospirare. La lettura prediletta riguardava le condanne di persone innocenti; ed egli stesso manifestò al dottore che i filantropi dovevano trovare un vero conforto nella lenta procedura della giustizia in Germania; perché, quando un processo durasse, a mo' d'esempio, una diecina d'anni, l'innocenza di un accusato poteva venire alla luce più facilmente, che se all'arresto seguisse subito la condanna.» Abbiamo qui usato l'altra traduzione, quella sopra contrassegnata col num. 1), in quanto più fedele all'originale, cfr. p. 31.

³¹⁷ Come in *Der Affe als Mensch*, cfr. *Märchen*, cap. 3.

³¹⁸ Nella *Sängerin* si fa, infatti, riferimento all'*Othello* dell'opera di Rossini, più che alla versione teatrale di Shakespeare, anche se, comunque, rimane la 'svista' di Hauff che, forse facendosi prendere la mano dall'episodio da lui stesso narrato nella novella, scrive che Desdemona viene «erdolcht» [«pugnata»] e non «erwürgt» [«strangolata»]. Cfr. SW 2, p. 543. Teniamo a precisare che nell'analisi delle novelle non viene seguito l'ordine cronologico (cfr. *supra*, nota 280), ma logico-interpretativo-argomentativo.

³¹⁹ Si tratta di una divisione ideale in 'atti' che non corrisponde alla numerazione reale del testo diviso in dieci sezioni.

³²⁰ Ancora una volta si riferisce al racconto di Hoffmann. Sulla nascita della novella hanno influito, inoltre, impressioni di Stuttgart, oltre alle *Schicksalstragödien* di Werner per questi e altri motivi cfr. Paul Roggenhausen, *op. cit.*, pp. 13-14; Janaki Arnaudoff, *op. cit.*; sul fatalismo di Hauff cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 140 (lettera a Winkler/Theodor Hell del Natale 1825).

³²¹ Il personaggio presentato come 'specie esotica', *Außenseiter*, offre l'occasione per alludere allo sfondo storico delle guerre di liberazione polacca e per accennare alla ricorrente *Auseinandersetzung* con la figura di Napoleone, tanto cara all'epoca quanto al nostro Hauff e, infatti, ripresa e approfondita meglio nelle novelle storiche e poi nei *Märchen*, per cui cfr. *infra*. Sul tema dell'*edlen Polen*, ulteriore riferimento infratestuale al *Mann im Mond*, cfr. *supra*, par. 2.2 del presente capitolo.

Charlotte Fandauerin, è stata fatta uccidere sulla scena proprio recitando tale opera e, da allora, ogni volta che viene messa in scena, otto giorni dopo muore un membro della famiglia ducale, come, infatti, avverrà a Sophie dopo la rappresentazione, come avevano preannunciato la sua predilezione per il canto del cigno di Desdemona e i sogni premonitori. La novella è, quindi, piuttosto drammatica e incentrata sulla domanda se si tratti di destino o di caso, e sembra, quindi, lasciare poco spazio all'umorismo, eppure l'ironia hauffiana riesce a trovare una faglia e ad infiltrarsi furtivamente anche qui. I momenti ironici, a dire il vero, sono ben pochi, ma significativi, come nel caso della descrizione fisica del regista dell'opera, il quale, non a caso, è proprio il portavoce della superstizione, ovvero dell'ipotesi del 'destino':

Der Regisseur der Oper war ein kleiner, hagerer Mann; er war früher als Sänger berühmt gewesen und ruhte jetzt im Alter auf seinen Lorbeeren. Er empfing die Freunde mit einer gewissen künstlerischen Hoheit und Würde, welche nur durch seine sonderbare Kleidung etwas gestört wurde; er trug nämlich eine schwarze Florentiner Mütze, welche er nur ablegte, wenn er zum Ausgehen die Perücke auf die Glatze setzte. Auffallend stachen gegen diese bequeme Hauskleidung des Alten ein moderner, enge anliegender Frack und weite, faltenreiche Beinkleider ab; sie zeigten, daß der Herr Regisseur trotz der sechzig Jährchen, die er haben mochte, dennoch für die Eitelkeit der Welt nicht abgestorben sei; an den Füßen trug er weite, ausgetretene Pelzschuhe, auf denen er künstlich im Zimmer herumfuhr, ohne sichtbar die Beine aufzuheben; es kam den Freunden vor, als fahre er auf Schlittschuhen³²².

Ora, avendo imparato a riconoscere che in Hauff una tale descrizione è chiaro segno di scarto ironico-grottesco, risulta evidente che un tale aspetto fisico sia in stridente contrasto con la solennità e l'inquietudine 'fantastica' che il direttore vorrebbe contribuire ad alimentare e che, invece, una tale 'visione' non può che relativizzare, a tutto vantaggio della fazione opposta che ritiene che tutta questa storia sia solo un «Märchen». Tutto questo e il fatto che poi Sophie muoia veramente, anche se si potrebbe trovare una spiegazione 'naturale', ovvero il crepacuore per l'abbandono e le bugie, all'avvenimento 'soprannaturale', contribuiscono a mantenere la risoluzione dell'intera vicenda in uno stato di sospensione, nonché a suggerire quasi una 'terza via' o chiave di lettura, suggerita dal motto goethiano³²³ apposto alla novella, cioè lo stato di punto interrogativo che sembra qui destinato a rimanere aperto e sospeso su un'epoca in transizione³²⁴,

³²² SW 2, p. 446. Sono state reperite due traduzioni del testo: 1) Guglielmo Hauff, *Otello. Novella*, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1899, a cura di Angelo Scuppa; 2) G. Hauff, *Otello*, Napoli, Luigi Pierrò Editore, 1892, traduttore anonimo. Essendo la prima più fedele, da lì citiamo, cfr. pp. 30-31: «L'impresario del teatro era un vecchietto magro e calvo, che aveva goduto grande riputazione come artista di canto, e che ora riposava placidamente sugli allori. Ricevette i due amici con una cert'aria di gravità e di sussiego, che discordava molto con la bizzarria del suo vestito. Aveva in capo un berretto di seta nera alla fiorentina, che non soleva mai smettere, se non per sostituirlo con la parrucca, quando usciva per affari. Con questo comodo e senile arnese di casa, faceva spiccato contrasto una marsina tagliata all'ultima moda e bene attillata alla persona e un pajo di calzoni larghi e ricchi di pieghe, prova evidente che l'impresario, a dispetto de' suoi sessant'anni, non era ancora morto al mondo e alle sue vanità. Ai piedi poi portava due ampie pantofole, su le quali si muoveva con tanta agilità e snellezza, senza alzare visibilmente le gambe, che ai due forastieri pareva che scivolasse sui pattini».

³²³ Ovvero una citazione dalla sezione *Gott, Gemüt und Welt* degli *Sprüche in Reimen* (pubblicati per la prima volta da Cotta nel 1815-19 nell'opera completa) che consiste in una serie di domande che non trovano risposta e suggeriscono la volontà di rimanere tali. Cfr. SW 2, p. 434.

³²⁴ Ad un meta-livello, invece, suggerisce Neuhaus, Sophie, caratterizzata nel testo con attributi sia classici (bellezza, «edle Einfalt und stille Größe») che romantici (passione, *Sehnsucht* implacabile, abbandono alla

ma che approderà in seguito, nell'ultima novella, ad una chiara presa di posizione, riscattando Hauff dal sospetto di essere un ibrido epigone rivelandone il suo ruolo di *Bahnbrecher* che prepara l'avvento del realismo.

Prima di passare alle novelle più propriamente storiche, quelle generalmente più apprezzate, analizziamo un'ultima novella da molti ritenuta 'belletteristica', come le altre finora analizzate, ma che noi abbiamo considerato scrigno che contiene la dichiarazione poetica per eccellenza del nostro autore e non solo. *Die Bettlerin vom Pont des Arts*, come suggerisce il titolo, è inizialmente ambientata, realisticamente, al Gasthof «Zum König von England» a Stuttgart nel 1824, ma poi, come si evince dai racconti interni, retrospettivamente a Parigi³²⁵. La sospensione è, almeno inizialmente, la strategia che connota anche questa novella, come si evince già dal motto schilleriano³²⁶ che allude ad uno stato di ambivalenza tragica, poi risolto invece positivamente nel corso della narrazione hauffiana. L'apertura-cornice ricorda da vicino motivi hoffmanniani e da romanzo gotico, caricando la lettura di forti aspettative in tale senso: due sconosciuti, uno ricco e anziano, lo spagnolo Don Pedro di San Montanjo Ligez, l'altro giovane e non benestante, il tedesco Fröben, si incontrano più volte di fronte ad un misterioso e accattivante ritratto di donna, in costume metà spagnolo e metà tedesco con un cappello piumato, in una galleria d'arte di Stuttgart. Tra loro si crea un rapporto enigmatico di fronte al quadro, che, per il lettore di letteratura fantastica, dovrebbe animarsi da un momento all'altro, fornendo così un'occasione per il profilarsi dell'incontro-scontro fra il 'proprio' e il 'diverso'. Tutto questo, invece, non solo non si verifica, ma i due stringono un rapporto di amicizia e si raccontano retrospettivamente le reciproche storie in due racconti interni: lo spagnolo narra, infatti, di aver conosciuto la cugina Donna Laura Tortosi a Valencia, di averla amata, e, non corrisposto, di averla aiutata a fuggire con un altro, l'ufficiale Svizzero Tannensee; Fröben, invece, sostiene che gli ricorda, pur non avendola mai vista in volto, una giovane, una volta benestante, ma orfana di padre e con la madre ammalata, costretta a chiedere l'elemosina velata a Parigi sul Pont des Arts. Egli se ne sarebbe innamorato e l'avrebbe più volte aiutata, finché non è sparita. L'enigma poi si scioglie, in quanto, visitando, durante un viaggio, il rozzo amico ed ex-compagno di viaggi Baron von Faldner, egli ne conosce la frustrata moglie Josephe che denota una «strana somiglianza» con il ritratto. Sempre attraverso l'immediatezza dei dialoghi, si scopre, infatti, che Josephe sarebbe la figlia di quella Laura Tortosi del ritratto e proprio quella mendicante del Ponte delle Arti una volta scomparsa. Quella sospensione quasi fantastica dell'inizio, quindi, si scioglie per lasciare spazio ad un ri-

morte), potrebbe anche essere vista come sintesi di un'intera epoca che simbolicamente muore per lasciar posto all'imminente avvento del realismo. Cfr. Stefan Neuhaus, *op. cit.*, p. 62.

³²⁵ È il famoso ponte pedonale presso il Louvre. La novella, infatti, è stata prodotta durante il grande viaggio di formazione del 1826 e raccoglie le impressioni di Stuttgart (soprattutto per il ritratto visto presso la galleria d'arte «altdeutscher Gemälde» dei fratelli Boisserée et Bertram) e Parigi (cfr. la figura della bella inglese velata dello scritto giornalistico *Demoiselle Sontag in Paris*, SW 3, p. 115 sgg., Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 243 sgg., p. 96). La prima bozza risale proprio al soggiorno parigino, manoscritto che poi fu spedito da Lipsia all'editore Cotta come contributo al *Morgenblatt für gebildete Stände*, cfr. Hermann Engelhard, *op. cit.*, Bd. 2, pp. 877-878, si tratta di quella stessa lettera a Cotta (20 ottobre 1826 da Lipsia) da cui abbiamo già citato a proposito della poetica delle novelle. Cfr. *supra*. Altri spunti sembrano essere stati forniti dal racconto *Schwärmerei* di Reinbeck, *Manon* (1811) di Contessa, oltre ai 'classici' Tieck, Hoffmann, Jean Paul, Claren (soprattutto nella descrizione della protagonista) e la 'Salonliteratur'. Cfr. Paul Roggenhausen, *op. cit.*, pp. 16-17; Ernst Müller, G. Reinbeck als Vorbild von Wilhelm Hauff, cit.; Janaki Arnaudoff, *op. cit.*

³²⁶ È la seconda strofa della poesia di Schiller *Klage der Ceres*. Cfr. SW 2, p. 336.

tratto sociale di emancipazione femminile³²⁷, in quanto Josephe va oltre la libertà solo intellettuale di Elise dei *Ritter von Marienburg* violando quello che era un grande tabù all'epoca, ovvero separandosi dal marito e rifiutando la protezione del nuovo 'patrigno' Don Pedro per seguire il grande amore Fröben. La novella, quindi, lungi dall'essere una storiella d'amore meramente belletristica, nel subtesto imperniato sul gioco con i diversi livelli di lettura e con il simbolo del velare/svelare, risulta toccare problematiche estremamente moderne e attuali, mentre l'ironia, anche qui non predominante ma presente, dona distanza critico-riflessiva al testo e si rivolge non solo contro il 'fantastico', ma si insinua in personaggi 'minori' quali il servo di Don Pedro, che sembra uscito da un *Lustspiel* spagnolo³²⁸, e von Faldner, che rappresenta un po' la *summa* dei pregiudizi e gli stereotipi sessisti del tempo:

Der Baron von Faldner war etwas roh, ungebildet; selbst jene Reise, das bewegte Leben zweier Hauptstädte wie Paris und London, hatte nur seine Außenseite etwas abschleifen und mildern können. Er war einer jener Menschen, die, weil sie durch fremde oder eigene Schuld gewählte Lektüre, feinere, tiefere Kenntnisse und die bildende Hand der Wissenschaften verschmähten, zu der Überzeugung kamen, sie seien praktische Menschen, d.h. Leute, die in sich selbst alles tragen, um was sich andere, es zu erlernen, abmühen; die einen natürlichen Begriff von Ackerbau, Viehzucht, Wirtschaft und dergleichen haben, und sich nun für geborene Landwirte, für praktische Haushälter ansehen, die auf dem natürlichsten Wege das zu erreichen glauben, was die Masse in Büchern sucht. Dieser Egoismus machte ihn glücklich, denn er sah nicht, auf welchen schwachen Stützen sein Wissen beruhte; noch glücklicher wäre er wohl gewesen, wenn diese Eigenliebe bei den Geschäften stehengeblieben wäre; aber er trug sie mit sich, wohin er ging, erteilte Rat, ohne welchen anzunehmen, hielt sich, was man ihm nicht gerade nachsagte, für einen „klugen Kopf“, und ward durch dieses alles ein unangenehmer Gesellschafter und zu Hause vielleicht ein kleiner Tyrann, aus dem einfachen Grund, weil er „klug war und immer Recht hatte“³²⁹.

³²⁷ Hauff mostra, così, di essere avanti coi tempi. Eroine simili, infatti, si ritroveranno poi, ad esempio, in Fontane.

³²⁸ SW 2, p. 338.

³²⁹ Ivi, pp. 355-356. Tre sono le traduzioni consultate: 1) Guglielmo Hauff, *La dama piumata*, Milano, Fratelli Treves, 1903, traduttore anonimo; 2) Wilhelm Hauff, *Lebreo Süß seguito da La mendicante del Ponte delle Arti*, tr. it. a cura di Mario Penso e Anna Hamburger, Milano, Edizioni "Delta", 1930; 3) Wilhelm Hauff, *Süss lebreo e La mendicante del Pont-Des-Arts*, tr. it. a cura di Bruno Maffi, Milano, Rizzoli, 1950. La seguente traduzione è tratta dalla seconda sopra citata, pp. 154-155: «Il Barone di Faldner era un po' rozzo, ignorante; quel viaggio, la vita movimentata di due capitali, come Parigi e Londra, non erano riusciti a dirozzare ed a mitigare altro che il suo aspetto esteriore. Egli era uno di quegli uomini, i quali, sdegnando per colpa loro o altrui la lettura, le conoscenze fini e profonde e la forza coltivatrice delle scienze, giungono alla convinzione d'essere degli uomini pratici, cioè degli uomini che trovano in loro stessi tutto quello che gli altri si sforzano d'imparare; che hanno un concetto naturale dell'agricoltura, dell'allevamento del bestiame, dell'economia e simili cose, e si considerano degli agricoltori nati, degli amministratori pratici, che credono di ottenere per la via naturale quello che la massa cerca nei libri. Questo egoismo lo rendeva felice, perché non vedeva su quali deboli sostegni si basasse il suo sapere; sarebbe stato certamente ancora più felice, se questo egoismo si fosse limitato soltanto agli affari, ma egli lo portava sempre con sé dove andava; dava consigli senza volerne accettare dagli altri, si considerava ciò che proprio non si sarebbe detto di lui, una mente chiara, e tutto ciò lo rendeva un compagno sgradevole e a casa sua forse un piccolo tiranno, per la semplice ragione che si riteneva intelligente e pretendeva di aver sempre ragione». In realtà, Faldner non è poi così bravo neanche nelle cose pratiche, in quanto non è lui che riesce a risolvere il problema tecnico della sua nuova macchina a vapore, una 'pennellata' di attualità da parte dell'autore, ma l'amico Fröben, che Faldner riprende sempre e non stima. La cultura e l'apertura mentale, quindi, ribadisce Hauff, sono il presupposto necessario per ogni tipo di attività.

Faldner non è solo un vuoto presuntuoso tanto arrogante e prepotente con gli altri quanto miope nel valutare la sua pochezza e chiusura mentale, ma incarna, appunto, quanto di peggio gli ideali dell'epoca in fatto di matrimonio potessero causare. Egli, infatti, da uomo 'superiore' e misogino, si è scelto come moglie una brava e mite, sebbene un po' ricalcitante, massaia, così lui vede Josephe, disprezzandone non solo le doti fisiche, ma soprattutto gli interessi intellettuali, con il 'nobile' intento di 'educarla', applicando i 'sani' principi educativi dell'epoca:

„Josephe! Wie oft muß ich dir sagen, daß Hufeland Leuten von deiner Konstitution jede allzu rasche Bewegung streng untersagt; wie du jetzt glühst!“ [...] „Glaubst du, ich habe sie so zart und weich gewöhnt, daß wir auf einen Nachmittag mit Küssen und Drücken, mit Grüßen und Nastuchwedeln Abschied nehmen? Gott bewahre mich, dadurch verwöhnt man die Weiber [...] Drück dem Gaul die Sporen in den Leib und davon; ich kann dir schwören, das setzt die Weiber in Respekt. Das drittemal fragte die meine nicht mehr und gottlob, das Gewinsel hat ein Ende!“ Der Baron hatte während dieser *trefflichen Rede* in größter Gemütsruhe eine Pfeife gestopft [...] ³³⁰

Ancora una volta, quindi, il tessuto testuale si presenta come un abile intreccio di un diritto, che è la superficie del testo nella sua godibilità alla moda, e di un rovescio, che, invece, rivela un subtesto provocativo, emancipatorio³³¹ e corrosivo, che gioca con il voyeurismo e le aspettative del lettore.

Passiamo, infine, alle novelle storiche, le più apprezzate e trattate dalla critica: *Jud Süß* e *Das Bild des Kaisers*. Qui l'ironia è del tutto assente, anche se il gioco di continua messa in discussione e relativizzazione continua a trovare spazio in altre forme.

La prima è ambientata a Stuttgart durante il carnevale del 1737 e si apre sul giorno in cui il protagonista, l'ebreo Joseph Süß Oppenheimer, ministro delle finanze e beniamino del Duca Karl Alexander von Württemberg, festeggia il suo compleanno durante una festa in maschera. Ancor prima di analizzare il testo ci sembra significativo sottolineare che il primo paratesto, ovvero il titolo, è già una spia significativa per la lettura, in quanto il protagonista non viene menzionato con il suo vero nome, bensì con l'epiteto ingiurioso³³² carico di pregiudizi che proletticamente annuncia uno dei temi della no-

³³⁰ SW 2, pp. 359 e 379. Si fa uso della stessa tr. it., cit., pp. 161 e 196: «“Giuseppina, quante volte ti debbo dire che Hufeland vieta a persone della tua costituzione il moto troppo brusco? Guarda come ti sei riscaldata” [...] “Credi tu forse ch'io l'abbia abituata tanto delicatamente e mollemente, e che ci diciamo addio nel pomeriggio con baci ed abbracci, con saluti e cenni col fazzoletto? Che Dio mi guardi! Così si viziano le donne [...] Lasciala sventolare e non badarci. Sprona il cavallo e via; ti posso giurare che questo infonde rispetto alle donne. La terza volta la mia non domandò più nulla, e Dio sia lodato! Il mugolio è finito!” Il barone, durante questo *eccellente discorso* si era riempita con tutta calma la pipa [...]». [corsivo nostro]. Sebbene Faldner sia l'apoteosi dei peggiori pregiudizi dell'epoca, nemmeno il tanto positivo Fröben sembra essere totalmente immune dai preconcetti maschili del tempo, come quando, durante le discussioni letterarie con Josephe, fra cui ampio spazio viene dedicato, ancora una volta, a Jean Paul e nelle quali viene, appunto, enunciato il principio poetico hauffiano («Unser Dichter ist wie ein großer Musiker...», p. 386, non a caso proprio nella novella di ambientazione parigina), viene da lei contraddetto nel ritenere che le donne siano per natura fatte per il silenzio e la solitudine, oppure quando a Parigi, pur rispettandola come donna, cerca comunque di vedere dietro il velo di Josephe. Tutto questo perché Hauff cerca sempre di relativizzare ogni 'assolutismo' mostrando costantemente le varie sfaccettature di personaggi e situazioni.

³³¹ Queste figure femminili più o meno emancipate si possono leggere come una *Rechtfertigung* rispetto a saggi quali *Die Bücher und die Lesewelt*, dove, nell'attaccare la *Trivalliteratur*, ne assaliva anche il pubblico prediletto, quello femminile, appunto.

³³² Tutti, infatti, lo chiamano così tranne la sorella Lea e Gustav Lanbek. Cfr. Jürgen Landwehr, «*Jud Süß*» – *Hauffs Novelle als literarische Legitimation eines Justizmords und als Symptom und (Mit-)Erfindung eines*

vella. L'impianto narrativo è fortemente teatrale e, nonostante la presenza di un narratore che occupa una posizione intermedia tra lo storico e l'istanza onnisciente, predilige la tecnica della focalizzazione e prospettivizzazione sui personaggi che si fanno di volta in volta testimoni oculari o auricolari. La figura 'riflettore', tuttavia, onnipresente in ogni scena, non è affatto il soggetto del titolo, ma il giovane Lanbek, personaggio tra le due fazioni e con funzione identificatoria per il lettore, mentre Süß, non a caso, appare solo in poche scene, senza introspezione e come oggetto degli sguardi e dei giudizi altrui. La novella che, come già il *Lichtenstein*, è un 'misto di storia e d'invenzione', ruota intorno a due opposti 'partiti': quello del vecchio Lanbek e quello di Süß, ovvero il 'proprio' e 'l'altro', il Württemberg e i suoi antichi valori contro l'ebreo³³³, che, oltre ad affamare il popolo e speculare arricchendosi alle spalle del paese, è sospettato di congiurare contro il Duca per togliere gli antichi diritti di casta e introdurre il cattolicesimo nel Württemberg. Ecco perché 'l'opposizione', guidata dal vecchio Lanbek sta organizzando segretamente un colpo di stato che non viene messo in atto, in quanto il Duca, che in realtà era d'accordo con il ministro, muore improvvisamente lasciando Süß in balia degli oppositori che, infatti, lo arrestano e lo giustiziano. Parallelamente, o meglio intrecciata con la vicenda storico-politica, c'è la storia dell'amore, impossibile e tragico, tra Gustav e Lea, la bella sorella del ministro. La critica sostanzialmente ruota intorno a due questioni, praticamente correlate, quella del presunto antisemitismo e quella delle versioni successive alla novella di Hauff, ovvero il romanzo di Feuchtwanger e le *Verfilmungen*. Un'analisi dei personaggi chiarirà entrambi i punti. Mentre Düsterberg sostiene la tesi dell'uso opportunistico³³⁴ da parte di Hauff di un intero arsenale di stereotipi antisemiti sfruttando, ipocritamente, un tema *en vogue* all'epoca per il solo scopo del successo, Neuhaus e Kalkofen parlano, invece, di «aufgeklärter Antisemitismus»³³⁵, mentre Chase e Thum³³⁶ rilevano una raffinata tecnica che costruisce un doppio 'discorso' nel testo. Chase parla di una discrepanza fra *discours* e *histoire*, ovvero fra la costante retorica della tolleranza da parte del narratore e la trama vera e propria che mette in cattiva luce lo scomodo ministro e mira alla sua rimozione: «the result is a work that says one thing and does another»³³⁷. Thum, invece, rifacendosi a Bachtin, legge l'elemento carnevalesco della novella come «a carnivalized or deconstructed historical romance» ovvero «carnavalesque

kollektiven Wahns, in Ulrich Kittstein, *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk*, cit., pp. 113-146; Alexander H. Traeber, *op. cit.*, p. 249 sgg. Per quanto concerne genesi e fonti della novella cfr. Hermann Engelhard, *op. cit.*, p. 903 sgg. (lettera a Cotta del 19 giugno 1827) e p. 874 (lettera a Cotta del 17 settembre 1826), Janaki Arnaudoff, *op. cit.* e Paul Roggenhausen, *op. cit.*, pp. 18-19. Modello della figura del vecchio Lanbek è il cugino di Hauff, Julius Klaiber. Il tema, allora molto attuale, della questione ebraica e del presunto antisemitismo si ritrova anche nelle *Memoiren des Satan* e poi nei *Märchen*, cfr. *supra* e cap. 3.

³³³ Cfr. Helmuth Mojem, *Heimatdichter Hauff?*, cit., pp. 143-166.

³³⁴ Rifacendosi, quindi, alle tesi di Martini e Bachmaier (*op. cit.*) sul presunto arrivismo di Hauff, cfr. Rolf Düsterberg, *Wilhelm Hauffs 'opportunistische' Judenfeindschaft*, cit., pp. 190-212.

³³⁵ Cfr. Rupert Kalkofen, *Aufgeklärter Antisemitismus und die Leiche der schönen Jüdin in Wilhelm Hauffs Novelle 'Jud Süß'*, cit., pp. 153-168; Stefan Neuhaus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit., p. 63 sgg.: «antisemitismo illuminato», ovvero si tratterebbe di una posizione neutrale, né anti- né filosemita, che prenderebbe in considerazione entrambi gli aspetti, positivo e negativo della questione, incarnati rispettivamente da Lea e Süß, per fare una critica generale ai preconcetti e alle paure dell'epoca. Contro il presunto antisemitismo di Hauff cfr. anche Erhard Schütz, *Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft*, cit.

³³⁶ Jefferson Chase, *The Wandering Court Jew and the Hand of God, Wilhelm Hauff's 'Jud Süß' as Historical Fiction*, cit., pp. 724-740; Maureen Thum, *Re-Visioning Historical Romance. Carnavalesque Discourse in Wilhelm Hauff's 'Jud Süß'*, cit., pp. 25-42.

³³⁷ Jefferson Chase, *op. cit.*, p. 725: «il risultato è un'opera che dice una cosa e ne fa un'altra».

reversal and unmasking»³³⁸ dei pregiudizi borghesi che fanno di Oppenheimer un capro espiatorio. Vediamo, allora, come vengono presentati il protagonista e gli altri personaggi per vedere come funziona questo doppio gioco del testo. Nella mascherata generale iniziale, Süß è l'unico che appare non mascherato, nella sua 'nudità' umana, quindi, ma, comunque, simbolicamente marchiato dall'epiteto ingiurioso. Egli viene sempre introdotto nel suo isolamento e descritto calcando sulla fisiognomica e un linguaggio del corpo che risentono fortemente degli stereotipi epocali, nell'intento di demonizzare una figura non perfetta ma, in fondo, vittima della brutalità e degli interessi altrui. Leggiamone la descrizione, che, denota un misto di ambigua bellezza e malignità, ricordando da vicino quella iconografica di Lucifero, e fa un uso insistito di quella tecnica del 'ma', contrassegno del dubbio, comune anche a Manzoni:

Er gestand sich, daß das Gesicht dieses Mannes von Natur schön und edel geformt sei, daß sogar seine Stirne, sein Auge durch Gewohnheit zu herrschen etwas Imponierendes bekommen haben; *aber* feindliche, abstoßende Falten lagen zwischen den Augenbraunen da, wo sich die freie Stirne an die schön geformte Nase anschließen wollte, das Bärtchen auf der Oberlippe konnte einen hämischen Zug um den Mund nicht verbergen; und wahrhaft greulich schien dem jungen Mann ein heiseres, gezwungenes Lachen, womit der jüdische Minister Gewinn oder Verlust begehlete³³⁹.

Non è certo un caso se Oppenheimer viene descritto non in maniera neutrale, dal narratore, ma attraverso gli occhi e la prospettiva di Gustav. La descrizione si rifà allo stereotipo dell'ebreo di corte, ambizioso parassita dall'aspetto impressionante ma internamente corrotto³⁴⁰, solo che qui non è lui a manipolare sfruttando il popolo e il paese, bensì viene a sua volta manipolato e sfruttato dal sovrano spendaccione che fa il suo interesse rimanendo nell'ombra e usandolo come capro espiatorio. Se Süß viene presentato come 'ebreo negativo', la sorella ne costituirebbe la controparte positiva, sebbene non immune da altrettanti stereotipi. Lea, come già Rebecca nell'*Ivanhoe* di Scott³⁴¹, incarna, infatti, il tipo della bella ebrea, ovvero lo stereotipo del fascino seducente ma pericoloso e inquietante della misteriosa orientale, simbolo esotico-erotico per eccellenza, che, in realtà, si rivela ingenua ma non stupida e, ancora una volta, vittima³⁴² del-

³³⁸ Maureen Thum, *op. cit.*, pp. 25-26: «un romanzo storico carnevalesco o decostruito», «ribaltamento carnevalesco e smascheramento».

³³⁹ SW 2, p. 481. Le traduzioni trovate sono: 1) Wilhelm Hauff, *Süss l'ebreo e La mendicante del Pont-Des-Arts*, tr. it. a cura di Bruno Maffi, Milano, Rizzoli, 1950; 2) Wilhelm Hauff, *L'ebreo Süss: romanzo*, Milano, Aurora, 1936, traduttore anonimo; 3) Wilhelm Hauff, *L'ebreo Süss seguito dalla Mendicante del Ponte delle Arti*, tr. it. a cura di M. Penso e A. Hamburger, Milano, Delta, 1930. Si cita da quest'ultima, cfr. pp. 23-24: «[Gustav] doveva confessare a se stesso che il volto di quell'uomo era assai bello e nobile e che l'espressione dello sguardo aveva acquistato per la lunga abitudine al comando qualcosa di veramente imponente; (*solo*) [*solo che* oppure '*ma*' ci sembrano qui più appropriati, N.d.T.] qualche profonda ruga (che) solcava la bella fronte e l'atteggiamento ironico della bocca gli davano un'espressione dura; riusciva soprattutto antipatico quel sorriso freddo e ipocrita col quale accompagnava le sue perdite e le sue vincite». [corsivo nostro]

³⁴⁰ Si pensi anche al personaggio di Volland nel *Lichtenstein*, su cui, come qui, ancora una volta viene scaricata ogni responsabilità delle manovre politiche sbagliate dei sovrani.

³⁴¹ Anche nel romanzo di Scott un simile amore, quello fra l'ebrea Rebecca e il cristiano Ivanhoe, è destinato alla separazione, ma con la speranza di un'apertura su una potenziale riconciliazione futura.

³⁴² Lea è sì vittima, ma anche lei mostra una punta di razzismo nel discorso sulle religioni alla staccionata del giardino. Di tutti i personaggi, infatti, Hauff mostra luci e ombre, come anche di Oppenheimer, visto dagli altri come spietato, ma che mostra per la sorella inattese tenerezze, sia nella scena alla staccionata che prima di morire.

la società. Nel gioco della mascherata, inoltre, lei e Gustav, il quale da contadino württembergese si traveste da saraceno³⁴³ per incontrarla di nascosto, rappresenterebbero a prima vista l'eroe e l'eroina romantici, mentre, una più attenta lettura rivela che lui non è disposto a sacrificare la sua posizione sociale e la sua rispettabilità per amore, anzi, alla proposta del fratello di lei, di sposarla e, quindi, passare dalla sua parte, in cambio di un avanzamento di carriera, egli nega il suo amore, ma vorrebbe trovare il modo di tenersi la promozione. Alla fine, poi, durante il processo, in cui Gustav gioca un ruolo fondamentale, egli nega a Lea l'aiuto da lei richiesto per il fratello e la abbandona al suo destino tragico³⁴⁴. Il venerabile Lanbek, infine, che sembra forte e disinteressato nell'intervenire apparentemente per il suo amato paese, si rivela alla fine, solo un borghese egoista che opera solo per proprio tornaconto. Altamente simbolica è la scena centrale alla staccionata di confine tra il giardino dei due ebrei e quello dei Lanbek, dove si incontravano prima di nascosto i due 'amanti' e dove poi avviene l'incontro-scontro verbale tra le due fazioni³⁴⁵. È, infatti, estremamente significativo che tale barriera fisica e mentale non venga mai superata nella novella. Non meno importante è, però, anche sottolineare che questo uso insistito di simboli e stereotipi razzisti non si fa portavoce dell'idea di Hauff³⁴⁶, anzi, significa proprio il contrario, e cioè un iperbolico, quasi grottesco, riprodurre i pregiudizi borghesi del tempo, la cui prismaticità è rifratta nei punti di vista dei vari personaggi, per denunciarne la mostruosità, in una critica discreta ma corrosiva prima, aperta e dichiarata dopo:

Beides, die Art, wie dieser unglückliche Mann mit Württemberg verfahren konnte, und seine Strafe, sind gleich auffallend und unbegreiflich zu einer Zeit, wo man schon längst die Anfänge der Zivilisation und Aufklärung hinter sich gelassen, wo die Blüte der französischen Literatur mit unwiderstehlicher Gewalt den gebildeten Teil Europas

³⁴³ Il gioco dei travestimenti, mascheramenti e velature, qui rappresentato dal cristiano mascherato da orientale che incontra il diverso nella bella ebrea, anch'essa travestita, è un'isotopia molto presente anche nei *Märchen*, intorno ai personaggi di Orbasan e Almanson, ad esempio, per cui si rimanda al cap. 3.

³⁴⁴ Ovvero il suicidio. Qui si inserisce il terzo stereotipo, quello dell'ebreo errante eternamente senza patria e senza possibilità di liberarsi dalla sua 'maledizione', qui in versione tragica rispetto alle *Satansmemoiren*. Cfr. Chase e Thum, *op. cit.* Per Kalkofen, invece, la vera vittima sarebbe Gustav, costretto a rinunciare all'amore per sottomersi alla ragion di stato e all'autorità dell'ordine patriarcale. Cfr. Rupert Kalkofen, *op. cit.* La tesi ci sembra, tuttavia, poco sostenibile, in quanto Gustav è sì un personaggio di non grande spina dorsale e, quindi, sottomesso, ma, in fondo, per niente disinteressato.

³⁴⁵ Mojem scandisce i vari momenti della narrazione attraverso i motti che, a differenza della versione in volume della novella che ne ha uno solo all'inizio, nella prima pubblicazione a puntate sul *Morgenblatt* erano apposti ai capitoli più importanti, quasi a costituire una specie di autocommento, in funzione prolettica o come riferimenti intertestuali. Cfr. Helmuth Mojem, *op. cit.* Sull'importanza del motto nella letteratura moderna cfr. inoltre Gerhard Plumpe, *Motto und Mode. Anmerkungen zum literaturhistorischen Ort Wilhelm Hauffs*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 38-51.

³⁴⁶ Sui rimaneggiamenti successivi, ora storici (M. Zimmermann, *Joseph Süß Oppenheimer, un financier du XVIII^e siècle*, 1874), ora letterari (L. Feuchtwanger, *Jud Süß*, 1917), fino allo stravolgimento della storia iniziale in chiave propagandistica nel film di Veit Harlan (1940), uscito come risposta tedesca, e nazional-socialista, alla produzione britannica filo-semita *Jew Suess* (1934), cfr. i seguenti studi: Régine Mihal Friedman, *L'image et son Juif. Le Juif dans le cinéma nazi*, Paris, Payot, 1983; Siegfried Zielinski, *Antisemitische Kulturware versus philosemitisches Kunstwerk. Aspekte der Gegenüberstellung der Filme «Jud Süß» (1940) und «Jew Suess» (1934)*, cit., pp. 134-147; Dorothea Hollstein, *Dreimal «Jud Süß» – Zeugnisse «schmählichster Barbarei»*. *Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film in vergleichender Betrachtung*, cit., pp. 42-54; Karsten Fledelius, *Verfilmung oder Zerfilmung? Überlegungen zum Fall «Jud Süß» (Veit Harlan, 1940)*, cit., pp. 121-129; Peter Bührer, *«Jud Süß» – Der Film als ideologische Waffe*, cit., pp. 23-25.

aufwärtsriß. Man wäre vesucht, das damalige Württemberg der *schmählichsten Barba-*
rei anzuklagen [...]»³⁴⁷

L'ultima novella, che è anche l'ultima scritta da Hauff e, quindi, suo testamento poetico, inizia, ancora una volta, *in medias res*, è tutta basata sui dialoghi, come la precedente, è incentrata sulle contrapposizioni vecchio/nuovo, passato/presente, mentre la focalizzazione evidenzia sempre nuove dicotomie e pregiudizi epocali: sud/nord, ovvero Svevia/Prussia e le correnti di pensiero che vedono come protagonista «de[n] erste[n] Mann des Jahrhunderts»³⁴⁸, Napoleone Bonaparte, figura molto discussa all'epoca, come allude il motto di Lamartine che apre la novella³⁴⁹. Questa è divisa in dodici capitoli e idealmente in tre parti: la prima (capp. 1-4), che fa da cornice, è una sorta di *Reiseroman* in Svevia; la seconda (capp. 5-9), ovvero la parte centrale, che è una vera e propria *Gesprächs-novelle* tieckiana, dove i personaggi principali presentano sé stessi e le loro caleidoscopiche opinioni su Napoleone prendendo indirettamente anche posizione poetologica sul Romanticismo; la parte finale (capp. 10-12) inscena, infine, una vera e propria «novellistische Ekphrasis»³⁵⁰ in cui, dopo un dibattito sui *Bilder*³⁵¹ e le rappresentazioni di Napoleone entra in scena il quadro di David stesso, costituendo una sorta di *anagnorisis* da *Intrigenkomödie* che non solo risolve i conflitti e conduce al lieto fine, ma che, soprattutto, introduce un'importante «Umstilisierung»³⁵². Sebbene tutti i personaggi, nel loro simultaneo e prismatico multiperspettivismo, siano egualmente importanti nel rappresentare questo «quadro d'insieme del proprio tempo» che è la novella³⁵³, il racconto, fin dal suo esordio e non a caso, è focalizzato sul personag-

³⁴⁷ SW 2, p. 537. Tr. it., cit., p. 115: «L'atroce pena e la colpa di quest'uomo appaiono quasi inspiegabili in un'epoca in cui ogni residuo di barbarie era certamente svanito ed in cui la Francia, nel pieno fulgore della sua letteratura, influenzava tutta l'Europa intellettuale. Si potrebbe accusare il Württemberg di *vergognosa infamia* [...]» [corsivo nostro]. Sui temi dell'adattamento dei fatti storici alle esigenze letterarie e della relativizzazione dei punti di vista e degli stereotipi o sulla priorità, per motivi biografici, del motivo dello scontro fra *Ständen* e *Fürsten* sulla *Judenfrage* cfr. i recenti studi di Gabriele von Glasenapp, *Literarische Popularisierungsprozesse eines antijüdischen Stereotyps. Wilhelm Hauffs Erzählung «Jud Süß»*, cit., pp. 125-138 e Manfred Jehle, *Joseph Süß Oppenheimer und die literarische Verarbeitung seines Schicksals durch Wilhelm Hauff*, cit., pp. 143-182.

³⁴⁸ SW 2, p. 719: «il primo uomo del secolo» [le traduzioni sono nostre in quanto il testo non è stato ancora tradotto].

³⁴⁹ Ivi, p. 640. Questo è il primo di molti altri riferimenti a canti, scritti letterari e storici francesi disseminati nel testo ad accompagnare le diverse opinioni su Napoleone e sugli eventi storici del tempo.

³⁵⁰ Barbara Besslich, *Napoleonisches Kaleidoskop. Interkulturalität, frührealistische Romantik-Kritik und Intermedialität in Wilhelm Hauffs Erzählung «Das Bild des Kaisers» (1827)*, cit., pp. 29-49.

³⁵¹ Il termine è il *Leitmotiv* della novella che inscena varie 'immagini', pittoriche e letterarie, nonché punti di vista non solo sulla figura e la portata storica di Napoleone, ma anche sui cambiamenti estetici epocali.

³⁵² Günter Oesterle, «Das Bild des Kaisers» *Napoleon – eine Novelle von Wilhelm Hauff. Europäische Mythenbildung und Intermedialität*, cit., pp. 315-328. Si tratta di un importante cambiamento di prospettiva su Napoleone, ovvero, dopo un'ambivalente descrizione dell'imperatore nei vari punti di vista dei personaggi, il riconoscimento finale da parte di Thierberg, cioè l'associazione del Napoleone del quadro con l'immagine del ricordo di quella familiare figura di 'capitano francese' da lui conosciuto e stimato, fornisce un aspetto più umano e diseroicizzato, sebbene sempre molto carismatico, a quella figura normalmente rappresentata con grande *pathos* eroico.

³⁵³ Come spiega e sottolinea lo stesso Hauff, infatti, nella lettera ad Alexis (10 nov. 1827): «Wenn Sie meine Novelle lesen, so bitte ich Sie, sehen Sie die Meinungen, die ausgesprochen werden, nicht als die meinigen, sondern als Farben der Personen an; und danach, wenn Sie recensieren wollen, recensieren Sie... [...] Die Vorrede [Vertrauliches Schreiben..., N.d.A.] in den Novellen ist an Sie». Cfr. Hermann Engelhard, *op. cit.*, pp. 915-916: «Quando leggerà le mie novelle, La prego di considerare le opinioni che vengono espresse non come le mie, ma come le *nuances* dei personaggi; dopodiché se vuole recensire, recensisca... [...] La prefazione alle novelle è dedicata a lei».

gio di Albert von Rantow, oggetto di identificazione per il lettore con cui il testo gioca abilmente. La prima parte del racconto sembra, appunto, voler ritrarre l'apoteosi della Svevia attraverso gli occhi di questo viaggiatore Prussiano che, viaggiando da Francoforte a Stoccarda in carrozza con uno Svevo, è costretto a ricredersi sui suoi preconcetti e pregiudizi iniziali:

[...] als die herrliche Welt jener Berge voll Obst und Wein und jene gesegneten Täler sich vor seinen Blicken auftaten, als die schönen Dörfer mit ihren roten Dächern, mit ihren reinlichen, fröhlichen Menschen seinem erstaunten Auge sich zeigten, als da und dort, zwischen prachtvollen Buchenwäldern eine alte Burg und ein Schloß mit schimmernden Fenstern auftauchte, da fiel er beinahe in das andere Extrem; er strömte über von Lob und Bewunderung und bemitleidete die arme, flache Mark, ihren kahlen Sandboden, ihre mageren Tannen und ihre bleichen Bewohner, von welchen vielleicht Tausende aus dem Leben gingen, ohne nur eine jener üppigen Trauben gesehen zu haben, die hier in unendlicher Fülle durch das grüne Laub schimmerten, und ein schwacher Trost für seinen Patriotismus war, daß die Natur seine Landsleute durch höhere Einsicht, eine wohl lautere Sprache und feinere Bildung in etwas wenigstens entschädigt habe³⁵⁴.

Hauff, tuttavia, non si limita a cercare di riscattare la propria terra dalle accuse di provincialismo e dai pregiudizi correnti³⁵⁵, ma, nel corso della narrazione, realisticamente, contrappone a tale paesaggio idilliaco e a tale punto di vista da posa romantica manierata una realtà tutt'altro che poetica:

Der Kleine dort wird jetzt bald in die Schule getrieben und von seinem Schulmeister täglich geprügelt, gerade wie vorzeiten sein Großvater. Der junge Bursche wird bald Soldat, oder auf ein paar Jahre Knecht in der Stadt. Kömmt er dann nach Hause, und der Vater ist tot, so bekommt er sein kleines Stückchen Erde und glaubt heiraten zu müssen; und hat er vier Kinder, so werden sie, wenn auch er einst stirbt, das armselige Erbe unter sich teilen, und gerade viermal ärmer sein, als er. So treibt er sich herauf

³⁵⁴ Ivi, p. 641: «[...] quando lo splendido mondo di quelle montagne piene di frutta e vino e quelle ricche valli si schiusero davanti ai suoi sguardi, quando i bei paesi con i loro tetti rossi, con i loro uomini puliti e lieti si mostrarono al suo occhio meravigliato, quando qua e là, fra splendidi boschi di faggi spuntavano una vecchia roccaforte e un castello con finestre luccicanti, allora egli cadeva quasi nell'estremo opposto; si profondeva in lodi e ammirazione e compativa la povera, piatta marca, il suo brullo terreno sabbioso, i suoi scarni abeti e i suoi pallidi abitanti, dei quali forse migliaia morivano senza aver visto uno di quei rigogliosi grappoli, che luccicavano qui in copiosa abbondanza attraverso il fogliame verde, ed era una debole consolazione per il suo patriottismo (il fatto che) la natura avesse almeno ripagato in parte i suoi compatrioti con un superiore discernimento, una lingua più melodiosa e una più fine formazione».

³⁵⁵ Oltre che di invidia e di provincialismo, gli Svevi vengono così accusati: «Da geht alles gesellschaftliche Leben, alle Bildung aus; ein rohes, ungesittetes Volk, das nicht einmal gutes Deutsch sprechen kann. Und leider! Nicht nur die untersten Klassen leiden an diesem Mangel, auch die besseren Stände haben einen Anstrich von eingeschränktem ungalantem Wesen [...]». [«Lì viene meno tutto ciò che è vita sociale, qualunque formazione; un popolo rozzo, incivile, che non sa neanche parlare un buon tedesco. E purtroppo soffrono di questa mancanza non solo le classi più basse, anche le classi più elevate hanno un che di limitato, non galante [...]»]. Abbiamo già più volte segnalato la volontà di Hauff di riscattare sì la sua terra dai pregiudizi, ma emancipandosi al contempo verso un'apertura europea, come dimostra nella lettera a Pfaff (17 mag. 1827), ricordando che ormai è un fatto compiuto: «daß Europa sich seit 30 Jahren gewaltig geändert hat, daß die Länder und die Völker sich näher rü[c]kten, daß wir zwar gute Würtemberger, aber keine Deutsche mehr, sondern eher Bürger Europas sind». Cfr. Ottmar Hinz, *op. cit.*, p. 130: «che l'Europa sia cambiata violentemente negli ultimi 30 anni, che i paesi e i popoli si siano avvicinati, cioè che noi siamo (ancora) buoni würtemberghesi, ma non più tedeschi, ma piuttosto cittadini d'Europa».

und herab; zu dem Pulver, das sie heute verschießen, haben sie ein ganzes Jahr gespart, um doch auch *einen* Tag zu haben, an welchem sie sich betäuben können [...] (visione del vecchio Thierberg).

Unter langem Jammer und Ungemach *ein* Tag der Freude, der durch seine hellen freundlichen Strahlen das öde Dunkel umher nur deutlicher zeigt, aber nicht aufhellt! Oh, kenntest du erst das Leben dieser Armen näher! Wenn du sie beim ersten Erwachen des Frühlings sehen könntest! Jeder Winter verwüestet ihre steilen Gärten; der Schnee löst sie auf und reißt ihre beste, fruchtbarste Erde mit sich hinab. Aber rastlos zieht jung und alt heraus. Die Erde, die ihnen das Wasser nahm, tragen sie wieder hinauf, und legen sie sorglich um ihre Reben her. Vom frühesten Morgen, in der Glut des Mittags, bis am späten Abend, steigen sie, schwer beladen, die steilen, engen Treppen hinan. Welche Freude, wenn dann der Weinstock schön steht und nach den Blüten treibt; aber wie bitter ist zugleich ihre Sorge, denn der kleinste Frost kann ihre zarte Pflanze vernichten. Und fällt nun der böse Tau oder eine kalte Nacht, wie schauerlich ist dann ihr Geschäft anzusehen. Alle, selbst die kleinsten Kinder, strömen noch vor Tag in den Weinberg. Dort legen sie alte Stücke von Kleidern und Tüchern unter die Rebstöcke und brennen sie an, daß der qualmende Rauch die zarte Pflanze schützen möchte. Wie arme Seelen, ins Fegfeuer verbannt, schleichen sie um die kleinen, zuckenden Feuer und durch die Schleier, die der Rauch um sie zieht. Die Kleinen rennen umher, sie können noch nicht berechnen, welches Unglück sie sehen, aber die Männer und Weiber wissen es wohl; es ist *eine* kühle Morgenstunde, die das Werk langer, mühesamer Wochen zerstört, und sie ohne Rettung noch tiefer in die Armut senkt³⁵⁶. (visione di Anna).

Dietro l'apparente pittoresca poesia della vendemmia si cela, quindi, la scarna prosa della quotidianità, di una dura vita «ohne viel Änderung und ohne viel Vergnügen»³⁵⁷, ritratta con pennellate sicure e spietate, quasi naturalistiche, che ricordano da vicino lo stile manzoniano:

A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavan le foglie rosseggianti a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza. La scena era lieta; *ma* ogni figura d'uomo che vi ap-

³⁵⁶ Ivi, pp. 700-701: «Il piccolo là viene ora presto mandato a scuola e quotidianamente picchiato dal suo maestro, esattamente come un tempo suo nonno. Il giovane ragazzo diventa presto soldato o in un paio di anni servo in città. Se poi torna a casa e il padre è morto, allora riceve il suo piccolo pezzettino di terra e crede di doversi sposare; e se ha quattro figli, quando anche lui una volta morirà, allora si divideranno la povera eredità e saranno esattamente quattro volte più poveri di lui. Così si trascina su e giù; per la cartuccia che sparano oggi hanno risparmiato un anno intero per avere anche *un solo* giorno in cui si possono stordire. [...] Fra tanto strazio e tante avversità *un* giorno di felicità che, con i suoi chiari raggi benevoli non rischiarà, ma mostra solo più chiaramente il desolato buio intorno! Oh, se tu solo conoscessi più da vicino la vita di questi poveretti! Se tu li potessi vedere al primo risveglio della primavera! Ogni inverno devasta i loro orti scoscesi; la neve li scioglie e porta via con sé la loro terra migliore, più fertile. Ma incessantemente tirano fuori giovani e vecchi. Riportano su la terra che l'acqua ha loro tolto e la pongono con cura intorno alle loro viti. Dalla mattina presto, nella calura del mezzogiorno, fino a sera tardi salgono sovraccarichi gli erti, stretti gradini. Che gioia quando poi la vite cresce e va verso la fioritura; ma come è amara al contempo la loro preoccupazione, poiché il più piccolo gelo può distruggere la loro tenera pianta. E se ora cade la perfida ruggine o se viene una notte fredda, come è orribile da vedere la loro occupazione. Tutti, anche i bambini più piccoli, si riversano nel vigneto ancor prima dell'alba. Lì mettono vecchi capi di abbigliamento e panni sotto le viti e danno loro fuoco, così che il fumo denso possa proteggere la tenera pianta. Come povere anime relegate in Purgatorio strisciano intorno ai piccoli fuochi guizzanti e attraverso i veli che il fumo crea intorno a loro. I piccoli corrono intorno, ancora non possono calcolare quale sciagura vedono, ma gli uomini e le donne lo sanno bene; basta *una sola* fresca ora mattutina a distruggere il lavoro di lunghe, faticose settimane e a precipitarli nella miseria più nera senza via di scampo». [corsivi nel testo]. Cfr. inoltre *infra*.

³⁵⁷ *Ibidem*: «senza grande cambiamento, senza molti piaceri».

parisse, rattristava lo sguardo e il pensiero. Ogni tanto, s'incontravano mendicchi laceri e macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benché non avesser nulla a sperar da lui, giacché un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento, per l'elemosina che avevan ricevuta, o che andavano a cercare al convento. Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla. La fanciulla scarna tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba, di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere³⁵⁸.

Qui il consueto sorriso ironico hauffiano cede il passo all'evidenza realistica, non senza sfumature, però. La novella è, infatti, costruita intorno a personaggi nettamente schierati e contrapposti, ma anche e soprattutto, incentrata sulla figura «anfibia» di Anna, vero portavoce del nostro autore. Nella seconda parte della novella, infatti, i due protagonisti, Albert von Rantow, il Prussiano, e Robert Willi, lo Svevo, si incontrano, in quanto il primo fa visita ai parenti, la famiglia Thierberg, che sono proprio i vicini di casa, o meglio di castello, dei Willi. Le due famiglie rappresentano l'incontro-scontro fra antico e moderno e anche le due fazioni opposte per quanto riguarda le opinioni sulla figura di Napoleone³⁵⁹. Mentre il vecchio Thierberg fa parte della nobiltà württemberghe che ha perso i suoi antichi diritti e possedimenti a causa delle riforme napoleoniche e rappresenta, quindi, il paladino della 'gute alte Zeit' che odia Napoleone, l'anticonvenzionale³⁶⁰ General von Willi è un ostinato napoleonista. Della generazione dei giovani, invece, Albert ha un atteggiamento conservativo e fortemente patriottico, mentre Robert è, almeno inizialmente, fino all'incarcerazione³⁶¹, una specie di *Burschenschafter* sostenitore dell'ideale di una Germania democratica, come già lo stesso Hauff. Anna, la figlia di Thierberg e cugina di Albert, infine, ovvero la figura più positiva e particolare, si mostra, come già le eroine delle altre novelle, una donna colta ed emancipata che non si fa soggiogare né dal padre, né dal cugino, né dal futuro marito. Ella, infatti, occupa una posizione *inter partes*, ovvero, sebbene Napoleone abbia danneggiato i diritti feudali e i possedimenti del suo casato, ne riconosce la grandezza facendo della sua ammirazione quasi un culto. E non è finita qui. Un altro aspetto interessante della novella è quello poetologico che ruota intorno ai castelli, alla suddetta scena della «Weinlese» e, soprattutto, al ruolo di Anna. Proprio verso la metà della novella, le due famiglie e 'fazioni' sono simboleggiate dall'aspetto dei loro castelli³⁶²: quello dei Thierberg, che agli occhi e

³⁵⁸ Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., pp. 65-66. [corsivo nostro]. La somiglianza consiste soprattutto nel simile descrittivismo storico-realistico, sebbene in Manzoni manchi il fatalismo. Inoltre, mentre il percorso poetologico di Manzoni (che si riflette anche nel romanzo) segna la rinuncia alla poesia per uno storicismo quasi 'veristico', Hauff sembra piuttosto andare verso un realismo 'poetico' mentre gli opposti e le ambiguità su cui gioca questo testo, come anche altri, rivelano una sensibilità e un disagio molto moderni che ricordano *Dualismo* di A. Boito.

³⁵⁹ Napoleone è, infatti, una delle figure storiche più dibattute, Hauff sembra apprezzarlo non sotto l'aspetto di usurpatore e tiranno, ma come individuo geniale. Cfr. *Napoleons Leben von Sir Walter Scott*, in SW 3, p. 178 sgg.

³⁶⁰ Ha, infatti, sposato una borghese ed è aperto alle novità.

³⁶¹ Dopo l'incarcerazione, infatti, si sposa con Anna e, similmente a Georg nel *Lichtenstein*, rinuncia all'attività politica per ritirarsi nella sfera privata, ovvero nell'idillio borghese.

³⁶² Il motivo del castello, ora svevo, il Lichtenstein, ora prussiano, Marienburg, è un'isotopia ricorrente nei

all'immaginazione infarciti di letture di Albert, sembra a tutta prima un bel castello romantico un po' in penombra, esposto a nord, con tanto di torri, ponte levatoio ed edera, come nel *Götz* o nei romanzi di Scott, attraverso il sorriso ironico della più lucida e pragmatica Anna³⁶³ rivela, invece, a ben guardare, un «Widerspruch mit diesen öden Mauern und verfallenen Treppen, mit diesen sprechenden Bildern einer vornehmen Dürftigkeit»³⁶⁴, immagine di una grandezza e di un fasto ormai passati, mentre quello dei Willi è un *Lustschloß* in stile italiano, neoclassico, esposto a sud, e quindi ben soleggiato, arioso e leggero con tanto di colonne e balcone. La tecnica dell'intero racconto consiste, infatti, nel continuo smontare e ridimensionare la prospettiva di Albert, ovvero quella posa tardo-romantica, quella poesia piena di *clichés* che rappresenta una visione ormai falsamente idilliaca che deve lasciare spazio ad una più cosciente e attuale visione della vita reale, anche se non necessariamente apoetica. Nella scena, poetologica, in cui i personaggi osservano dall'alto e commentano la scena della vendemmia, Hauff, infatti, non si identifica né con la romantica, ma avulsa dal reale, visione della scena come allegoria delle quattro stagioni o come festa della natura di Albert, né con lo spietato e indifferente realismo venato di fatalismo dello zio, ma piuttosto con il realismo empatico, e quindi, poetico, di Anna: «Poesie? [...] eine Poesie, die mir das Herz durchschneidet. Mir erscheint dieses fröhliche Treiben wie ein *Bild* des Lebens»³⁶⁵.

Al di là della conclusione, dove, come abbiamo visto, l'entrata in scena del ritratto di Napoleone³⁶⁶, sorta di altra *mise-en-abyme* o 'oggetto mediatore', come nel caso dei

testi hauffiani. I castelli svettano nella narrativa del nostro autore a simboleggiare 'la forza centrifuga della storia', ovvero il costante procedimento di nascondere dietro ad immagini di un apparente immobilismo, conservatorismo o patriottismo una critica corrosiva che non risparmia niente e nessuno e che mostra l'aspirazione dell'autore ad emanciparsi dagli angusti confini regionali aprendosi ad una più ampia dimensione 'nazionale' ed europea. Lo spunto biografico per i personaggi e i castelli di questa novella proviene dal soggiorno hauffiano al castello Guttenberg am Neckar del *Kriegspräsidenten* von Hügel, una volta aiutante di Napoleone e modello della figura del General Willi, mentre modello antinapoleonico è il sindaco di Bremen Johan Smidt, conosciuto durante il famoso viaggio europeo. Sulle fonti della novella, soprattutto *Die Gesellschaft auf dem Lande* di Tieck, cfr. Paul Roggenhausen, *op. cit.* e Janaki Arnaudorff, *op. cit.* Per la ricostruzione della genesi cfr. Hermann Engelhard, *op. cit.*, Bd.2, p. 864 e sgg., p. 874 e sgg. (lettere a Cotta del 29 luglio e 17 settembre 1826), pp. 913-916 (lettera a Brockhaus del novembre 1827, ad Alexis del 10 novembre 1827). Un breve *exposé*, nonché prima bozza della novella si trova nel *Nachlaß*, cfr. Otto Güntter, *op. cit.*, p. 154. Cfr. inoltre, Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 53.

³⁶³ «Für diesmal höchstens ein Thierberg», erwiderte das Fräulein lachend, "und auch von diesen spukt nur noch einer in den fatalen Mauern. Dergleichen Türme und Zinnen liebe ich ungemein in einem Roman oder in Kupfer gestochen, aber zwischen diesen Mauern zu wohnen [...] Doch kommt, Herr Ritter, das Burgfräulein will Euch selbst einführen". SW 2, p. 652: «"Per stavolta al massimo un Thierberg", ribatté la signorina ridendo, "e anche di questi infesta ormai uno solo le mura fatali. Amo immensamente simili torri e merli in un romanzo o incise nel rame, ma vivere fra queste mura [...] Suvvia venite, messer cavaliere, la castellana vi vuole introdurre personalmente"». [corsivo nel testo].

³⁶⁴ Ivi, p. 663: «contrasto con queste mura spoglie e scale in rovina, con queste immagini che parlano di una nobile miseria».

³⁶⁵ Ivi, p. 700: «Poesia? [...] una poesia che mi trafigge il cuore. Questo lieto daffare mi sembra un *ritratto* di vita» [corsivo nostro] La parola *Bild*, come anche *Poesie*, sono *Leitmotive* poetologici, e multimediali, del testo. Cfr. le pp. 699-700 per i dettagli dei tre punti di vista a confronto, che comunque abbiamo in parte prima citato. Cfr. *supra*.

³⁶⁶ Lunghi dall'essere un ritratto 'fantastico' che si anima, questo è molto concreto e tangibile. Traeber lo legge come tema della novella, ovvero «Erstarrung des Historischen und der geschichtlichen Dynamik im Bildnis Napoleons, des großen Agitators» [«la cristallizzazione della storia e del dinamismo storico nel ritratto di Napoleone, del grande agitatore»]. Cfr. Alexander H. Traeber, *op. cit.*, p. 303. Oltre a Traeber sono pochi gli studi specifici sulla novella: Stefan Neuhaus, *op. cit.* e Gerard Koziélek, *op. cit.*; cfr. inoltre i più recenti studi di Günter Oesterle, *op. cit.* e Barbara Besslich, *op. cit.*, Ulrich Kittstein, «Vive l'Empereur!» *Napoleon*

Ritter von Marienburg, nonché «Medienwechsel» nella *ekphrasis* novellistica, riunisce le due famiglie e armonizza i loro punti di vista, l'autentico messaggio della novella, vero e proprio affresco della storia delle idee del tempo, ci sembra che resti contenuto proprio nella visione della *Weinlese* di Anna e in quell'immagine metaforica dei due castelli a cavallo della montagna, simbolo della fine di un'era, quella romantica, e dell'apertura al nuovo avvento del realismo³⁶⁷: «Das romantische Interesse, das der erste Anblick dieser Burg für ihn gehabt hatte, verschwand vor dieser traurigen Wirklichkeit»³⁶⁸.

und Württemberg in Wilhelm Hauffs Novelle «Das Bild des Kaisers», in Id., *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk*, cit., pp. 147-168.

³⁶⁷ Un simile percorso, in cui ha grande importanza la *Anschaulichkeit*, è riscontrabile anche nei *Märchen* per cui cfr. cap. 3.

³⁶⁸ SW 2, p. 663: «L'interesse romantico che la prima occhiata a questo castello gli aveva dato, sparì davanti a questa triste realtà». Il *Bild des Kaisers* costituisce, quindi, il punto di arrivo dell'itinerario poetico hauffiano che abbiamo fin qui ripercorso a partire dalle *Mitteilungen* e in cui si inseriscono anche i *Märchenalmanache*, come una sorta di *mise-en-abyme* o *summa* dell'insieme. Cfr. *infra*, cap. 3.

Capitolo 3

‘Dal *trompe-l’œil* all’anamorfosi’: il fantastico-ironico hauffiano nei *Märchen-Almanachen* e la serpentina occidentale-orientale

Fra il 1825 e il 1827, Hauff pubblica i suoi tre *Märchen-Almanache*¹, i quali, oltre ad essere la prima opera uscita con il suo vero nome², coprono l’intero arco della sua produzione letteraria. Il primo ciclo è, infatti, il frutto del periodo trascorso a Stuttgart in qualità di insegnante privato in casa von Hügel, e dell’insistente stimolo della moglie di quest’ultimo affinché Hauff concretizzasse in forma scritta la sua tanto spiccata *Fabulierkunst*, il secondo nasce addirittura durante il determinante viaggio di formazione europeo, mentre l’ultimo si colloca nel periodo del suo ritorno in patria e della redazione del *Morgenblatt für gebildete Stände* di Cotta, a cui l’autore aveva associato tanti ambiti progetti di apertura europea³. Alla luce di tale evidente posizione di particolare rilievo che l’opera svolge nell’evoluzione personale e nell’economia del macrotesto hauffiano e, come emergerà dalla lettura dei testi qui di seguito, i *Märchen-Almanache* risultano essere una sorta di *mise-en-abyme* dei procedimenti e degli intenti dell’intera produzione dell’autore e venire, pertanto, assurti a *summa* poetica dello stesso.

La critica è praticamente unanime nel constatare, se non l’indiscusso valore, almeno l’intramontabile fortuna di un’opera che, in modo inversamente proporzionale agli altri scritti dell’autore, pur non avendo avuto vasta risonanza all’epoca, è riuscita comunque ad attraversare i secoli e a rimanere popolare fino ad oggi. La maggior parte della critica, ovvero la *Quellenforschung* tradizionale, è, inoltre, ancora una volta, fortemente focalizzata sulla meticolosa ricostruzione delle ‘fonti’ delle singole ‘fiabe’⁴, rimanendo quasi spiazzata di fronte alla loro assenza in certi casi, commettendo forse l’errore di distogliere l’attenzione dai *Märchen* come almanacchi che, in quanto «zyklische

¹ Rispettivamente: *Mährchen-Almanach auf das Jahr 1826, für Söhne und Töchter gebildeter Stände. Herausgegeben von Wilhelm Hauff. Erster Jahrgang. Stuttgart, Druck und Verlag der J. B. Metzler’schen Buchhandlung, 1825* (presso cui l’anno prima aveva già pubblicato la raccolta *Kriegs- und Volkslieder*); *Mährchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827 herausgegeben von Wilhelm Hauff mit Kupfern Stuttgart bei Gebrüder Franckh, 1826* e *Mährchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828 herausgegeben von Wilhelm Hauff mit Kupfern Stuttgart bei Gebrüder Franckh, 1827* (presso cui vengono pubblicati anche i romanzi dell’autore).

² La prima parte delle *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan* era stata, infatti, pubblicata anonima, mentre il *Mann im Mond* sotto lo pseudonimo di Clauren. Cfr. cap. 2.

³ Sulla – certo non casuale – corrispondenza fra i cicli dei *Märchen-Almanache* e le tre tappe fondamentali della biografia hauffiana nel ‘percorso evolutivo’ della poetica dell’autore e sui ‘progetti europei’ legati al *Morgenblatt* cfr. *supra*, cap. 2, par. 1.

⁴ Il termine viene, qui, volutamente usato tra virgolette, in attesa di chiarire la questione nel corso dell’analisi dei testi, in quanto, come vedremo, non sempre univocamente di *Märchen* o di *Geschichten* bzw. *Erzählungen* si tratta, secondo la semplicistica e un po’ fuorviante definizione dello stesso Hauff, ma più spesso piuttosto di una loro produttiva contaminazione. Su questo punto e sui singoli studi della *Quellenforschung* cfr. *infra*.

Kompositionen»⁵, hanno un senso ben preciso nel dettaglio come nell'insieme, e forse trascurando il fatto che i tanto evidenti stimoli, proprio per questa loro insistita evidenza, e quindi, riconoscibilità, implicano e giocano con le conoscenze del lettore implicito, alludendo, al contempo, ad una possibile lettura più profonda.

Scopo di questa sezione sarà, allora, verificare il ruolo della personale rielaborazione dei tanto discussi 'modelli di riferimento'⁶ nella supposta evoluzione poetica hauffiana da un fantastico di tipo romantico-orientaleggiante, escapistico ed infantile, dei primi due almanacchi ad un realismo 'popolare' del terzo, che, nell'opinione corrente, sarebbe apertamente teorizzata nei racconti-cornice, o se non si tratti piuttosto di un tessuto testuale doppio che, nel fenomeno di contaminazione-confronto degli elementi più eterogenei, Giano bifronte, mentre afferma la serietà e la portata della tradizione letteraria e dei valori restaurativo-borghesi, ne offre al contempo, in negativo, un ritratto carnevalesco, riflesso in uno specchio ironico, distorto e corrosivo, di una *Weltanschauung* non così solare e un *Menschenbild* non troppo ottimistico, *naiv*, disimpegnato e *für Söhne und Töchter gebildeter Stände* come sembra.

1. *Märchen als Almanach* e i tre racconti-cornice: ovvero dissimulazione e travestimento

«Der parergonale Rahmen hebt sich seinerseits vor zwei Hintergründen ab, aber in bezug auf jeden dieser beiden Hintergründe; er geht im anderen auf. [...] Der Rahmen ist auf keinen Fall ein Hintergrund, wie es das Umfeld oder das Werk sein können, aber seine Randstärke stellt auch keine Gestalt dar. Zumindest ist es eine Gestalt, die von selbst abhebt [...] [es] ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*»

(Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*)

«Hauff scheint mir ein wahres Genie, ein Dichter zu sein. Er hat jenen einfachen, naiven Stil, der an Goethe so hinreißt, wenigstens mich. Da ist nichts Gesuchtes, nichts Geschrobene, die Ausdrücke und Bilder sind einem aus der Seele gegriffen, man weiß keine andern passenden zu finden. Und dann die liebliche, immer mit neuen Farben blühende Phantasie!»

(Gottfried Keller, *Reflexionen*)

⁵ Sabine Beckmann, *Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen*, cit.

⁶ Si avverte chiaramente l'influenza delle letture giovanili, sebbene rielaborate in chiave del tutto personale e originale, ovvero delle *Mille e una notte*, dei *Kinder und Hausmärchen* dei Grimm (prima edizione in due volumi del 1812-15), dei *Kunstmärchen* romantici, soprattutto di Tieck e Hoffmann, ma anche la conoscenza dei *Feenmärchen* francesi e tedeschi del XVIII secolo, con la loro tendenza didattica, della letteratura straniera, come l'opera di Voltaire e le saghe nordiche (scozzesi e norvegesi), e, infine, dei *Ritter- und Räuberromane* di Spieß, Vulpius, Cramer e Irving.

I *Märchen-Almanache* di Hauff non sono una semplice raccolta di 'fiabe', ma sono 'racconti' incorniciati, che, proprio a partire da tale principio compositivo tradizionale, già di per sé occidentale-orientale⁷, mostrano la loro innovativa forza centrifuga. Mentre, infatti, da un lato, i modelli orientali hanno come motivazione implicita della cornice una situazione di necessità, quelli occidentali, invece, con l'eccezione di Basile, in questo più simile ai modelli orientali, devono a Boccaccio l'introduzione della «uninteressierten geselligen Unterhaltung»⁸, Hauff conferisce nuovo dinamismo al principio, finora statico, dell'incorniciamento, facendo confluire entrambe le tradizioni nei suoi *Märchen* e dando ai suoi racconti-cornice una propria tensione, e, quindi, anche una certa autonomia, interna.

Quelle di Hauff, sono, infatti, composizioni cicliche che ruotano intorno ad un asse centrale e si articolano in base ai principi della simmetria, del contrasto e della successione preludiata, e che, sebbene ogni parte possa essere letta anche indipendentemente dal tutto, mostrano una fitta rete di legami interni, contenutistici e formali, non solo tra le singole cornici e i loro racconti incastonati, ma che debordano anche da un almanacco all'altro, senza parlare, poi, dei rimandi extra-testuali, come risulterà dall'analisi dei singoli cicli. Il primo almanacco di fiabe si apre con quella che è comunemente ritenuta l'allegoria poetica dell'autore, ovvero *Märchen als Almanach*, su cui torneremo fra un attimo, e con il racconto-cornice *Die Karawane*, dove, appunto, viene introdotta una carovana di commercianti che attraversa il deserto dalla Mecca al Cairo, a cui si unisce un cavaliere misterioso e imponente di nome Selim Baruch di Bagdad, il quale propone di passare il tempo e scacciare la noia narrando storie ad ogni fermata del viaggio. In apparenza, quindi, il primo racconto-cornice sembrerebbe appartenere al tipo statico della «conversazione di intrattenimento mondano», salvo che poi, durante il viaggio, si scopre che la carovana è minacciata dall'assalto di predoni del deserto, da cui si salva altrettanto misteriosamente proprio grazie ad un espediente di Selim Baruch, il quale, dai racconti degli altri attanti e, soprattutto, dal suo stesso racconto finale, si rivela essere simultaneamente anche il capo-banda Orbasan e il personaggio inquietante dal rosso mantello protagonista dei racconti centrali del ciclo. Ne risulta, quindi, una composizione ciclica, dove il racconto-cornice apre e chiude, sia da un punto di vista formale che tematico, i racconti interni, tra i quali quelli centrali, insieme alla figura di Selim Baruch-Orbasan, costituiscono l'asse intorno a cui ruota la narrazione che, quindi, risulta essere motivata non solo come passatempo, ma anche da una situazione di necessità, riunendo, quindi, dinamicamente le due tecniche tradizionali di incorniciamento. Il secondo *Märchen-Almanach*, che la critica ha spesso svalutato come «ibrido» e frettoloso, in quanto, come vedremo, non contiene solo contributi di Hauff, ma che, secondo noi, proprio per l'abilità dell'autore di inserire e rifunzionalizzare nel suo discorso

⁷ Modelli di riferimento di origine orientale, a parte le *Mille e una notte*, sono la raccolta di fiabe indiane *Hitopadesa* e la raccolta di fiabe, di origine orientale poi europeizzate, *Die sieben weisen Meister*. Quelli occidentali, invece, sono il *Decameron* di Boccaccio, i *Canterbury Tales* di Chaucer, *Heptameron* di Marguerite de Valois, *Pentamerone* del Basile e, in Germania, le *Untehaltungen deutscher Ausgewanderten* di Goethe, lo *Hexameron* di Wieland, il *Phantasmus* di Tieck, i *Serapionsbrüder* di Hoffmann. Cfr. Sabine Beckmann, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁸ *Ibidem*: «conversazioni di intrattenimento mondano». Lammirazione di Keller per l'opera di Hauff è dovuta proprio al riconoscimento di questo suo ruolo-chiave nel passaggio ad un nuovo dinamismo dell'incorniciamento, molto moderno, che anticipa gli esiti futuri. Volker Neuhaus, invece, riconduce il ciclo *Die Karawane* di Hauff al «tipo di narrazione multiprospettica» del *Simposio* di Platone, cfr. Volker Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, cit., pp. 1-12.

corrosivo anche elementi 'estranei', riveste un ruolo del tutto peculiare all'interno dei tre cicli, si apre con il racconto-cornice *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*. In questo caso a raccontare storie di ringraziamento sono gli schiavi dello sceicco Ali Banu che ogni anno ne libera una dozzina e fa una grande festa proprio nel giorno in cui, molti anni prima, suo figlio Kairam è stato rapito dai «Franken»⁹, sperando, con la sua magnanimità, di essere premiato da Allah vedendosi restituito il figlio perduto, come, infatti, avviene alla fine del racconto di Almansor(-Kairam). Pur essendo quella che dà il titolo alla cornice e il senso all'intero almanacco, questa storia rimane, comunque, sullo sfondo, mentre più spesso, in primo piano, emergono quattro giovani e il vecchio saggio Mustafa, ovvero il maestro di Kairam in incognito, che prendono parte ai festeggiamenti e, come vedremo, intercalano ai propri commenti riflessioni teoriche sull'arte del narrare e i tipi di racconto. Anche qui la cornice, come nel caso del primo almanacco, racchiude, quindi, ciclicamente e intervalla i racconti interni che ruotano, ancora una volta, intorno ad un asse centrale, mentre il motivo del narrare vede nuovamente confluire i due modelli tradizionali, in quanto l'iniziale apparente impressione di mero intrattenimento cede retrospettivamente il passo alle preoccupazioni dello sceicco e, quindi, alla sua situazione di 'necessità'. Il terzo *Märchen-Almanach* (*Das Wirtshaus im Spessart*), invece, si distingue dai primi due, in quanto, nonostante si ripeta la situazione, simile al primo, della formazione apparentemente casuale della cerchia di narratori, questi ultimi, oltre a variare di numero all'interno della cornice, non danno stavolta contributi di egual lunghezza e importanza; inoltre, il racconto-cornice non si chiude ciclicamente inglobando l'ultimo racconto *Das kalte Herz* che, invece, è diviso in due parti, di cui la prima occupa una posizione centrale, l'altra conclusiva, quasi a costituire, di per sé, un piccolo cerchio, interno alla cornice, che racchiude altri due racconti incastonati. In questo caso, inoltre, i racconti interni non sono più legati alla cornice da legami personali o causali, come negli altri due 'cicli', ma vengono aggiunti con sistema puramente additivo. Come negli altri due casi, infine, ma in modo alterno, anche qui si narra per necessità, prima, e per 'noia', poi. Il racconto-cornice si apre, infatti, con un'atmosfera sinistra da *Ritter- und Räubergeschichte*, ovvero con tre giovani che, vagando al calar della sera in un bosco del leggendario e sinistro Spessart, trovano rifugio in una locanda che, tuttavia, lungi dall'essere un'oasi di pace e sicurezza, si rivela presto una sorta di trappola per topi, con porte e finestre sprangate e un'ostessa che sembra d'accordo con la banda di masnadieri che si aggira nella zona. Per riuscire a rimanere svegli e non venir colti di sorpresa, allora, i protagonisti, a cui si aggiunge poi anche il seguito di una contessa sopraggiunta più tardi alla locanda, decidono di raccontarsi storie. La banda di predoni, infatti, non tarda ad arrivare, ma, invece, che rapire la contessa, come era nel loro intento, sottraggono il giovane Felix che si è galantemente travestito per salvarla e che continua, poi, a raccontare la sua storia per passare il tempo della prigionia al campo dei masnadieri. Alla fine, comunque, tutto si risolve per il meglio, con il ritorno del capo-banda sulla retta via, la liberazione del giovane e il *deus ex machina* della scoperta-'ritrovamento' dei protagonisti, in quanto la contessa si rivela essere la madrina di Felix. In maniera simile al primo ciclo, che, a differenza del secondo, non contiene dichiarazioni poetiche nella cornice, anche qui, se si eccettua

⁹ Per «Franken» e «Frankistan», «Franchi» e «paese dei Franchi», che ricorrono spesso nel testo, si intendono talvolta i Tedeschi, talvolta i Francesi, visto che si fa frequente riferimento storico anche a Napoleone e alle sue campagne in Oriente, ma più spesso si intendono gli Europei in generale, se non addirittura la cultura occidentale *tout court*.

un piccolo inserto con brevi riflessioni sul pericolo di intrattenersi con le *Gespensstergeschichten*¹⁰, non ci sono dichiarazioni teoriche. Vediamo allora le famose, almeno così supposte, due grandi 'dichiarazioni poetiche'.

Märchen als Almanach si presenta, quasi innocentemente, come prefazione allegorica programmatica in apertura al primo ciclo, ma, implicitamente, anche all'intera opera. Narra di come *Märchen*, la figlia maggiore della regina Fantasia, torni delusa da un viaggio sulla terra, dove sembra non esserci più spazio ricettivo per la fiaba:

[...] „sie lieben mich nicht mehr. Überall, wo ich hinkomme, begegnen mir kalte Blicke; nirgends bin ich mehr gern gesehen; selbst die Kinder, die ich doch immer so lieb hatte, lachen über mich, und wenden mir altklug den Rücken zu. [...] Sieh, die Menschen haben kluge Wächter aufgestellt, die alles, was aus deinem Reich kommt, o Königin Phantasie, mit scharfem Blicke mustern und prüfen. Wenn nur einer kommt, der nicht nach ihrem Sinne ist, so erheben sie ein großes Geschrei, schlagen ihn tot oder verleumden ihn doch so sehr bei den Menschen, die ihnen aufs Wort glauben, daß man gar keine Liebe, kein Fünkchen Zutrauen mehr findet [...] sie schalten mich eine alte Jungfer und drohten, mich das nächste Mal gar nicht mehr hereinzulassen“ [...]¹¹

Allora la madre capisce che è colpa della moda e le consiglia di rivolgersi all'unico pubblico possibile rimastole, quello dei bambini, e di assumere una veste più moderna, ovvero di travestirsi da almanacco¹², pieno di luminosi colori e di belle illustrazioni:

¹⁰ Questo inserto, insieme all'intero terzo almanacco, rimette in discussione un po' tutta la letteratura fantastico-*unheimlich*, sebbene anche questa presa di posizione, in forma più pratica che teorica, sia già stata anticipata nei racconti interni dei primi due cicli. Data la marginalità di questa 'annotazione' rispetto agli altri due testi 'poetologici', verrà trattata insieme ai racconti del ciclo, per cui cfr. *infra*.

¹¹ Wilhelm Hauff, *Märchen als Almanach*, in SW 2, p. 8: «[...] non mi amano più. Ovunque io vada incontro sguardi freddi; da nessuna parte sono ben vista; persino i bambini, a cui ho sempre voluto bene, mi deridono e mi voltano le spalle saputelli. [...] Vedi, gli uomini hanno disposto *guardiani avveduti* che scrutano ed esaminano *con sguardo acuto* tutto ciò che viene dal tuo regno, o Regina Fantasia! Se solo arriva uno che non corrisponde alle loro idee, fanno un gran baccano, lo uccidono o lo diffamano a tal punto tra gli uomini che credono loro sulla parola tanto da non riuscire più a trovare amore o una scintilla di fiducia. [...] mi ritengono una vecchia zitella e mi hanno minacciato di non lasciarmi più entrare la prossima volta [...]». [corsivi nostri]. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono nostre, e sottolineare il bisogno di (ri-)tradurre i testi dell'autore. Tuttavia, a titolo esemplificativo di quanto l'opera di Hauff, soprattutto nel caso dei *Märchen*, sia recepita in traduzioni del tutto fuorvianti, in quanto non solo estremamente approssimative, ma addirittura decontestualizzate e riadattate per un pubblico specificatamente infantile, citiamo qui di seguito la prima traduzione 'integrale' delle fiabe in italiano il cui titolo è già estremamente esemplificativo: G. Hauff, *Le novelle* [sic!], traduzione e adattamento a cura di Maria Pezzé Pascolato, Terza Edizione, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1992 [la I era del 1910]. Questa traduzione più che un adattamento è una storpiatura, in quanto non solo non è letterale e arbitrariamente omette o aggiunge parti del testo, ma non rispetta neanche l'ordine e i titoli originari dei racconti dei singoli cicli. L'allegoria *Märchen als Almanach*, ad esempio, viene estrapolata dal primo almanacco, che inizia, infatti, direttamente con il racconto-cornice *La carovana*, e, senza titolo, viene inclusa nella premessa dell'autrice che la riracconta a modo suo. Leggiamone i passi citati: innanzitutto 'Märchen' diventa «la Reginotta Novella [sic!]» e poi «La Reginotta raccontò alla mamma che gli uomini non le facevan più buon viso: – Sai che un tempo anche i più poveri, se avevano un'ora di riposo, mi vedevano tanto volentieri: ora, tutti mi accolgono freddamente; persino certi bambini mi voltano le spalle, con l'aria di saperla più lunga di me... [...] Non so. Hanno certe guardie attente, arcigne, le quali esaminano e vagliano tutto quello che viene dal tuo regno [e poi manca completamente tutta la parte successiva, N.d.A.]». Cfr. *ivi*, p. X.

¹² Secondo il dizionario etimologico di F. Kluge (Berlino, 1963), il termine «almanacco», pur avendo probabilmente origine copta, designa in greco, secondo Eusebio, il calendario egiziano. Il termine si è poi diffuso in Europa nelle diverse lingue fra il XIII e il XV secolo attraverso il latino medievale, designando un calendario adornato di inserti poetici e illustrazioni che divengono, in seguito, così predominanti da far lentamente

[...] „aber ich sehe schon, woher dies kommt; die böse Muhme hat uns verleumdet!“
 „Die Mode? Nicht möglich!“ rief Märchen [...]
 „Oh! Ich kenne sie, die Falsche“, antwortete die Königin [...]
 „Wenn die Alten, von der Mode betört, dich geringschätzen, so wende dich an die Kleinen, wahrlich, sie sind meine Lieblinge, ihnen sende ich meine lieblichsten Bilder durch deine Brüder, die *Träume*, ja, ich bin schon oft selbst zu ihnen hinabgeschwebt [...] Auch wenn sie größer werden, lieben sie mich noch [...] gehe zu ihnen, aber ich will dich auch ein wenig *ordentlich ankleiden*, daß du den Kleinen gefällst und die Großen dich nicht zurückstoßen; siehe, *das Gewand eines Almanachs* will ich dir geben“¹³.

«Das bescheidene Märchen» è, allora, ormai pronto per affrontare nuovamente i guardiani e le loro «spitzige[n] Federn»:

Märchen strecte die Hand aus und beschrieb mit dem Zeigefinger viele Zeichen in die Luft. Da sah man *bunte Gestalten* vorüberziehen; Karawanen mit schönen Rossen, geschmückte Reiter, viele Zelte im Sand der Wüste; Vögel und Schiffe auf stürmischen Meeren; stille Wälder und volkreiche Plätze und Straßen; Schlachte und friedliche Nomaden, sie alle schwebten *in belebten Bildern, in buntem Gewimmel* vorüber. Märchen hatte in dem Eifer, mit welchem sie die Bilder aufsteigen ließ, nicht bemerkt, wie die Wächter des Tores nach und nach *ingeschlafen waren* [...] ¹⁴

Così, infatti, riesce a passare indisturbato e a trovare «ein stilles, freundliches Plätzchen»¹⁵ in una casa borghese, dove può vivere tranquillamente per allietare le ore

sparire il calendario stesso e diventando sinonimo del termine «annuario» (*Jahrbuch*). Cfr. Roberto Bertozzi, *A proposito di Wilhelm Hauff e dei «Märchen-Almanache»*, cit., p. 363.

¹³ SW 2, p. 9. «[...] ma vedo già da dove viene tutto questo; la perfida zia ci ha diffamato!” “La Moda? Non è possibile!” gridò Märchen [...] “*Se gli adulti, inebriati dalla moda, non ti apprezzano, rivolgiti ai piccoli*, che sono i miei preferiti, a loro mando le mie immagini più belle attraverso i tuoi fratelli, i sogni, io stessa sono spesso scesa giù da loro [...] anche quando crescono mi amano ancora [...] vai da loro; ma voglio *vestirti in maniera un po' appropriata*, in modo che tu piaccia ai piccoli e che i grandi non ti respingano; ecco, *la veste di un almanacco* voglio darti”». [corsivi in parte nostri, in parte nel testo, quelli nostri sono rimasti evidenziati anche nella traduzione]. Nella ‘traduzione’ della Pascolato, invece: «“Oh, son ben io chi è la tua nemica! [...] Quella pettegola di mia cognata, che non ha un'oncia di cervello, che non può star ferma un momento...” “La zia Moda? – domandò la Reginotta: – e perché dovrebbe averla con me?” “– Così, per nulla; per mutare. A lei basta mutare. Ma se i grandi si lasciano abbindolare da quella capricciosa, e tu va’ dai piccini. Voglio tanto bene io ai bambini! Mando loro i tuoi fratelli Sogni con i miei quadri più belli; tal volta, io stessa insegno loro qualche bel gioco [...] [qui ci sono mancanze e aggiunte, N.d.A.] – Prima, voglio metterti in maschera, perché le guardie alla porta non ti riconoscano. Ti travestirò da almanacco. [...]”». Cfr. tr. it, cit., pp. X-XI.

¹⁴ Ivi, pp. 10-11: «Il modesto Märchen» [...] «pennne acuminate». «Märchen allungò la mano e descrisse con l'indice molte figure nell'aria. Allora si videro sfilare *figure multicolori*; carovane con bei destrieri, cavalieri adorni, molte tende nella sabbia del deserto; uccelli e navi su mari tempestosi; boschi tranquilli e piazze e strade piene di gente; campi di battaglia e nomadi pacifici, tutti costoro fluttuavano in *immagini animate, in un brulichio colorato*. Märchen, nello zelo con cui faceva levare le immagini, non aveva notato che i guardiani della porta uno dopo l'altro *si erano tutti addormentati*». [corsivi nostri]. Nella versione della Pezzè Pascolato: «La Reginotta levò la bianca manina, e tracciò qualche segno nell'aria. Subito si videro sfilare cavalli e cavalieri, carovane e tende spiegate sulle sabbie del deserto, grandi uccelli meravigliosi e navi sul mare in tempesta, giardini fioriti, silenziose foreste e piazze popolate di gente dagli strani costumi, campi di battaglia e luoghi di delizie e di pace. I quadri fluttuavano un istante, in una gran luce, e si dissolvevano; e la giovinetta, tutta intenta a dipingere non si avvedeva che le guardie, una dopo l'altra, s'erano addormentate». Pur nella sua infedeltà al testo, questa traduzione suffraga, comunque, la nostra lettura, in quanto dopo si legge: «[...] Dormono: non vedi? – Disse un omettino grasso, dal volto placido e bonario: – Tutte codeste belle cose non li divertono: è inutile che tu ti affatichi. Lesta! Entra, prima che si sveglino, e ti condurrò a casa mia, da' miei figliuoli. Quando avran finito i còmpiti di scuola, verranno da te con i loro balocchi, e tu li farai divertire». Cfr. tr. it., cit., p. XII.

¹⁵ *Ibidem*.

serali dei bambini, dopo che hanno finito i compiti. Il testo si presta ad una doppia lettura possibile: quella 'canonica', per cui esso, preso alla lettera, può essere interpretato come una presa di coscienza del generale cambiamento dei canoni estetici dell'epoca¹⁶ e dell'influenza capricciosa delle mode, che prediligono generi più 'realistici' e declassano la fiaba a genere per bambini, in una veste più modesta e borghese, ovvero sotto forma di raccolte colorate e illustrate. Questa lettura trasfigurerebbe il vissuto biografico dell'autore come precettore dei figli del Freiherrn von Hügel e, al contempo, ne mostrerebbe le abilità di 'marketing'. Dietro questo abile *trompe-l'œil*, invece, non si cela l'abile libero scrittore che studia il mercato e il suo pubblico per rimettersi in gioco in maniera sempre nuova e vendibile. L'altra lettura possibile, solo ammiccata in maniera ammalante nel subtesto, è quella della messa in discussione del *Märchen* come genere romantico per eccellenza e la sua rifunzionalizzazione in chiave emblematica e personale, programmaticamente ed iconicamente suggellata dalla tecnica del travestimento, che viene qui per la prima volta tematizzato e diventerà presto un *Leitmotiv* che deborda dalle cornici e attraversa i testi in un'infinita variazione sul tema. In primo luogo, infatti, il testo non è una fiaba allegorica in senso goethiano o romantico, ovvero, uno scritto per 'iniziati' in un ermetico linguaggio simbolico-alchemico che rimanda a sublimi Ideali spesso utopici, ma è un racconto dallo stile semplice, concreto, figurato e quasi troppo insistentemente *naïv*, che, velatamente, tuttavia, denuncia una contingenza storico-letteraria¹⁷ in cui i sogni e l'inconscio da inquietante spazio dell'immaginario romantico diventano i «Leichtfüße», fratellini minori del *Märchen*, il quale, ormai detronizzato dal suo antico ruolo di «Kanon der Poesie», insieme al suo autore, lo scrittore fantastico, sono costretti a rifunzionalizzarsi e 'travestirsi' per trovare un nuovo spazio di espressione. Ad ulteriore conferma di ciò, si legge, infatti, che quando, la protagonista, Märchen, inizia non a narrare le sue storie, ma a scriverle nell'aria sotto forma di arabesco romantico, presa dal suo slancio creativo, non si accorge che, invece di ottenere consenso, ha fatto addirittura addormentare i (re-)censori. Lo scarto ironico risulta evidente, mentre il fatto, poi, che essa si accontenti di un modesto spazio borghese è un fuorviante paravento, in quanto, come vedremo dalla lettura dei testi, le 'fiabe' di Hauff, tutt'altro che luoghi innocui e infantili dello *status quo*, da cui sono solo 'travestite', si rivelano spazi eteropici della messa in discussione e dello scetticismo critico, nonché specchio anamorfico-ironico del proprio tempo. Dietro la veste-camuffamento innocente, conservatrice e remissiva, di letteratura borghese per ragazzi, si cela, infatti, un'allegoria della graffiante tecnica hauffiana di *Tarnung* e un abile gioco continuo di *Verkleidung/Demaskierung* che viene qui solo indirettamente teorizzato, per sfuggire ai «kalte[n] Blicke» dei «kluge[n] Wächter»¹⁸, appunto, ma che poi diventa il filo rosso e la chiave di lettura dell'intero macrotesto. *Märchen als Almanach*, allora, una volta tolta quella maschera narcotizzante di fiaba esotica convenzionale e quel travestimento da 'moderno' almanacco, si rivela essere sì un testo poetologico, ma in controluce, che fa della scrittura nell'aria di Märchen un atto performativo di auto-liberazione e di fondazione di un modo 'altro' di raccontare, che cita la tradizione per dissolverla nel flusso di un altro discorso e frantuma la figura del narratore in una polifonia di voci, mentre

¹⁶ Facendo eco allo scritto *Vertrauliches Schreiben*, cfr. cap. 2, par. 3.

¹⁷ Come abbiamo visto anche nei saggi, come ad esempio in *Die Bücher und die Lesewelt* e nella *Kontrovers-Predigt*, o nella novella *Die letzten Ritter von Marienburg* (cfr. cap. 2), creando, così, un abile tessuto di rimandi prismatici auto-referenziali e auto-citazioni intertestuali all'interno del macrotesto dell'autore.

¹⁸ L'espressione allude non solo alla censura, ma anche al vuoto e saccente accademismo dei censori benpensanti.

quella sorta di fantasmagoria esotica o sfilata di figure operistiche evocate da Märchen, che prenderanno poi corpo nei racconti dei cicli, costituiscono una sorta di sinfonia fantastica che inscena i *topoi* dell'orientalismo del tempo per metterlo simultaneamente in discussione. Questo uso del Märchen come riflessione, dal suo interno, sul genere, nel dialogo tra fiaba e fantasia, e, in un certo senso, anche sul *milieu* socio-letterario, non è solo di grande modernità, ma permette anche all'autore di penetrare nel focolare domestico destrutturando dal di dentro il rapporto scrittura-contenuto/opera-lettore.

Procedendo con la lettura delle 'dichiarazioni poetiche', il discorso sul Märchen continua nel racconto-cornice del secondo almanacco *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*. Qui, come abbiamo visto, mentre da un lato gli schiavi raccontano storie allo sceicco, nella cornice che li interviene i quattro giovani protagonisti parlano col vecchio saggio commentando ciò che li circonda, dando spesso giudizi troppo affrettati e superficiali da cui il derviscio li mette ripetutamente in guardia, e giungendo, infine, ad affrontare anche il tema della differenza fra i tipi di narrazione. Inizialmente egli spiega in cosa consista il fascino del Märchen:

[...] der menschliche Geist ist noch leichter und beweglicher als das Wasser [...] Er ist leicht und frei wie die Luft, und wird wie diese, je höher er sich von der Erde hebt, desto leichter und reiner. Daher ist ein Drang in jedem Menschen, sich hinauf über das Gewöhnliche zu erheben, und sich in höheren Räumen leichter und freier zu bewegen, sei es auch nur in Träumen. [...] Indem ihr den Erzählungen des Sklaven zuhörtet, die nur Dichtungen waren, die einst ein anderer erfand, habt Ihr selbst auch *mitgedichtet*, Ihr bliebet nicht stehen bei den Gegenständen um Euch her, bei Euren gewöhnlichen Gedanken, nein, Ihr erlebtet alles mit, Ihr waret es selbst, dem dies und jenes Wunderbare begegnete, so sehr nahmet ihr Teil an dem Mann, von dem man Euch erzählte. So erhob sich Euer Geist am Faden einer solchen Geschichte über die Gegenwart, die Euch nicht so schön, nicht so anziehend dünkte, so bewegte sich dieser Geist in fremden, höheren Räumen freier und ungebundener, das Märchen wurde Euch zur Wirklichkeit, oder wenn Ihr lieber wollet, die Wirklichkeit wurde zum Märchen, weil Euer Dichten und Sein im Märchen lebte¹⁹.

¹⁹ SW 2, pp. 146-147: «[...] lo spirito umano è ancora più leggero e mobile dell'acqua [...] È leggero e libero come l'aria e, come questa, più si libra in alto lontano dalla terra, più diventa leggero e puro. Perciò in ogni uomo c'è un impulso ad elevarsi al di sopra del consueto e a muoversi in maniera più leggiadra e libera negli spazi più alti, siano essi pure solo sogni. [...] Ascoltando i racconti degli schiavi, che erano solo poesia inventata una volta da qualcun altro, avete anche voi stessi *partecipato a comporre*, non siete rimasti fermi agli oggetti intorno a voi, ai vostri pensieri consueti, no, avete partecipato a tutto, eravate voi stessi colui che ha incontrato il meraviglioso, tanto avete preso parte (al destino) dell'uomo di cui vi è stato raccontato. In tal modo il vostro spirito, seguendo il filo di tale storia, si è elevato al di sopra del presente che non vi sembra così bello o affascinante, così questo spirito si è mosso più liberamente e indipendentemente in spazi estranei, più elevati, il Märchen per voi è divenuto realtà, o, se preferite, la realtà è diventato Märchen, poiché il vostro essere e poetare viveva nel Märchen». [traduzione nostra, corsivi in parte nel testo]. È interessante, a titolo esemplificativo, dare un'occhiata ad altre due traduzioni-raccolte, non complete della fiaba di Hauff: Wilhelm Hauff, *Fiabe*, illustrate da Ulrik Schramm, tr. it. a cura di A.T. Lambri e C. Trebbini, Milano, Mursia, 1968 e *Gianni Rodari racconta la Carovana* di Wilhelm Hauff, illustrazioni di Fabian Negrin, Milano, Mondadori, 2002 [I edizione Roma, Editori Riuniti, 1960]. La prima inizia con *La carovana*, tralasciando l'allegoria poetica *Märchen als Almanach* e proprio i due racconti interni centrali (*Die Geschichte von der abgehauenen Hand* e *Die Errettung Fatmes*) che fanno da asse portante, anche interpretativo, dell'intero ciclo, continua poi, emblematicamente, tralasciando del tutto il secondo almanacco, tranne *Nano nasone*, e si conclude con il terzo ciclo (*Losteria nello Spessart*) di cui sono presenti solo la cornice e due dei racconti interni (*Il cuore insensibile parte prima*, *Il destino di Said*, *Il cuore insensibile parte seconda*), snaturando, così, completamente gli intenti compositivi originari dell'autore. Il secondo esempio, invece, ancora più estremo, rinunciando ad ogni tentativo di traduzione, si presenta come *Nacherzählung*, che riadatta al pubblico in-

Qui il testo sembrerebbe teorizzare la funzione escapistica del genere della fiaba, e fare riferimento, in senso critico, al processo romantico di dissolvimento del reale nel *Märchen* o di «favolizzazione» della realtà, mentre, nel passo successivo, il *Märchen* appare chiaramente distinto da quelle che l'autore chiama *Erzählungen* o *Geschichten* e sembra sancire, quindi, un definitivo passaggio alla novella. Si legge, infatti, che per quanto riguarda il *Märchen*

[...] so werdet ihr zum voraus darauf rechnen, daß es eine Begebenheit ist, die von dem gewöhnlichen Gang des Lebens abschweift, und sich in einem Gebiet bewegt, das nicht mehr aus irdischer Natur ist. [...] ihr werdet bei dem Märchen auf die Erscheinung anderer Wesen, als allein sterblicher Menschen, rechnen können; es greifen in das Schicksal der Person, von welcher das Märchen handelt, fremde Mächte, wie Feen und Zauberer, Genien und Geisterfürsten ein; die ganze Erzählung nimmt eine außergewöhnliche, wunderbare Gestalt an, und ist ungefähr anzuschauen, wie die Gewebe unserer Teppiche, oder viele Gemälde unserer besten Meister, welche die Franken Arabesken nennen. [...] Von dieser Art ist nun das Märchen; fabelhaft, ungewöhnlich, überraschend; weil es dem gewöhnlichen Leben fremd ist, wird es oft in fremde Länder, oder in ferne, längst vergangene Zeiten verschoben. Jedes Land, jedes Volk hat solche Märchen, die Türken so gut als die Perser, die Chinesen wie die Mongolen; selbst in Frankenland soll es viele geben [...]²⁰

L'autore sembra nuovamente confermare il ruolo evasivo della fiaba, qui apertamente associata all'arabesco, in quanto avulsa dalla quotidianità e dalla normalità terrestre, come spesso ubicata in un'ambientazione spazio-temporale remota, mentre le «Erzählungen, die man gemeinhin Geschichten nennt»:

Diese bleiben ganz ordentlich auf der Erde, tragen sich im gewöhnlichen Leben zu, und wunderbar ist an ihnen meistens nur die Verkettung der Schicksale eines Menschen, der nicht durch Zauber, Verwünschung oder Feenspuk, wie im Märchen, sondern durch sich selbst, oder die sonderbare Fügung der Umstände reich oder arm, glücklich oder unglücklich wird. [...] Aber am Ende ist es dennoch eine Grundursache, die beiden ihren eigentümlichen Reiz gibt; nämlich das, daß wir etwas Auffallendes, Außergewöhnliches miterleben. Bei dem Märchen liegt dieses Außergewöhnliche in jener Einmischung eines fabelhaften Zaubers in das gewöhnliche Menschenleben, bei den Geschichten geschieht etwas zwar nach *natürlichen* Gesetzen, aber auf überraschende, ungewöhnliche Weise²¹.

fantile le 'fiabe' di Hauff, che perdono completamente la natura di almanacchi o cicli, di cui solo il primo, *La carovana*, appunto, viene presentato per 'intero'; il terzo scompare del tutto e il secondo (*Lo sceicco di Alessandria*), viene inserito in forma amputata e, nel titolo generale, assimilato al primo ciclo. Per una visione d'insieme delle traduzioni italiane esistenti dei testi di Hauff cfr. l'appendice finale.

²⁰ Ivi, p. 151: «[...] così saprete in anticipo che si tratta di un avvenimento che si allontana dal corso abituale della vita e si muove in un ambito che non è più affatto di natura terrena. [...] potrete aspettarvi nel *Märchen* apparizioni di altri esseri che non siano soltanto gli uomini mortali; penetrano nel destino della persona, della quale tratta la fiaba, forze estranee, come fate, maghi, geni e principi degli spiriti; l'intera narrazione assume una forma straordinaria, meravigliosa e può essere vista approssimativamente come le trame dei nostri tappeti o i molti dipinti dei nostri migliori maestri, che i 'Franchi' chiamano arabeschi. [...] Ora, il *Märchen* è di questo tipo; fiabesco, insolito, sorprendente; poiché è estraneo alla vita abituale viene spesso spostato in paesi stranieri o in tempi lontani, molto remoti. Ogni paese, ogni popolo possiede tali *Märchen*, i Turchi come i Persiani, i Cinesi come i Mongoli; persino nel paese dei 'Franchi' [Europa, N.d.A.] ce ne devono essere molti [...]».

²¹ Ivi, p. 152: «racconti, comunemente dette storie [...] Queste rimangono ordinatamente sulla terra, hanno luogo nella vita comune e di meraviglioso hanno per lo più solo la concatenazione delle vicende di un

E mentre nel *Märchen* ciò che attrae è il fascino del meraviglioso che non lascia spazio all'individualità delle figure, nei 'racconti' è proprio la caratterizzazione dei personaggi a costituire la forza di attrazione di questo tipo più 'realistico' di narrazione, come avviene nelle *Mille e una notte*²², dove, come spiega uno dei giovani, il re Harun Al-Raschid e il suo visir girano travestiti per le strade e assistono ad ogni tipo di strano avvenimento che si risolve, però, sempre in modo naturale. Oltre a sottolineare ancora una volta il motivo del travestimento e lessicalizzare, quindi, la tecnica hauffiana, vengono qui citati anche alcuni modelli di riferimento della tradizione narrativa, quali le *Mille e una notte*, appunto, come esempio di *Erzählung bzw. Geschichte* e il *Biribinker* come *Märchen*, per concludere, come abbiamo visto, che, di qualunque tipo di racconto si tratti, il fascino risiede sempre e comunque nel *Miterleben* del lettore-ascoltatore. Questa teorica 'netta' distinzione tra i due generi teorizzata nel secondo racconto-cornice sembrerebbe, allora, aver lo scopo di far chiarezza e voler dare un senso e una spiegazione a quel che appare come un amalgama a prima vista un po' caotico di titoli dei singoli racconti contenuti nei vari cicli, che contengono ora *Märchen*, ora *Geschichten*, quando non addirittura *Sagen*²³. Tuttavia, il ben poco teorico Hauff si mostra, ancora una volta, alquanto fuorviante nelle sue esplicite 'dichiarazioni poetiche', mentre sono piuttosto la prassi e una lettura attenta dei testi interni ad essere rivelatrici della vera essenza e degli intenti della narrativa dell'autore. A ben guardare, infatti, questa 'programmatica' separazione tra *Märchen* e *Geschichte*, come tra ambientazione orientale e occidentale, non si verifica mai nei tre almanacchi, ma piuttosto si assiste ad una sorta di pervasiva 'serpentina interculturale'. A livello dei tre cicli nel loro insieme, infatti, sebbene apparentemente sembrano indicare un percorso, dal primo almanacco dal tenore meraviglioso-fiabesco e orientale, al secondo 'occidentale-orientale' e 'fantastico-realistico', al terzo di un realismo più local-patriottico, in realtà, si tratta di un continuo, dinamico, movimento di pendolo, amalgama e confronto tra i due poli, in quanto, ad esempio, nel primo ciclo ci sono anche racconti che toccano l'Occidente e ci sono anche *Geschichten*, mentre, nel cuore del terzo, *Saids Schicksale* è ambientato, di nuovo, in Oriente. Per non parlare, poi, dei racconti interni, dove si incontrano *Märchen* orientali, come *Kalif Storch*, ma anche ambientati in Germania, come *Zwerg Nase* o *Das kalte Herz*, ci sono *Geschichten* ambientate rispettivamente in Oriente (*Der gebackene Kopf* di Morier o *Die Errettung Fatmes* di Hauff) o in Occidente (*Die Geschichte von der abgehauenen Hand*) o, addirittura, *Die Geschichte Almansors* che inscena l'incontro-scontro di entrambe le culture simultaneamente, non a caso proprio nel secondo ciclo, che è un po' il 'cuore' della triade. E questo per fare solo alcuni esempi, e tralasciando per un attimo il discorso della *Sage*, occidentale, anche se non solo tedesca, e dei contributi non hauffiani, che rendono il discorso ancora più polifonico e su cui poi torneremo nell'am-

uomo, che diventa ricco o povero, felice o infelice non mediante magia, maledizione o incantesimo, come nel *Märchen*, ma attraverso sé stesso o la straordinaria disposizione delle circostanze. [...] Ma in fondo è comunque un'unica motivazione di base a dare ad entrambi il loro fascino peculiare, ovvero che *partecipiamo* a qualcosa di manifesto, straordinario. Nel *Märchen* questo straordinario consiste in quella intromissione dell'incanto fiabesco nella vita umana comune, nelle 'storie' accade qualcosa secondo le leggi *naturali*, ma in modo sorprendente, insolito». [corsivi nel testo].

²² Nell'impostare il racconto-cornice *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* su una struttura discorsiva tra più personaggi da cui emergono le dichiarazioni poetiche dell'autore, Hauff cita apertamente le *Unterhaltungen* di Goethe, il *Phantasmus* di Tieck e i *Serapionsbrüder* di Hoffmann, dove si parla anche del 'realismo' stilistico delle *Mille e una notte*, ma, a ben guardare, data la funzione di *trompe-l'œil* dei racconti-cornice, tali citazioni hanno lo scopo di rimettere implicitamente in discussione tali 'modelli'.

²³ Per la struttura e la ripartizione interna dei singoli almanacchi si rimanda alle analisi degli stessi, cfr. *infra*.

bito delle singole analisi. Si tratta, quindi, di una strategia volutamente molto più complessa di quanto si voglia lasciar apparire e basata sulla messa a confronto e presa di distanza ironica di quanto 'teorizzato' nelle 'dichiarazioni poetiche', per mostrare, infine, con la prassi, come sia possibile scrivere anche *Märchen* 'realistici' o *Geschichten* fantastiche dai comuni esiti 'occidentali-orientali', rifunzionalizzando i generi nell'ottica di un dialogo interculturale. Lunghi dall'essere testi poetologici tradizionali, tali 'dichiarazioni' si rivelano, quindi, piuttosto degli abili *trompe-l'œil* letterari che introducono nel testo quella tecnica che costituisce al contempo il suo stesso strumento ermeneutico, ovvero il *Leitmotiv* della *Verkleidung-Demaskierung* e un tessuto testuale doppio in cui si intrecciano una trama apparentemente convenzionale e un ordito, ovvero il subtesto ironico, corrosivo e straniante. La funzione di questo Giano bifronte consiste nel denunciare in varie forme soprattutto l'incapacità di penetrare più a fondo dell'apparenza superficiale e nell'invito a rimettere in discussione certezze troppo univoche e date per scontate. Si tratta, quindi, di un gioco ambiguo e trasgressivo che si avvicina, in tal modo, al concetto di «ästhetischen Witzes» jeanpauliano, attraverso le cui dissolvenze viene gettato «der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses [...], indes unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch diesen Zwiespalt zwischen doppeltem Schein jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes unterhält [...]»²⁴.

2. Die Karawane: il primo almanacco come meraviglioso esotico?

«Es zog einmal eine große Karawane durch die Wüste»²⁵. Così inizia il primo almanacco e l'apertura è già programmatica, in quanto non usa la statica formula fiabesca tipica «es war einmal...», ma, con un lieve scarto, introduce il verbo, più 'realistico'-cinetico, «ziehen», che rende l'Oriente subito meno distante e conferisce dinamismo al *Märchen* come genere.

Questa sorta di Fata Morgana, di miraggio fluttuante tra la sabbia ed il cielo, che vede sfilare personaggi sontuosamente vestiti, cammelli e cavalli, turbanti, sciabole, tende, schiavi di colore, in breve, tutti i *topoi* dell'Oriente di maniera di moda all'epoca, non è né fine a sé stessa, né tantomeno l'ennesima dimostrazione delle scarse conoscenze filologiche dell'Oriente da parte di Hauff, da cui deriverebbe l'utilizzo degli stilemi da operetta pseudo-orientale al fine di trovare una sicura cerchia di pubblico per i *Märchen* ormai su posizioni di retroguardia, ma fa parte di una precisa strategia testuale tutt'altro che *naïv*, già preannunciata dalle 'dichiarazioni poetiche', che attinge alle conoscenze del lettore dell'epoca per metterle in gioco e, quindi, in discussione²⁶. A questa carovana di

²⁴ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di Norbert Miller, Abt. I, Band 5, München, Hanser, 1963, par. 44, p. 174: «il bagliore estetico di un nuovo rapporto [...], mentre il nostro senso di verità continua ad affermare il vecchio e mediante il dissidio fra questo doppio riflesso mantiene quel piacevole solletico dell'intelletto eccitato [...]». [corsivi nel testo]. Come abbiamo visto dai continui rimandi testuali (cfr. cap. 2) e dal taccuino di annotazioni alle sue letture (*Aus Teutscher Lektüre*, cfr. cap. 1), Hauff, come conferma anche la lettura dei testi, conosceva bene e stimava l'opera di Jean Paul.

²⁵ SW 2, p. 12: «Una volta una grande carovana attraversava il deserto».

²⁶ Non solo i non molti studi sui *Märchen* di Hauff tendono generalmente a ridurli a fiabe per bambini *biedermeierlich* o 'tra Romanticismo e Realismo' oppure, nella migliore delle ipotesi, a darne una lettura se non riduttiva, che non rende neanche giustizia a questi testi dalle molteplici sfaccettature, per quanto riguarda la questione dell'Oriente esso non viene mai preso seriamente in considerazione, ma ridotto ad una sorta di 'drappoggio' esotico di maniera, da quinte sceniche, appunto. Tale lettura è stata alimentata da un'interpretazione alla lettera delle 'dichiarazioni poetiche' e del *Begleitschreiben*, ovvero del 'progetto' del

commercianti si avvicina improvvisamente uno sconosciuto dall'aspetto imponente che dice di chiamarsi Selim Baruch²⁷, di essere il nipote del gran visir di Bagdad e di cercare ospitalità e rifugio, in quanto è appena riuscito a sfuggire ad una banda di predoni che lo teneva prigioniero. Con il suo arrivo si crea la tipica *gesellige Erzählrunde* e, infatti, è proprio lui che, dopo aver proposto di scacciare la noia con i racconti, inizia a narrare *Die Geschichte von Kalif Storch*. Prima di procedere all'analisi dei testi, per ragioni di chiarezza, sarà opportuno presentare in maniera schematica la struttura di questo primo ciclo²⁸ (*Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände*, a cui, come si è visto, viene premessa l'allegoria *Märchen als Almanach*):

Die Karawane (prima cornice)

1) *Die Geschichte von Kalif Storch*

Secondo inserto di cornice

2) *Die Geschichte von dem Gespensterschiff*

Terzo inserto di cornice

3) *Die Geschichte von der abgehauenen Hand*

Quarto inserto di cornice

primo almanacco inviato a Heinrich Erhard dell'editore Metzler di Stuttgart prima del 15 aprile 1825, cfr. Friedrich Pfäfflin, *Der Verfasser des «Lichtensteins»*, cit.; cfr. pp. 15-16. A parte i classici studi sull'autore di Friedrich Sengle, *op. cit.* e Fritz Martini, *op. cit.*; Helmut Koopmann, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke* 3, cit., pp. 491-510; Eugenia Martinez, *Guglielmo Hauff*, cit.; Agnes Jaschek, *Wilhelm Hauff. Stellung zwischen Romantik und Realismus*, cit.; Irmgard Otte, *Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken*, cit.; Kurt Stiasny, *Was Hauffs Märchen erzählen. Original und Deutung*, cit., continuano ad essere di questo tipo anche saggi più recenti, quali quello di Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, cit.; Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen*, cit.; Hans-Heino Ewers, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, cit., pp. 445-463; Rüdiger Steinlein, *Belustigung für Söhne und Töchter gebildeter Stände. Komik und Phantastik im kinderliterarischen Werk Wilhelm Hauffs*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 197-213; Astrid Ensslin, *Escapism, Weltschmerz, and Western Dominance – Late Romantic Orientalism in Wilhelm Hauffs Märchen*, cit.

²⁷ Si tratta di un nome che suona bilingue, in quanto Selim è di origine osmanica e significa «salvezza», mentre Baruch è ebraico e vuol dire «benedizione». Cfr. Andrea Polaschegg, *Biedermeierliche Grenz-Tänze. Hauffs Orient*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 134-159. Gli studi della Polaschegg sono gli unici a trattare seriamente la questione dell'orientalismo in Hauff, cfr. anche Id., *Der andere Orientalismus*, cit., pp. 398-533.

²⁸ Per dare un'idea panoramica della struttura dei tre cicli, che aiuta a suffragare e chiarire la nostra lettura del testo, seguiamo in linea generale lo studio di Sabine Beckmann (*op. cit.*), che rimane l'unica analisi strutturale finora completa, sebbene riteniamo che esso si perda talvolta nella ricerca un po' estrema ed eccessiva di simmetrie o contrasti a tutti i livelli del testo e, già nella prefazione, esprima un po' troppi dubbi e riserve sulla qualità oggettiva dell'opera dell'autore, bollandolo, ancora una volta, con un'etichetta che lo mette in cattiva luce: «Während den einzelnen Märchen Wilhelm Hauffs innerhalb der Forschung durchaus Beachtung geschenkt wurde, hat ihre Einkleidung in die Form von Rahmenerzählungen nur geringe Aufmerksamkeit gefunden. Infolgedessen wurde mit der Frage nach der zyklischen Kompositionsform der Märchenalmanache im wesentlichen Neuland betreten. Angesichts der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit wird man Hauff sicherlich nicht in sensationeller Weise aufwerten wollen, jedoch seiner Kompositionskunst ebenso wie seinem Beitrag zur Entwicklung der deutschen Rahmenerzählung vielleicht mehr Anerkennung zollen müssen, als es bisher geschehen ist». [«Mentre la critica ha prestato attenzione ai singoli Märchen di Wilhelm Hauff, la loro forma di racconti incorniciati ha trovato solo un interesse limitato. Di conseguenza con la questione della forma compositiva ciclica dei Märchenalmanache si è toccata praticamente una terra vergine. Alla luce dei risultati del presente studio non si vorrà certo rivalutare Hauff in modo sensazionale, ma si dovrà forse tributare un riconoscimento maggiore alla sua arte compositiva, così come al suo contributo all'evoluzione della narrativa a cornice tedesca rispetto a quanto è stato fatto finora»]. [corsivi nostri]. Uno degli obiettivi del presente studio consiste, invece, nel colmare la lacuna della Beckmann, ovvero nel rileggere i Märchen alla luce di una nuova interpretazione che restituisca all'autore piena dignità letteraria.

- 4) *Die Errettung Fatmes*
 Quinto inserto di cornice
 5) *Die Geschichte von dem kleinen Muck*
 Sesto inserto di cornice
 6) *Das Märchen vom falschen Prinzen*
 Settimo inserto di cornice²⁹

Come abbiamo già avuto modo di accennare, l'almanacco è una composizione ciclica strutturata intorno al principio di simmetria-contrasto, secondo il quale si osservano degli evidenti parallelismi: innanzitutto, tra i racconti interni n. 1 e 6, in quanto, titoli a parte, si presentano come *Märchen* dall'atmosfera tendenzialmente allegra, riferiti sotto forma di *Berichte* e introdotti in forma additiva nel contesto della narrazione generale, cioè, senza legami personali o causali con essa o con i narratori. Poi sono simili i racconti n. 2 e 5, similmente legati al narratore da un legame di tipo personale, cioè realmente vissuti dal narratore, mentre contrastano in quanto l'uno è un racconto in prima persona dal tono prevalentemente cupo, mentre l'altro è in terza persona e più allegro. Infine, si riscontrano simmetrie tra i due racconti mediani (n. 3 e 4), che costituiscono, appunto, l'asse centrale della narrazione, che presentano un simile legame causale con l'insieme, ovvero contribuiscono a sciogliere l'enigma, mentre si oppongono e si distinguono, in quanto, ancora una volta, il racconto n. 3 è in prima persona e dai toni più 'notturni', l'altro, invece, in terza persona e più 'solare', sebbene le distinzioni non siano poi sempre così nette e il chiaroscuro predomini un po' ovunque. Il sistema di ripartizione 'a coppie' funziona anche a livello della costellazione dei personaggi e dei motivi, sebbene, come vedremo, essi non siano solo caratterizzati da tale specularità, ma si ripetano e ritornino continuamente in forma variata non accoppiata, ma un po' in tutto l'arco del ciclo, come anche in quelli successivi. Un'ulteriore caratteristica generale, consiste, inoltre, nel fatto che le cornici rispecchiano l'atmosfera dei racconti interni che si succedono, infatti, in forma preludiata e seguono un andamento di intensificazione o gradazione.

Tornando all'analisi dei testi, *Kalif Storch*³⁰, già dal titolo, si presenta come un inganno ad arte, in quanto viene definito *Geschichte*, ma, per le sue caratteristiche, si ri-

²⁹ Per una dettagliata ricostruzione delle fonti di ogni singolo racconto, sia interno che di cornice, di tutti e tre i cicli, cfr. l'edizione critica da noi usata SW 2, pp. 727-28; Janaki Arnaudoff, *Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen*, cit.; Paul Roggenhausen, *Hauff-Studien*, cit., pp. 20-25 e 161-163; Johannes Barth, *Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen*, cit., pp. 170-183. Cfr. inoltre i più specifici studi di Abdul Razzak Abdul Fattah, *Wilhelm Hauff und die «1001 Nacht»*, cit.; Inge Fortas, *Wilhelm Hauffs Märchen und Tausendundeine Nacht*, cit.; Leila Bondavalli, *Wilhelm Hauff e le «Mille e una notte»*, cit., pp. 127-150; Hilde Schulhof, *Wilhelm Hauffs Märchen*, cit., pp. 108-132; J. F. Haussmann, *E.T.A. Hoffmanns Einfluß auf Hauff*, cit., pp. 53-66; Siegmund Wolff, *Der Einfluß der Romantik auf Wilhelm Hauff*, cit. Di seguito ci si riferirà ai detti studi come 'Quellenforschung', comunque, Hauff stesso aveva già lasciato indicazioni frammentarie sulle sue 'fonti' per i *Märchen*, cfr. Hans Hofmann, *Wilhelm Hauff*, cit., pp. 256-257.

³⁰ Mentre per le due 'cornici' del primo almanacco la critica (cfr. *supra*, nota 29) è un po' incerta sulle possibili fonti e indica come possibilità *Das Märlein* di J. G. Münch per *Märchen als Almanach* ed, eventualmente, il racconto orientale *Maryam in der Wüste* di Zschokke, insieme alle *Mille e una notte*, per *Die Karawane*, la *Quellenforschung* è, invece, praticamente unanime nel ritenere *Die Geschichte vom König Papagei* dalle *Tausendundeine Nacht*, nella traduzione tedesca di Habicht, v. d. Hagen und Schall in 15 voll. (1825), come fonte primaria di *Kalif Storch*. Nei singoli motivi non mancano, comunque, neanche i riferimenti occidentali: al *Cabinet des fées*; a Goethe (*Zauberlehrling*), per la dimenticanza della formula magica (presente anche in *Ali Baba* delle *Mille e una notte*); a Wieland (*Timander und Melissa* nel *Dschinnistan*) e, soprattutto, al *Volksmärchen* e alle fiabe dei Grimm (*Brüderchen und Schwesterchen*, *Rumpelstilzchen*, *Der Teufel und seine Großmutter*, *Das Eselein e Eisenofen*), per quanto riguarda i motivi della trasformazione, del com-

vela, invece, essere un *Märchen*, sebbene tutto hauffiano. Esso narra la storia del Califfo Chasid di Bagdad e del suo gran visir Mansor che, un po' per curiosità un po' per noia, si lasciano 'sedurre' da un venditore ambulante che vende loro una confezione con una misteriosa polverina scura e un biglietto con una strana scritta per loro indecifrabile³¹, ma che, con l'aiuto del dotto Selim, si rivela essere una polvere magica che, mediante la formula *mutabor*, trasforma gli uomini in animali e permette loro di capirne il linguaggio. Ovviamente se ne sentono irresistibilmente attratti e la provano, ma poi, nell'udire i buffi nomi e le insolte conversazioni delle 'comari gru' e osservarne le goffe movenze nel ballo, non riescono a resistere alla tentazione di ridere, infrangendo, così, il veto che permetteva loro di non dimenticare la parola magica per rompere l'incantesimo. Volando sconsolati sui tetti della città apprendono che l'intera vicenda era, in realtà, un piano architettato dal rivale del califfo, il mago Kashnur, per usurpargli il trono e darlo al figlio Mizra. Tutto si risolve, poi, per il meglio grazie all'incontro con una principessa indiana, anch'essa trasformata in gufo dal mago per aver rifiutato il figlio come marito. Grazie a lei, i due riescono a scoprire la formula magica, a ritornare umani e a ristabilire l'ordine, punendo duramente i malvagi. Nell'*happy end* di una fiaba che si rispetti non potevano, infine, mancare le nozze dei due animali felicemente ritrasformati in due bellissimi giovani. Ma il *Märchen*, contro ogni aspettativa, non è affatto di tipo convenzionale: in primo luogo, infatti, può essere letto in controluce come satira³², trasfigurata in forma fiabesca e trasportata nel lontano Oriente, dei sovrani dei principati tedeschi, ma anche degli stessi sultani orientali, dediti agli ozi e interessati più al consumo che alla cultura, visto che il califfo, «der in seiner Bibliothek gerne alte Manuskripte hatte, wenn er sie auch nicht lesen konnte»³³, non riesce neanche a decifrare una scritta in latino che, in fondo, tanto misteriosa non è. Il fatto, poi, che si trasformino proprio in animali non è certo casuale, in quanto questi ultimi, lungi dal fungere da tramite dell'inconscio o degli archetipi mitici, come nelle fiabe dei Grimm, non sono mai protagonisti delle fiabe hauffiane, tutte 'umane', ma diventano un termine di paragone per l'uomo e un efficace espediente per metterlo in ridicolo. Altro riferimento epocale che viene messo alla gogna è, inoltre, la cultura borghese, il suo concetto di rapporto tra i sessi e la centralità del matrimonio. Quando, infatti, la principessa-gufo propone di aiutare i due sventurati se anch'essi promettono di liberarla dalla prigionia della sua trasformazione sposandola, essa si mostra una donna piuttosto intraprendente che fa lei la

portamento umano degli animali e della loro unione per annullare l'incantesimo e dell'origliare il mago.

³¹ Le scritte misteriose e incomprensibili ricordano quelle delle sciabole nel *Vathek* di W. Beckford, dove, però, tali scritte sempre cangianti erano molto più perturbanti, in quanto simbolo della modalità narrativa fluida e liminale del fantastico-*unheimlich*, mentre qui si riducono a espediente parodico per mostrare l'ignoranza dei sovrani.

³² Come modello di autore di racconti esotici con funzione di critica contemporanea e parodia delle *Mille e una notte*, Hauff non è rimasto senza seguaci, soprattutto in Gran Bretagna, grazie alla mediazione di J. J. Morier, autore di un racconto inserito nel secondo almanacco hauffiano che svolge un ruolo di particolare rilievo, come vedremo nel corso della lettura dei testi. A tal proposito cfr. R. Hawari, *A Study of Thackeray's «Sultan Stork» as an Orientalization with Special Reference to the Thackeray-Hauff Relationship*, cit., pp. 7-22. Cfr. inoltre Helmuth Mojem, *Held und Handlung. Fluchtpunkte im Erzählen Wilhelm Hauffs und Karl Mays*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 214-237.

³³ SW 2, p. 15: «che teneva volentieri vecchi manoscritti nella sua biblioteca, sebbene non sapesse leggerli». Quello che viene messo in discussione qui, per spostamento, è il legittimismo del potere assolutistico. Il califfo, infatti, è il sovrano islamico riconosciuto ufficialmente in quanto successore legittimo di Maometto, in maniera non dissimile dai sovrani occidentali, di nuovo investiti di un potere assolutistico feudale di origine 'divina', come sancisce la Restaurazione.

'dichiarazione', o meglio, propone il 'patto'-contratto, mentre gli uomini, e l'istituzione del matrimonio stesso, si rendono ancora una volta ridicoli cercando di 'trattare' su chi dovrà essere lo sventurato a fare l'acquisto alla cieca, come si legge nel testo:

„Großvezier“, sprach vor der Türe der Kalif, „das ist ein dummer Handel, aber Ihr könntet sie schon nehmen.“ „So?“ antwortete dieser, „daß mir meine Frau, wenn ich nach Haus komme, die Augen auskratzt. Auch bin ich ein alter Mann, und Ihr seid noch jung und unverheiratet, und könntet eher einer jungen schönen Prinzess die Hand geben.“ „Das ist es eben“, seufzte der Kalif, indem er traurig die Flügel hängen ließ, „wer sagt dir denn, daß sie jung und schön ist? Das heißt eine Katze im Sack kaufen!“³⁴

Come vedremo anche in seguito, nelle 'fiabe' di Hauff non c'è volutamente spazio per il romanticismo o per l'eros, e le donne ricoprono ruoli piuttosto marginali³⁵, e questo avviene, non perché tali temi non si addicano al presupposto pubblico infantile, ma in quanto i testi si fanno specchio ironico, anamorfico e deformante, della cultura borghese, dove l'unico modo di interagire tra i sessi sembra essere un contratto sociale, come il matrimonio, oppure, comunque, una forma di scambio reciproco per interesse. Infine, *Kalif Storck*, in funzione di preludio, introduce l'elemento fantastico-gotico del castello in rovina, un motivo qui ridotto quasi parodisticamente a pochi ruderi³⁶, in cui si svolge l'incontro, non con uno spettro o un'inquietante apparizione, ma con la principessa-gufo³⁷ in carne e ossa, e si assiste alla scena del califfo che origlia come

³⁴ Ivi, p. 22: «– Gran Visir, – disse il califfo quando furono dietro la porta: – è un cattivo affare, certo; ma tu puoi ben prenderla! – Ah, sì? – rispose questi: – perché mia moglie, quando torno a casa, mi graffi gli occhi? E poi, io sono vecchio e ne ho già una delle mogli. Vostra Altezza è giovane e scapolo, ed è ben più naturale che offra la mano di sposo ad una giovane e bella principessa. – Qui sta il punto! – sospirò il califfo, lasciando cadere malinconicamente le ali: – E chi ti dice che sia giovane e bella? Al mio paese, questo si chiama comprar gatti nel sacco!» [con la testa nel sacco o alla cieca, N.d.A.]. Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzè Pascolato, *op. cit.*, p. 18. [Da ora in poi, nonostante i limiti già rilevati, in quanto unica traduzione completa dei *Märchen*, dove il testo non alteri l'essenza dell'originale citeremo da questa traduzione, mentre altre verranno adottate come esempi di maggiore infedeltà e peggiori alterazioni. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono nostre, ovvero nei casi di parti omesse dalla traduttrice o di palese disaccordo con la versione. N.d.A.]

³⁵ Cfr. Sabine Doering, *Durch die Wüste nach «Kleinarabien». Das Bild des Orients in den Märchen Wilhelm Hauffs*, cit., pp. 67-79.

³⁶ Con la tipica tecnica chiaroscurale hauffiana, qui un motivo 'gotico' viene decontestualizzato e, con uno scarto, rovesciato nel suo contrario, ovvero ridotto ad un «Obdach, [...] trockenen Plätzchen» [«tetto [...] posticino asciutto», cfr. SW 2, p. 20]. Tale tecnica chiaroscurale, che percorre l'intero macrotesto mettendo in risalto le ambivalenze dell'uomo e la sua inadeguatezza, è il sorriso dell'umorista che, nei termini jean-pauliani, simultaneamente «noch ein Schmerz und eine Größe ist» [«è un dolore e anche una grandezza»], in quanto, nel constatare tale inadeguatezza del singolo, non nega il singolo come tale, ma i limiti della sua finitezza rispetto all'Ida sublime, e mostra piena, indulgente e riconciliatoria coscienza dell'inesorabilità di tale condizione, nonché della sua innegabile affinità con essa.

³⁷ SW 2, p. 20: «„Herr und Gebieter“, flüsterte er leise, „wenn es nur nicht töricht für einen Großvezier, noch mehr aber für einen Storchen wäre, sich von Gespenstern zu fürchten! Mir ist ganz unheimlich zumut, denn hier neben hat es ganz vernehmlich geseufzt und gestöhnt“. Der Kalif blieb nun auch stehen, und hörte ganz deutlich ein leises Weinen, das eher einem Menschen, als einem Tiere anzugehören schien. Voll Erwartung wollte er der Gegend zugehen, woher die Klageöne kamen, der Vezier aber [...] bat ihn flehentlich, sich nicht in neue unbekannte Gefahren zu stürzen. Doch vergebens! Der Kalif, dem auch unter dem Storchenflügel ein tapferes Herz schlug, [...] eilte in einen finstern Gang. [...] In dem verfallenen Gemach [...] sah er eine große Nachteule am Boden sitzen». [«– Signore e padrone! – sussurrò: – Se non fosse stolto per un Gran Visir, e più ancora per una cicogna, l'aver paura degli spiriti, direi che provo qualche inquietudine, perché qui vicino ho proprio udito gemere e sospirare. Anche il califfo si fermò e sentì un lamento; ma non pareva voce d'animale: somigliava al pianto sommesso di una creatura umana. Tutto ansioso voleva subito

una servetta per scoprire la parola magica, ma che poi diventerà centrale nei due racconti successivi. Dopo la 'dichiarazione poetica' *Märchen als Almanach, Die Karawane* svolge il ruolo fondamentale di introdurre il personaggio centrale di Selim Baruch, asse portante dell'intero ciclo, mentre *Kalif Storch*, inserendo la parola-chiave *mutabor*³⁸, oltre ad innescare quello che forse è il *Leitmotiv* per eccellenza dei testi, che rimescolano continuamente gli 'ingredienti' in forma sempre variata, lessicalizza nel testo l'intera strategia testuale hauffiana di 'travestimento-smascheramento', e, con il riferimento alle rovine, anticipa e prepara l'atmosfera dei racconti a seguire.

Dopo Selim Baruch è la volta di Achmet, il commerciante più vecchio e incupito, che, infatti, racconta una storia inquietante realmente accadutagli quando era giovane, ovvero *Die Geschichte von dem Gespensterschiff*. Originario di Bassora, Achmet, dopo che il padre ha perso tutti i suoi averi nel carico di una nave affondata, si mette coraggiosamente in viaggio con il servitore Ibrahim in cerca di fortuna. Durante una tempesta, però, la nave va in avaria e i due trovano salvezza su una misteriosa e inquietante imbarcazione di passaggio, che si rivela essere un vascello fantasma pieno di cadaveri di pirati che, a causa della maledizione di un derviscio ucciso dal loro capitano, sono costretti a navigare perennemente sulla stessa rotta senza raggiungere mai terra e, allo scoccare della mezzanotte, a riprendere vita ed inscenare la sanguinosa battaglia dell'ammutinamento in cui hanno trovato la morte, o piuttosto quello stato dimidiato e inquietante di eterno ritorno e di 'vita nella morte'. Una volta toccata terra indiana, comunque, su consiglio del saggio Muley, Achmet e Ibrahim, recitando i versi del Corano e con altri espedienti, riescono ad infrangere la maledizione e a seppellire i cadaveri, che al solo contatto con la terra si polverizzano, ma solo dopo aver udito il racconto esplicativo del capitano di Algeri ed aver ricevuto la nave con tutte le sue ricchezze in segno di riconoscenza. Il racconto è una vera e propria *Schauergeschichte* che ricorda, nell'atmosfera e nei motivi, la *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge e il folklore nordico con la saga dell'Olandese Volante³⁹:

Der Sturm hatte sich gelegt. [...] Ich empfand ein sonderbares Grauen vor diesem Schiffe. [...] Die Äußerung des Kapitäns [...], das öde Aussehen des Schiffes [...] erschreckten mich. [...] Aber Entsetzen! Welches Schauspiel stellte sich meinem Auge dar, als ich das Verdeck betrat. Der Boden war mit Blut gerötet, 20-30 Leichname in türkischen Kleidern lagen auf dem Boden, am mittleren Mastbaum stand ein Mann, reich gekleidet, den Säbel in der Hand, aber das Gesicht war blaß und verzerrt, durch die Stirne ging ein großer Nagel, der ihn an den Mastbaum heftete, auch er war tot. Schrecken fesselte meine Schritte, ich wagte kaum zu atmen. [...] weit und breit nichts Lebendiges, als wir und das Weltmeer [...] Totenstille [...]⁴⁰

dirigersi verso il luogo dal quale il lamento proveniva; ma il Visir lo trattene [...] supplicandolo di non precipitarsi in nuovi pericoli ignoti. In vano! Il Califfo – al quale batteva, anche in petto di cicogna, un cuor valoroso – [...] si lanciò per un andito buio. [...] In una stanza cadente, [...] vide accoccolata a terra una grossa civetta». Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ Sull'argomento cfr. Walter Schmitz, «*Mutabor*». *Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff*, cit., pp. 81-117. Cfr. inoltre Enza Gini, I «*Märchenalmanache*» di Wilhelm Hauff: tra fiaba e racconto nel primo Biedermeier, in Id. (a cura di), *La fiaba d'area germanica*, cit., pp. 69-96 e Heinz-Georg Held, *La fiaba travestita. Un'extracomunitaria nella letteratura tedesca*, in Elena Agazzi (a cura di), *I mille volti di Su-leika*, cit., pp. 167-175.

³⁹ Cfr. Johannes Barth, *Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannte erste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff»*, cit., pp. 310-315.

⁴⁰ SW 2, pp. 26-27: «La burrasca s'era calmata [...] riconobbi la nave [...] provavo per essa una strana ripugnanza. Le parole del capitano [...] il singolare [sic! desolato] aspetto della nave [...] tutto ciò mi impauriva.

Hauff cita, infatti, tutti gli stilemi tipici della modalità fantastico-gotica: la tempesta, la nave spettrale, l'innaturale silenzio di morte che avvolge il vascello, i lessemi in gradazione iperbolica quali «Schrecken», «sonderbares Grauen», «Entsetzen» che assalgono i protagonisti alla vista della nave di cadaveri, e poi quell'«unwiderstehlicher Schlaf», quella «unsichtbare Gewalt» che assale le membra dei due personaggi e li avvolge in uno stato di «Betäubung»⁴¹ costringendoli ad un sonno forzato che fa credere loro di aver sognato, invece che aver assistito all'eterno ciclo di perenne rianimazione e riattivazione di quei morti maledetti. Il tenore cupo della storia viene poi, comunque, smorzato grazie al lieto epilogo delle vicende e alla figura positiva del sempre fedele servitore Ibrahim, mentre l'influenza delle cupe saghe nordiche viene relativizzata con le formule esorcizzanti del Corano e con l'inserito della esplicita citazione delle avventure di Sindbad dalle *Mille e una notte*⁴².

È ora il turno del commerciante greco di mezza età, Zaleukos, che narra la terribile storia di come ha perso la mano sinistra, ovvero *Die Geschichte von der abgehauenen Hand*⁴³. Originario di Costantinopoli, dopo aver studiato medicina a Parigi ed essere diventato un buon chirurgo, rientra in patria, ma scopre che il padre è morto, per cui vende la casa paterna e decide di andare in giro per il mondo mettendo a disposizione la sua professione e vendendo mercanzie esotiche acquistate con i soldi della vendita. Alla fine giunge a Firenze, dove riceve dei biglietti misteriosi che lo portano ad incontrarsi a mezzanotte sul Ponte Vecchio con un inquietante sconosciuto, alto, mascherato e coperto da un mantello rosso che, dietro lauto compenso e inventandosi una storia un po' inverosimile, lo convince a tagliare la testa al supposto cadavere della 'sorella' per imbalsamarla e riportarla in patria dal padre. Abbagliato dall'oro, Zaleukos accetta, ma mentre sta eseguendo il taglio alla bella donna in stato di morte solo simulata, questa spalanca gli occhi e muore in una scena agghiacciante, allora egli fugge via in preda al panico e all'orrore, ma poi viene scoperto, imprigionato e, solo grazie all'intervento dell'amico Valletty di Parigi, riesce a farsi mitigare la pena di morte trasformandola in esilio e nel taglio della mano sinistra. I toni lugubri del racconto si attenuano, infine, ma solo in parte, nel parziale lieto fine, in cui Zaleukos viene 'ricompensato' dallo sconosciuto francese dal rosso mantello per la sua grave perdita con una casa in patria e una rendita annua, sebbene si avverta chiaramente la sospensione del mistero ancora non

[...] Orrore! Quale spettacolo si presentò a' miei occhi quando giunsi sulla tolda! Le assi del ponte eran tutte rosse di sangue: una trentina di cadaveri, avvolti in vesti alla turchesca [turca], giacevano al suolo. Presso all'albero maestro stava ritto un uomo, riccamente vestito, con la spada sguainata in pugno: ma la faccia era pallida e contratta: un grosso chiodo gli trafiggeva la fronte e lo fissava all'albero: anch'egli era morto. Il terrore mi paralizzò: non feci un passo; appena osavo respirare. [...] Quella immobilità era orribile [...] nulla che avesse vita o moto, all'infuori di noi e dell'acqua del mare [...] silenzio di morte [...]. Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, *op. cit.*, p. 104-106.

⁴¹ Ivi, pp. 26-29: «spavento», «straordinario orrore», «terrore», «sonno irresistibile», «forza invisibile», «stordimento».

⁴² Altre fonti riconosciute, oltre ai motivi tratti dalle *Mille e una notte* (*Erzählung von der Prinzessin von Dergabar*), che alleggeriscono il 'peso' delle nebbie nordiche, sono Irving (*The Storm-Ship in Bracebridge Hall*), il poema di Scott *Rokeby* e, per il racconto del capitano, Musäus (*Stumme Liebe* dai *Volksmärchen der Deutschen*).

⁴³ Secondo la *Quellenforschung* (cfr. nota 29, *supra*), le fonti di questa storia sarebbero, a parte l'evidente atmosfera hoffmanniana, ancora una volta le *Mille e una notte* per il motivo del medico viaggiatore (*Geschichte von dem Weber, der auf Anstiften seiner Frau Arzt wurde*) e quello della mano mozza, che proviene dalla *Erzählung des christlichen Kaufmanns* e dalla *Erzählung des jüdischen Arztes*, mentre l'uomo dal mantello rosso verrebbe dal racconto *Der Grünmantel von Venedig*, pubblicato da Claren sul suo *Vergißmeinnicht* (1818). Barth (*op. cit.*) cita anche *Heimliche Enthauptung* di Hebel.

risolto. Il racconto assume una quadruplice rilevanza nell'economia dell'intera raccolta, il che conferma la certo non casuale collocazione centrale, insieme a *Die Errettung Fatmes*, nell'economia del ciclo. In primo luogo esso contribuisce ad incupire ulteriormente l'atmosfera rispetto a quello precedente e, facendo un abile uso delle tecniche tipiche della modalità del fantastico-*unheimlich*, lo svuota mettendolo in discussione. Infatti, tutto procede secondo la tecnica della *gradatio*: i biglietti con messaggi misteriosi prima, l'incontro in piena notte con lo sconosciuto mascherato e i cui «dunkle Augen furchtbar anblitzten»⁴⁴ poi, e, infine, seppur preannunciato da oscuri 'presagi'⁴⁵, la scena dell'inconsapevole delitto:

Ich packte meine Messer, die ich als Arzt immer bei mir führte, aus, und näherte mich dem Bett. Nur der Kopf war von der Leiche sichtbar, aber dieser war so schön, daß mich unwillkürlich das innigste Mitleiden ergriff. In langen Flechten hing das dunkle Haar herab, das Gesicht war bleich, die Augen geschlossen. Ich machte zuerst einen Einschnitt in die Haut, nach der Weise der Ärzte, wenn sie ein Glied abschneiden; sodann nahm ich mein schärfstes Messer, und schnitt, mit *einem* Zug, die Kehle durch. Aber welcher Schrecken! Die Tote schlug die Augen auf, schloß sie aber gleich wieder, und in einem tiefen Seufzer schien sie jetzt erst ihr Leben auszuhauchen. Zugleich schoß mir ein Strahl heißen Blutes aus der Wunde entgegen [...] daß sie tot sei, war kein Zweifel [...] Ich stand einige Minuten in banger Beklommenheit über das, was geschehen war. [...] in dem Hause war mir ganz unheimlich geworden. Von Schrecken gespornt, rannte ich in meine Wohnung [...], um das Schreckliche zu vergessen. [...] Meine Mütze und mein Gürtel, wie auch meine Messer fehlten mir, und ich war ungewiß, ob ich sie in dem Zimmer der Getöteten gelassen oder erst auf meiner Flucht verloren hatte. Leider schien das erste wahrscheinlicher, und man konnte mich also als Mörder entdecken⁴⁶.

⁴⁴ SW 2, p. 41: «occhi scuri che scintillavano in modo terribile».

⁴⁵ *Ibidem*: «Diese Sitte, die Köpfe geliebter Anverwandten abzuschneiden, kam mir zwar etwas schrecklich vor [...] Doch konnte ich mich nicht enthalten, zu fragen: warum denn dies alles so geheimnisvoll und in der Nacht geschehen müsse?». [«Questa usanza di tagliare le teste degli amati parenti mi sembrava infatti piuttosto terrificante [...] Tuttavia non potevo esimermi dal domandare: ma perché tutto questo debba avvenire tanto misteriosamente di notte?»].

⁴⁶ Ivi, pp. 42-43: «Tirai fuori i (miei) bisturi, che, come medico, portavo sempre con me, e mi avvicinai al letto. Solo la testa del cadavere era visibile, ma era così bella che fui preso involontariamente dalla più profonda compassione. I capelli cadevano giù in lunghe trecce, il volto era pallido, gli occhi chiusi. Per prima cosa feci un'incisione nella carne, come fanno i medici quando amputano un arto; dopodiché presi il mio bisturi più affilato e tagliai in *un sol* colpo la gola. Ma che spavento! La morta spalancò gli occhi, per richiuderli subito dopo, e in un profondo sospiro sembrò solo ora esalare l'ultimo respiro. Allo stesso tempo uscì uno spruzzo di sangue dalla ferita. [...] Che fosse morta non c'era dubbio. [...] Rimasi alcuni minuti in uno stato di angoscia turbata riguardo all'accaduto. [...] in quella casa tutto era diventato perturbante. Spronato dalla paura corsi nel mio appartamento [...] per dimenticare la paura [...] Mi mancavano il mio cappello e la mia cintura, come pure i miei ferri ed ero incerto se li avessi lasciati nella stanza dell'uccisa o persi durante la fuga. Purtroppo sembrava più verosimile la prima (possibilità) e così mi si sarebbe potuto scoprire come assassino». La traduzione qui è nostra, in quanto la Pezzé Pascolato in questo caso è abbastanza fedele, ma non abbastanza incisiva, mentre un'altra delle traduzioni (*Gianni Rodari racconta la Carovana*, cit., pp. 48-49), ne dà una versione del tutto amputata e alterata: «Preparai i miei strumenti e mi avvicinai a lei. Amici miei, non ho ancora dimenticato quel momento: improvvisamente la fanciulla aprì gli occhi e vedendomi curvo sul suo letto, con un bisturi in mano, lanciò un grido di orrore e svenne, o così mi parve. – Ma è viva! – esclamai a mia volta, volgendomi verso lo straniero. Egli era scomparso [...] Nella casa si destarono rumori inquieti [...] era stato solo un brutto sogno. Ma non era un sogno, era una triste realtà quella di cui mi resi conto il mattino seguente: mi mancavano il berretto, la cintura e il bisturi, ed io ero incerto se li avevo abbandonati nella camera della fanciulla o perduti durante la fuga [...] Assassinata? Forse lo straniero l'aveva uccisa dopo la mia fuga? O la fanciulla era morta di spavento, e si credeva che qualcuno l'aveva avvelenata?».

Tutto reca traccia degli stilemi tipici del genere: la scena notturna a letto, l'insistita ripetizione di epiteti connotativi quali «unheimlich», «Schrecken», «Beklommenheit», «ungewiß», e poi il tribunale, il processo, la prigione, che ricordano quelli dei romanzi gotici o hoffmanniani⁴⁷. Solo che qui non ci sono apparizioni spettrali né di sosia, e la consueta, irrisolvibile, sospensione tra sogno e realtà che, di solito, nella tecnica del fantastico, non viene risolta, ma piuttosto accentuata dalla presenza dell'oggetto mediatore, che testimonia l'inamissibile, ovvero l'avvenuto salto di soglia, viene qui ribaltata e sostituita dall'evidenza della realtà, sottolineata non solo da uno stile figurativo e preciso, ma anche da una sorta di 'oggetto mediatore rovesciato', in quanto la morte è più che evidente e Zaleukos dimentica effettivamente cappello, cintura e bisturi sul luogo del delitto. Invece della consueta incertezza, qui domina, quindi, la certezza che dissolve completamente l'*Unheimliche* privandolo della sua stessa essenza. Altre due funzioni chiave del testo, sono, infine, da un lato, il ruolo della misteriosa figura dal rosso mantello, che lega l'intero ciclo e di cui verrà fuori una terza controparte nel racconto successivo, per poi svelare la propria multipla identità nell'ultima sezione della cornice; dall'altro, l'introduzione di un altro fondamentale *Leitmotiv*, cioè quello dell'abbaglio, che, in questo caso, assume l'aspetto di seduzione dell'oro, ma tornerà più volte in maniera proteiforme. Infine, l'ultimo filo rosso del testo, ovvero il gioco di identità-alterità, prende corpo in questo contesto nella figura del protagonista Zaleukos che è greco, originario di Costantinopoli, di formazione europea, parigina, e approda in Italia prima di far ritorno definitivamente in patria, innescando, così, quella serpentina occidentale-orientale che pervade l'intero macrotesto e che, in un'infinita variazione sul tema, confronta ora singoli testi dell'una o dell'altra 'parte', ora fa convergere i due elementi in un unico testo che diventa, quindi, come in questo caso, una sorta di *mise-en-abyme* dell'intero procedimento.

Ad aggiungere un importante tassello al mosaico del mistero irrisolto dell'identità dello sconosciuto dal mantello rosso contribuisce l'altro racconto centrale del ciclo, *Die Errettung Fatmes*, che, insieme a quello precedente, costituisce la *Vorgeschichte* della cornice, come risulterà evidente dalla confessione-rivelazione finale di Selim Baruch. Fra i due racconti assiali, tuttavia, c'è un ulteriore fondamentale tassello, ovvero l'inserito di cornice centrale, il quarto, dove la carovana riesce ad evitare l'assalto di una banda di predoni del deserto, il seguito del temuto Orbasan, grazie ad un segnale, ovvero l'esibizione di un lembo di stoffa blu con una stella rossa in mezzo, dietro suggerimento di Selim Baruch. Lo scampato pericolo dà finalmente una svolta all'atmosfera cupa precedente e il commerciante Lezah racconta, infatti, una storia tutto sommato più 'solare', dove le difficoltà vengono ripagate dal lieto fine. *Die Errettung Fatmes*⁴⁸ è la vicenda di Fatme,

⁴⁷ Scene simili, quando il protagonista, di notte, è a letto e si verifica una sorta di 'apparizione' sono ricorrenti nei *Märchen*, ma, come abbiamo già visto, anche nel *Lichtenstein*. [«perturbante», «terrore», «angoscia», «incerto»].

⁴⁸ Su questo racconto la critica delle fonti è un po' divisa: mentre Barth (*op. cit.*) non menziona fonti conosciute, Arnaudoff (*op. cit.*) e Roggenhausen (*op. cit.*) individuano le *Mille e una notte* (*Noama und Noam e Das Zauberpfers*) come modello per il travestimento da medico e Musäus (*Melechsala*) per il motivo del braccio. Lo scambio di persona per somiglianza, invece, è un motivo amato da Hoffmann, mentre Roggenhausen aggiunge, infine, l'*Almansor* di Contessa come ulteriore modello di riferimento. Tali critici non nominano, stranamente, l'espedito della pozione per ottenere la morte apparente, similmente usata in *Romeo and Juliet* da Shakespeare, che Hauff doveva conoscere, visto che, poi, nel *Märchen vom falschen Prinzen*, usa un altro motivo shakespeariano, dal *Merchant of Venice*. Si sente, inoltre, l'influenza dello *Zadig* di Voltaire, come anche in *Abner*, nell'almanacco successivo, e, come segnala Hauff stesso nei suoi *Entwürfe*, cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*, p. 256.

sorella del narratore Lezah e di Mustafa, la quale, durante i festeggiamenti del suo sedicesimo compleanno, viene rapita da una banda di pirati insieme ad un'altra giovane, Zoraide, promessa sposa di Mustafa. Questi allora si mette in viaggio per ritrovarle, ma, essendo stato scambiato per un acerrimo nemico, il Pascià di Suleika⁴⁹, viene fatto prima prigioniero e poi ospitato dal capo di una banda di predoni detto il «Forte», dietro cui si cela Orbasan, che, per scusarsi dell'equivoco, gli dona generosamente anche un pugnale, come segno di riconoscimento in caso di bisogno d'aiuto, e una borsa piena d'oro. Qui si inserisce un piccolo inserto di cornice, dove i mercanti, alla luce dei nuovi fatti, sono costretti a rivedere il loro precedente severo giudizio sulla figura di Orbasan. La storia prosegue, poi, alla volta di Bassora, qui scopre che le due donne sono state comprate dal ricco e anziano Thiuli Kos. Allora Mustafa prima entra nel castello fingendosi, stavolta volutamente, il Pascià di Suleika per ottenere ospitalità, ma poi è costretto a fuggire per salvarsi dai ricatti del meschino Hassan⁵⁰; in seguito, torna al castello travestito da medico e, con un ingegnoso piano, riesce a salvare la presunta sorella simulandone la morte apparente. Purtroppo, però, anche stavolta il progetto sembra fallire, in quanto la persona liberata si chiama sì Fatme, ma non è sua sorella, in quanto nell'harem di Thiuli tutte le donne acquistano un nuovo nome, comunque, grazie al suo aiuto e a quello di Orbasan, alla fine Mustafa riesce a liberare Nurmahal e Mirzah, ovvero Fatme e Zoraide e tutto si risolve per il meglio, sebbene, ancora una volta, la storia non si concluda con le nozze di Mustafa e Zoraide. Il racconto si mostra, quindi, come controparte 'solare' di quello precedente, di cui porta avanti, stavolta in accezione positiva, i fili rossi del travestimento e travisamento-abbaglio, quello della morte apparente, già presente in forma più lugubre anche nel *Gespenserschiff*, e del gioco con le identità e con i nomi. Da un lato, infatti, si assiste al fenomeno della ripresa continua di questi ultimi in forme infinitamente variate, con una tecnica simultaneamente leitmotivica e straniante: qui, ad esempio, il nuovo nome dato ad una delle due donne rapite, Mirzah, ricorda da vicino quello di Mizra, ovvero l'usurpatore in *Kalif Storch*, introducendo, così, un ulteriore effetto chiaroscurale nel testo. Dall'altro lato, inoltre, il nome ridicolmente altisonante inventato dal finto medico, Chakamankabudibaba, già di per sé assurdo e impronunciabile, viene, infatti, ulteriormente deriso nelle successive storpiature di Thiuli: «Chambaba oder wie du heißt», «Chadibaba» o «Chakamdabelba, oder wie du dich schreibst»⁵¹ al fine di abbindolare e prendere in giro quella sorta di «alten Narren» che è il ricco Thiuli. Continua, poi, questa mascherata carnascialesca ridicolizzata anche la scena in cui il supposto 'povero' dottore, che invece si è messo in salvo gettando via il travestimento, viene ritenuto morto annegato: «seine schwarzen Talar sehe man mitten im See schwimmen, und hie und da gucke auch auch sein stattlicher Bart aus den Wellen hervor»⁵². Altro elemento ad essere parodizzato è, ancora una volta, il fantastico-gotico dai tratti hoffmanniani nelle seguenti due scene:

⁴⁹ Il nome del pascià è una citazione implicita che allude al *Divan* di Goethe. Quello che i traduttori rendono con 'Pascià di Suleika' (Bassa von Suleika) è un titolo notevole fittizio, cfr. Andrea Polaschegg, *Biedermeierliche Grenz-Tänze*, cit.

⁵⁰ Hassan è un piccolo ometto, prima seguace non molto fedele di Orbasan, che cerca di usurpargli il potere, poi lo ritroviamo al castello perché dice di non godere più dei favori del suo padrone, dando la colpa di ciò a Mustafa e ricattandolo di andare a dire a Thiuli che non è il vero Pascià di Suleika se egli non gli promette in sposa la sorella. In realtà Hassan è solo un meschino arrivista che volta bandiera a seconda di come gli fa più comodo, trovando alla fine una giusta punizione per mano di Orbasan. Con questa figura Hauff sembra voler dare una stoccata ai cortigiani parassiti e senza scrupoli.

⁵¹ SW 2, pp. 59-61: «Chambaba o come ti chiami», «Chadibaba» o «Chakamdabelba o come ti firmi».

⁵² *Ibidem*: «si possa veder galleggiare il suo nero talare in mezzo al lago e, qua e là, faccia anche capolino la sua autorevole barba».

Er mochte ungefähr eine Stunde geschlafen haben, da weckte ihn der Schein einer Lampe, der blendend auf seine Auge fiel. Als er sich aufrichtete, glaubte er noch zu träumen, denn vor ihm stand jener kleine, schwarzbraune Kerl aus Orbasans Zelt, eine Lampe in der Hand, sein brautes Maul zu einem widrigen Lächeln verzogen. Mustafa zwickte sich in den Arm, zupfte sich an der Nase, um sich zu überzeugen, ob er denn wache, aber die Erscheinung blieb wie zuvor. „Was willst du an meinem Bette?“ rief Mustafa, als er sich von seinem Erstaunen erholt hatte⁵³.

Die Träger brachten den Sarg dorthin, setzten ihn schnell nieder, und entflohen, denn sie hatten unter den übrigen Särgen Stöhnen und Seufzen gehört. Mustafa, der sich hinter den Särgen verborgen, und von dort aus die Träger des Sarges in die Flucht gejagt hatte, kam hervor [...] und hob dann den Deckel von Fatmes Sarg. Aber welches Entsetzen befahl ihn, als sich ihm beim Scheine der Lampe ganz fremde Züge zeigten!⁵⁴

Risulta ormai chiaro lo scarto ironico rispetto al modello di riferimento: sia nella scena in cui Hassan compare al capezzale di Mustafa per ricattarlo che in quella dove quest'ultimo si nasconde nel cimitero, le 'apparizioni' non sono affatto spettrali, ma concrete e in carne ed ossa, mentre la morta è solo addormentata e il 'terrore' o l'incertezza paradigmatica viene subito fugata dall'evidenza 'realistica'. Infine, un ulteriore elemento di rilievo nel testo, già accennato altrove ma che qui diventa palese, è l'esclusione dei temi dell'amore e dell'eros⁵⁵ e la marginalizzazione delle figure femminili, emblematicamente rappresentata dalla scena in cui si arriva fino all'harem, senza, però, vederlo, mentre le donne hanno il permesso di mostrare solo un braccio da un buco nel muro. In Hauff si tratta, infatti, per lo più, di un mondo maschile asessuato e gerarchico, in cui i legami di sangue contano più dell'amore, come si vede dal fatto che Mustafa cerca prima di salvare la sorella che la fidanzata, ma, paradossalmente, quando la supposta Fatme allunga il braccio, egli non la riconosce, confermando, ancora una volta, l'abolizione dell'identità femminile. Nella filigrana del testo, dietro queste 'pennellate' di cultura orientale, traspare, allora, chiaramente la presenza di una trasfigurazione esotica di una critica all'ordinamento sociale patriarcale dell'epoca.

Intanto la carovana ha raggiunto la meta e, nell'euforia dell'arrivo e del superamento degli scampati pericoli, Muley⁵⁶, il più giovane e allegro dei mercanti, racconta *Die Geschichte von dem kleinen Muck*⁵⁷, che, in un gioco di livelli narrativi multipli, gli ha

⁵³ Ivi, p. 58: «Poteva aver dormito forse un'ora, quando il raggio di una lucerna, sbattutogli in viso, lo destò. Si rizzò a sedere e credette ancora di sognare: quella piccola canaglia del nano di Orbasan gli stava dinanzi, con una lucerna in mano, ed un ghigno diabolico sul brutto muso nero. Mustafa stirò le braccia e si strofinò gli occhi, per convincersi che era desto; ma l'apparizione rimase. – Che cosa fai qui, presso il mio letto? – gridò, appena fu riavuto dallo stupore». Cfr. tr. it. a cura di Pezzé Pascolato, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁵⁴ Ivi, p. 61: «Due schiavi portarono la bara al cimitero, ma quando fecero per metterla sotterra, scapparono in fretta e in furia, perché avevano sentito gemere e sospirare tra le tombe. Mustafa, che s'era nascosto appunto per far paura ai portatori e metterli in fuga, uscì fuori [...] sollevò il coperchio della bara di Fatima. Ma quale non fu il suo orrore, quando alla luce della lanterna, gli apparve un viso a lui del tutto sconosciuto!». Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁵ Sono temi che diventano, semmai, motivo di satira o parodia, come nel *Mann im Mond* e, in un certo senso, anche nel *Lichtenstein*.

⁵⁶ Ancora una volta un nome che si ripete, infittendo la trama dei rimandi intratestuali sempre più caleidoscopici. Muley si chiamava, infatti, anche il vecchio saggio consultato da Achmet e Ibrahim nella *Geschichte von dem Gespensterschiff*.

⁵⁷ Per le 'fonti' del racconto, oltre ai testi già citati (cfr. *supra*, nota 29) cfr. Johannes Barth, *Von «Fortunatus» zum «Kleinen Muck». Zur Quellenfrage des Hauffschen Märchens*, cit., pp. 66-76. La figura del nano, sebbene qui sia senza barba, è un motivo tipico del *Märchen*, ma anche presente in Hoffmann. Il nano con

raccontato il padre molti anni prima dopo averlo punito per aver deriso Muck. Questi è un piccolo ometto di Nicea caratterizzato dall'iperbolica sproporzione fra la grande testa e il corpo minuto e da un aspetto grottesco dovuto al fatto che indossa gli abiti del defunto padre che era un uomo grande e grosso. Quest'ultimo, mentre era ancora in vita, non accettava la stranezza del figlio e lo ha lasciato crescere nell'ignoranza e nella povertà e, una volta morto lui, anche i parenti gli prendono tutto e lo cacciano via incitandolo ad andare a cercar fortuna per il mondo, mentre tutti gli altri lo deridono. Nel suo viaggio fa varie esperienze, tutte purtroppo prevalentemente negative. Prima presta servizio dalla vecchia e strana Frau Ahavzi come guardiano dei suoi molti cani e gatti, ma poi questi diventano sempre più dispettosi e lo fanno cadere in disgrazia, così, dopo aver scoperto la camera segreta della vecchia signora e avervi rotto accidentalmente il coperchio di un vaso di cristallo, lascia la casa con un paio di pantofole e un bastone da viaggio. In seguito, una volta scoperto, in sogno, che gli oggetti hanno poteri magici, ovvero le pantofole quello di correre veloce e addirittura volare, il bastone di trovare tesori, diventa il corriere personale del re, approdando così a corte, ma attirandosi anche le invidie dei meno favoriti che tramano contro di lui. Nella sua bontà di cuore e ingenuità, allora, egli crede di potersi ingraziare gli amici con il denaro di un tesoro rinvenuto nel giardino del palazzo grazie al bastone incantato, con il solo risultato di inimicarsi ulteriormente e alimentare una congiura contro di lui, che lo fa finire in carcere condannato a morte. Alla fine riesce a scagionarsi e a vendicarsi rientrando a corte travestito e, con dei fichi magici, facendo crescere al re ingiusto orecchie d'asino e un lungo naso, per poi ritirarsi a una vita di benessere, ma solitaria, in quanto l'esperienza lo ha fatto diventare misantropo. A differenza dell'umore del suo narratore, il racconto, pur avendo tratti e motivi fiabeschi, non è poi così solare come sembra. Ci sono sì gli oggetti magici fiabeschi e da *Volksbuch*, la popolare figura del nano, la trasformazione in virtù di cibi prodigiosi⁵⁸, ma il tono di base è fondamentalmente pessimistico⁵⁹. A partire dall'iniziale problematico rapporto padre-figlio, che è un rapporto di rifiuto e disinteresse da parte del padre, tuttavia così amato dal figlio da volerne indossare a tutti i costi i vestiti troppo grandi, passando poi per il continuo dilleggio pubblico, per giungere agli intrighi di corte tramati per rovinarlo, il processo di maturazione di Muck, ovvero la sua *Bildung*, sono connotati dalla negatività e denotano un punto di vista scettico e sfiduciato verso il mondo. Oltre al fatto di essere un po' troppo *naïv*, infatti, la sua unica 'colpa' rimane quella di essere un diverso, che nel lettore suscita il sentimento del contrario pirandelliano, in quanto vittima di continui rifiuti e di un'universale avidi-

barba sarà, invece, presente nel secondo almanacco in *Schneeweißchen und Rosenrot* di W. Grimm. Altre fonti: Einsiedel (*Die Prinzessin mit der langen Nase* dal *Cabinet des Fées*, non identica alla versione di Wetzel uscita sul *Phöbus* di Kleist), Rehfußes (*Volksmärchen von den drei Junggesellen, die auszogen, um ihr Glück zu suchen* nelle *Italienische Miscellen*), Wieland (*Dschinnistan*), e poi, soprattutto, per i motivi principali (oggetti e frutti magici) il *Volksbuch Fortunatus* e i Grimm (*Krautesel*, KHM 122), infine, il *Märchen Däumling* (Perrault, Tieck).

⁵⁸ Questo, come gli altri veri e propri *Märchen*, sebbene spesso camuffati da *Geschichten* nel titolo fuorviante, si potrebbero analizzare anche secondo i parametri fondamentali di Propp e Lüthi (*op. cit.*, cfr. cap. 1), il che confermerebbe sì la loro natura fiabesca, ma che, però, ci porterebbe solo fuori strada, in quanto tale 'aura', come risulta ormai chiaro, non è che un espediente e solo uno dei luoghi, quasi interscambiabili, come quello della *Geschichte* o della *Sage*, rifunzionalizzati in spazio 'altro' dello scrittore umorista.

⁵⁹ Sebbene non ci troviamo sempre d'accordo con le loro posizioni, su tale tema cfr. anche Egon Schwarz, *Plauderei über Hauffs Märchen*, cit., pp. 1-17 e Hanne Castein, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, cit., pp. 361-403. Hauff si avvale spesso della sua formazione teologica con citazioni bibliche di vario tipo, come in questo caso, facendo riferimento all'applicazione della legge del taglione.

tà di potere, di denaro, ma anche di adeguamento. Oltre a ribadire, infatti, ancora una volta in forma variata, e lessicalizzare apertamente il motivo della *Täuschung*, il testo introduce un nuovo *Leitmotiv*, legato a quello dell'identità, ovvero quello dell'alterità, che inizia il suo percorso carsico pervasivo attraverso i tre almanacchi. Il mondo che viene qui dipinto a pennellate dai toni piuttosto forti è un mondo spietato, dove l'uomo, accecato dalle sue brame e dai suoi egoismi o pregiudizi, si ferma solo alle apparenze e non riesce a trovare il proprio nel diverso e, soprattutto un mondo in cui il potere è arbitrario e senza scrupoli. Dietro l'impietosa satira di corte, anch'esso un filo rosso ricorrente nei testi che deborda da un almanacco all'altro, si cela, infatti, la simultanea messa in discussione sia degli usi orientali⁶⁰ sia dei giochi di potere presenti anche nelle corti occidentali, tedesche in particolare. Dietro questa acuta, ma anche amara, caricatura letteraria di un universo in cui l'unica vera saggezza ancora possibile sembra essere un misantropico isolamento nel privato, si intravede, in controluce, lo spiraglio, dalla carica dirompente, del sorriso ironico quasi compiaciuto di un Hauff che, come il piccolo Muck, si prende una piccola rivincita sul mondo asfissiante della Restaurazione, rappresentando un suddito, e non a caso proprio il più infimo e reietto, che giudica e punisce il proprio re.

L'ultimo mercante, Ali Sizah, racconta, infine, *Das Märchen vom falschen Prinzen*⁶¹, in cui il sarto Labakan di Alessandria, che, all'opposto di Muck, nella sua ambizione, si sente ingiustamente relegato in una classe sociale sbagliata, tenta la sua scalata sociale con l'inganno e il travestimento, ovvero prima rubando il bel caftano che ha appena cucito per il fratello dell'imperatore e poi sostituendosi al vero principe Omar, incontrato durante il viaggio in cerca di fortuna e raggirato per estorcergli informazioni sulle sue origini. Omar, nipote del Pascià del Cairo Elfi Bey⁶², cresciuto alla sua corte per sfuggire ad una triste profezia che lo vedeva in pericolo fino all'età di ventidue anni se fosse rimasto alla corte di suo padre, si stava, infatti, finalmente recando a conoscere il vero padre nel posto prefissato con i segni di riconoscimento stabiliti. Labakan, però, preso dall'invidia, gli sottrae nel sonno il pugnale e il cavallo e si presenta al 'padre' Saad, sultano dei Vaabiti, che lo accoglie calorosamente e rifiuta di riconoscere il vero figlio, ostinandosi a negare l'evidenza anche di fronte alla madre che, in

⁶⁰ Si legge, infatti: «Da merkte der König, daß ihn sein Schatzmeister betrogen hatte, und sandte ihm, wie es im Morgenland gebräuchlich ist, *eine seidene Schnur*, damit er sich selbst erdroßle». [corsivo nel testo]. [«Allora il re si accorse che il suo tesoriere lo aveva tradito e gli inviò, come è d'uso in Oriente, *un filo di seta*, perché potesse strangolarvicisi». La commistione quasi osmotica e speculare occidentale-orientale, presente in tutti e tre gli almanacchi, ha origine nel *Fragment eines Märchens von Turandot*, dove Hauff associa nomi di riviste tedesche dell'epoca a nomi di paesi orientali, cfr. Hans Hofmann, *op. cit.*, pp. 255-256.

⁶¹ Pur non essendo stata individuata una fonte diretta per la fiaba nel suo insieme, ve ne sono, tuttavia, molte per i singoli motivi: quello della vanità e dell'ambizione è tipico del *Volksmärchen* e si ritrova nei Grimm (*Das tapfere Schneiderlein* e *Zwei Wanderer*); lo scambio della persona nobile con quella povera ancora una volta nei Grimm (*Die Gänsemagd*); il segno di riconoscimento rubato in Voltaire (*Zadig*, cap. XIX), che influenzerà anche il racconto *Abner* del secondo almanacco; la scelta della scatola in Shakespeare (*The Merchant of Venice*) e Hoffmann (*Die Brautwahl*); l'ago che cuce da solo nei Grimm (*Spindel, Weberschiffchen und Nadel* e *Die Wichtelmänner*). Si avverte, inoltre, anche la presenza di *Abraham Tonelli* di Tieck e delle *Mille e una notte* (*Erzählung des dritten Kalenders* e *Geschichte des Prinzen Benasirs*). La fata Adolzaide, invece, ricorda i *Feenmärchen* francesi settecenteschi e wielandiani. Cfr. *supra*, nota 29. Il *Märchen* di Hauff diventerà, poi, insieme al *Mann im Mond*, la fonte primaria di *Kleider machen Leute* di Keller. Cfr. a tal proposito Stefan Neuhäus, *Das Spiel mit dem Leser*, cit.

⁶² Si tratta della figura storica Muhammad Bey Al-Alfi, il cui palazzo diventerà il quartier generale di Napoleone durante la sua Campagna d'Egitto, che fa da sfondo storico all'intero ciclo e verrà, infatti, apertamente menzionata nell'ultimo inserto di cornice, cfr. Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, cit., p. 441.

quanto tale e in virtù di sogni premonitori, subito riconosce il vero principe suo figlio. Alla fine, però, tutto si risolve per il meglio, in quanto i due 'principi' vengono astutamente sottoposti a due prove, la prima tutta umana e femminile⁶³, quella di far cucir loro un bel caftano per la regina, l'altra, invece, con l'intervento di due scatole donate dalla buona fata Adolzaide. Mentre Labakan sceglie senza esitare la preziosa scatola con la scritta «fortuna e ricchezza», che contiene ago e filo tradendo, ancora una volta, le sue umili origini, Omar, che già non aveva saputo minimamente cucire un caftano e ora si mostra indifferente a tali compensi, sceglie, invece, «onore e gloria», contenente scettro e corona, dimostrandosi il vero principe che viene definitivamente riabilitato, mentre l'altro viene bandito, pur risparmiandogli generosamente la vita. Allora Labakan si rassegna, dopo essere stato scacciato e maltrattato anche dall'antica bottega dove lavorava, e decidendo di abbandonare i suoi sogni, si risolve a diventare un rispettabile borghese. Vende, infatti, la preziosa scatola, si compra casa e negozio e, con le sue abilità e grazie all'ago magico e al filo inesauribile donatigli dalla fata, diventa un sarto ricco e famoso, proprio come gli aveva predetto la scritta sulla scatola scelta. Nella filigrana di questo testo dai chiari tratti fiabeschi, traspare, però, in maniera fin troppo evidente il subtesto ironico che, dietro l'apparenza di fiaba al maschile caratterizzata dalla finale celebrazione dei valori borghesi della rassegnata accettazione del proprio stato⁶⁴ e della modesta ricchezza raggiungibile solo grazie al proprio onesto lavoro, rivela, invece, il trionfo dell'intuito femminile in una società patriarcale maschilista. Seguendo, infatti, i fili rossi del gioco con le identità e lo scambio di ruoli legati al travestimento-smascheramento e, soprattutto, dell'abbaglio-*Täuschung* che pervadono il testo, viene più volte ribadita, e ridicolizzata, l'ottusa cecità e superbia del sultano che, volutamente ignorando l'istinto femminile e il cuore di madre che subito riconosce il vero figlio, si ostina a credere solo ai suoi occhi e a far leva solo sul suo potere: «„Ich habe hier zu entscheiden“, sprach er mit gebietender Stimme, „und hier richtet man nicht nach den Träumen der Weiber, sondern nach gewissen, untrüglichen Zeichen“»⁶⁵. Paradossalmente, però, sono proprio quei segni, il pugnale e il cavallo, dati troppo superficialmente per scontati e certi, insieme alla sua ottusa grossolanità a trarlo in inganno, mentre «die Sultanin war eine kluge Frau, welche wohl die schwachen Seiten des Sultans kannte»⁶⁶ e, infatti, è proprio grazie a lei che giustizia viene fatta e l'ordine ristabilito, sebbene insinuando, di nuovo, il dubbio sull'autorità del sovrano che, guardando le scatole magiche con le due scritte dategli dalla fata, non sembra poi tanto nobile d'animo e incorruttibile come il vero figlio: «Der Sultan dachte bei sich, da würde auch ihm die Wahl schwer werden, unter diesen beiden Dingen, die gleich anziehend, gleich lockend seien»⁶⁷.

⁶³ Viene, infatti, escogitata dalla sultana, madre di Omar, consigliandosi con una vecchia saggia del suo seguito, per smascherare il vero sarto, e introdotta facendo astutamente leva sulle debolezze del marito.

⁶⁴ Ancora una volta, come negli altri racconti, si trova anche qui un accenno alla parodia dell'uso fantastico dell'oggetto mediatore in forma 'rovesciata', ovvero in funzione non di confermare ambiguamente l'avvenuto salto di soglia, ma, in maniera evidente, l'inconfutabile realtà: «Sein ganzes Prinzenleben kam ihm wie ein Traum vor, und nur das prachtvolle Kistchen, reich mit Perlen und Diamanten geschmückt, erinnerte ihn, daß er doch nicht geträumt habe». [«Tutta la sua vita principesca gli apparve come un sogno e solo la preziosa scatola riccamente adorna di perle e diamanti gli ricordava che non aveva affatto sognato»].

⁶⁵ SW 2, p. 90: «Sono io che devo decidere», disse egli con voce imperante, «e qui non si giudica secondo i sogni delle donne, ma secondo segni certi, infallibili». [corsivi nostri].

⁶⁶ Ivi, p. 91: «la sultana era una donna acuta che conosceva bene i punti deboli del sultano».

⁶⁷ Ivi, p. 94: «Il sultano pensò fra sé e sé che anche per lui sarebbe stata difficile la scelta tra quei due oggetti così egualmente attraenti e allettanti».

Dopo questa fiaba e, una volta definitivamente giunti al Cairo, l'almanacco si chiude con l'ultima parte della cornice, quella risolutiva, in cui Selim Baruch, ospite di Zaleukos, si presenta all'invito con la maschera e il mantello rosso fiorentini e rivela la sua identità multipla narrando la sua storia. Nato ad Alessandria da famiglia cristiana e di origine francese, cresciuto poi in Francia e rientrato in Egitto a causa della Rivoluzione Francese, torna a casa per vederne la rovina. Il fratello si è sposato con l'infedele figlia di un nobile fiorentino che scompare per rifarsi una nuova vita. Le ricerche sono vane e portano solo alla rovina del fratello e del padre, giustiziati ingiustamente dal governo francese per una congiura causata dal padre di Bianca, governatore influente di Firenze. Selim-*'Mantello Rosso'* giura, allora, alla madre morente di dolore, di far giustizia facendo uccidere Bianca, la causa di tutte quelle disgrazie, secondo il piano e le modalità che già conosciamo dalla *Geschichte von der abgehauenen Hand*. Pentitosi, poi, di quell'azione estrema che ha causato a sua volta la rovina di Zaleukos, decide di aggregarsi segretamente alla carovana in cui viaggia per chiedergli perdono, spiegargli la sua triste storia e rivelare, infine, di essere ora diventato il Signore del Deserto, ovvero il predone Orbasan⁶⁸. Così si chiude il cerchio iniziale, scoprendo che la *gesellige Runde* non era affatto casuale e rivelando la triplice identità del personaggio assiale dell'intero almanacco che è, poi, in fondo, anche l'unico vero «round character»⁶⁹. Questo ultimo racconto-cornice, comunque, non ha solo la funzione di concludere, solo apparentemente, perché poi deborderà nei cicli successivi, il gioco con le identità e gli smascheramenti e, quindi, suggellare, ancora una volta iconicamente, la tecnica hauffiana, ma è anche il punto di confluenza dei *Leitmotive* dei testi e di arrivo della serpentina occidentale-orientale di questo primo ciclo. Selim-*'Mantello Rosso'*-Orbasan si rivela, infatti, figura speculare di Zaleukos, così come questo racconto cornice lo è rispetto alla *Geschichte von der abgehauenen Hand*, in quanto le due storie e le vite dei loro due protagonisti inscenano un vero e proprio incontro occidentale-orientale, che è anche un incontro-scontro fra 'natura' e 'cultura', Islam e Cristianesimo⁷⁰. Sia Zaleukos che Orbasan, infatti, sono orientali che approdano nei paesi 'civilizzati' d'Europa, dove fanno solo brutte esperienze che li segnano per sempre e li riconducono in patria. Mentre Zaleukos è il cristiano che perdona⁷¹, Selim-Orbasan è l'orientale che si vendica dell'inciviltà degli europei, qui simboleggiati dalle truppe francesi di Napoleone in Egitto, che già in patria hanno distrutto ingiustamente una famiglia di innocenti e ora cercano di imporre la loro 'cultura' in Oriente. Una volta rientrato in patria dopo gli eventi fioren-

⁶⁸ Cfr. Reiner Wild, *Wer ist der Räuber Orbasan? Überlegungen zu Wilhelm Hauffs Märchen*, in Ulrich Kittstein, *Wilhelm Hauff*, cit., pp. 45-61. [già in «Athenäum», 4, 1994, pp. 349-364].

⁶⁹ «Personaggio a tutto tondo, che subisce uno sviluppo», il termine è di E. M. Forster, cfr. Astrid Ensslin, *op. cit.*

⁷⁰ Un altro motivo già iniziato nella *Geschichte von dem Gespensterschiff*.

⁷¹ Zaleukos non solo perdona cristianamente Selim-Orbasan, ma gli mostra anche una certa comprensione, così che i due, da quel momento, suggellano il loro quasi patetico patto d'amicizia basandolo su una simile valutazione, dalle conseguenze brutali, dell'infedeltà femminile. L'incontro occidentale-orientale assume qui i toni, non proprio positivi, ma piuttosto di implicita critica ad una mentalità maschilista-patriarcale che, dietro il perdono cristiano, cela un razzismo di fondo in cui il cristianesimo sembra far sue le norme giuridiche islamiche, dove l'uomo si fa garante dell'onore della famiglia 'tutelando' l'integrità sessuale della donna, sia essa moglie o sorella, che, se tradisce, viene legittimamente punita con la vita. La critica si espande implicitamente alle due culture e religioni *in toto*, come sistemi dalle pretese assolutistiche. Cfr. Sabine Doering, *op. cit.* La figura del capo predone dai 'nobili' principi e dal codice d'onore ricorda da vicino Karl Moor dei *Räuber* schilleriani, ma risente anche delle letture giovanili delle *Räubergeschichten* di Spieß, Cramer e Vulpius. Cfr. Janaki Arnaudoff (*op. cit.*) e Paul Roggenhausen (*op. cit.*).

tini, Orbasan prova solo «Haß gegen alle Menschen [...] Haß besonders gegen jene Nationen, die man die gebildeten nennt. Glaube mir, unter meinen Moslemiten war mir wohler!»⁷², e, infatti, vede nelle truppe di Napoleone solo gli aguzzini della sua famiglia e, con un gruppo di fedeli, si schiera a fianco dei Mamelucchi, respinge i francesi e poi decide di rimanere con i predoni, scegliendo quindi una vita di 'natura', piuttosto che rientrare in una solo apparente 'civiltà':

Als der Feldzug beendet war, konnte ich mich nicht entschließen, zu den Künsten des Friedens zurückzukehren. Ich lebte mit meiner kleinen Anzahl gleichdenkender Freunde ein unstetes, flüchtiges, dem Kampf und der Jagd geweihtes Leben; ich lebe zufrieden unter diesen Leuten, die mich wie ihren Fürsten ehren, denn wenn meine Asiaten auch nicht so gebildet sind, wie Eure Europäer, so sind sie doch weit entfernt von Neid und Verleumdung, von Selbstsucht und Ehrgeiz⁷³.

L'accusa alla cultura occidentale con la sua pretesa di superiorità e la sua volontà di appropriazione e dominio dell'Oriente è fin troppo evidente, insieme ad essa anche la contrapposizione, rousseauiana, di natura e civiltà, e quella religiosa tra Islam e Cristianesimo, per rimettere in discussione ogni tipo di pretesa assolutistica⁷⁴.

Da questo nostro viaggio⁷⁵ attraverso il primo almanacco hauffiano ne emerge, allora, che quest'ultimo, non è affatto il luogo di un meraviglioso esotico di maniera escapistico e disimpegnato che celebra i valori borghesi e restaurativi. Quello di Hauff è sì un Oriente non reso con la precisione di un approccio filologico, ma piuttosto una serie di luoghi e figure da quinte operistiche, ma che, comunque, si presentano in tutta la loro plausibilità e sono volutamente tali, ma non ingenui, in quanto iscritte in un discorso 'altro', o meglio un «altro orientalismo»⁷⁶, che gioca con gli stereotipi di moda all'epoca e ben noti al lettore. La presa di posizione di Hauff rispetto all'orientalismo è già molto chiara e verrà continuamente ripresa, culminando nella *Geschichte Alman-sors* alla fine del secondo almanacco: come risulta evidente dalla scelta delle ambientazioni, egli non si inserisce in una visione romantica dell'Oriente ovvero l'India e la

⁷² SW 2, p. 102: «Un odio feroce contro tutti gli uomini, ma più contro le nazioni che si dicono incivilite, mi era entrato nell'anima. Tra i miei buoni Mussulmani mi sentivo assai meglio!». Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, *op. cit.*, p. 141. Il motivo dell'odio fa eco alla storia del piccolo Muck.

⁷³ SW 2, p. 103: «Finita la guerra, non seppi risolvermi a tornare alle arti della pace, e con un breve manipolo di compagni, vissi una vita incerta ed avventurosa, di caccia e di lotta. Tra gli europei, non posso più tornare; rimango tra i leali compagni, che mi elessero loro capo, e se non sono inciviliti né raffinati, ignorano però l'invidia e la calunnia, l'egoismo e l'ambizione». *Ibidem*. Nel riferirsi proprio ai Mamelucchi, originariamente schiavi al servizio dei califfi Abbasidi poi impiegati nell'amministrazione e nell'esercito nelle epoche successive, anche dopo la dissoluzione del potere califfale, si rivela l'intento hauffiano di sottolinearne l'elemento di continuità, una sorta di *trait d'union* nella cultura orientale che viene qui nettamente contrapposto agli attacchi del colonialismo occidentale.

⁷⁴ Si avvertono gli echi della lezione lessinghiana del *Nathan*, la cui parabola degli anelli è, infatti, accuratamente annotata nel taccuino hauffiano *Aus Teutscher Lektüre*, cit. Il recupero della tradizione illuministica proprio quando la carica romantica si sta ormai esaurendo e l'idealismo assume risvolti nazionalistici ha una forte valenza di anelito sovranazionale e di tolleranza religiosa che si emancipa dal provincialismo locale aprendosi all'interazione culturale.

⁷⁵ Il motivo del viaggio, spesso iniziatico, caratteristica peculiare sia del *Volks-* che del *Kunstmärchen*, è un altro *Leitmotiv* hauffiano che, a differenza di quello romantico senza ritorno, qui si conclude solitamente con il rientro a casa o in patria e con il reinserimento nella famiglia d'origine – raramente, infatti, ci si sposa per crearne una nuova – o nel contesto borghese. Alla luce del subtesto ironico pervasivo che ha insinuato il dubbio sulle certezze assolute, però, tale ritorno va sempre letto in un'ottica ambigua.

⁷⁶ Cfr. Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, cit.

Persia, come culla e origine della civiltà che nasce da un approccio mitico-storicistico-filologico alla materia, ma recupera consapevolmente piuttosto un Oriente settecentesco, illuministico, quello in cui le *turqueries*, l'Egitto e il mondo arabo⁷⁷, diventavano strumenti di glorificazione del potere assolutistico, ma che qui vengono recuperati e rovesciati nel loro contrario, ovvero rifunzionalizzati in chiave di critica caustica ad ogni forma di assolutismo, sia esso politico, religioso o culturale. Anche rispetto al meraviglioso fiabesco e al *Märchen* egli prende posizione netta, già a partire dalle 'dichiarazioni poetiche'. Come abbiamo visto, infatti, ci sono elementi fiabeschi presi in prestito sia dai *Volks-* che dai *Kunstmärchen*⁷⁸, ma inseriti in un contesto del tutto nuovo e in una luce crepuscolare, e, soprattutto, con una concretezza *diesseitig* ed una *Bildlichkeit*, nella collocazione spaziale e temporale, ma anche nella caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni, simile a quella delle *Mille e una notte*, ma al contempo anche peculiare e tutta hauffiana, proprio per questa mirata commistione e rifunzionalizzazione di elementi eterogenei che aboliscono i confini tra i generi letterari e, aprendo un varco alla 'realtà', rendono, in ultima analisi, *Märchen* e *Geschichten* luoghi similmente eteropici della riflessione umoristica.

3. *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*: la peculiarità del secondo almanacco

«Die Naivität ist vielleicht nur gut gemacht; denn dieser Märchenerzähler war auch ein literarisch recht versierter Satiriker (*Memoiren des Satan*) und Parodist (*Mann im Mond*). Jedoch die Phantasie, welche das *Gespenserschiff*, *das kalte Herz* oder auch nur den *Kalif Storch* aus Eigenem oder geringen literarischen Quellen herstellen konnte, sucht in dieser Gegend ihresgleichen. Sie ist reich wie die Kochkunst vom *Zwerg Nase* [...] und keine Fee Kräuterweis ist sichtbar, die Hauff das beigebracht [...]»
(Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*)

La prima particolarità del secondo ciclo consiste nella sua natura mista, in quanto solo la metà dei contributi proviene dalla penna di Hauff, mentre la restante parte è di altri autori. Di seguito la struttura del *Märchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827*:

⁷⁷ Anche la Cina e le 'cineserie' svolgevano la stessa funzione, senza, però, trovare spazio in Hauff, che tralascia, infatti, questo tipo di ambientazione nei *Märchen*, mentre era presente nel frammento *Turandot*. Cfr. *supra*.

⁷⁸ Come risulterà ormai chiaro non manca la rifunzionalizzazione di elementi popolari, delle fiabe grimmiiane, degli *Schauermärchen* tieckiani o dei notturni hoffmanniani, mentre le 'fiabe' di Hauff risultano agli antipodi rispetto a quelle novalisiane. Infatti, laddove l'*Ofterdingen* si presenta come una sorta di *Medialeroman* in cui, appunto, la trama del romanzo e gli evanescenti confini della realtà si dissolvono nella musicalità dei *Lieder* e nel linguaggio allegorico-iniziativo-onirico dei *Märchen* in esso contenuti, mentre un Oriente meraviglioso-esotico, 'addomesticato', compare solo brevemente, nella figura dell'Oriente, quelle di Hauff sono 'fiabe' dai contorni netti, sia spaziali che temporali, in cui anche l'Oriente, come nelle *Mille e una notte*, soprattutto arabo-islamico, ma anche l'Occidente e il Mediterraneo, assumono un'*Anschaulichkeit* e una figuratività iconica molto concrete. Nella plasticità e nel tono irriverente esse ricordano anche molto da vicino lo stile boccaccesco.

Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven (prima cornice)

1) *Der Zwerg Nase* (Hauff)

Secondo inserto di cornice

2) *Abner, der Jude, der nicht gesehen hat* (Hauff)

Terzo inserto di cornice

3) *Der arme Stephan* (G. A. Schöll)

Quarto inserto di cornice

4) *Der gebackene Kopf* (J. J. Morier)

Quinto inserto di cornice

5) *Der Affe als Mensch* (Hauff)

Sesto inserto di cornice

6) *Das Fest der Unterirdischen* (W. Grimm)

7) *Schneeweißchen und Rosenrot* (W. Grimm)

Settimo inserto di cornice

8) *Die Geschichte Almansors* (Hauff)

Ottavo inserto di cornice⁷⁹

Contrariamente a quanto sostenuto, e, talvolta faticosamente dimostrato, dalla Beckmann, che, pur riconoscendo l'abilità di Hauff nel dare una certa omogenea integrazione al tutto, ritiene questo almanacco, in quanto composizione ciclica, il meno riuscito dei tre e in parte anche frutto del caso, riteniamo, invece, che l'abile risultato ottenuto dal nostro autore riveli un'intenzionalità compositiva non certo casuale, ma consapevolmente programmatica e, insieme al fatto che sia stato in parte concepito e composto durante il fondamentale periodo parigino, confermi il ruolo singolare rivestito da questo ciclo centrale all'interno dell'insieme dei tre almanacchi. Il carteggio dimostra, infatti, come Hauff abbia scritto i suoi quattro contributi e curato personalmente i contatti con i suoi 'collaboratori' e con l'editore per la redazione dell'almanacco durante il viaggio europeo del 1826. In una lettera a Franckh da Parigi⁸⁰ con cui gli invia il manoscritto, egli annuncia brevemente i suoi testi e presenta la situazione della cornice, fornisce alcune indicazioni di stampa e l'ordine di successione dei contributi, tra i quali menziona quello di Schöll, sperando che non contenga una storia d'amore. Successivamente, in una lettera da Brema al fratello⁸¹, lo ringrazia per gli sforzi di revisione redazionale dell'almanacco e lo investe di pieni poteri di correzione, non dubitando delle difficoltà certamente incontrate con il testo di Schöll, che definisce pieno di inesattezze. Sempre nella stessa lettera racconta, inoltre, di aver incontrato W. Grimm

⁷⁹ Il testo dei contributi degli altri autori (Schöll, Morier e Grimm) compare solo nell'edizione originale dell'almanacco, che abbiamo potuto leggere nell'unica copia presente nel DLA, mentre poi non sono più stati inclusi nelle successive edizioni, snaturando gli intenti originari dell'autore. La stessa edizione critica utilizzata nel presente studio si limita a menzionare i titoli dei testi nei rispettivi inserti di cornice, che, invece, trovano spazio in appendice all'edizione Reclam cfr. Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, Stuttgart, Reclam, 2002, pp. 415-431, dove, tuttavia, vengono riprodotte per esteso solo le fiabe di W. Grimm, mentre delle altre due opere vengono solo riassunti i contenuti. I due testi di W. Grimm erano già stati ripubblicati, insieme a due lettere inedite di Hauff, da Heinz Rölleke, «*Schneeweißchen und Rosenrot*». *KHM 161 in der Grimmschen 'Urfassung'. Zwei bislang ungedruckte Briefe Wilhelm Hauffs an Grimm und ein Nachtrag zum «Fest der Unterirdischen»*, *einem frühen Zeugnis norwegischer Volksliteratur*, cit., pp. 265-287.

⁸⁰ Si tratta della lettera del 7 luglio 1826, cfr. Karl Stenzel, *op. cit.*, pp. 41-42. Nella risposta (Stuttgart, 13 dicembre 1826) poi Franckh conferma di aver ricevuto il manoscritto che andrà presto in stampa e gli propone un nuovo collaboratore lasciando, comunque, a lui piena facoltà decisionale. La collaborazione non decollerà, come si vede dal fatto che il terzo almanacco contiene solo materiali di Hauff. Per tale lettera cfr. Otto Günther, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁸¹ Ivi, pp. 30-31.

a Kassel e di aver avuto due *Ammenmärchen*⁸² che sono forse un po' meno riusciti di altri, essendogli stati commissionati un po' all'ultimo momento⁸³, ma che daranno, comunque, certamente lustro all'almanacco, grazie al nome del loro autore. Sorprendente è, invece, il fatto che l'unico a non venire menzionato in questo scambio epistolare sia il contributo di Morier, che non subisce critiche e che, infatti, a differenza degli altri, Hauff conosceva già mentre stendeva il suo manoscritto e che sarebbe, quindi, quello meglio inserito e integrato nell'insieme ciclico dell'almanacco⁸⁴. La specifica funzione dei testi non hauffiani all'interno del ciclo e l'abilità dell'autore di creare un tutto organico emergerà di seguito dall'analisi testuale.

I motivi principali su cui si era chiusa la cornice del primo almanacco sembrano debordare da quest'ultimo in quella del successivo, che è nuovamente di ambientazione orientale⁸⁵, si apre, infatti, in Egitto, ad Alessandria stavolta, e recupera, indirettamente, il discorso dell'incontro-scontro delle culture europea e levantina. Nella prima parte della cornice un vecchio dall'apparenza dimessa ma molto saggio insegna ai quattro giovani protagonisti che osservano lo strano comportamento dello sceicco Ali Banu, circondato da ricchezze e agi, ma sempre triste e consolato, a non fermarsi alle apparenze giudicando troppo in fretta: «Auch diesmal war Euer Pfeil wohl spitzig und scharf, die Sehne Eures Bogens straff angezogen, und doch habt Ihr weitab vom Ziele geschossen»⁸⁶. Lo sceicco, infatti, ha un grave motivo per trovarsi in quello stato:

Es war damals die Zeit, wo die Franken wie hungrige Wölfe herüberkamen in unser Land, und Krieg mit uns führten. [...] die Franken sind ein rohes, hartherziges Volk, wenn es darauf ankommt, Geld zu erpressen. Sie nahmen also seinen jungen Sohn, Kairam geheißten, als Geisel in ihr Lager⁸⁷.

⁸² Sono, appunto, *Das Fest der Unterirdischen (Norwegisches Märchen nach mündlicher Überlieferung)* e una prima stesura, che verrà poi rielaborata per i KHM, di *Schneeweißchen und Rosenrot*.

⁸³ Nella lettera inedita scritta da Hauff a Wilhelm Grimm (Frankfurt/M., maggio 1826), egli annuncia, infatti, che il secondo almanacco non sarà solo opera sua e gli chiede, pertanto, dei contributi di qualunque lunghezza, basta che portino il suo nome. In un'altra lettera inedita successiva (Stuttgart, 4 dicembre 1827), poi, gli chiede di continuare la collaborazione anche per l'anno successivo, ma, sebbene non siano state conservate le risposte di W. Grimm, non ci sono tracce di ulteriori contatti. Cfr. Heinz Rölleke, *op. cit.*, pp. 267 e 269.

⁸⁴ È l'opinione della Beckmann (*op. cit.*), che condividiamo solo in parte, in quanto, come risulterà dall'analisi testuale, riteniamo che anche gli altri contributi abbiano una loro logica e svolgano un loro preciso ruolo all'interno dell'almanacco, la cui strategia, comunque, funziona sia con, che senza i contributi esterni, ma la cui presenza contribuisce, tuttavia, a rafforzarla notevolmente. Mentre la Beckmann e Ewers (*op. cit.*) danno per scontato, senza per altro dimostrarlo, che Hauff abbia letto Morier nella traduzione di Adolph Lindau (d. i. Rudolf Wald) del 1824, Barth sostiene che Hauff abbia letto e tradotto il testo inglese, come dimostra il confronto filologico testuale sinottico, dal quale emerge quanto il testo di Hauff sia molto più simile all'originale che alla traduzione di Lindau. Cfr. Johannes Barth, «Der Zwerg Nase» und «Der gebackene Kopf». *Bemerkungen zu Wilhelm Hauffs zweitem Märchenalmanach*, cit., pp. 33-42.

⁸⁵ Il modello è, ancora una volta, quello delle *Mille e una notte*, dove ricorre il motivo del figlio rapito e poi ritrovato, come nel *König Soleimann und sein Sohn*. Il motivo della profezia del ritorno, invece, è frequente anche nello *Schicksalsdrama*. Cfr. *Quellenforschung*, nota 29.

⁸⁶ SW 2, p. 110: «anche stavolta la vostra freccia era bene appuntita, la corda del vostro arco ben tesa, e tuttavia siete andato molto lontano dal bersaglio». Cfr. *Gianni Rodari racconta la carovana*, cit., p. 133, che, in questo caso, stranamente, è più fedele al testo della versione di Pezzé Pascolato.

⁸⁷ Ivi, p. 107: «Era il tempo in cui i Francesi come lupi affamati sbarcarono nella nostra terra e ci mossero guerra. [...] i Francesi sono gente rozza e dura di cuore quando debbono spillar denaro. Essi portarono con sé, al campo, come ostaggio, il giovane figlio dello sceicco, che si chiamava Kairam». Cfr. tr. it., cit., p. 130.

Dopo aver cercato inutilmente di riavere il figlio offrendo grosse somme di denaro come riscatto ed essere andato invano a cercarlo in Francia, dove infuria la Rivoluzione⁸⁸, decide allora di aspettare il suo ritorno in patria, come gli ha predetto una volta un venerabile derviscio, cercando di ingraziarsi la benevolenza di Allah dando una gran festa e liberando ogni anno dodici schiavi proprio nel dodicesimo giorno del Ramadan, ovvero nel giorno dell'anniversario del rapimento del figlio. Questi, per festeggiare il nuovo stato di liberti, in cui finalmente sono anche liberi di parlare senza il consenso dello sceicco, raccontano a turno una storia del loro paese di origine, a cui assistono anche il vecchio saggio e i quattro giovani dai giudizi avventati, che, nel frattempo, nei confronti dello sceicco hanno cambiato atteggiamento, passando dall'invidiosa derisione alla pietà.

Lo schiavo tedesco inizia, allora, a raccontare *Der Zwerg Nase*, che risulta avere un legame di tipo personale con la cornice. È la fiaba, ambientata non in Oriente ma in Germania, del bel piccolo Jakob, figlio di un povero ma onesto ciabattino e di una venditrice di frutta e verdura al piccolo mercato locale. Un giorno, mentre aiuta la madre al mercato, arriva una strana vecchia dai tratti deformi e ributtanti, un lungo naso, lunghe dita uncinato, una voce rauca e un'andatura zoppicante, che incute uno strano senso di terrore. Questa, dopo aver rovistato e denigrato la merce, compra, infine, pochi cavoli, che poi si trasformano in terrificanti teste umane mozzate, e si fa accompagnare a casa dal ragazzo. La casupola cadente al suo interno rivela uno sfarzo inatteso, quasi orientale, ed è abitata da strani animaletti, porcellini e scoiattoli, vestiti da uomini che costituiscono la servitù della vecchia. Quest'ultima, apparentemente per ripagare Jakob dell'aiuto, ma invece piuttosto per punirlo degli insulti al mercato, gli fa bere una zuppa che lo fa cadere in uno stato di sonno-sogno che dura sette anni, durante i quali il ragazzo trasformato in scoiattolo fa una specie di apprendistato, da lustrascarpe a capocuoco, al servizio della vecchia, per poi sentire di nuovo l'odore della zuppa e svegliarsi inconsapevolmente trasformato in un nano goffo e deforme con un naso lungo come quello della strega. Queste nuove ributtanti e grottesche sembianze che lo espongono continuamente al pubblico scherno, gli causano un dolore molto più profondo, quando non solo non viene riconosciuto neanche dai propri genitori, nemmeno dal cuore di sua madre, ma viene addirittura scacciato a frustate come un cane dal padre. Allora, dato che «in jener Stadt gibt es, wie überall, wenige mitleidige Seelen, die einen Unglücklichen, der zugleich etwas Lächerliches an sich trägt, unterstützten»⁸⁹, decide di mettersi al servizio del Duca, di cui diventa subito, infatti, cuoco personale, acquistando finalmente dignità e rispetto anche agli occhi degli altri. Il Duca, noto ghiottone e buongustaio⁹⁰, si mostra inizialmente sempre di buon umore, molto benevolo e gene-

⁸⁸ È interessante questo spaccato visto da un punto di vista 'altro' sugli avvenimenti della Rivoluzione Francese: «Sie [lo sceicco e il suo seguito, N.d.A.] [...] kamen endlich in das Land jener Giaurs, jener Ungläubigen, die in Alessandria gewesen waren. Aber dort soll es gerade schrecklich zugegangen sein. Sie hatten ihren Sultan umgebracht, und die Pascha, und die Reichen und Armen schlugen einander die Köpfe ab, und es war keine Ordnung im Lande». [«giunsero nel paese di quei Giaurri, di quegli infedeli che erano stati ad Alessandria. Ma laggiù dovevano essere successe cose terribili. Essi avevano rovesciato il loro sultano, ricchi e poveri si tagliavano a vicenda la testa [l'un l'altro, sicché], non c'era nessun ordine nel paese»]. Cfr. SW 2, pp. 107-108 e tr. it., cit., p. 131. Il passo sembra quasi un'accusa implicita e velata al successivo tradimento delle attese e degli intenti, borghesi, illuministi e sovranazionali, originari della Rivoluzione.

⁸⁹ SW 2, p. 125: «in quella città, come del resto nelle altre, non c'erano molte persone compassionevoli, disposte ad aiutare un infelice che per di più avesse anche un aspetto ridicolo». Ivi, p. 151.

⁹⁰ Si legge, infatti, nel testo che amava la buona tavola ed era sempre in cerca dei migliori cuochi di tutto il mondo e che era talmente soddisfatto della cucina di Nasone che ora mangiava cinque volte al giorno in-

roso verso l'abile Nasone, finché un giorno non arriva in visita a corte un Principe che viene così definito dal Duca:

Dieser Fürst [...] speist bekanntlich, außer mir, am besten, und ist ein großer Kenner einer feinen Küche, und ein weiser Mann. Sorge nun dafür, daß meine Tafel täglich also besorgt werde, daß er immer mehr in Erstaunen gerät. Dabei darfst du, bei meiner Ungnade, solange er da ist, keine Speise zweimal bringen. Dafür kannst du dir von meinem Schatzmeister alles reichen lassen, was du nur brauchst; und wenn du Gold und Diamanten in Schmalz backen mußt, so tu es; ich will lieber ein armer Mann werden, als erröten vor ihm⁹¹.

Il Principe gli richiede, infatti, di preparare una ricetta, la «Pastete Souzeraine», di cui Nase non ha mai sentito parlare e che il cuoco riesce a fare solo grazie all'aiuto dell'oca Mimì, la figlia del mago Wetterbock anch'essa trasformata dalla stessa strega durante un diverbio col padre. Alla ricetta, purtroppo, però, manca ancora un ingrediente raro e fondamentale, il «Kraut Niesmitlust» [«erba-starnuta-con-gusto»], che Nase deve procurarsi entro l'indomani se non vuol perdere la vita. Ancora una volta è l'aiuto dell'amica Mimì a salvarlo, in quanto è lei che riesce a trovare l'ingrediente, che si rivela inoltre essere quello che lo ha trasformato in brutto nano e che, quindi, gli permette anche di riacquistare le sue antiche sembianze, di ricondurre Mimì al padre a Gotland perché la ritrasformi e, infine, di poter tornare dai suoi genitori vivendo ricchi e felici con la ricompensa di Wetterbock. La storia ha tutto l'aspetto della *Jugendgeschichte*⁹², ovvero del racconto della crescita dall'infanzia all'adolescenza e del sofferto processo di maturazione-«apprendistato» ad essa legato, che, apparentemente, termina con la parabola

vece di tre ed era sempre di buon umore. Inoltre, non facevano in tempo a portargli una pietanza che la divorava voracemente alla velocità di un «paternoster»: «Kaum waren sie aber halb so lange da, als man ein Paternoster spricht (es ist dies das Gebet der Franken, o Herr, und dauert nicht halb so lange, als das Gebet der Gläubigen) so kam schon ein Bote und rief den Oberkuchenmeister zum Herrn». Cfr. SW 2, p. 129. [«Erano stati là forse il tempo di dire un paternoster (così è chiamata, signori, la preghiera degli Europei e non dura neanche la metà della preghiera dei musulmani), quand'ecco arrivare un messo del Duca che voleva vedere subito il capocuoco». Cfr. tr. it. di Gianni Rodari, cit., pp. 156-157]. Il doppio riferimento satirico, politico e religioso, occidentale-orientale, raggiunge qui livelli iperbolici esilaranti.

⁹¹ SW 2, p. 132: «Il Principe che è venuto a visitarmi è dopo di me il miglior ghiottone [buongustaio] di questo mondo e un ottimo conoscitore della buona cucina. Procura che la mia tavola desti ogni giorno il suo stupore con qualche specialità. Se non vuoi cadere in disgrazia, finché il Principe starà da me non dovrai mai mettere in tavola due volte la stessa pietanza. Sei autorizzato a farti dare dal mio tesoriere tutto ciò che ti occorre e anche se tu dovessi cuocere nello strutto oro e diamanti ricordati che preferisco andare in miseria anziché arrossire davanti a lui». Cfr. tr. it. di Gianni Rodari, cit., pp. 160-161. Da notare che la saggezza del Principe, definito «weiser Mann» consiste soltanto nell'essere un *gourmet*. Le iperboli parodiche legate al cibo ricordano il *Mann im Mond*.

⁹² Tra i comunque pochi studi critici sui *Märchen* hauffiani, per lo più ridotti a brevi saggi, spiccano per numero quelli dedicati a *Zwerg Nase*, cfr. David Blamires, *The Meaning of Disfigurement in Wilhelm Hauff's «Dwarf Nose»*, cit., pp. 297-307; Maureen Thum, *Misreading the Cross-Writer: The Case of Wilhelm Hauff's «Dwarf Long Nose»*, cit., pp. 1-23; Egon Schwarz, *Wilhelm Hauff: «Der Zwerg Nase», «Das kalte Herz» und andere Erzählungen (1826/27)*, cit., pp. 117-135. Questa fiaba, dalla *Bildlichkeit* così accentuata da dare quasi l'impressione di animarsi e dai tratti talvolta farseschi ed esilaranti, specialmente nell'ultima parte, che ruota intorno a cibi dalle composizioni più strampalate ma significative e alle trasformazioni ad essi legate, motivo che, invece, affonda le radici nel mito e nell'epica classica, fa pensare ad alcune «fiabe» moderne o *Fantasy* ora molto attuali, che giocano spesso con motivi simili, come ad esempio la trilogia di Cornelia Funke o *Harry Potter*. La non accettazione del diverso, invece, ha anche un altro tipo di modernità, in quanto ricorda il principio molto più radicale, che sarà poi realistico-naturalistico, darwiniano, della selezione naturale del più forte. Tutto questo per dare solo un'idea delle potenzialità insite nella modernità hauffiana.

del 'figliol prodigo' che, di nuovo, invece di sposarsi con la sua bella aiutante, preferisce rientrare nella famiglia d'origine, dove può finalmente condurre una vita borghese rispettabile. Dietro questa *fabula*, tuttavia, si cela in controluce la contro-favola di un racconto che denuncia la non accettazione del diverso e inscena una corrosiva satira di corte. La vicenda di Nase, in primo luogo, ricorda da vicino per molti versi quella del piccolo Muck e, nel motivo dell'aiuto della principessa trasformata in animale, anche *Kalif Storch* del primo almanacco, ma anche i tratti deformi e grotteschi, abbinati alla satira politica, dell'hoffmanniano *Klein Zaches*, creando così una fitta rete di abili citazioni e rimandi intra- ed extra-testuali⁹³ che concorrono a rinforzare in maniera iperbolica l'effetto grottesco-satirico sia dei singoli racconti che dell'insieme. La 'fiaba', nella quale sono sì presenti gli elementi soprannaturali e 'inverosimili' tipici del genere, quali maghi, streghe, trasformazioni e pozioni, ma che è anche molto concretamente ambientata in una Germania contemporanea, inscena ancora una volta la ricorrente critica sociale legata al *Leitmotiv* dell'abbaglio, e del dissidio di *Schein-Sein*, da un lato, mentre dall'altro si fa luogo di un'esilarante ma pungente satira politica. *In primis*, infatti, attacca la cecità e la spietatezza della gente comune che giudica troppo in fretta limitandosi, sia nel bene che nel male, solo alle apparenze e non esita a bandire ciò che non è conforme ai canoni della 'normalità' o all'etica comune. In secondo luogo, poi, è anche una sorta di amara parodia della parabola del figliol prodigo, in quanto persino gli stessi genitori, prima tanto affettuosi e orgogliosi del loro bel Jakob, si mostrano ancora più ottusi e crudeli del resto del paese nel rifiutare ciò che ai loro occhi sembra il 'diverso', ma che, in realtà è il 'proprio' e che, pur non essendo mai cambiato nella sostanza, può venir riammesso solo a patto di un conforme aspetto esteriore. Ai toni grottesco-terrificanti delle scene legate alla figura della strega e a quelli grottesco-umoristici, che lasciano l'amaro in bocca, della vicenda di Jakob-Zwerg Nase, secondo l'ormai nota tecnica chiaroscurale hauffiana, fanno da contraltare quelli comico-satirici delle scene di corte. Qui, nei dettagli di un realismo ipertrofico-satirico, à la Hogarth, viene dipinta la situazione di un paese in preda a sovrani gozzovigliatori e sperperatori, il cui potere si misura in ghiottoneria e ingordigia, l'umore corrisponde alla quantità di pasti e il labile confine, pericoloso per i sudditi⁹⁴, tra grazia e disgrazia, vita e morte, dipende unicamente dall'arbitrio dei potenti che fanno dei loro capricci un affare di stato. Si legge, infatti, che la scomparsa di Nase, ormai tornato Jakob, e, quindi, la mancata preparazione della tanto ambita «Pastete Souze-raine» fa scoppiare una «grande guerra» fra il Duca e il Principe, passata poi alla storia come «Kräuterkrieg» e suggellata, infine, dal «Pastetenfrieden».

⁹³ Altri riferimenti segnalati dalla *Quellenforschung* sono: l'anonimo *Spuckereyen des Teufels in Prosa und Poesie* (soprattutto il finale *Jacob Buckelheim oder Die unglückliche Nase*), che ha influenzato anche le *Satansmemoiren*; *Hundert Hyperbeln auf Herrn Wahls große Nase* di Haug; per la caratterizzazione della strega i Grimm (*Hänsel und Gretel* e *Jorinde und Joringel*) e Tieck (*Die sieben Weiber des Blaubart*), ma anche la «Apfelfrau» di Hoffmann (*Der goldene Topf*), dove compaiono anche porcellini e scoiattoli; il nano ricorda, appunto *Klein Zaches* di Hoffmann, mentre nel *Volksmärchen* la figura del nano non ha tratti così deformi. Hoffmanniano è anche il motivo dei cavoli trasformati in teste umane, presente comunque anche nei Grimm (*Der Herr Gevatter*); il numero sette ricorre nel *Volksmärchen*, come anche in Tieck (*Die Elfen*) e nei Grimm (*Die Wichtelmänner*, *Die verwünschte Katze*); per il servizio a corte Musäus (*Rolands Knappen* dai *Volksmärchen der Deutschen*, *Die Nympe des Brunnens* e *Ulrich mit dem Bühel*). Oltre agli studi della *Quellenforschung* già citati alla nota 29, cfr. anche Hans Hofmann, *op. cit.* e Johannes Barth, «*Der Zwerg Nase*» und «*Der gebackene Kopf*», cit.

⁹⁴ Nase, infatti, chiede emblematicamente pietà: «[...] Lasset mich nicht sterben wegen einer Handvoll Fleisch und Mehl!». Cfr. SW 2, p. 135. [«Non lasciatemi morire a causa di un pugno di carne e farina», cfr. tr. it. a cura di Gianni Rodari, cit., p. 163].

Dopo il secondo breve inserto di cornice in cui i quattro giovani chiedono al vecchio saggio in cosa consista il fascino dei racconti, che troverà una risposta solo nell'inserto successivo, viene narrato il racconto *Abner, der Jude, der nichts gesehen hat*⁹⁵. La storia, sotto forma di breve episodio in rapporto additivo rispetto alla cornice, è ambientata in Marocco ai tempi del sultano Muley Ismael⁹⁶, personaggio storico realmente vissuto che, quindi, conferisce verosimiglianza al racconto. Narra le disavventure dell'ebreo Abner che, nel mostrare il suo acume di osservazione e di ingegno da *detective*, diventa vittima dell'ingiustizia del suo sovrano. All'inizio il racconto sembra una satira volta contro gli Ebrei:

Juden, wie du weißt, gibt es überall, und sie sind überall Juden: pffiffig, mit Falkenaugen für den kleinsten Vorteil begabt, verschlagen, desto verschlagener, je mehr sie mißhandelt werden, ihrer Verschlagenheit sich bewußt, und sich etwas darauf einbildend. Daß aber doch zuweilen ein Jude durch seine Pffiffe zu schaden kommt, bewies Abner, als er eines Abends zum Tore [...] hinaus spazieren ging. Er schreitet einher, mit der spitzen Mütze auf dem Kopf, in den bescheidenen, nicht übermäßig reinlichen Mantel gehüllt, nimmt von Zeit zu Zeit eine verstohlene Prise aus der goldenen Dose, die er nicht gerne sehen läßt, streichelt sich den Knebelbart, und, trotz der umherrollenden Augen, welche ewige Furcht und Besorgnis und die Begierde, etwas zu erspähen, womit etwas zu machen wäre, keinen Augenblick ruhen läßt, leuchtet Zufriedenheit aus seiner beweglichen Miene; er muß diesen Tag gute Geschäfte gemacht haben; und so ist es auch. Er ist Arzt, ist Kaufmann, ist alles, was Geld einträgt; er hatte einen Sklaven mit einem heimlichen Fehler verkauft, wohlfeil eine Kamelladung Gummi gekauft, und einem reichen, kranken Mann den letzten Trank, nicht vor seiner Genesung, sondern vor seinem Hintritt bereitet⁹⁷.

⁹⁵ Il modello del racconto è lo *Zadig* di Voltaire (cap. 3: *Le chien et le cheval*) che Hauff in alcuni punti traduce quasi letteralmente, sebbene poi gli conferisca più vivacità e chiarezza mediante il discorso diretto e una più ampia caratterizzazione del personaggio, pur mantenendo il tono scherzoso. Come risulterà dall'analisi, non siamo del tutto d'accordo con le posizioni di Arnold, soprattutto quando definisce il racconto «a sort of antisemitic detective satire» [«una sorta di satira poliziesca antisemita»], cfr. Armin Arnold, *Zadig as a Jew: An Early German Tale of Detection*, cit., pp. 173-174.

⁹⁶ Muley Ismael regnò dal 1672 al 1727, il che colloca il racconto circa un secolo indietro rispetto alla cornice, e agli altri racconti, che, invece, come abbiamo visto, menzionando la Campagna d'Egitto di Napoleone, sono collocati alla svolta di secolo e, quindi, più o meno all'epoca di Hauff. Nell'intreccio di riflessi prismatici intratestuali è interessante sottolineare che Muley si chiamava anche uno dei mercanti della *Karawane* e il vecchio saggio nel *Gespenserschiff*.

⁹⁷ SW 2, p. 140: «[Ebrei, come sai, ce ne sono ovunque e sono ovunque Ebrei: furbi, con occhi di falco per il minimo vantaggio, scaltri, tanto più scaltri quanto più vengono maltrattati, prendendo coscienza della loro scaltrezza e diventando presuntuosi. Abner, *tuttavia*, mostrò quanto talvolta la furbizia possa nuocere a un Ebreo una volta in cui uscì a passeggio fuori porta.] Una sera, Abner Giudeo passeggiava fuor delle porte di Fez. Portava il berretto a cono ed una cappa logora, non troppo pulita, a dir vero; fiutava ogni tanto una presa dalla bella tabacchiera d'oro, che non amava lasciar vedere alla gente, e si accarezzava la barba bianca. Pareva contento; girava intorno certi occhi inquieti, avidi, cui nulla sfuggiva; ma la faccia mobilissima esprimeva la soddisfazione. Doveva aver fatto quel giorno buoni affari. Abner era medico, mercante, era tutto quel che si può essere per guadagnar quattrini: quel giorno aveva venduto uno schiavo per più di quello che valeva; aveva comprato a buon prezzo il carico di gomma d'un cammello; aveva dato ad un ricco malato l'ultimo decotto, non l'ultimo vanti la [prima della] guarigione, ma avanti che andasse al Creatore». Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, cit., p. 193. La prima parte della traduzione fra parentesi quadre è nostra perché omessa dalla Pascolato, mentre l'altra traduzione usata, quella di Rodari, traslascia completamente il racconto. La caratterizzazione tramite stereotipi volta in accusa contro gli stessi è una tecnica che lega questo racconto alla novella *Jud Süß*. Qui, infatti, ad esempio, «pffiffig» viene tradotto con il lemma «furbo», quindi, con una leggera connotazione negativa, mentre in tedesco il termine è più neutro, se non positivo, e denota l'arguzia. Cfr. cap. 2, par. 3.

Infatti, Abner entra in scena come figura caricaturale, presentata elencando tutti gli stereotipi epocali legati agli Ebrei, che sembrano volerlo subito mettere in cattiva luce e ispirare avversione nel lettore, solo che poi, già a partire dal primo scarto di quel tanto breve quanto significativo «ma» inserito quasi casualmente nel testo, e poi nel corso della lettura, tale apparente satira antiebraica si rovescia improvvisamente in un'implicita accusa contro tali pregiudizi e in un'abile satira di corte. Il povero Abner che, pur non avendo visto niente, né il cavallo del principe, né la canina della sultana fuggiti, riesce a descriverli in modo preciso, e apparentemente contraddittorio, viene accusato, infatti, di averli rubati, portato in giudizio e punito severamente senza processo e senza dargli alcuna possibilità di difendersi, finché non giunge la notizia del ritrovamento, quando, senza fargli troppi sconti di pena, gli viene data almeno la possibilità di spiegarsi:

Zur Eröffnung der Sache wurde dem Angeschuldigten ein halbes Hundert Streiche auf die Fußsohlen zuerkannt. [...] Noch erschallte der Palast des Kaisers von Marok von dem Schmerzgeschrei des Patienten, als die Nachricht einlief, Hund und Pferd seien wiedergefunden. [...] Muley Ismael verlangte nun von Abner eine Erklärung seines Betragens, und dieser sah sich nun, wiewohl etwas spät, imstande, sich zu verantworten [...] „Großmächtigster Kaiser, König der Könige, Herr des Westen, *Stern der Gerechtigkeit, Spiegel der Wahrheit, Abgrund der Weisheit*, der du so glänzend bist wie Gold, so strahlend wie der Diamant, so hart wie das Eisen, höre mich weil es deinem Sklaven vergönnt ist, vor deinem strahlenden Angesichte seine Stimme zu erheben“⁹⁸.

Egli racconta come sia riuscito a dedurre molti particolari sugli animali grazie alla sua capacità di abile osservatore delle impronte e delle tracce da essi lasciate sul loro percorso. Il sovrano e tutta la corte lodano allora l'acume dell'Ebreo, «aber dies bezahlte ihm seine Schmerzen nicht, tröstete ihn nicht für seine teuren Zechinen»⁹⁹. Quando poi, in seguito, durante un'altra passeggiata, gli viene chiesto se ha visto fuggire uno schiavo nero, egli nega senza aggiungere niente, facendo tesoro della volta precedente, con il risultato di non essere creduto neanche stavolta e di ricevere di nuovo un trattamento punitivo ancora peggiore, tra le risa di scherno di coloro che poco prima avevano lodato il suo ingegno e del buffone di corte Schnuri che gli propone di pagarlo per andare ad avvertirlo di restarsene a casa ogniqualvolta il re perderà ancora qualcosa. Se la lunga lista di epiteti con cui Abner si rivolge al sultano già di per sé contiene lo scarto parodico-satirico rispetto alla realtà dei fatti, l'accusa agli arbitrii di un potere arrogante e di una giustizia sommaria sono ben formulati in questa frase lapidaria, ma che lascia intendere che non si limiti solo all'Oriente: «Du weißt es, o Herr, im Reiche Fez und Marokko liebt man schnelle Gerechtigkeit, und so wurde der arme Abner geprügelt und besteuert, ohne daß man ihn zuvor um seine Einwilligung befragt hätte»¹⁰⁰.

⁹⁸ Ivi, p. 142: «Per cominciare il processo, somministrarono all'accusato una cinquantina di colpi sotto la pianta dei piedi. [...] Il palazzo del sultano marocchino echeggiava ancora delle grida dolorose del paziente, quando giunse la notizia che cavallo e canina eran stati ritrovati. [...] Muley Ismael domandò allora spiegazione ad Abner della sua condotta, e finalmente – un po' tardi, invero! – Abner poté parlare e giustificarsi. [...] – Magnanimo Imperatore, – disse: – Sultano dei Sultani, Re del deserto, *Specchio di verità, Abisso di sapienza, Stella di giustizia*, che splendi come l'oro, scintilli come il diamante e resisti come il ferro, degnati di ascoltare le mie parole, poi ch'è concesso al tuo schiavo di levare la voce dinanzi alla tua fulgente Maestà». Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, cit., p. 196. [corsivi nostri].

⁹⁹ Ivi, pp. 144-45: «ma ciò non lo risarci delle sofferenze provate, né lo consolò de' suoi cari zecchini perduti». Cfr. tr. it. a cura di Maria Pezzé Pascolato, cit., p. 198.

¹⁰⁰ Ivi, p. 146: «A Fez ed in tutto il Marocco, quella che chiaman giustizia è spiccia; e così il povero Abner venne bastonato e multato, senza lasciargli nemmeno il tempo di dire una parola». Cfr. tr. it. a cura di Maria

Nel terzo inserto di cornice, poi, come abbiamo visto a proposito delle supposte dichiarazioni poetiche, dopo aver discusso sul fascino dei *Märchen* e delle *Geschichten* e sulla loro capacità di coinvolgimento del pubblico, il prossimo schiavo passa a raccontare la storia, stavolta non più di Hauff, ma di Schöll¹⁰¹, *Der arme Stephan*. Il *Märchen*, legato in modo personale alla cornice, è una *Jugend- bzw. Lebensgeschichte*. Il protagonista, Stephan, figlio di un ciabattino caduto in miseria, vive con la compagna di giochi Sabine nel ghetto povero della città e si mostra virtuoso, retto e caritatevole fin dall'infanzia. La sua vocazione è quella di aiutare i poveri, per questo si reca dal singolare vegliardo, il «fratello del bosco», che incute profondo rispetto, ma rimane avvolto da un alone di mistero, mentre il suo servitore-assistente, il nano Pipi, custode di molti oggetti prodigiosi, gli dona il «bastone delle meraviglie» che lo conduce in molte case di ricchi. Qui lo fa apparire sotto sembianze sempre diverse, ora come prestatore su pegno o esattore che rivuole il suo denaro, ora come domestica a cui va pagato il salario, e, quindi, come inquietanti *Doppelgänger* per queste grottesche figure di ricconi, così che Stephan accumula un bel gruzzolo con cui allevia le sofferenze dei poveri nel ghetto e poi dà una festa in loro onore. Durante i festeggiamenti, tuttavia, il padre, preso dai fumi dell'alcol, uccide il giudice del quartiere e finisce in carcere, da dove, tuttavia, Stephan riesce a liberarlo con l'aiuto di nuovi oggetti meravigliosi di Pipi. In seguito, dopo la morte del padre, il protagonista scompare, per ritornare alla fine cresciuto e pronto per sposare Sabine che non aveva fatto altro che attenderlo. Egli rifiuta, infine, l'ufficio nobilitante di «Armen-Anwalt» [«difensore dei poveri»] da parte del re che lo nomina, allora, «Director [...] über alle Armenhäuser, Hospitäler, Waisenhäuser und Wohlthätigkeitsanstalten im ganzen Lande» [«direttore di tutti gli istituti di carità del paese»]¹⁰². Sebbene la fiaba sia stata considerata la meno riuscita tra gli inserti non hauffiani e pur non provenendo dalla penna del nostro autore, risulta, comunque, ben inserita nella sua tecnica chiaroscurale volta al confronto intertestuale, interculturale e tra diverse realtà. Dopo la prima coppia di racconti, hauffiani, rivolti soprattutto alla satira di corte, questa fiaba inizia il 'triduo' di storie incentrate principalmente sulla satira sociale e provenienti da tre diverse mani, mostrando, tuttavia, un comune intento e una tecnica non dissimili, e contribuendo, quindi, a rifrarre in molteplici sfumature un unico discorso che mira a mettere in luce, una luce caricaturale appunto, la situazione sociale del tempo. *Der arme Stephan*, infatti, procede per stridenti contrasti: da un lato, quello tra la sublime figura del vecchio saggio del bosco e il suo grottesco servitore, quasi a sottolineare, ancora una volta, che il meraviglioso possa ormai trovare campo d'azione solo in forma dimidiata; dall'altro, in bianco e nero, l'opposizione fra la tetra e quasi sotterranea ambientazione del quartiere povero, *à la* Dickens, con le commoventi scene dei poveri del ghetto dai sani e 'nobili' valori sempre vittime della fame e delle ingiustizie, che

Pezzé Pascolato, cit., p. 200. Si tratta di un'arte della giustizia sommaria di un potere sempre autoreferenziale che mira solo alla conservazione di sé a scapito di un popolino che facilmente si adegua alla morale comune. In questo breve ritratto della cecità di un potere assolutista e irrazionale che sfrutta l'ottusità del popolo, mentre l'Ebreo 'illuminista-illuminato' è costretto a piegare la sua intelligenza alla cecità dei potenti è una satira politica moderna e, agli occhi delle generazioni future, caustica e quasi premonitrice.

¹⁰¹ Gustav Adolf Schöll (1805-1882), archeologo, bibliotecario, filologo e storico dell'arte, svolge gli studi universitari a Tübingen, dove fa parte del *Kreis* di Schwab e Uhland. Il *Märchen* pubblicato nell'almanacco di Hauff è l'opera prima, insieme al *Trauerspiel Dido*. Cfr. Hans-Heino Ewers, *Anhang*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke*, cit., p. 416.

¹⁰² Ivi, pp. 416-17. Da notare, ancora una volta, la modernità di Hauff che, ancor prima della nascita del concetto di classe, tocca temi, quali l'innalzamento sociale, che saranno centrali nella letteratura borghese di tutto il secolo in tutta Europa.

ricordano quelle dei vignaioli del *Bild des Kaisers*, e l'abbagliante mondo 'di sopra', con le figure comico-satiriche dei ricchi 'svagati', in una sorta di nuova versione della parabola del ricco crapulone e con chiari riferimenti intertestuali ai contributi di Hauff¹⁰³.

A seguire, poi, visto che neanche con questo racconto la fronte dello sceicco sembra essersi rischiarata, troviamo *Der gebackene Kopf* di J. J. Morier¹⁰⁴. Questo è un breve episodio anch'esso legato alla cornice con una relazione di tipo personale, ma dal tenore molto diverso da quello precedente, in quanto, qui, il tono risulta chiaramente comico e il racconto più verosimile, grazie all'ambientazione realistica legata alla figura del sultano di Istanbul. Quest'ultimo è solito aggirarsi travestito per le vie della città e, con questo scopo, un giorno commissiona un abito ad un povero sarto, il quale, per sbaglio, si ritrova in casa la testa tagliata di un giannizzero di cui il sovrano voleva liberarsi. Allora il sarto mette la testa mozzata in un contenitore per il pane e la lascia vicino al forno del fornaio che, fortunatamente, si accorge del contenuto della cesta prima di infornarlo e decide di portare la testa al barbiere cieco da un occhio che, dopo averla scambiata per un cliente, a sua volta, la passa ad un cuoco greco, il quale, nel suo odio per i Turchi, prima le dà un calcio come fosse una palla e, infine, la pone ai piedi di un Ebreo decapitato che risulta, così, avere curiosamente due teste. La testa viene poi trovata dai giannizzeri che vanno a lamentarsi dal sultano, il quale decide di volgere tutto il caso a suo vantaggio, accusando sarto, fornaio, barbiere e cuoco di congiura contro il giannizzero avendogli sottratto la testa per tagliarla, cucinarla, arrostitirla. Mentre il cuoco, fuggito per tempo, viene condannato a morte, gli altri devono pagare un risarcimento per il sangue versato. Il sultano riesce, così, astutamente a risolvere la situazione politica divenuta critica per via dell'esecuzione segreta del giannizzero e a trovare il modo di indennizzare gli sfortunati innocenti. Il racconto, con la testa che 'rotola' di mano in mano fra i vari personaggi del quartiere piccolo-borghese di Istanbul è, ovviamente, uno spaccato di critica sociale, che rappresenta con tratti caricaturali una serie di inganni che coinvolge in un vortice ironico tutte le classi, facendo eco alle *Mille e una notte*¹⁰⁵, e alludendo alle più scottanti questioni politico-religiose dell'epoca, da un

¹⁰³ Le continue allusioni bibliche, come ad esempio qui, nel secondo almanacco, alla parabola del figliol prodigo o del ricco crapulone come anche, nel primo, alla legge del taglione o dopo, nel terzo, la citazione sul motivo del cuore di pietra, mostrano l'evidente debito di Hauff nei confronti della sua formazione teologica protestante e anche la volontà del nostro autore di 'giocare' con il filone orientalistico dell'epoca rivolto all'eremeneutica biblica. Per quanto riguarda i riferimenti intertestuali, essi si rivolgono in particolare a *Zwerg Nase* e *Der Affe als Mensch*, in quanto uno dei ricchi, quello che simboleggia il ricco crapulone biblico, è un grassone che possiede una scimmia ed eccelle nella 'sublime arte' di riuscire a parlare e mangiare simultaneamente e in continuazione, pur essendo più che satollo e sentendosi persino infastidito dalla presenza di un mendicante scarnito a cui non vuol dare niente, come nella parabola biblica.

¹⁰⁴ James Justinian Morier (1780-1840), nato a Smirne, fu diplomatico inglese, viaggiatore e scrittore. Fino al 1826 fu attivamente impegnato con attività diplomatiche per il Governo britannico nel Vicino e Medio Oriente, soprattutto in Persia, di cui ha sviluppato una profonda conoscenza e dato uno spaccato satirico nel romanzo picaresco *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan* (1824), ovvero la sua prima opera, che fu subito tradotta in tedesco da Rudolf Wald (Leipzig, 1824), e da cui è tratto il racconto pubblicato nel secondo almanacco di Hauff.

¹⁰⁵ Rispetto alla *Geschichte des Bucklingen*, Morier riprende il motivo, ma invertendone lo scopo. Mentre, infatti, nel racconto delle *Mille e una notte* tutti i protagonisti si dichiarano colpevoli per salvare la vita agli altri, qui accade esattamente il contrario, ovvero si cerca di incastrare il prossimo perché diventi la vittima al proprio posto. Il racconto di Morier fa eco a quello hauffiano di *Abner*, ma qui la critica si intensifica, in quanto offre un ritratto dell'Oriente dal punto di vista sprezzante dell'Europeo, ovvero dell'autore stesso, che, in quanto diplomatico, conosce in prima persona e profondamente quanto descrive. Cfr. Johannes Barth, «*Der Zwerg Nase*» und «*Der gebackene Kopf*», cit. Inoltre, il racconto esilarante mette in campo

lato, e ai precedenti racconti hauffiani di questo almanacco, dall'altro, infittendo, ancora una volta, la già densa rete di rimandi intra- ed extratestuali. Questa spirale comica che induce il lettore- 'testimone', però, ad un riso di tipo umoristico, sembra coinvolgere irresistibilmente anche lo sceicco Ali Banu, finora rimasto nella sua mestizia, e che, infatti, proprio alla fine di questo racconto, sorride per la prima volta, sottolineando, così, il ruolo e l'importanza di questo contributo non hauffiano a cui fanno seguito la discussione teorica sulla differenza tra *Märchen* e *Geschichte* nell'inserito di cornice centrale e poi un nuovo contributo di Hauff: *Der Affe als Mensch*. Non a caso, infatti, l'asse di questo nuovo ciclo di racconti passa proprio da qui, ovvero tra i racconti mediani n. 4-5 (Morier – Hauffs *Affe*), luoghi della critica sociale e del confronto orientale-occidentale, e gli inserti di cornice n. 5-6, ovvero lo spazio 'teorico-poetologico' dell'incontro *Märchen-Geschichte*. Proprio qui sta il nocciolo della questione, ovvero nell'incontro-scontro di elementi culturali di Occidente e Oriente, fantastico fiabesco e racconto 'realistico', al fine di un prolifico confronto e una rifunzionalizzazione in chiave di un'infinita variazione sul tema e di una sempre nuova miscela incrociata degli 'ingredienti', per rimetterli tutti simultaneamente in discussione e criticare ogni assolutismo. Il vero significato poetologico dei tre cicli, allora, non si trova affatto nell'iniziale allegoria poetica né tantomeno nei racconti-cornice, ma, piuttosto, proprio nel nucleo di questo secondo almanacco, che diventa, quindi, una sorta di *mise-en-abyme* dell'insieme. Intorno a questo 'cuore' centrale, poi, sono abilmente architettati anche gli altri racconti, di cui i n. 1 e 8, non a caso entrambi di Hauff, fanno da parentesi che avvolge poi contributi 'dell'Io' e 'dell'Altro', che possono essere raggruppati a coppie: 2-3 (Hauff/ orientale/ *Geschichte* – Schöll/ occidentale/ *Märchen*), 4-5 (Morier/ orientale/ *Geschichte* – Hauff/ occidentale/ *Geschichte*), 6-7 (entrambe le fiabe di W. Grimm). Un'altra lettura possibile raggruppa i primi tre contributi (Hauff/ *Märchen*/ occidentale – Hauff/ *Geschichte*/ orientale – Schöll/ *Märchen*/ occidentale) e poi gli altri a coppie, quella centrale delle *Geschichten* orientale-occidentale (n. 4-5, Morier – Hauff) e quella dei due *Märchen* di W. Grimm, mentre l'ultimo racconto, di per sé occidentale-orientale e di ambientazione contemporanea, che scioglie tutti gli enigmi della cornice, svolge un ruolo a parte e privilegiato. Oltre a questo gioco di incroci e parallelismi, vi è anche un dinamismo interno alla successione dei racconti tutto peculiare, che tratteremo più avanti.

Tornando alla lettura dei testi, è la volta del quinto schiavo che narra *Der Affe als Mensch*, ancora una volta un racconto che si presenta sia come *Jugendgeschichte*, del narratore, che come episodio, ovvero la vicenda narrata, legati alla cornice da un rapporto di tipo personale e di natura verosimile-non fiabesca. La storia è ambientata nella Germania del sud, nella modesta «cittadina» di Grünwiesel¹⁰⁶, dove la vita scorre pacifica e con ritmi ciclici, gli abitanti dalle grette abitudini piccolo-borghesi fanno tutto di tutti e, quando vi si trasferisce uno sconosciuto un po' stravagante, che ama stare per conto suo invece che unirsi ai tè delle signore o alle carte dei signori, viene

un po' tutti i pregiudizi e le questioni liberali e religiose dell'epoca, come l'odio dei Greci per gli oppressori Turchi, con un ulteriore riferimento all'altro personaggio greco del primo almanacco che era Zaleukos, o quello reciproco fra musulmani, cristiani ed ebrei. Il motivo della testa- 'palla' che rotola ricorda il *Vathek* di Beckford, dove è l'inquietante figura del Giaurro che all'improvviso inizia a rotolare come una palla trascinando con sé, al ritmo vertiginoso della spirale fantastico-perturbante, la narrazione e tutti personaggi fino all'orlo dell'abisso.

¹⁰⁶ Il nome della cittadina è una scelta lessicale densa di rimandi allusivi, con intento satirico programmatico, ai detti «grün hinter den Ohren sein», «Grünschnabel» o «Grünzweig», che danno l'idea dello «sbarbarello»; nel lemma c'è inoltre contenuta la parola asino, «Esel», e anche l'idea del «praticello verde».

subito considerato un tipo sospetto, che desta più inquietudine che interesse. Egli, infatti, affitta una grande casa rimasta fino ad allora «öde»¹⁰⁷ e vi abita tutto solo, senza minimamente avere contatti con gli altri o prendere parte alle loro consuete attività, per questo viene bollato, con i tipici stereotipi, come «verrückt», «einen Juden» oppure «ein Zauberer oder Hexenmeister»¹⁰⁸, ma un bel giorno arriva in città un gruppo di artisti da strada con degli animali a cui lo strano forestiero presta particolare attenzione. Dopo questo avvenimento fa la sua comparsa il famigerato 'nipote' straniero dello stravagante signore, che viene prima tenuto chiuso in casa ed 'educato' con metodi piuttosto brutali e inconsueti, ovvero con tanto di frusta, per poi farlo entrare in società, dove, sebbene di tanto in tanto abbia dei comportamenti strani, inizialmente riscuote grande successo, tanto da creare una vera e propria 'moda' tra i più giovani che lo imitano nelle sue rozze 'stravaganze'. Alcuni passi sono davvero esilaranti, soprattutto dove l'ironia di Hauff risulta tanto sottile quanto pungente. Quando, ad esempio, il vecchio signore viene ripreso dal sindaco e dai cittadini per i modi brutali che usa con il nipote, egli spiega che è un po' restio al tedesco che, invece, lui vuole assolutamente insegnargli per entrare in società, allora: «Durch diesen einzigen Vorfall war die Meinung des Städtchens völlig umgeändert. Man hielt den Fremden für einen artigen Mann [...] wenn hie und da in dem öden Hause ein gräßliches Geschrei aufging. „Er gibt dem Neffen Unterricht in der deutschen Sprachlehre“, sagten die Grünwieseler»¹⁰⁹. Durante le lezioni di ballo, poi, «Er sprach wenig und mit fremdem Accent, war von Anfang ziemlich artig und anständig; dann verfiel er aber oft plötzlich in fratzenhafte Sprünge [...] und setzte nun auf allen vieren im Zimmer umher»¹¹⁰. E mentre le lezioni di danza portano quasi alla tomba il povero maestro francese, gli altri cittadini, e soprattutto le cittadine, non vedono l'ora di vedere il nipote entrare in società, come finalmente accade, mentre l'anziano stravagante straniero se la ride sotto i baffi:

Aber der Neffe! Er bezauberte alles, er gewann alle Herzen für sich. Man konnte zwar, was sein Äußeres betraf, sein Gesicht nicht schön nennen; der untere Teil, besonders die Kinnlade, stand allzusehr hervor, und der Teint war sehr bräunlich, auch machte er zuweilen allerlei sonderbare Grimassen, drückte die Augen zu und fletschte mit den Zähnen; aber dennoch fand man den Schnitt seiner Züge ungemein *interessant*. Es konnte nichts Beweglicheres, Gewandteres geben als seine Gestalt. Die Kleider hingen ihm zwar etwas sonderbar am Leib, aber es stand ihm alles trefflich; er fuhr mit großer Lebendigkeit im Zimmer umher, warf sich ihr in einen Sofa, dort in einen Lehnstuhl, und streckte die Beine von sich; aber was man bei einem andern jungen Mann höchst gemein und unschicklich gefunden hätte, galt bei dem Neffen für *Genialität*. „Er ist ein Engländer“, sagte man, „so sind sie alle; ein *Engländer* kann sich aufs Kanapee legen

¹⁰⁷ La casa desolata è un'evidente citazione extratestuale con riferimento a *Das öde Haus* di Hoffmann.

¹⁰⁸ SW 2, p. 155: «un po' matto [...] un Ebreo [...] un mago o uno stregone». Per quanto riguarda questo racconto utilizzeremo la traduzione di Gianni Rodari (*op. cit.*) anziché quella della Pezzé Pascolato (*op. cit.*) che, in certi punti, è ancora più approssimativa dell'altra.

¹⁰⁹ Ivi, p. 158: «Questo fatto bastò a rovesciare completamente l'opinione pubblica. Si cominciò a tenere il forestiero per una persona rispettabile [...] se di quando in quando un grido selvaggio risuonava nella casa solitaria, nessuno mostrava di stupirsi. – Sta insegnando il tedesco al nipote – dicevano i buoni cittadini di Grünwiesel». Cfr. tr. it., cit., p. 174.

¹¹⁰ *Ibidem*: «Egli parlava con accento straniero e nei primi momenti si mostrava premuroso e attento. Ma spesso, così ad un tratto, cominciava a spiccare dei salti grotteschi [...] cominciava a correre a quattro zampe per la stanza». Cfr. tr. it., cit., p. 175.

und einschlafen, während zehn Damen keinen Platz haben und umher stehen müssen, einem Engländer kann man so etwas nicht übelnehmen¹¹¹.

Anche se talvolta ha qualcosa di strano nel comportamento, come quando si mette a correre improvvisamente dietro ai birilli o alla palla o saltella per la sala, tutti lo ritengono un «modello di educazione e intelligenza» e, sebbene non abbia imparato granché oltre al ballo, visto che «Latein und Griechisch waren ihm, wie man zu sagen pflegt, böhmische Dörfer», e non sa neanche leggere e scrivere, nonostante la sua «rohe Unwissenheit [...] dennoch fand man alles trefflich, was er tat oder sagte [...] Man fand jede Gesellschaft langweilig, [...] wenn aber der Neffe das törichste Zeug in schlechtem Deutsch vorbrachte, war alles Ohr»¹¹². Insomma, il 'nipote' ha talmente tanto successo da diventare una nuova moda¹¹³, finché poi, un giorno, si tradisce e rivela la sua ormai incontenibile natura di orangutan insieme allo 'scherzo' che il forestiero, ormai lontano dalla città, ha voluto giocare alla gretta mentalità e alle ridicole abitudini di Grünwiesel. Il raccon-

¹¹¹ SW 2, p. 160: «Il nipote poi affascinò tutti quanti e conquistò tutti i cuori. Non si poteva dire, per quello che riguardava il suo aspetto, che avesse un bel viso; la parte inferiore per esempio, specialmente la mandibola, era un tantino troppo pronunciata, la tinta della pelle era molto scura; inoltre egli faceva delle strane smorfie, sbatteva gli occhi, digrignava i denti; e tuttavia il taglio dei suoi lineamenti era giudicato oltremodo interessante. Niente di più mobile e di più agile della sua figura. O Dio, i vestiti pareva che gli stessero addosso in una maniera un po' singolare... Entrava con grande vivacità nella stanza, si gettava su un sofà o in una poltrona, allungava le gambe: ma queste cose, che in un altro giovanotto sarebbero state giudicate ordinarie e poco eleganti, fatte da lui erano prese per segni di originalità. – È un Inglese – si diceva – quelli sono tutti così. Un Inglese può anche sdraiarsi su un divano e addormentarsi beatamente mentre una dozzina di signore non trovano da accomodarsi; non ci si può irritare con un Inglese per cose del genere». Cfr. tr. it., cit., p. 177. [corsivi nostri].

¹¹² Ivi, pp. 162-163: «il latino e il greco per lui, come si usa dire da noi, erano arabo [...] rozza ignoranza [...] E tuttavia si trovava eccellente tutto quel che faceva e diceva [...] Si trovava noiosa ogni compagnia da cui mancasse [...] se il nipote invece esprimeva l'ultima delle sciocchezze nel suo pessimo tedesco, la gente era tutta orecchi». Cfr. tr. it., cit., p. 181. Poi si scopre che il nipote è anche un poeta e un cantante, per cui il processo di mascheramento-smascheramento risulta doppio: quello della scimmia travestita in primo luogo da uomo e poi anche da artista. In questo ricorda molto da vicino la *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* (dai *Kreisleriana* dei *Fantasiestücke*) di Hoffmann. Cfr. anche Waldemar Fromm, *Spiegelbilder des Ichs. Beobachtungen zum Affenmotiv im literatur- und kunstgeschichtlichen Kontext* (E.T.A. Hoffmann, *Wilhelm Hauff, Franz Kafka*), cit., pp. 49-61. A proposito dell'uso della lingua come strumento di potere, vengono subito in mente anche don Abbondio e Azzecagarbugli nel romanzo manzoniano.

¹¹³ Si legge, infatti: «So betrug sich nun der Neffe in Gesellschaft und auf Bällen. Wie es aber mit den Sitten zu geschehen pflegt, die schlechten verbreiten sich immer leichter als die guten, und eine neue, auffallende Mode, wenn sie auch höchst lächerlich sein sollte, hat etwas Ansteckendes an sich für junge Leute, die noch nicht über sich selbst und die Welt nachgedacht haben. So war es auch in Grünwiesel mit dem Neffen und seinen sonderbaren Sitten». Cfr. SW 2, p. 164. Tr. it., cit., p. 182: «[Così si travide il nipote in società e ai balli.] Come succede di solito con i costumi, quelli brutti si diffondono sempre più facilmente dei buoni e una moda nuova, per quanto possa essere ridicola, ha in sé qualcosa che attira la gioventù, la quale non ha ancora avuto tempo di riflettere su se stessa e sulle cose di questo mondo. Così accadde anche a Grünwiesel con il nipote e le sue abitudini stravaganti». [fra parentesi le aggiunte sono nostre, in quanto mancanti nella traduzione]. Continua qui l'attacco diretto hauffiano alle mode del tempo, diffuso un po' in tutto il macrotesto, ma soprattutto nei saggi, come *Die Bücher und die Lesewelt* o la *Kontroverspredigt* o nelle novelle, quali *Die letzten Ritter von Marienburg*, continuando ad intricare la già fitta rete di rimandi intratestuali. Per quanto riguarda le allusioni extratestuali, invece, oltre al già citato 'Affe Milo' di Hoffmann, l'interruzione del concerto e il tumulto per la scoperta della scimmia ricordano gli hoffmanniani *Der Zusammenhang der Dinge* e *Klein Zaches*, mentre l'inserimento in società dell'«impostore» è simile alla funzione di Olimpia nel *Sandmann*; altri riferimenti sono *Die Kleinstädter* und *der Fremdling* di Langbein e il melodramma *Jocko* di Pougén allora di moda nei teatri di Berlino, Vienna e Parigi, tanto da creare una «Joccomode», parodiata da Hauff nello scritto *Freie Stunden am Fenster*. La satira sociale ricorda, invece, molto da vicino le *Satansmemoiren*.

to è evidentemente una satira del provincialismo piccolo borghese, dove le vedute degli *Spießbürger* che ne sono protagonisti si limitano alle banali attività quotidiane, come il tè, le carte, il pub, i birilli, e dove i ritmi sempre uguali di un'esistenza vuota e insignificante, vengono 'scossi' solo dai pettegolezzi o dalle nuove 'mode', per altro dettate da parametri solo esteriori e, quindi, altrettanto superficiali. Alla denuncia di un conformismo vuoto e convenzionale¹¹⁴ tanto più autocompiaciuto quanto gretto e pieno di pregiudizi e alla geniale burla, da parte dello straniero-regista, di volgerla in parodia scimmiettandone le abitudini e la stoltezza delle mode inscenando questa sorta di 'teatro delle scimmie', si aggiunge, in modo speculare al racconto orientale di Morier, una critica generale alla cultura occidentale(-mitteleuropea) *in toto*, con le sue pretese civilizzatrici e la sua non accettazione del diverso. Tutto questo avviene, ancora una volta, sfruttando le potenzialità critiche, che infrangono il codice normativo, insite nei *Leitmotive* della *Täuschung* e della *Verkleidung/Demaskierung* che attraversano anche questo almanacco, come già quello precedente, per debordare, infine, anche nell'ultimo.

Il racconto dello schiavo suscita un gran riso generale e anche un interessante commento, che mostra ancora una volta il punto di vista 'altro' del giovane mercante orientale sul nostro continente: «[...] in Frankistan möchte ich nicht tot sein. Die Franken sind ein rohes, wildes, barbarisches Volk, und für einen gebildeten Türken oder Perser müßte es schrecklich sein, dort zu leben»¹¹⁵. Inoltre, si assiste al passaggio del gioco di travestimento-smascheramento dal racconto incastonato al sesto inserto di cornice, da dove iniziano a venir svelati i singoli tasselli dell'enigma che aleggia sul secondo almanacco a partire dal racconto-cornice iniziale, ovvero viene qui rivelata la vera identità del vecchio saggio che ha finora dialogato con i quattro giovani, permettendo anche loro l'accesso al palazzo e ai festeggiamenti: si tratta, infatti del dotto derviscio Mustafà¹¹⁶, che ha educato il figlio dello sceicco scomparso, Kairam, ha fatto esperienza del mondo e scritto molti libri e che, per questo, è così bene informato sulle vicende di corte. Poi viene annunciato lo schiavo che racconterà i due prossimi *Märchen*¹¹⁷ che, avendo un unico narratore, costituiscono una coppia inscindibile e, quindi, non intervallata da alcun inserto di cornice. Dall'Oriente, quindi, con l'ormai tipico movimento di pendolo, si torna nuovamente in Occidente, o meglio, nel profondo Nord, infatti, lo schiavo si presenta dicendo di essere norvegese e di voler narrare «ein paar Märchen [...] wie man sie bei uns in den warmen Stuben erzählt, wenn das Nordlicht über die Schneefelder flimmert»¹¹⁸. Il primo, dai toni piuttosto cupi e tragici, è un *Märchen* ambientato in Norvegia, dove Aslaug, la bella figlia di un ricco potente, decide di fuggire con l'amato Orm, giovane bello e coraggioso ma povero, piuttosto che sposare chi suo padre sceglierà per lei. Essi fuggono insieme su un'alta montagna e si rifugiano in una caverna, dove trascorrono indisturbati l'inverno, ma in primavera, vedendo i servi del

¹¹⁴ Un po' alla J. K. Riesbeck o alla Heine.

¹¹⁵ SW 2, p. 170: «Da quelle parti non vorrei starci neanche morto. Gli Europei sono un popolo rozzo, selvaggio e barbarico, e per un raffinato Persiano o Turco dev'essere spaventoso viverci in mezzo». Tr. it., cit., p. 189.

¹¹⁶ Ricordiamo che Mustafà era anche il nome del fratello di Fatmes nell'omonimo racconto del primo ciclo.

¹¹⁷ Sono *Märchen* dal carattere episodico e addittivo rispetto alla cornice, completamente immersi nel mondo della finzione e che hanno, pertanto, tutte le principali caratteristiche segnalate da Lüthi (*op. cit.*), come l'unidimensionalità o la remota collocazione spazio-temporale.

¹¹⁸ SW 2, p. 173: «un paio di *Märchen* [...] come si raccontano da noi nelle calde *Stuben* quando la luce nordica risplende sui campi innevati». [la traduzione è nostra, in quanto questa parte non è presente in nessuna delle traduzioni a nostra disposizione].

padre aggirarsi nei dintorni, decidono di fuggire per mare e, dopo tre giorni di stenti, approdano, infine, su un'isola, sulla quale regna una «unsichtbare Macht» e dove trovano riparo in una casetta che sembra in tutto e per tutto abitata e pronta a riceverli, salvo che non si vede mai nessuno. In autunno Aslaug partorisce un bel bimbo, allora si manifesta una meravigliosa apparizione in forma di una gigantesca vecchia dall'abito blu e dai tratti alteri e particolari, ma anche strani, che dice di chiamarsi Guru e permette loro di rimanere nella sua casa offrendogli sempre il suo aiuto e la sua protezione a patto che non battezzino il figlio e lo lascino la casa la notte di luglio in cui si celebra la «festa dei sotterranei». Durante la notte, però, mentre avvengono i festeggiamenti e il raduno di tutti gli esseri soprannaturali, dei giganti come dei nani, e un gigante impietrito si rianima grazie all'abbraccio di Guru, Orm e Aslaug li spiano incuriositi e anche un po' intimoriti, per cui, inavvertitamente, Aslaug fa il segno della croce sulla bocca del suo piccolo, al che si sente un grido e la festa viene interrotta. Prima di scomparire per sempre, Guru dà sfogo alla sua disperazione spiegando che il gigante impietrito, a cui le era concesso di ridare vita con il suo abbraccio solo in quella notte e a costo di sacrificare ogni volta cento dei suoi anni, era suo marito Andfind, trasformato così molto tempo prima dal malvagio Oluf con un incantesimo che adesso, a causa del gesto di Aslaug, non potrà più essere spezzato, neanche in quell'unica notte. Poi se ne va per sempre lasciando tutti i suoi averi alla coppia; Orm, allora, vende degli oggetti pregiati che trova in casa e diventa talmente ricco che il padre di Aslaug è costretto a riconciliarsi con il genero. Nonostante il lieto fine per la coppia umana Aslaug-Orm, su questa fiaba, che ha uno stile da *Volksmärchen* ma che nel corso del racconto viene assimilata al mito e alla saga nordica, continua ad aleggiare la cupa tragicità che segna inesorabilmente il destino della coppia 'mitica'. Nell'altro *Märchen*, ovvero *Schneeweißchen und Rosenrot*, prevale, invece, un'atmosfera più 'solare' e dai tratti quasi comici. Le due protagoniste Schneeweißchen e Rosenrot sono le figlie di una vedova che abita in una casetta con un giardino e due rosai che danno, appunto, il nome alle figlie che, come i fiori di cui portano il nome, pur essendo entrambe buone e pie, hanno però due nature diverse, più calma la prima, più impetuosa la seconda. Esse vanno spesso nel bosco, che conoscono bene, e tornano sempre sane e salve, grazie alla protezione di un bel bimbo vestito di bianco, ovvero un angelo. D'estate è Rosenrot ad occuparsi della casa, d'inverno Schneeweißchen. Una notte d'inverno bussa alla porta un orso nero parlante che non ha cattive intenzioni, ma chiede solo ospitalità che gli viene accordata. Da allora l'orso viene ogni sera fino a primavera, quando prende congedo dicendo di dover andare nel bosco a difendere i suoi tesori dai nani. Nell'uscire un pezzo di pelle rimane agganciata al chiavistello e a Schneeweißchen sembra di vedervi dell'oro. Il tempo passa e le bambine, andando nel bosco in cerca di provviste, incontrano per tre volte lo stesso nano cattivo che, pur essendo sempre in difficoltà¹¹⁹, ricambia il loro aiuto con insulti, finché

¹¹⁹ Sempre alle prese con tesori, rispettivamente oro, perle, pietre preziose, la prima volta rimane incastrato con la barba in un albero, la seconda in un pesce, per cui le bambine sono ogni volta costrette a tagliargli nuovi pezzi di barba, infine, lo salvano da un'aquila, ma ottengono sempre e solo impropri e irricoscenza. Per i testi di W. Grimm cfr. Hans-Heino Ewers, *Anhang*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, cit., pp. 418-431. Poco prima di scrivere il contributo del *Märchen* norvegese, Wilhelm Grimm si era occupato della traduzione dei *Feenmärchen* irlandesi raccolti e pubblicati da Th. C. Croker (1825; tr. ted. uscita poi a Lipsia da Fleischer, 1826). Il modello del secondo *Märchen* è *Der undankbare Zwerg* di Karoline Stahl (*Fabeln, Märchen und Erzählungen für Kinder*, Nürnberg, Campe, 1821). Si tratta della *Urfassung* del *Märchen* che, poi, rielaborato stilisticamente, diventa il KHM n. 161 a partire dalla terza edizione del 1837 e, poi, verrà anche inserito nella «Kleine Ausgabe» del 1850. Cfr. Heinz Rölleke, *op. cit.*

non arriva l'orso che lo uccide con una zampata, riuscendo così finalmente a liberarsi dall'incantesimo che da principe lo aveva trasformato in orso, appunto. Alla fine, viene celebrato il doppio matrimonio del principe-orso con Schneeweißchen e di Rosenrot con il fratello di lui. Nei chiaroscuri di questa coppia di *Märchen*, che ha anche coppie di protagonisti, il secondo, come abbiamo visto, è quello che ha i toni più solari e addirittura comici, soprattutto nella parte in cui compare il nano, ed è anche quello in cui il *Volksmärchen* assume quasi sfumature idilliaco-*biedermeierlich*¹²⁰. Se la funzione dei contributi di Schöll e Morier era quella di intensificare il discorso satirico di *Kunstmärchen* e *Geschichten* occidentali-orientali già iniziato dallo stesso Hauff, i due *Märchen* dei Grimm completano il mosaico mettendo in scena le atmosfere da *Volksmärchen* e da saga nordica, contribuendo ad alimentare un complesso e polifonico dialogo fra le culture e i generi letterari.

Come nella *Karawane*, così anche qui, il cerchio della narrazione ciclica si chiude con l'ultimo racconto, non a caso hauffiano, bacino di confluenza di tutti i motivi e le tecniche fin qui analizzati, e con l'ultimo inserto di cornice, dove si confrontano tutti i personaggi principali, per giungere al riconoscimento finale e allo scioglimento definitivo dell'enigma. L'ultima *Binnengeschichte*, ovvero *Die Geschichte Almansors*, è un racconto che ha un legame sia personale che causale con il narratore e la cornice, in quanto è la storia narrata in una prima persona 'mascherata' da racconto in terza persona su un amico, che, quindi, dietro l'aspetto di episodio non vero, si rivela essere una *Jugendgeschichte* non solo reale, ma che costituisce al contempo la *Vorgeschichte* di tutta la cornice. Il racconto è non solo 'realistico', ma ambientato nel presente, ovvero ai tempi della spedizione napoleonica in Egitto ed inscena un vero e proprio incontro-scontro occidentale-orientale, sussumendo così i principali fili rossi dell'almanacco. Almansor, il supposto amico del narratore, figlio di un'eminente personalità egiziana, viene un giorno rapito dai Francesi durante la famosa campagna e portato in Francia, a Parigi, dove viene affidato ad un medico malvagio e violento per istruirlo sulla cultura francese. Questo il tenore della sua '*Bildung*':

Er mußte vor allem fränkische Kleider anlegen, die sehr enge und knapp waren, und bei weitem nicht so schön wie seine ägyptischen. Dann durfte er nicht mehr seine Vorbeugung mit gekreuzten Armen machen; sondern wollte er jemand seine Ehrerbietung bezeugen, so mußte er mit der einen Hand die ungeheure Mütze vom schwarzem Filz, die alle Männer trugen, und die man auch ihm aufgesetzt hatte, vom Kopf reißen, mit der einen Hand mußte er auf die Seite fahren und mit dem rechten Fuß auskratzen. Er durfte auch nicht mehr mit überschlagenen Beinen sitzen, wie es angenehme Sitte ist im Morgenland, sondern auf hochbeinige Stühle mußte er sich setzen, und die Füße herabhängen lassen auf den Boden. Das Essen machte ihm auch nicht geringe Schwierigkeit; denn alles, was er zum Mund bringen wollte, mußte er zuvor auf eine Gabel von Eisen stecken. [...] Er durfte auch nicht mehr in seiner Sprache denken, oder sprechen, oder schreiben, höchstens durfte er darin träumen [...] ¹²¹.

¹²⁰ Cfr. Sabine Beckmann, *op. cit.*, p. 131. La Beckmann ricorre qui alla definizione, di Lüthi (*op. cit.*), di *Buchmärchen* per i contributi di W. Grimm, per distinguerli sia dal *Volks-* che dal *Kunstmärchen*.

¹²¹ SW 2, p. 180: «Innanzitutto il ragazzo dovette indossare abiti francesi, che erano stretti e scomodi e molto meno belli di quelli egiziani. Poi gli fu proibito di salutare la gente inchinandosi e incrociando le braccia sul petto, alla maniera orientale: per mostrare il suo rispetto a qualcuno, doveva togliersi il berretto dalla testa e piegare, chissà perché, un ginocchio. Non gli era permesso di sedere a gambe incrociate, secondo l'uso orientale: gli toccava invece di arrampicarsi su certi sedili altissimi e lasciar penzolare le gambe sul pavimento. Anche mangiare era una cosa complicata, perché tutti i cibi, prima di essere portati alla bocca,

Almansor viene, quindi, alla maniera dei colonizzatori occidentali, forzatamente trapiantato in un altro paese e obbligato a subire un processo di 'civilizzazione' che, a ben guardare, poi tanto civile non è. E mentre lui, *nolens*, è costretto ad occidentalizzarsi, c'è chi, invece, ricrea volutamente e artificialmente, nel cuore di Parigi e di casa sua, un Oriente di seconda mano. Si tratta del professore orientalista che invita spesso Almansor a casa sua e, nel suo «Kleinarabien», lo fa sentire 'quasi' a casa sua:

Dieser Saal war mit allerlei *künstlich* aufgezogenen Bäumen, als Palmen, Bambus, junge Zedern und dergleichen, und mit Blumen ausgeschmückt, die nur im Morgenland wachsen. Persische Teppiche lagen auf dem Fußboden, und an den Wänden waren Polster, nirgends aber ein fränkischer Stuhl oder Tisch. Auf einem dieser Polster saß der alte Professor; *er sah aber ganz anders aus*, als gewöhnlich; um den Kopf hatte er einen feinen türkischen Shawl als Turban gewunden, er hatte einen grauen Bart umgeknüpft, der ihm bis zum Gürtel reichte und aussah, *wie ein natürlicher, ehrwürdiger Bart* eines gewichtigen Mannes. Dazu trug er einen Talar, den er *aus einem brokatnen Schlafrock* hatte machen lassen, weite türkische Beinkleider, gelbe Pantoffeln und, *so friedlich er sonst war*, an diesen Tagen hatte er einen türkischen Säbel umgeschnallt, und im Gürtel stak ein Dolch mit *falschen* Steinen besetzt. Dazu rauchte er aus einer zwei Ellen langen Pfeife und ließ sich von seinen Leuten bedienen, die ebenfalls persisch gekleidet waren, und wovon die Hälfte Gesicht und Hände *schwarz gefärbt* hatte. [...] Durfte er beim Doktor kein ägyptisches Wort sprechen, so war hier die fränkische Sprache sehr verboten. Almansor mußte beim Eintreten den Friedensgruß sprechen, den der alte Perser sehr feierlich erwiderte; dann winkte er [...] und *begann Persisch, Arabisch, Koptisch und alle Sprachen untereinander zu sprechen, und nannte dies eine gelehrte morgenländische Unterhaltung*. Neben ihm stand ein Bedienter, [...] der ein großes Buch hielt; das Buch war aber ein *Wörterbuch*, und wenn dem Alten die Worte ausgingen, winkte er dem Sklaven, schlug flugs auf, was er sagen wollte, und fuhr dann zu sprechen fort¹²².

Risulta ormai chiaro che questo scambio interculturale in dissolvenza non è che un incontro-scontro delle due culture, o meglio, sono le due versioni di un unico processo di acculturazione egualmente artificiale. Il falso occidentalizzato e il finto orientale che cercano di 'comunicare' in un Oriente posticcio nel cuore di Parigi altro non sono che, in

dovevano essere infilzati su un arnese di ferro. [...] Non poteva né parlare né scrivere né pensare nella propria lingua, nella quale ormai gli era permesso soltanto di sognare [...].» Anche in questo caso preferiamo la versione di Gianni Rodari, cfr. tr. it., cit., pp. 199-200.

¹²² SW 2, p. 181: «Questa sala era ornata di palme, bambù, giovani cedri ed altre piante e fiori che crescono solo in Oriente. Il pavimento era coperto di tappeti persiani e, al posto delle sedie e dei tavoli francesi, non c'eran che cuscini. Il vecchio professore attendeva Almansor su un cuscino, accoccolato alla maniera orientale. *Il suo aspetto era completamente trasformato*. Si era fasciato la testa con un prezioso scialle turco, *a guisa di turbante*, e si era *appiccicata* al mento una lunga barba grigia, che gli scendeva fino alla cintura e *pareva proprio la barba di uno sceicco*. Il professore indossava una lunga veste ricavata da una coperta di broccato, ampi pantaloni alla turca, pantofole gialle e, *benché fosse un uomo del tutto pacifico*, nella 'piccola Arabia', portava al fianco una scimitarra e nella cintura un pugnale tempestato di pietre *false*. Mentre fumava da una pipa lunga almeno un metro, lo servivano camerieri vestiti alla maniera persiana, con la faccia e le mani *tinte di nero*. [...] Mentre in casa del dottore non poteva permettersi una sola parola in egiziano, qui era proibito pronunciare una sola parola di francese. Entrando nella 'piccola Arabia' Almansor pronunciava il saluto musulmano, 'La pace sia con te', e il vecchio persiano gli rispondeva lietamente, poi gli faceva cenno di sedere accanto a lui, e *cominciava a parlare persiano, arabo, copto, e magari tutte le lingue insieme, ciò che egli chiamava 'una dotta conversazione orientale'*. Si teneva vicino un servo, ma in quelle occasioni lo chiamava 'schiavo', con un grosso libro, detto *vocabolario*: quando al vecchio mancava una parola, egli la cercava in quel librone e riprendeva il discorso». Tr. it., cit., pp. 200-201. [corsivi nostri].

ultima analisi, un ritratto satirico al quadrato sia dell'orientalismo come 'discorso', in senso saidiano, di presa di possesso dell'Oriente da parte dell'Occidente, sia all'orientalismo come scienza, incarnata dalla figura di De Sacy, che il Professore nel racconto rappresenta e che forse Hauff, nel suo soggiorno parigino, ha avuto modo di conoscere, almeno per fama¹²³. Per fortuna, quanto meno per il protagonista della storia, nel frattempo Napoleone diventa imperatore e sarà proprio la sua generosità a salvare Almansor dalla sua 'doppia prigionia'. Quest'ultimo, infatti, un giorno per strada riconosce quel «Petit-Caporal» che aveva conosciuto in Egitto e che gli si era mostrato sempre benevolo, e, pur non sapendo ancora chi sia¹²⁴, gli chiede aiuto perché interceda per lui presso l'imperatore e lo faccia tornare in patria. Egli, però, fa molto di più, ovvero lo ospita a casa sua finché non riesce ad imbarcarlo sulla prima nave per l'Egitto, dove alla fine Almansor riesce ad arrivare, non senza ulteriori peripezie¹²⁵, e dove viene comprato, anche questo non senza un velo di amara ironia, proprio dal padre che non lo riconosce subito, ma solo in seguito a questo racconto e grazie alla saggezza di Mustafà che gli toglie, infine, il velo dagli occhi.

Come accennavamo sopra, nella struttura compositiva di questo secondo ciclo si assiste ad un interessante dinamismo: secondo i principi della successione e del contrasto, i *Märchen* seguono un andamento che diventa sempre più remoto nel tempo e nello spazio, mentre, in contrapposizione, le *Erzählungen-Geschichten* si avvicinano progressivamente all'ambientazione contemporanea della cornice. In generale, quindi, si assiste ad una vera e propria accelerazione dell'elemento corrosivo che si avvicina vertiginosamente, quasi in un crescendo rossiniano, verso la scena storica del presente, uscendo dal contesto pseudo-storico verso lo spettatore seduto ignaro in platea e, fuor di metafora, verso la situazione contemporanea, dimostrando l'estrema modernità della tecnica hauffiana¹²⁶. Inoltre, sebbene il titolo, il racconto-cornice e la parte mediana dell'almanacco traggano in inganno, facendo supporre il contrario, prevalgono in numero i racconti ambientati in Occidente, così che questo ciclo ha anche una funzione analettica nei confronti di quello successivo. Ma soprattutto, il secondo almanacco, nel suo incessante gioco di incroci e dissolvenze tra Occidente e Oriente¹²⁷, identità-alterità, *Volksmärchen*

¹²³ La *Quellenforschung* in questo caso concorda nell'attribuire a Hauff la piena paternità nell'invenzione di questo racconto, di cui non è riuscita a rilevare alcun modello, fatta eccezione per *Einer oder der andere* di Hebel, segnalato da Barth (*op. cit.*). La 'piccola Arabia' ricorda anche la parodia al filellenismo di Hoffmann (*Die Irrungen*).

¹²⁴ Almansor scopre la vera identità di Napoleone con la simpatica prova del berretto, ovvero guardando a palazzo chi è l'unico, secondo i costumi occidentali, che, all'arrivo dell'imperatore, invece di inchinarsi e scoprirsi la testa, tiene il berretto. Una volta capito il suo errore, Almansor si scusa con l'imperatore, a cui aveva tutto il tempo dato persino del tu, per essersi fatto ingannare dal suo aspetto, riprendendo, ancora una volta il filo rosso dell'abbaglio e del gioco con le identità. La vicenda del mancato riconoscimento di Napoleone ricorda da vicino la novella *Das Bild des Kaisers*.

¹²⁵ La nave francese su cui si è imbarcato Almansor, infatti, viene attaccata prima dagli inglesi, poi da un pirata di Tunisi che porta tutto l'equipaggio ad Algeri e lo vende a degli schiavisti, infine, dopo cinque anni passati come giardiniere di un ricco signore che muore senza eredi, Almansor cade nelle mani di un negriero e, ad Alessandria, viene venduto proprio a suo padre. Il riferimento storico implicito è alla battaglia di Trafalgar (1801), in cui la flotta francese viene sconfitta da quella inglese guidata dall'ammiraglio Nelson. Qui la parabola del figliol prodigo ha, finalmente, esito positivo rispetto a *Zwerg Nase*, sebbene il padre, che non riconosce subito il figlio, anche stavolta in versione positiva, ricordi *Das Märchen vom falschen Prinzen*.

¹²⁶ La tecnica è vicina a quella della grottesca pittorica, dove le decorazioni della cornice finiscono per debordare ed acquistare più significato del quadro stesso o quella del *trompe-l'œil*, dove l'inganno prospettico ad arte sembra far fuoriuscire personaggi dalla cornice stessa.

¹²⁷ Il procedimento metaforizzante dell'accostamento contrastivo, ovvero il *Nebeneinander* di opposte culture, già presente nel frammento *Turandot* (cfr. SW 3, pp. 337-338), insieme alla combinazione della diegesi

quasi mitico-remoti e *Kunstmärchen* romantici rifunzionalizzati in chiave ironico-satirica focalizzata sul presente, diventa luogo di contatto e spazio liminale¹²⁸ privilegiato di un confronto interculturale-cosmopolita e trasversale ai generi che è, in primo luogo, quello dello scrittore umoristico Hauff, ma anche poi, quello speculare e prismaticamente rifratto dei contributi 'estranei', che, nella loro alterità, non risultano solo perfettamente inseriti, ma contribuiscono anche a reduplicare e, quindi, intensificare, l'effetto dell'insieme in una infinita, potenziata e moderna, variazione sul tema.

4. *Das Wirtshaus im Spessart*: l'approdo in Svevia?

«[...] vi darò un cuore nuovo, metterò dentro di voi
uno spirito nuovo, toglierò da voi il cuore di pietra e
vi darò un cuore di carne.»
(Ezechiele 36, 26)

Come già *Die Karawane*, anche questo ultimo almanacco torna a contenere di nuovo solo contributi di Hauff, ma, come ormai sappiamo, mentre nel primo predominava l'ambientazione orientale e nel secondo, pur con una leggera prevalenza occidentale, veniva inscenato un vero e proprio 'dialogo' tra Oriente e Occidente, qui, fatta eccezione per un unico contributo, la 'scenografia' è tutta occidentale. Ecco la struttura del *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828*:

Das Wirtshaus im Spessart (prima cornice)
1) *Die Sage vom Hirschgulden*
Secondo inserto di cornice
2) *Das kalte Herz* (*Erste Abteilung*)

con il principio di una *Perspektivierung* culturalmente marcata e straniante costituiscono la miscela esplosiva che innesca quel dinamico e continuo *perpetuum mobile* che è quell'«interkulturelles Kippen» («rovesciamento interculturale») che serpeggia nei primi due almanacchi. Se già nel Settecento, si pensi alle *Lettres persanes* di Montesquieu, la letteratura dello 'sguardo Altro' mostra di possedere un forte potenziale satirico, la peculiarità tutta hauffiana consiste allora nel raddoppiare tale potenziale intrecciando entrambi i punti di vista, ossia quello occidentale sull'Oriente e quello orientale sull'Occidente, rimettendoli simultaneamente in discussione e giocando abilmente con il lettore, facendolo inciampare continuamente contro i suoi limiti culturali e le sue aspettative, ma fornendogli anche, al contempo, quel sovversivo 'solletico' estetico jeanpauliano per cui tale dinamismo risulta inarrestabile. Lunghi dall'essere, quindi, una via di fuga o una «Projektionsfläche», l'Oriente di Hauff, solo apparentemente un «orientalisches Tableau» dal carattere «kulissenhaft», si rivela, invece, luogo sovversivo dove regnano «das Kippen der Evidenz» e «allusive Köder» [«tableau orientale», «da quinte», «rovesciamento dell'evidenza» ed «esche allusive»]. Cfr. Andrea Polaschegg, *Biedermeierliche Grenz-Tänze. Hauffs Orient*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 134-159; Id., *Der andere Orientalismus*, cit.

¹²⁸ Dove l'ironia si manifesta in tutte le sue forme, dalla satira politica alla caricatura sociale, in una serie di infinite sfumature grottesco-*unheimlich*. Sul concetto di zona di contatto o spazio liminale privilegiato, il discorso polifonico ad essa associato, nonché la carnevalesca rimessa in discussione di concetti assoluti, cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001 e Id., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968; Michel Foucault, *Spazi altri*, cit.; Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997; Victor Turner, *La foresta dei simboli: aspetti del rituale ndembu*, Brescia, Morcelliana, 1976 e Id., *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986 (poi 2003) a cui si rifà anche Benedict Anderson, *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri, 2005.

Terzo inserto di cornice

3) *Saids Schicksale*

Quarto inserto di cornice

4) *Die Höhle von Steenfall*

Quinto inserto di cornice

5) *Das kalte Herz (Zweite Abteilung)*

Sesto inserto di cornice

Anche qui la composizione è ciclica, ma, a differenza degli altri due almanacchi, questo contiene meno racconti la cui struttura è anche meno complessa, in quanto l'asse centrale passa per il terzo racconto, ovvero *Saids Schicksale*, che, infatti, svolge un ruolo peculiare a più livelli, non solo perché è l'unico di ambientazione orientale, mentre gli altri contributi sono accoppiabili nel senso che ci sono due 'saghe' (n. 1 e 4), da un lato, e le due parti di *Das kalte Herz* (n. 2 e 5), dall'altro. La composizione simmetrica intorno all'asse centrale, quindi, è composta, rispettivamente, da tre inserti di cornice e due racconti incastonati. Un'altra novità rispetto agli altri due cicli consiste in un gruppo di narratori variabile, che aumenta o diminuisce in base ai 'movimenti' della cornice. Questa è ambientata nel fitto bosco del leggendario e sinistro Spessart «vor vielen Jahren»¹²⁹, formula sostitutiva, ma non per questo meno fiabesca e remota, del tradizionale «es war einmal». Per quanto, infatti, l'ambientazione spaziale sia molto concreta e reale, quella temporale viene fissata nell'indeterminatezza di un tempo che, sebbene più 'recente' di quello dei racconti interni, non sembra comunque essere meno fiabesco e sospeso. Due giovani artigiani, un fabbro e un apprendista orafo, l'uno spavaldo e allegro, l'altro piuttosto impaurito¹³⁰ e succube dell'atmosfera inquietante del bosco al calar della sera e delle leggende su una banda di briganti della zona, camminano attraverso gli alberi lugubri dove, ad ogni passo, pare di udire strani fruscii o intravedere ombre, finché finalmente arrivano ad un'osteria¹³¹ che non sembra meno sospetta. Pur

¹²⁹ SW 2, p. 190: «tanti tanti anni sono», cfr. tr. it. a cura di Pezzé Pascolato, cit., p. 247. Per questo almanacco verrà usata sempre questa traduzione che è quasi l'unico caso che lo include.

¹³⁰ Il garzone d'orafo Felix dando sfogo alle sue paure racconta anche la *Vorgeschichte* dell'intero ciclo: nonostante il suo compagno lo prenda in giro, sostenendo che i poveri non hanno niente da temere dai briganti, Felix confessa di temerne l'assalto perché porta con sé dei gioielli fatti da lui e commissionatigli dalla sua madrina, una contessa, quasi una seconda madre per lui, che lo ha fatto educare e ha finanziato il suo apprendistato e con i quali egli vuole mostrarle la sua bravura e riconoscenza.

¹³¹ L'osteria come luogo della critica politico-sociale ricorre in Hauff, dalla novella *Die Sängerin* alle *Phantasien im Bremer Ratskeller*, e assume in questo caso, nel racconto-cornice del terzo almanacco, il doppio ruolo di critica letteraria alla *Schauer- und Räuberliteratur*, da un lato, e, dall'altro, di critica sociale a più livelli intorno ai *Leitmotive* dell'inganno e dell'avidità senza scrupoli che, dalla cornice, si dipanano nei testi come fili rossi in infinite variazioni e sfumature. Da notare che una simile funzione assume anche l'osteria nei *Promessi sposi* di Manzoni. Su Hauff cfr. Andreas Böhn, *Ökonomisches Wissen in Wilhelm Hauffs zyklischer Rahmenerzählung «Das Wirtshaus im Spessart»*, cit., pp. 504-512; Bettina Kaemena, *Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur*, cit.; Ernst Bloch, *Das Wirtshaus im Spessart*, in Id., *Literarische Aufsätze*, cit., pp. 79-83; La *Quellenforschung* cita come riferimenti per la cornice di questo almanacco: *Die Räuber* di Hoffmann e *Tales of a Traveller* (1824, tr. ted. di Fischer, 1826) di W. Irving, e, in particolare, della terza parte, intitolata *The Italian Banditti*, il racconto-cornice *The Inn at Terracina* e poi, dei racconti interni, in particolare *The Belated Travellers* e *The Painter's Adventure*. Per i riferimenti bibliografici agli studi della critica delle fonti cfr. *supra* (nota 29). Spies, invece, cita *Die Räuber-Schenke* (1785) di Meißner come fonte primaria, cfr. Hans-Bernd Spies, «Die Räuber-Schenke», *Ein literarisches Wirtshaus im Spessart – Jahrzehnte vor Wilhelm Hauff*, cit., pp. 200-217. Un altro testo, non segnalato dalla critica, sul fenomeno del banditismo all'epoca è anche quello di Johann Heinrich Bartels (*Briefe über Kalabrien und Sizilien*, 1787-91), cfr. Dieter Richter, *Briganten am Wege. Deutsche Reisende und das Abenteuer Italien*, Frankfurt/M., Insel, 2002.

essendo frequentata da una piccola comitiva apparentemente 'normale' e nonostante un carrettiere che la frequenta da più di dieci anni sostenga che è un posto tranquillo e rispettabile dove non è mai accaduto nulla, il fatto che sia l'unica nella zona, insieme a certe leggende su gente alloggiatavi e poi scomparsa, sembrano dare adito a dubbi e insinuare il sospetto di una possibile intesa, forzata o meno, tra l'ostessa, il cui marito commerciante di vino è sempre fuori per lavoro, e la banda di briganti, senza contare che le finestre hanno tutte le inferriate. L'osteria, quindi, più che un pacifico luogo di riparo, sembra piuttosto avere l'aspetto di una trappola per topi, per cui la comitiva radunatasi in maniera 'casuale', come nel primo almanacco, decide, un po' per passare il tempo, un po' per non farsi eventualmente sorprendere nel sonno¹³², di raccontarsi a turno delle storie. Ora la cosa interessante è che queste storie vengono definite «Sagen und Geschichten»¹³³, ma che, a ben guardare, a differenza degli inserti di cornice, che, come abbiamo visto, a parte la collocazione temporale remota, sono tutti solidamente ancorati nel *Diesseits*, si rivelano piuttosto fiabesche, non solo nella loro vaga e arcaica ambientazione temporale, ma anche nell'aver sempre a che fare con lo *Jenseits*, il che, con qualche anticipazione, sembra allora far convergere i tre generi verso un unico campo sinonimico con una funzione ben precisa nell'economia dell'almanacco e dei tre cicli, su cui torneremo a breve. I racconti incastonati vengono narrati a turno dai membri della comitiva in ordine 'gerarchico', ovvero di classe sociale, hanno tutti carattere addittivo rispetto alla cornice e al narratore e, infatti, vengono narrati con atteggiamento distaccato e la questione se si tratti di realtà o invenzione rimane aperta. Il primo narratore è proprio il fabbro, il quale racconta la *Sage vom Hirschgulden*¹³⁴ che ha gli stessi toni cupi del racconto-cornice. Questa è ambientata nell'Alta Svevia, al castello di Hohenzollern, dove la dolce e generosa contessa Hedwig dona al burbero marito, il conte di Zollern, un bel bambino, Kuno¹³⁵, che egli, in una sorta di 'prova del fuoco', un giorno porta con sé a cavallo per testarne il coraggio e la resistenza. Il bambino di soli tre anni si mostra prima divertito, poi impaurito, e, alla fine, cade improvvisamente dal cavallo e viene salvato da un vecchia donna, che chiede in cambio un fiorino del cervo che il conte, spilorcio, non solo non le dà, ma la insulta anche, per cui lei maledice il suo patrimonio dicendogli che non ne rimarrà che quell'unico fiorino. Il conte replica con il suo solito improprio «Weiß schon, dummes Zeug!»¹³⁶ e da quel giorno rifiuta il figlio perché, secondo lui, non vale niente. La moglie, addolorata da quel comportamento, si ammala e muore, mentre il padre, allora, relega Kuno in un luogo appartato del palazzo e lo fa educare dal cappellano del castello, mentre lui si risposa con una contessa malvagia e avida che gli partorisce subito due gemelli, i quali, come segnala-

¹³² Riunendo, in tal modo, ancora una volta, il tipo di incorniciamento statico con quello dinamico. Cfr. *supra*, il par. 1 di questo stesso capitolo.

¹³³ SW 2, p. 194: «ogni paese ha le sue leggende, le sue saghe...», traduce la Pezzé Pascolato (*op. cit.*, p. 254), ma che ci sembra più opportuno rendere più letteralmente con «saghe e racconti».

¹³⁴ Qui le fonti di riferimento sarebbero: la *Sage von den drei Brüdern* dalla *Neckarseite der schwäbischen Alb* di G. Schwab, la cui descrizione un po' arida verrebbe arricchita da Hauff con elementi del *Volksmärchen*, come ad esempio il motivo dei tre fratelli, di cui uno odiato e preso di mira dai due più cattivi e dalla matrigna, ma protetto da esseri soprannaturali, come nei Grimm (*Aschenputtel, Die drei Federn e Die goldene Gans*). Interessante da notare è il fatto che, se di solito nel *Volksmärchen* la figura del padre viene solo menzionata, in quanto quasi irrilevante e, quindi, ridotta a mera comparsa, qui viene, invece, caratterizzata in modo molto preciso, mentre manca quasi del tutto l'elemento soprannaturale.

¹³⁵ Nella sempre più fitta rete di rimandi interni, Kuno era anche il nome del protagonista del romanzo omonimo nella novella *Die letzten Ritter von Marienburg*.

¹³⁶ SW 2, p. 196; tr. it., cit., p. 318: «Sì, sì! Buffonate!».

no già emblematicamente i nomi, Wolf e Schalk, la superano di gran lunga in avidità ed egoismo. Mentre tutta la famiglia lo isola e lo chiama «der dumme Kuno»¹³⁷, egli va spesso a far visita alla sua salvatrice, la Frau Feldheimerin, che gli inservienti ritengono una strega, ma che Kuno, vuoi per gli insegnamenti 'illuminati' del cappellano che nega l'esistenza delle streghe¹³⁸, vuoi perché lo ha salvato e sempre trattato bene, la considera come una seconda madre. In seguito, il padre, convinto dalla matrigna, cambia il testamento e riduce il diritto di primogenitura di Kuno, relegandolo in un castello minore¹³⁹ e lasciando gran parte del patrimonio ai due gemelli insaziabili, i quali non solo disprezzano e deridono sempre il terzo fratello, che cerca invece di ingraziarsi, ma non aspettano altro che muoia per accaparrarsi anche la sua parte. Solo e isolato, nonostante i suoi continui, fallimentari e disprezzati tentativi di comunicazione e avvicinamento alla 'famiglia', allora, Kuno si ritira nel castelletto assegnatogli con il cappellano e la vecchia Feldheimerin, finché, una volta morti anche loro e aver compreso il profondo odio dei fratelli nei suoi confronti, decide di cambiare il testamento, vendendo tutto il suo patrimonio al Württemberg in cambio di un fiorino del cervo che, per concludere la beffa del non così stupido Kuno, dal giorno seguente, quando i gemelli decidono di andare a 'investirlo' alla simbolica osteria 'Lamm', viene persino dichiarato fuori corso. Il testo lascia aperta la questione, lasciandola avvolta in un alone leggendario, se Kuno sia morto alla giovane età di ventotto anni naturalmente, ovvero per i dispiaceri, o se, come si vocifera, sia stato avvelenato dal fratello. A parte alcune pennellate ironiche dal retrogusto amaro che, nel dipingere la quasi ridicola figura del conte Zollern o le battute di scherno dei fratellastri non solo verso il povero Kuno, ma anche verso la loro stessa madre¹⁴⁰, accendono di una luce quasi caricaturale la fissità e l'aridità spietata di tali personaggi, la 'saga' è piuttosto triste e tenebrosa, ma mostra, comunque, di svolgere un ruolo chiave nel continuare e intensificare l'atmosfera della cornice, da un lato, mentre dall'altro mettono in moto il meccanismo di due importanti fili rossi di quest'ultimo almanacco: quello dell'insensibilità di cuore e dell'avidità, portato avanti soprattutto dai racconti incastonati e sempre simboleggiato da un *Dingsymbol*, che in questo caso sarebbe il fiorino, e quello della messa in discussione del soprannaturale, trattato più particolarmente nella cornice.

Con il consueto movimento di pendolo, dopo la conclusione del racconto, si ritorna alla cornice, dove i sospetti iniziali trovano conferma nell'atteggiamento dell'ostessa che, improvvisamente, con una scusa, costringe tutti ad andare a letto senza luci e, poi, non appena il carrettiere fa finta di dover prendere qualcosa nel carro per verificare se è possibile fuggire, si scopre che Fassan, ovvero un grosso cane ringhioso, impedisce agli ospiti ogni movimento facendo la guardia alle scale. Nonostante questi sotterfugi e sebbene il carrettiere dica di aver visto certi brutti ceffi armati nel buio quando è sce-

¹³⁷ Ivi, p. 201. Tr. it., cit., p. 323. «Quello scemo di Cuno», è l'appellativo 'regalatogli' dalla matrigna e poi usato dall'intera famiglia.

¹³⁸ Inizia qui il *Leitmotiv* del doppio atteggiamento verso le storie di fantasmi o il soprannaturale, che attraversa l'almanacco sotto varie forme: quello superstizioso della servitù che ci crede contro quello 'illuministico' del cappellano che bandisce le 'streghe' rifiutandone l'esistenza.

¹³⁹ I castelli di Hohenzollern e Schalksberg, non a caso, vista l'eloquenza dei nomi, vanno ai due gemelli, mentre il più modesto Hirschguldberg o Hirschberg viene assegnato a Kuno. Il motivo dei castelli dalla funzione iconica ricorda il *Lichtenstein* e le novelle *Das Bild des Kaisers* e *Die letzten Ritter von Marienburg*.

¹⁴⁰ Emblematico è il fatto che i due gemelli cercano di farsela a vicenda per accaparrarsi la fetta più grande di patrimonio possibile, e anche quello di Kuno e, alle richieste della madre, la cui avidità e perfidia essi mostrano di superare di gran lunga, ripetono sempre «Umsonst ist der Tod, Frau Mutter!». Cfr. SW 2, p. 202. Tr. it., cit., p. 325: «Per nulla non si ha che la morte, signora madre!».

so per uscire, il gruppo, tuttavia, non si lascia troppo intimorire e, riunendosi di nuovo nella camera del giovane studente, ne ascoltano la prima parte di *Das kalte Herz* esplicitamente sottotitolato *Ein Märchen*. Si tratta di una fiaba di ambientazione realistica non solo perché rappresenta uno spaccato veritiero di vita, usi e costumi della Svevia che rimane, comunque, un po' sospeso tra il concreto e il leggendario, ma anche perché inscena il processo di capitalizzazione della società in atto proprio ai tempi di Hauff. Sebbene la storia ruoti intorno ad un'unica figura centrale, il carbonaio Peter Munk che è scontento e vuole migliorare a tutti i costi il suo *status* sociale, il racconto, come anche gli altri del ciclo, in realtà, procede per coppie oppositive, sia nel *Diesseits* che nello *Jenseits*. Laldiqua, infatti, è composto dai due lati della Foresta Nera che, dalla parte del Baden, è il regno degli onesti vetrai e orologiai, mentre l'altra parte è il dominio degli imponenti e ricchi boscaioli che, secondo l'antica saga, sotto la guida dello Holländer-Michel, raggirano il loro padrone vendendo a Colonia solo i tronchi più piccoli e riservando quelli migliori per fare affari più redditizi con l'Olanda e gozzovigliare con il ricavato. Per questo, sempre secondo la 'saga', egli è ritenuto responsabile della corruzione nel paese: «Vor etwa hundert Jahren, so erzählte es wenigstens mein Ehni, war weit und breit kein ehrlicher Volk auf Erden, als die Schwarzwälder. Jetzt, seit so viel Geld im Land ist, sind die Menschen unredlich und schlecht. [...] der Holländer-Michel ist schuld an all dieser Verderbnis»¹⁴¹. Quest'ultimo, ovvero il gigantesco Holländer-Michel, insieme al piccolo Glasmännlein, costituiscono le due figure 'soprannaturali' della fiaba, che rappresentano, anche nell'aspetto, le due 'popolazioni' della Foresta Nera e che abitano il Tannenbühl, cioè la parte più alta e remota del bosco, anche questa avvolta da un alone leggendario e sacrale. Nel presentare i due opposti principi del bene e del male in forma dei due 'spiriti' del bosco si allude, ancora una volta, al motivo del crescente scetticismo nei confronti del soprannaturale: «Noch vor kurzer Zeit glaubten die Bewohner dieses Waldes an Waldgeister, und erst in neuerer Zeit hat man ihnen diesen törichten Aberglauben benehmen können»¹⁴². Tornando al nostro Peter, che viene ironicamente definito «ein schlauer Bursche»¹⁴³, egli viene volutamente descritto come continuamente preso da una certa *Sehnsucht* che ci aspetteremmo avere tutti i tratti dell'anelito romantico à la Tieck:

Aber ein Köhler hat viel Zeit zum Nachdenken über sich und andere, und wenn Peter Munk an seinem Meiler saß, stimmten die dunkeln Bäume umher und die tiefe Waldesstille sein Herz zu Tränen und unbewußter Sehnsucht. Es betrübte ihn etwas, es ärgerte ihn etwas, er wußte nicht recht was. Endlich merkte er sich ab was ihn ärgerte, und das war – sein Stand¹⁴⁴.

¹⁴¹ SW 2, p. 222: «Circa cent'anni fa, non c'era popolazione più onesta di quella della Selva Nera. Ora, da che c'è tanto denaro nel paese, gli uomini son divenuti discoli e cattivi [...] Un tempo non era così [...] la colpa di questa rovina è tutta dell'Olandese Michele». Cfr. tr. it., cit., p. 265.

¹⁴² Ivi, p. 216: «Sino a poco tempo fa, gli abitanti della Foresta Nera credevano ancora agli spiriti, alle stregonerie, alle apparizioni [e solo in tempi più recenti si sono potute togliere loro di testa queste sciocche superstizioni].» Cfr. tr. it., cit., p. 258 [tra parentesi le nostre integrazioni].

¹⁴³ Ivi, p. 217: «un ragazzo furbo» [traduzione nostra].

¹⁴⁴ *Ibidem*: «Ma i carbonai hanno molto tempo per meditare, sopra se stessi e sopra gli altri, e quando Peter Munk sedeva presso la carbonaia, pareva che gli alberi neri ed il grande silenzio del bosco gli conciliassero la malinconia, mettendogli in cuore un desiderio... non sapeva nemmeno lui di che. Qualche cosa lo angustia, qualche cosa lo irritava, ma non ci vedeva ben chiaro. Finalmente, comprese: non era più contento del suo stato [della sua condizione sociale]». Cfr. tr. it., cit., p. 259.

Sebbene Peter accetti quasi per abitudine generazionale il suo umile mestiere, tuttavia, questo certo nonsocché che lo perseguita, lungi dall'essere il romantico anelito verso la *Waldeinsamkeit*, con un evidente scarto ironico, si rivela una ben più pratica invidia verso tre figure molto concrete, ovvero il ricco Ezechiele¹⁴⁵, il lungo Schlurker e il «Tanzbodenkönig», che sono poi i simboli caricaturali di ricchezza, acume ed eleganza, nonché, in ultima analisi, del suo essere completamente abbagliato da valori puramente materiali ed esteriori. Quando, infatti, dopo varie peripezie e incontri-scontri con i due spiriti del bosco e le loro varie trasformazioni, dai tratti ora sublimi, ora grotteschi¹⁴⁶, riesce, infine, ad ottenere che il Glasmännlein gli esaudisca tre desideri, egli si rivela «dumme Kohlen-Munk-Peter»¹⁴⁷, in quanto non sceglie, come, infatti, lo spirito buono più volte gli rimprovera, senno, buon senso e prudenza, ma beni puramente materiali e ed effimeri, ovvero «di avere sempre in tasca *tanti soldi quanti* ne ha il grasso Ezechiele», «l'astuzia di Schlurker e saper ballare meglio del Re del ballo» e di avere la più ricca vetreria dei dintorni. Naturalmente i desideri si avverano, salvo che, alla fine perde tutto, in quanto non solo non ha la benché minima idea di come mandare avanti l'azienda, ma sperpera anche tutte le ricchezze all'osteria, ballando, bevendo e giocando, finché un giorno, i suoi desideri non gli si rivoltano definitivamente contro e, insieme alla bancarotta, ottiene anche la perdita al gioco del grasso Ezechiele il che significa, quindi, nei termini in cui aveva letteralmente espresso il desiderio, l'automatica scomparsa anche di tutti i suoi averi. Allora gli si affianca nuovamente il tentatore, ovvero lo Holländer-Michel, ma, a questo punto, la storia viene bruscamente interrotta dall'arrivo notturno di una contessa con il suo seguito all'osteria.

Una volta sistemata nella camera accanto a quella dello studente dove è radunata la combriccola e dopo aver informato anche i nuovi arrivati del complotto, il 'piano' per non essere colti nel sonno procede con una cerchia allargata e proprio con la narrazione del nuovo arrivato, ovvero il guardiacaccia-guardia del corpo della contessa. Dalla Germania si torna di nuovo, per un'ultima volta, in Oriente con il lungo racconto centrale-assiale *Saids Schicksale*¹⁴⁸. Come già nel primo almanacco *Die Errettung Fatmes*, anche questo è un racconto avventuroso ambientato in una Bassora quasi atemporale, ovvero ai tempi di un Harun Al-Raschid, evocato non tanto nella sua fisicità di reale personaggio storico, ma piuttosto nella sua aura di leggendario sovrano di Bagdad il cui nome è inscindibilmente legato alle *Mille e una notte*. Said è il figlio del ricco Be-

¹⁴⁵ Il nome è un doppia allusione biblica, rovesciata in chiave parodica, in quanto il *Dingsymbol* del titolo, il motivo del cuore di pietra, è una citazione tratta, appunto, dal libro profetico di Ezechiele, solo che qui, metonimicamente, avviene il contrario che nella Bibbia: il cuore di carne viene sostituito da quello di pietra, mentre il profeta diventa il grasso Ezechiele, grottesco simbolo di una ricchezza sporca, ottenuta con il patto mefistofelico. Grassi e gozzovigliatori erano anche il ricco crapulone di Schöll e il Duca in *Zwerg Nase*.

¹⁴⁶ I due personaggi 'sopranaturali', che, tuttavia, non sono poi così evanescenti, ma piuttosto concreti e *diesseitig*, si presentano da subito in forme quasi più ridicolo-grottesche che sublimi: l'enorme sproporzione tra i due, infatti, salta subito all'occhio e, a conferirgli uno scarto ironico quasi parodico, contribuiscono le continue descrizioni paragonate a oggetti concreti e quotidiani, del tipo 'alto come un albero' e simili, per cui cfr. *infra*. Per quanto riguarda le trasformazioni, in questa prima parte del racconto, dominano quelle del Glasmännlein, che si presenta come scoiattolino dai tratti mutanti e antropomorfizzanti, poi si muta in gallo cedrone per salvare Peter, quando lo Holländer-Michel gli lancia dietro un bastone che si trasforma in un serpente, infine diventa vetro incandescente quando Peter, furibondo per la perdita, lo afferra per la gola.

¹⁴⁷ SW 2, p. 231: «balordo, balordo che non sei altro! [sciocco carbonaio]». Tr. it., cit., p. 275.

¹⁴⁸ I modelli di riferimento di questo racconto dai molti motivi sono: *Oberon* di Wieland e l'«Arion-Stoff» di F. Schlegel e Novalis (*Ofterdingen*); *Nymphe des Brunnens* di Musäus; le *Mille e una notte* (*Die Geschichte vom Oliventopf*; *Habib Dorat al Gawas*; *Erzählung des jüdischen Arztes*); dei Grimm il motivo del 'Tischlein-deck-dich' e *Aschenputtel*. Cfr. nota 29.

nezar, nato in circostanze atmosferiche soprannaturali durante le quali una buona fata dona alla madre un fischietto d'argento appeso ad una catenina d'oro da consegnargli non prima del suo ventesimo compleanno. Il padre, che non crede affatto a queste cose e, anzi, le prende in giro, e che ha allevato il figlio in uno stato di 'natura' o beata ignoranza, che dir si voglia, senza farlo studiare o insegnargli un mestiere, ma solo a combattere e a pregare, lo manda già due anni prima, rispetto a quanto consigliatogli dalla fata, a fare un pellegrinaggio alla Mecca, durante il quale hanno inizio le sue lunghe disavventure. Prima di seguire tali vicende, però, vediamo quanto scettico, derisorio e irriverente sia il punto di vista di Benezar sul soprannaturale, mentre il figlio, dubbioso e irrisolto se credere agli insegnamenti del padre, oppure, in cuor suo, alla versione della madre, prova e riprova il fischietto senza successo. Così si esprime Benezar con il figlio:

Ich bin ein Mann, der über die Vorurteile des Pöbels erhaben ist. Ich höre zwar gern Geschichten von Feien und Zauberern erzählen, weil mir die Zeit dabei angenehm vergeht, doch bin ich weit entfernt, daran zu glauben, wie so viele unwissende Menschen tun, daß diese Genien, oder wer sie sonst sein mögen, Einfluß auf das Leben und Treiben der Menschen haben. Deine Mutter aber, sie ist jetzt zwölf Jahre tot, deine Mutter glaubte so fest daran, als an den Koran; ja sie hat mir in einer einsamen Stunde, nachdem ich ihr geschworen, es niemand als ihrem Kind zu entdecken, vertraut, daß sie selbst von ihrer Geburt an mit einer Fee in Berührung gestanden habe. Ich habe sie deswegen ausgelacht, und doch muß ich gestehen, daß bei deiner Geburt, Said, einige Dinge vorfielen, die mich selbst in Erstaunen setzten¹⁴⁹.

E dopo strani fenomeni atmosferici e misteriose circostanze che Benezar non descrive, ma evoca, definendole emblematicamente «dieses Schauspiel»¹⁵⁰, continua sulla stessa falsariga, deridendo il soprannaturale come fenomeno da 'popolino' o donnicciole:

„Das war also die Hexe, die das Wetter schön machte, und diesen Rosen- und Nelkenduft hinterließ?“ Sprach ich lachend und ungläubig. „Aber sie hätte etwas Besseres beschreiben können, als dieses Pfeifchen. Etwa einen Beutel voll Gold, ein Pferd oder dergleichen.“ Deine Mutter beschwor mich, nicht zu spotten [...]»¹⁵¹

Il figlio, invece, combattuto tra scetticismo e voglia di credere, sembra rispecchiare l'epoca in transizione del nostro stesso autore:

Aber bald richteten sich alle seine Gedanken wieder auf die geheimnisvollen Worte seiner Mutter; er hatte von Feen manches gehört, aber nie hatte er erfahren, daß dieser

¹⁴⁹ Ivi, pp. 239-240: «Io mi sono elevato al di sopra dei pregiudizi del volgo; ascolto volentieri le novelle di fate e d'incanti, perché mi fanno passare piacevolmente il tempo, ma son ben lontano dal prestar fede a codeste frottole, come fanno tanti ignoranti; sono ben lontano dal credere che quei geni, o come altro si chiamino, possano esercitare qualche potere sulle azioni o sulla vita degli uomini. Tua madre, buon'anima, tua madre che è morta dodici anni or sono, credeva in codeste fole così fermamente come nel Corano; ed in un'ora di confidente intimità, dopo ch'io le ebbi giurato di non rivelare questo ad altri che al suo figliuolo, mi confessò di essere stata dalla nascita in relazione con una fata. Allora, io ne risi; ma debbo ammettere, Said, che al momento della tua nascita accaddero cose che stupirono anche me». Cfr. tr. it., cit., pp. 371-372.

¹⁵⁰ *Ibidem*: «questo spettacolo teatrale». Cfr. tr. it., cit., p. 372.

¹⁵¹ *Ibidem*: «“- Ah, è stata la strega - dissi io, ridendo incredulo - che ha cacciato il maltempo ed ha portato questo profumo di rose e di garofani! Poteva donare al bimbo qualche cosa di meglio di un fischietto, allora; una borsa piena d'oro, od un bel cavallo... - Tua madre mi scongiurò di non scherzare su ciò [...]». Cfr. tr. it., cit., pp. 372-373.

oder jener Nachbar in Balsora mit einem übernatürlichen Genius in Verbindung gestanden sei, sondern man hatte die Sagen von diesen Geistern immer in weit entfernte Länder und alte Zeiten versetzt, und so glaubte er, es gebe heutzutage keine solche Erscheinungen mehr, oder die Feien haben aufgehört, die Menschen zu besuchen und an ihren Schicksalen teilzunehmen. Obgleich er aber also dachte, so war er doch immer wieder von neuem versucht, an irgend etwas Geheimnisvolles und Übernatürliches zu glauben, was mit seiner Mutter vorgegangen sein könnte, und so kam es, daß er beinahe einen ganzen Tag wie ein Träumender zu Pferde saß [...]¹⁵²

Anche il colloquio seguente con un anziano della carovana non lo aiuta a fuggire i dubbi, anzi, proprio mentre è ancora tutto preso dalle sue fantasticherie, purtroppo deve ben presto rendersi conto della dura realtà.

La carovana subisce, infatti, un assalto di predoni arabi¹⁵³, e nel difendersi in combattimento, Said ha la sfortuna di uccidere Almansor, valoroso figlio del capo-banda Selim¹⁵⁴ che, invece di vendicarsi, riconosce il valore in battaglia di Said e lo tiene nella sua tenda come un figlio, sebbene sotto le mentite spoglie di servo, ma questo gli crea solo nemici¹⁵⁵ e un giorno decide di liberarlo con la scusa di aver ormai ottenuto il riscatto richiesto. Ma i 'fedeli' che hanno giurato di non uccidere il ragazzo e di accompagnarlo alla città più vicina, non tenendo fede alla parola data e volendosi vendicare a tutti i costi della perdita di Almansor, lo lasciano legato a morire nel deserto. Il povero Said perde i sensi ormai rassegnato al suo destino, ma quando si sveglia, scopre di essere stato salvato da «un omiciattolo grasso, con una lunga barba», ovvero l'infido mercante Kalum-Beck che, però, lungi dall'essere un uomo pietoso e generoso, gli ha salvato la vita e lo ha portato nella sua casa di Bagdad solo per ricattarlo con sporche menzogne e costringerlo a diventare suo schiavo, sfruttando meschinamente il fatto di essere un uomo dall'aspetto ridicolo ma influente per le sue ricchezze e la sua parentela con Messur, il Gran Visir. Durante la sua schiavitù, Said è costretto a fare da specchietto per le allodole, ovvero stare sulla porta della bottega e fare da richiamo ai clienti, ma un giorno arriva una cliente che, con una scusa, si fa accompagnare a casa da Said¹⁵⁶ e gli si rivela come la sua benevola fata Zulima, la quale ha i tratti delle protagoniste dei *Feenmärchen* francesi, però, purtroppo, in questo mondo ormai secolarizzato, non sembra più avere molti poteri e molta influenza. Deve confessare, infatti, che le sventure di Said sono dovute al fatto di aver lasciato casa sua due anni prima di quanto la fata aveva imposto ai suoi genitori e che, purtroppo, per ora non può fare molto per lui:

¹⁵² Ivi, pp. 241-242: «Ma ben presto le parole misteriose della sua mamma gli tornarono alla memoria. Di fate, aveva sentito parlare molto; mai però aveva saputo che questo o quest'altro conoscente di Bassra fossero in relazione con esseri soprannaturali; le novelle mettevano sempre geni e fate in paesi lontani ed in tempi remoti e perciò egli non credeva che oggigiorno fossero possibili tali apparizioni: le fate dovevano aver cessato di visitare gli uomini e di occuparsi dei loro destini. Eppure, era tentato di credere a qualche cosa di misterioso e di innaturale, riguardo a sua madre; e così avvenne che cavalcò tutta la giornata come trasognato [...]». Cfr. tr. it., cit., p. 374.

¹⁵³ Mentre nel primo ciclo, *Die Karawane*, l'attacco dei predoni rimaneva solo una minaccia, qui avviene realmente. Da notare è la particolarità di questo racconto centrale così denso di continui e intrecciati rimandi, ora per parallelismi, ora per contrasti, a motivi e nomi degli altri due cicli.

¹⁵⁴ Il capo dei predoni qui ha lo stesso nome di Selim Baruch-Orbasan, l'altro capo predone del primo ciclo, mentre il nome del figlio Almansor, richiama *Die Geschichte Almansors* del secondo almanacco, dove il protagonista viene salvato da Napoleone, mentre qui, come vedremo, sarà Said, sotto le mentite spoglie di un forestiero di nome Almansor, a salvare la vita ad Harun Al-Raschid.

¹⁵⁵ Qui l'allusione è al destino dei favoriti di corte, come nel caso di Muck e Zwerg Nase negli altri due cicli.

¹⁵⁶ Si tratta di un motivo ben noto che abbiamo già incontrato in forma variata in *Zwerg Nase*.

„Du hast eine gute Weise mit uns zu sprechen“, antwortete sie, „aber armer Said! Es ist nicht möglich; ich vermag jetzt, wo du außer deinem Vaterhause bist, nichts Wunderbares für dich zu tun. Nicht einmal aus der Gewalt des elenden Kalum-Beck vermag ich dich zu befreien! Er steht unter dem Schutz deiner mächtigen Feindin“¹⁵⁷.

Mentre deve attendere pazientemente che arrivi il momento propizio per liberarsi, allora, Said esprime un desiderio tutto terreno, ma molto più nobile e non materiale di quelli di Peter Munk, ovvero di poter partecipare con un aspetto irriconoscibile alle giostre settimanali dei giovani cavalieri della città per mostrare la sua prodezza, come, infatti, avviene e dove si guadagna, oltre alle invidie dei meno valorosi, l'amicizia e il rispetto dei figli del sultano e del Visir. Intanto, pur avendolo salvato dalle botte e dal pubblico dileggio, Said continua a servire l'avidò e meschino Kalum-Beck che, per 'riconoscenza', gli accorda solo un giorno libero alla settimana, nel quale partecipa, appunto, alle giostre. Una sera, poi, passando per il bazar riesce a scoprire le trame di un gruppo di persone che stanno preparando un attentato al grande sovrano Harun Al-Raschid che, di notte, gira spesso travestito con il suo Gran Visir per le vie di Bagdad¹⁵⁸, e che Said salva con il suo coraggio e la sua destrezza nel combattimento. Prima, però, che Harun possa riuscire a dimostrarli la sua riconoscenza facendo vera giustizia e ospitandolo con suo padre al castello, Said deve subire ancora delle sventure. Egli, infatti, dopo aver ricevuto un anello da Harun e una borsa d'oro dal Gran Visir, decide di congedarsi da Kalum-Beck e far ritorno in patria, ma quest'ultimo, nella sua perfidia, lo accusa di furto e Said, che in tribunale non ha neanche la possibilità di aprire bocca di fronte al 'rispettabile' mercante, viene condannato ad essere spedito su un'isola deserta con altri delinquenti. Durante il trasferimento, però, la nave naufraga ed egli si salva con l'aiuto del fischiotto della fata, che finalmente funziona, e gli fornisce acqua e cibo a volontà e un delfino che lo salva dal mare e lo porta direttamente nel palazzo di Harun, dove, appunto, può raccontare la sua storia ed essere finalmente creduto. Lo scontro conclusivo, tutto *diesseitig*, tra la vera giustizia e saggezza di Harun e la spietata falsità di Kalum, da un lato, e l'ipocrisia del giudice corrotto, dall'altro, risolve sì tutto in un lieto fine dove i buoni vengono finalmente premiati e i cattivi severamente puniti, ma che mostra, al contempo, l'ormai inesorabile marginalità di un soprannaturale i cui poteri non sono solo limitati emblematicamente ed ironicamente ad un fischiotto, ma che non può più trovare spazio in una visione del mondo, non solo scettica ma alquanto pessimistica, dove risulta essere più potente la perfida malignità di un Kalum o le ingiustizie di un tribunale che dà la possibilità di difendersi solo ai ricchi e alle personalità influenti. Il racconto, allora, dai toni fortemente chiaroscurali come *Das kalte Herz*, ricopre un ruolo tutto speciale nell'economia dell'almanacco e del macrotesto, non solo per la sua posizione assiale e ambientazione orientale o per la sua centrale lunghezza, ma soprattutto perché, come abbiamo constatato, può essere visto, in ultima analisi, come bacino di confluenza e *mise-en-abyme* del gioco di dissolvenze e *Verschachtelungen* di motivi occidentali-orientali di tutti e tre gli almanacchi.

¹⁵⁷ SW 2, p. 255: «[...] – Hai un bel modo tu di ragionare con noi! Ma, mio povero Said, non è possibile: ora, sinché sei fuori della tua casa paterna, io non posso adoprare per te alcun'arte magica. Nemmeno ti posso liberare dalla servitù di quel miserabile Kalum-Beck! Colui sta sotto la protezione della tua potente nemica». Cfr. tr. it., cit., p. 388.

¹⁵⁸ Questo è un motivo che ricorreva anche nel racconto di Morier e, insieme a quello di una giustizia sommaria e arbitraria, anche in *Abner*. Qui, comunque, come già nella *Geschichte Almansors*, vengono forniti modelli positivi di regnante, uno occidentale, Napoleone, l'altro orientale, ovvero Harun Al-Raschid, in contrapposizione alla serie di caricature e satire politiche e sociali precedenti.

Dopo questo racconto, nella parte centrale della cornice, si comincia a raccontare brevi aneddoti sul potere della narrazione di combattere il sonno. Il fabbro, infatti, narra di come il suo spilorcio padrone una volta li abbia tenuti tutta la notte svegli a lavorare ad una campana per il duomo non mescendo del buon vino, ma raccontando loro le avventure della sua vita. Lo studente, rappresentante del punto di vista 'illuminista' sulla questione, per lui ridicola, del credere agli spettri, commenta dicendo che il padrone era proprio un uomo assennato, non come le donnuciole che nelle sere d'inverno, mentre filano nelle *Lichtstuben*, si intrattengono raccontandosi ogni sorta di storie di spettri e coboldi, o come la sua nutrice che da piccolo, per tenerlo buono, cercava sempre di intimorirlo con storie di streghe e spiriti, come quella dell'uomo morto che torna con la testa sotto il braccio, gli occhi lucenti e i lunghi artigli con cui torce il collo a chi incontra nel buio. Così si conclude la conversazione:

„Ja das ist ein großer Fehler“, bemerkte der Jäger, „wenn man die kindlichen Gedanken mit solchem Aberwitz füllt“. [...] „Und nicht nur für Kinder“, entgegnete der Student, „halte ich Unterhaltungen dieser Art für höchst schädlich und töricht, sondern auch für jeden; denn welcher vernünftige Mensch wird sich über das Treiben und Wesen von Dingen unterhalten, die eigentlich nur im Hirn eines Toren wirklich sind. Dort spukt es, sonst nirgends. Doch am allerschädlichsten sind diese Geschichten unter dem Landvolk. Dort glaubt man fest und unabweichlich an Torheiten dieser Art, und dieser Glaube wird in den Spinnstuben und in der Schenke genährt“ [...] ¹⁵⁹

E il discorso sembra chiuso, senonché, ad alimentare il dubbio sull'esistenza dei fantasmi, contribuisce poi l'aneddoto «Der Gang auf den Kirchhof»¹⁶⁰ raccontato dal carrettiere, la cui sorella, una volta, per dimostrarsi coraggiosa e 'illuminata', dichiara di non credere alla storia di un morto che non troverebbe pace nella sua tomba e ogni notte ve ne uscisse e, pur essendo terrorizzata, cerca di dimostrarlo andando di notte a cercarne la tomba al cimitero, ma poi, per lo spavento preso nel vedere effettivamente vicino alla tomba una persona che le parla, cade ammalata e muore nel giro di pochi giorni. La storia *horror* assume poi, in realtà, sfumature quasi comiche, in quanto si scopre subito che si tratta non di un fantasma, ma del becchino in carne e ossa, ma la chiusa con la morte della sorella è, comunque, drammatica, secondo l'ormai ben noto e ricorrente chiaroscuro hauffiano che alterna contrappuntisticamente atmosfere romantiche ad uno scetticismo di tipo illuminista-'realista'.

Subito dopo questa discussione 'teorica' volta a sfatare il 'mito' e la *Wirkung* delle storie di fantasmi, tuttavia, viene narrata dal giovane orafo un'altra saga che incupisce ulteriormente i toni di quella precedente, ovvero *Die Höhle von Steenfull. Eine schottländische Sage*¹⁶¹. In questa storia di ambientazione scozzese, la grotta dove sono nasco-

¹⁵⁹ SW 2, p. 275: «Sì, è un grosso errore», osservò il guardiacaccia, “riempire i pensieri infantili con tali superstizioni”. [...] “E non solo per i bambini”, ribatté lo studente, “ritengo tali conversazioni altamente dannose e stolte, ma anche per chiunque; poiché quale uomo assennato si intratterrà sull'andamento e l'essenza di cose che sono reali praticamente solo nel cervello di un pazzo. Solo lì ci sono fantasmi, altrimenti da nessun'altra parte. Tuttavia le più dannose sono le storie tra la gente di campagna. Qui si crede fermamente e senza eccezioni a stoltezze di questo tipo e questa credenza viene nutrita nelle stanze per filare e all'osteria” [...]». [la traduzione è nostra, poiché il brano manca completamente nelle traduzioni considerate].

¹⁶⁰ La possibile 'fonte' è *Das Kunkel-Haus* di R.F.H. Magenau. Cfr. Johannes Barth, *op. cit.*

¹⁶¹ Qui l'unico modello di riferimento è *Tales of a Voyager to the Arctic Ocean (The Nikkur Holl)* di R. P. Gillies, ma in versione più concentrata, in quanto, Hauff, pur senza alterare il testo nella sostanza, ne riduce le lunghe descrizioni paesaggistiche. La traduzione tedesca è di Bülow (1826-27). Cfr. *supra* (nota 29).

sti i tesori sprofondati per il naufragio del bastimento olandese Carmilhan, è una sorta di correlativo oggettivo che simboleggia la cieca avidità e brama di ricchezza di Wilm Falke che, insieme all'amico inseparabile Kaspar Strumpf, costituisce la coppia di protagonisti della saga. I due agiati pescatori sono tanto amici quanto diversi, come indicano emblematicamente i nomi e la loro associazione nel testo ad un'aquila e ad una foca: Strumpf è, infatti, rubicondo, flemmatico e bonaccione, mentre Falk agile, scaltro e abile, ma anche ossessionato dal demone di una cieca e insaziabile avidità di ricchezze che non vuole, però, conquistare onestamente con il suo diligente lavoro, che già gli fornisce un certo agio, ma per vie che sono già inesorabilmente segnate dalla sventura, che risucchierà, infatti, sia lui che colui che gli è così morbosamente legato, cioè l'amico Strumpf. Nella sua continua, folle ricerca di tesori, che, però, inizialmente, lo conduce solo all'insuccesso e, trascurando il suo lavoro, a cadere solo in miseria, egli segue ossessivamente una serie di 'segni': prima una pallina d'oro¹⁶² lasciata dalle onde del mare sulla spiaggia, poi un sussurrargli nel sonno la parola «Carmilhan», poi una «massa nera» dal mare e un omino incartapecorito vestito di giallo in una barchetta che gli propone in olandese un patto satanico. Pur nella sua folle bramosia, Falke è, comunque, ancora abbastanza lucido da riconoscere il maligno in tutto ciò, eppure non riesce a resistere al suo abbaglio e al suo istinto che lo porta, infine, trascinando con sé anche l'amico, a seguire le istruzioni dell'omino giallo, ovvero a immolare e scuoiare la loro cara mucca ed avvolgersi nella sua pelle in riva al mare per evocare la nave fantasma del Carmilhan¹⁶³ con tutto il suo bastimento e farsi indicare dove sono i tesori. Una volta scoperto che grandi ricchezze giacciono in fondo al mare nella grotta di Steenfull, e dopo aver in effetti rinvenuto un forziere pieno di monete d'oro, Falke si getta, infine, negli abissi della grotta, mentre dal mare risuona una forte risata che lo inghiotte per sempre, facendo scomparire anche l'amico. La saga, dai toni chiaramente *unheimlich*, non contribuisce soltanto ad intensificare l'effetto della precedente *Sage vom Hirschguldenden*, ma lessicalizza, ancora una volta, il *Leitmotiv* della *Verblendung* legata al demone dell'avidità e al patto satanico, con funzione di analettico preludio all'ultima parte del successivo *Das kalte Herz*.

Come già nel terzo inserto di cornice, dove alla comitiva narrante si aggiungevano la contessa e il suo seguito, anche qui il gruppo subisce un nuovo cambiamento, in quanto l'assalto, non di fantasmi, ma dei briganti in carne e ossa, con la 'mascherata' quasi farsesca, da *Lustspiel*, di Felix che si traveste per salvare la contessa e viene rapito al suo posto, causa una forte diminuzione del numero dei partecipanti all'*Erzählrunde*. Mentre, infatti, il fabbro, la contessa e il carrettiere possono mettersi in salvo, Felix travestito, lo studente e il guardiacaccia vengono portati all'accampamento dei briganti, dove, per alleviare la prigionia, lo studente continua a raccontare la seconda parte di *Das kalte Herz*¹⁶⁴.

¹⁶² Questo dettaglio potrebbe essere visto come allusione ironica, in ottica rovesciata, al *Froschkönig* dei Grimm.

¹⁶³ Qui viene implicitamente citata *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* del primo almanacco, con il riferimento alla saga dell'Olandese Volante.

¹⁶⁴ Le fonti della fiaba: W. Irving (*The Devil and Tom Walker* dai *Tales of a Traveller*); il *Kloster* di Scheible; lo *Schatzgräber* di Musäus; le numerose trasformazioni ricorrono nei Grimm come nelle *Mille e una notte* (*Der Fischer und der Geist*), ma anche in *Klein Zaches* e in *Der Goldene Topf* di Hoffmann. Per il motivo centrale del cuore di pietra-patto satanico ricorda *Das steinerne Herz* di Hoffmann, lo *Schlehmühl* di Chamisso e le hoffmanniane *Abenteuer der Silvesternacht*, mentre è praticamente all'opposto del cuore in fiamme nel petto di vetro dei dannati del *Vathek* di Beckford; molti motivi vengono dai Grimm (*Goldene Gans*; *Wasser*

Dopo che i creditori gli hanno preso tutto, Peter Munk decide di cedere accettando 'l'aiuto' dello Holländer-Michel che lo porta a casa sua, dove viene suggellato il patto satanico in forma di vero e proprio scambio del cuore di carne con uno di pietra. L'*Umkippen* del tradizionale, da sempre temibile e sinistro patto, qui ridotto ad un oggetto senza vita e simboleggiato da una specie di 'baratto' o commercio scambievole, costituisce già di per sé uno scarto ironico che contribuisce alla sua *Entdämonisierung* e una stoccata agli arrampicatori sociali. La sferzata ironica si allarga poi, in seguito, all'intera società, quando, guardandosi intorno nella casa dello Holländer-Michel, Peter si rende conto che ha una collezione di cuori *in vitro* completa: c'è quello del tanto invidiato grasso Ezechiele e del re del ballo, quello di molti personaggi dalle alte cariche, ricchi e usurai, «kurz, es war eine Sammlung der angesehensten Herzen in der Umgegend von zwanzig Stunden»¹⁶⁵. Allora si convince della convenienza dello scambio, per potersi liberare dalle noie di tutti quegli sbalzi di umore e di sentimenti legati ad un cuore caldo, di carne, ma soprattutto pensa, non senza ironia, «im Winter nützt dich die Wärme nichts, da hilft ein guter Kirschegeist mehr als ein warmes Herz, und im Sommer, wenn alles schwül und heiß ist – du glaubst nicht, wie dann solch ein Herz abkühlt»¹⁶⁶. E da quel momento diventa sì ricco, facendo l'usuraio e non mostrando né pietà né carità per alcuno, neanche per sua madre, ma si accorge anche di non provare nessun piacere in niente e che tutto gli è indifferente, come se vivesse solo a metà. Un giorno, poi, dopo aver sorpreso la moglie Lisbeth, che è l'opposto di lui, ovvero generosa e caritatevole, per l'ennesima volta ad aiutare un vecchietto in difficoltà, che è poi l'omino di vetro travestito¹⁶⁷, e averla frustata così forte da farla cadere a terra come morta, si pente, anche grazie ai rimproveri del Glasmännlein e a certe riflessioni che lo fanno tornare in sé. Ora, se già la simbolica 'vendita dell'anima' era stata stipulata in forma di contratto più borghese che demonico, il fatto poi che tale patto, solitamente eterno, diventi qui addirittura reversibile, solo grazie ad un po' d'astuzia di Peter e qualche preghiera con la croce in mano ma, soprattutto, alla balordaggine di questo novello Satana non solo dimidiato, ma addirittura parodizzato e volto al grottesco, sembra quasi voler mostrare come l'avvento di un'industrializzazione pre-capitalistica porti inesorabilmente con sé la sostituzione del soprannaturale con i valori borghesi. A questo sembra chiaramente alludere il finale della fiaba un po' *rührselig-biedermeierlich*, in cui Peter, appunto, dopo essersi pentito e aver ottenuto il

des Lebens, Der Jude im Dorn, Der Geist im Glas, Der Arme und der Reiche, Mathilde mit dem Bisamapfel) e da *Der gestiefelte Kater*. Cfr. nota 29.

¹⁶⁵ SW 2, p. 306: «Insomma, passò in rivista i cuori di molti personaggi tra i più ragguardevoli del paese». Cfr. tr. it., cit., p. 292.

¹⁶⁶ Ivi, p. 306: «Nell'inverno, poco caldo ti tiene: meglio un bicchierino d'acquavite, piuttosto. Nell'estate, quando si suda e si sbuffa, non puoi credere il fresco che fa un cuore a questa maniera». Cfr. tr. it., cit., p. 292. La fiaba, che per certi versi e in molti dettagli allude, con la tipica tecnica dello scarto, al *Faust* di Goethe, sembra anche, in un certo senso, chiudere il cerchio riconducendoci indietro alle *Satansmemoiren*, in quanto, qui, sebbene non sia la figura di 'moderno', 'capitalistico' Satana essa stessa portatrice di un punto di vista altro sul mondo, quest'ultimo viene comunque assunto da Peter Munk, il cui cuore di pietra gli impedisce sì di provare sentimenti, ma non di guardare il mondo circostante dalla prospettiva 'altra', farsesca, ma in un certo senso privilegiata, del diverso emarginato.

¹⁶⁷ Come abbiamo già accennato, le trasformazioni dei due spiriti del bosco, più che spaventose o straniamenti, sono smorzate assumendo toni quasi parodici, in quanto vengono sempre paragonati a oggetti banali e quotidiani, come ad esempio, quando a Peter Munk lo Holländer-Michel sembra grande «come un campanile», il «braccio lungo un miglio» e la mano «larga quanto la tavola dell'osteria», mentre il vocione «rimbombò come un rintocco di campana». Il Glasmännlein, invece, quando alla fine si arrabbia con Peter, «era cresciuto cresciuto e ingrossato, e gli occhi gli eran divenuti grandi come scodelle, e la bocca era come un forno acceso e mandava fiamme». Cfr. tr. it., cit., pp. 290 e 300.

perdono della madre e della moglie non morte, ma sane e salve in casa del Glasmännlein, torna alla sua modesta vita di carbonaio «brav und bieder», «fleißig» e contento del suo stato e di potersi guadagnare il benessere «durch eigene Kraft»¹⁶⁸, piuttosto che avere ricchezze facili ma un cuore di pietra.

A questo lieto fine sembra far eco, specularmente, e ciclicamente, in quanto la cornice si chiude con la parola del titolo, quello dell'ultimo inserto di cornice, dove il coraggio del bravo Felix viene doppiamente premiato: prima, in quanto il capo dei briganti¹⁶⁹ si 'converte' e, dopo avere aiutato lui e gli altri a fuggire dall'accampamento, entra nell'esercito e va in Italia, per poi scoprire, una volta giunto al castello di Mayenburg, che la contessa Sandau che ha salvato è, in realtà, proprio quella madrina che voleva tanto conoscere e con cui voleva sdebitarsi. Guardando *à rebours* l'intero ciclo, oltre ai consueti fili rossi dell'abbaglio e dello smascheramento, si nota anche una progressiva tendenza a mettere in discussione lo *Jenseits*, prima esorcizzandolo mediante una tecnica di costante minimizzazione e neutralizzazione ironica, mentre, poi, soprattutto nei due ultimi racconti, esso viene addirittura psicologizzato o ridotto a simbolo. Infatti, se già in *Saids Schicksale* un ultimo tentativo di riabilitazione del soprannaturale mostra ormai chiaramente l'irreversibilità del processo che lo confina in spazi angusti e remoti, nella *Höhle von Steenfall* il 'demone' dell'avidità e del cieco interesse non è più esterno all'uomo, ma risulta essere un tarlo interiore, mentre in *Das kalte Herz*¹⁷⁰ esso diventa addirittura un simbolico oggetto di scambio, mentre il destino umano, nella moderna società che si avvia verso il capitalismo, viene determinato non da forze esterne, ma dal suo volere e dalle sue azioni. Questo processo, anche storico, di progressiva sostituzione metonimica dell'Aldilà con l'aldiqua, si rispecchia anche a livello di generi letterari, in quanto gli ormai quasi sinonimici termini di *Märchen*, *Geschichte-Erzählung* e *Sage* sembrano si avvicinarsi reciprocamente e convergere verso una narrativa di tipo più novellistico, la quale prende lentamente congedo dal Romanticismo e si avvia verso il Realismo¹⁷¹, il che sembra accomunare *Das kalte Herz* al *Bild des Kaisers*, senza che, però, in Hauff tutto questo avvenga in maniera univoca e aproblematica.

¹⁶⁸ Ivi, p. 319: «un brav'uomo, serio e lavoratore», «per solo suo merito». Cfr. tr. it., cit., p. 308.

¹⁶⁹ Questo capo dei briganti, con la sua nobiltà d'animo, ricorda l'Orbasan del primo ciclo, sebbene in forma più smorzata e meno riuscita.

¹⁷⁰ Dell'ultimo almanacco la critica si è occupata praticamente solo di questo racconto. Cfr. Manfred Frank, *Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in Id., *Das kalte Herz. Texte der Romantik*, cit., pp. 411-552; David Luther Smith, *Zeit und Gesellschaftskritik in Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz»*, in Ulrich Kittstein (a cura di), *Wilhelm Hauff*, cit., pp. 63-82; Marc Silberman, *Hauff-Verfilmungen der 50er Jahre. Märchen und postfaschistischer Medienwandel*, in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 238-262; Jörg Hienger, *Die Domestizierung des Unheimlichen. Romantische Schauerphantastik und ihr Funktionswandel in den Märchenalmanachen Wilhelm Hauffs*, cit., pp. 30-43; Lydia Jeschke, «... Wie beim Hauff?» *Neue Vermutungen über das Titelmotiv des «Steinernen Herzens» und seine Herkunft*, cit., pp. 3-10; Robert Plank, *Heart Transplant Fiction*, cit., pp. 102-112; Peter Arnds, Arno Schmidts «Das steinerne Herz» und Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz», *oder: wie ein biedermeierliches Märchen gegen den Strich gekämmt wird*, cit., pp. 3-17; Ulrich Scheck, *Wald und Wucher in Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz»*, cit., pp. 157-168; Bagrella Borissova, *Gedanken zum Phantastischen in Hauffs Märchen «Das kalte Herz»*, cit., pp. 203-213; Egon Schwarz, *Wilhelm Hauff: «Der Zwerg Nase», «Das kalte Herz»*, cit.

¹⁷¹ Cfr. Peter von Matt, *Wilhelm Hauff oder der Weg in die Klarheit* e Claudia Stockinger, *Verkehrungen der Romantik. Hauffs Erzählungen im Kontext frührealistischer Verfahren*, entrambi in Ernst Osterkamp; Andrea Polaschegg; Erhard Schütz (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., rispettivamente pp. 21-37 e 52-82. Sebbene forniscano interessanti spunti sulla poetica hauffiana, non ci sembra che tali contributi rendano sufficiente merito alla sua ricca poliedricità. Secondo il percorso fin qui ricostruito, infatti, l'assolutismo della concezione dell'arte romantica e la sua trasposizione in una prosa mu-

Infatti, dietro questa apparente linearità poetologica e quel modesto doppio lieto fine del ciclo, che sembra puntare i riflettori e celebrare trionfalmente i valori borghesi-restaurativi, si avvertono anche, chiaramente, dei riflessi umbratili che, alla luce del complesso gioco di intrecci e dissolvenze, di 'favola e controfavola', di una lettura canonica e della riflessione umoristica ripercorsa attraverso i testi dei tre cicli, sembrano invitare piuttosto ad una possibile lettura crepuscolare e scettica degli stessi, dalla quale, una volta pronunciata la parola magica *mutabor*, non c'è ritorno.

sicale si disciogliono lentamente cedendo il passo ad una prosa figurativa, plastica e *anschaulich*, il cui valore risiede sì in un'evidenza più 'realistica', ma anche nel potere evocativo di uno stile tanto apparentemente semplice quanto leggibile a più livelli e sottilmente ironico, trasformandosi, così, in un moderno strumento operativo-militante, in cui la satira o la parodia diventano una sorta di inquietante doppio letterario al servizio del realismo critico e della riflessione umoristica. Come abbiamo visto, infatti, nei *Märchenalmanachen*, il *Kunstmärchen* viene recuperato in chiave principalmente antiromantica, mentre la tradizione dell'orientalismo illuminista in senso anti-assolutistico e, nel confronto fra diversi generi, tradizioni letterarie, culture e religioni, si assiste ad un avvicinamento prospettico sia temporale che spaziale non verso un localismo *bieder*, ma zoommando su una situazione contemporanea, di cui il *Märchen* hauffiano si fa specchio anamorfico. Hauff attinge semmai all'esempio dei valori borghesi progressivi illuministi o liberali, e le letture giovanili mostrano questo *humus* culturale, non molto lontano da quello manzoniano, per minare le fondamenta di quelli retriivi della piccola borghesia restaurativa, mentre la sua scrittura non è realistico-mimetica, ma realistico-corrosiva. Questo spazio liminale e polifonico che sono i *Märchenalmanache*, dove, la linearità occidentale cede il passo alla circolarità orientale rivela, allora, in ultima analisi, dietro alla 'schiuma d'oro' dell'apparente orientalismo e dell'idillio regressivo fiabesco, un perturbante doppio fondo contenente una visione tragicomica della realtà di inattesa modernità.

Conclusione

Dal nostro percorso di rilettura delle opere di Hauff è emersa la peculiarità di un autore tanto sottovalutato quanto frainteso. In parte responsabile di uno scarso interesse e una quasi mancata ricezione verso questo scrittore prolifico considerato epigonalmente 'sintomatico' della sua epoca implosa e di transizione è l'immagine fuorviante che ne offre proprio il suo carteggio.

Quest'ultimo, infatti, o meglio quel che ne resta, dato che molte lettere sono andate perdute, non esiste in una versione edita completa, ma soltanto in raccolte sparse, spesso ripetitive e non sempre attendibili, che ne offrono anche un ritratto ambivalente che ha piuttosto contribuito ad alimentare i pregiudizi che a sfatarli. Mentre, infatti, dalle lettere private si evince una personalità sensibile e idealista con un grande senso dell'umorismo non solo, come vuole la 'tradizione', focalizzata sulla sfera familiare, ma anche profondamente interessata alle vicende politiche del suo paese, le predominanti lettere 'pubbliche', che riguardano e organizzano minuziosamente le sue attività, mostrano sì un grande realismo calcolatore e un lucido razionalismo che, a differenza di molti artisti delle generazioni precedenti, gli permette di poter essere uno scrittore di professione, evidenziandone, però, anche una forte consapevolezza e integrità professionale affatto incline a compromessi. Tutto questo, ovviamente, insieme al fatto che il nostro autore poco si dilunga, almeno in ciò che si è conservato delle lettere e dei *Nachlässe*, a parlare di sé e a motivare le sue scelte artistiche o a presentarci le opere attraverso dichiarazioni teorico-poetiche, ha prestato il fianco all'interpretazione 'arrivistica' e *trivial* della sua produzione da parte di un filone critico che ha oltremodo amplificato l'aspetto pragmatico dell'autore, trascurandone la controparte, ovvero quello di un Hauff attento e critico osservatore della realtà del suo tempo. Invece, come abbiamo visto, proprio quelle poche, ma chiare ed esplicite prese di posizione del carteggio, come anche il pervasivo atteggiamento ironico all'interno dell'intera opera, dimostrano in maniera incrociata come a quell'atteggiamento bifronte corrisponda anche la programmatica tecnica della doppia lettura possibile dei testi che, solo in controluce, rivelano le vere prese di posizione dello scrittore umorista 'militante' e sottile, ma caustico, caricaturista della sua epoca. Il macrotesto hauffiano diventa allora specchio non di un lineare passaggio da Romanticismo a Realismo su uno sfondo in qualche modo statico di un'epoca grigia di transizione o di quinte sceniche pseudo-orientali o pseudo-storiche, ma, piuttosto, luogo eteropico di un dinamico, e sincretico, incontro-scontro fra tradizione e modernità, come fra diversi sistemi culturali, con una conseguente messa in discussione di tutte le certezze acquisite e la consapevolezza della necessità di un'evoluzione letteraria che si fa premessa di un'inevitabile svolta storica.

Un'ammiccante 'riprova' di questo sguardo 'altro' sulla realtà circostante ci viene offerta dalle *Phantasien im Bremer Ratskeller*, in cui il protagonista trascorre una notte rin-

chiuso per sbaglio ubriaco nelle volte dell'omonima cantina di Brema, dove, dopo aver assaggiato i famosi vini chiamati 'dodici apostoli', 'Bacco' e 'Rosa', questi ultimi gli si materializzano davanti in forma di spiriti insieme alla statua animata dello 'Steinernen Roland' della piazza del mercato, intessendo una fitta e ironica conversazione su questioni di attualità della Germania del tempo. Alla fine di questa notte 'brava' tra sogno, ebbrezza e danza frenetica il protagonista si ritrova improvvisamente scaraventato giù dalla torre del duomo nella realtà e, proprio quando pensa di essersi ormai 'svegliato' da quello strano sogno ed essere finalmente 'guarito' dalla sbornia, passa accanto alla statua di Roland che gli ricambia un cenno di saluto con la testa di pietra. Ancora una volta, quindi, dietro l'apparentemente problematico, simbolico commiato dal Romanticismo e la dichiarazione di 'fede' nel Realismo viene insinuato il dubbio critico mediante lo scarto ironico non solo dell'oggetto mediatore, ma anche, e soprattutto, di un ennesimo affresco trasfigurato in chiave fantastico-ironica della situazione socio-politico-letteraria contemporanea. Ebbene, se proprio di 'provincialismo' vogliamo parlare, allora Hauff, con il suo sorriso ammaliante e straniante come quello della Monnalisa, mostra emblematicamente come, avvalendosi delle possibilità anche letterarie intrinseche alla tecnica illusionistica del *trompe-l'œil*, il punto di vista marginale, similmente alla grottesca pittorica, possa debordare da argini troppo angusti, diventando, così, una prospettiva privilegiata di osservazione, ovvero un'anamorfica e ammiccante «provinzielle Weite».

Appendice

Le traduzioni italiane dei testi di Hauff

Per avere una panoramica di riferimento, riportiamo di seguito un elenco di traduzioni italiane esistenti dei testi di Hauff, alcune delle quali abbiamo usato a campione nel corso dei capitoli, per dare un'idea di quanto ci sia bisogno di (ri-)tradurli. La lista è in ordine alfabetico e cronologico per ogni singola opera e, in chiusura, include anche le curatele:

- Guglielmo Hauff, *Lalbergo della Selva Nera: fiabe*, [s. trad.], illustrazioni e incisioni di Bertall, Milano, Treves, 1987.
- Guglielmo Hauff, *Le avventure di Said e i racconti della locanda dello Spessart*, tr. it. di Eugenia Martinez, Milano, Bietti, 1970.
- Wilhelm Hauff et al., *Biancaneve e i sette nani. I sette corvi. Il principe rosopo. Le avventure di Said. Il libro degli incantesimi. I due malcontenti. Il sogno del pastore. Il califfo Cicogna*, Milano, Fabbri, 1979.
- Guglielmo Hauff, *Il califfo Cicogna ed altre fiabe*, tr. it. di Arturo T. Lambri, Sesto S. Giovanni - Milano, A. Barion, 1927.
- Guglielmo Hauff, *Il Califfo cicogna e altre fiabe*, tr. it. di Luigi Farina, Milano, Carroccio, 1953.
- Guglielmo Hauff, *Il califfo cicogna*, tr. it. di Giovanni Cristini, adattamento di Nani Del Bosco, illustrazioni di V. Gibellino, Torino, SEL, 1961.
- Wilhelm Hauff, *Il califfo Cicogna e altre fiabe*, tr. it. di Renzo Santoli, Milano, Fratelli Fabbri, 1976.
- Wilhelm Hauff et al., *Il califfo cicogna e altre fiabe*, a cura di Nice De Angelis Masera, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1991.
- Guglielmo Hauff, *La cantante. Novella*, [s. trad.], Firenze, Fratelli Beltrami, 1889.
- Guglielmo Hauff, *La cantante: novella*, tr. it. di Angelo Scuppa, Milano, Sonzogno, 1899.
- Guglielmo Hauff, *La carovana: racconti orientali*, illustrati da 46 incisioni, [s. trad.], Milano, Treves, 1876.
- Wilhelm Hauff, *La carovana*, illustrazioni di Franco Donelli, [s. trad.], Roma, Daniel, 1945.
- Wilhelm Hauff, *La carovana*, adattamento e tr. it. di Gianni Rodari, illustrazioni di Jiří Trnka, Roma, Editori Riuniti, 1960 e 1988; successivamente ripubblicato come *Gianni Rodari racconta la Carovana di Wilhelm Hauff*, illustrazioni di Fabian Negrin, Milano, Mondadori, 2002.
- Wilhelm Hauff, *La carovana*, tr. it. di Aldo Fulizio, Vicenza, Edizioni Paoline, 1964.
- Wilhelm Hauff, *La carovana; Il califfo cicogna; Il finto principe; La liberazione di Fatme; Il piccolo Muck; La nave maledetta; Le avventure di Said*, Milano, Edizioni Scolastiche B. Mondadori, 1990.
- Guglielmo Hauff, *Il castello di Lichtenstein: Romanzo*, tr. it. di Alfredo Pitta, Milano - Verona, A. Mondadori, 1933.
- Guglielmo Hauff, *Il castello di Lichtenstein: romanzo*, tr. it. di Lepido Fratta, Milano, Bietti, 1934.
- Guglielmo Hauff, *Il cavaliere ignoto: Romanzo*, tr. it. di Alfredo Pitta, Milano - Verona, A. Mondadori, 1934. [Si tratta della seconda parte della suddetta traduzione del *castello di Lichtenstein* del 1933].

- Wilhelm Hauff, *Il cuore freddo*, tr. it. di Barbara Griffini, introduzione di Luigi Santucci, illustrazioni di Giulia Orecchia, Firenze, Sansoni, 1988 (II ediz. 1989).
- Guglielmo Hauff, *La Dama Piumata. Romanzo*, [s. trad.], Milano, Fratelli Treves, 1903.
- Wilhelm Hauff, *Lébreo Süss seguito da La mendicante del Ponte Delle Arti*, tr. it. di M. Penso e A. Hamburger, Milano, Delta, 1930.
- Wilhelm Hauff, *Lébreo Süss: romanzo*, [s. trad.], Milano, Aurora, 1936.
- Guglielmo Hauff, *Fiabe*, tr. it. di P. Saja, illustrazioni di E. Cerva, Torino, Chiantore, 1945.
- Wilhelm Hauff, *Fiabe*, illustrate da Ulrik Schramm, tr. it. di A. T. Lambri e C. Trebbiani, Milano, Mursia, 1968.
- Wilhelm Hauff *et al.*, *Fiabe della buonanotte*, Milano, Fabbri, 1988.
- Wilhelm Hauff, *Hauff racconta*, [s. trad.], Milano, AMZ, 1963.
- Wilhelm Hauff, *Lichtenstein*, tradotto dal tedesco e adattato per la gioventù da Amalia Bianchi, illustrazioni di Alda Cenni, Torino, Paravia, 1931.
- Wilhelm Hauff, *La mano mozzata*, traduzione e adattamento di Chiara Belliti, nota conclusiva di Francesca Lazzarato, Milano, A. Mondadori, 1993.
- Wilhelm Hauff, *Memorie di Satana*, tr. it. di Federica Merli, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2003.
- Wilhelm Hauff, *Il nano naso lungo*, traduzione di Steva, illustrazioni di F. e L. D'Orlandi, Venezia, La Nuova Italia, 1929.
- Wilhelm Hauff, *Nano Nasone e altri racconti*, tr. it. di Ervino Pocar, disegni di Colette Rosselli, Milano - Verona, Mondadori, 1951.
- Wilhelm Hauff, *Nano nasone*, tr. it. di Gianni Rodari, illustrazioni di Lisbeth Zwerger, Pordenone, Edizioni C'era una volta..., 1993.
- Wilhelm Hauff, *Nano Nasone*, edizione integrale, tr. it. di Nadia Fontana, Milano, La Spiga, 1996.
- Wilhelm Hauff, *Nano nasone*, tr. it. di Susanna Fava, Milano, Tascabili La Spiga, 1997.
- Guglielmo Hauff, *Novelle scelte*, tr. it. di Felice Martini, Parma, Battei, 1881.
- Guglielmo Hauff, *Le novelle*, raccontate ai ragazzi italiani da Maria Pezzé Pascolato, 24 tavole cromolitografiche, Milano, Hoepli, 1910.
- Guglielmo Hauff, *Le novelle*, raccontate ai ragazzi italiani da Maria Pezzé Pascolato, con 60 incisioni e 8 tavole a colori di Franca Pascolato, 2. ed., Milano, Hoepli, 1930.
- Guglielmo Hauff, *Le novelle*, raccontate ai ragazzi italiani da Maria Pezzé Pascolato, 3. ed., Milano, Hoepli, 1948.
- Wilhelm Hauff, *Novelle meravigliose*, tr. it. di Renzo Santoli, illustrazioni di Nardini, Milano, Fratelli Fabbri, 1956.
- Wilhelm Hauff, *Le novelle di Hauff*, tr. it. di Renzo Santoli, illustrazioni di Cremonini, Milano, Fabbri, 1958.
- Wilhelm Hauff, *Novelle*, illustrazioni di Vittorio Accornero, [s. trad.], Milano, Signorelli, 1965.
- Guglielmo Hauff, *Otello*, [s. trad.], Napoli, Luigi Pierro, 1892.
- Guglielmo Hauff, *Otello: novella*, tr. it. di A. Scuppa, Milano, Sonzogno, 1899.
- Wilhelm Hauff, *Il piccolo Muck e altre novelle*, tr. it. di Bianca Laccorsi, Torino, Società Editrice Internazionale, 1935.
- Wilhelm Hauff, *Piccolo Nasolungo*, tr. it. di Mariapaola Dèttore, illustrazioni di Laura Stoddart, Torino, Einaudi Ragazzi, 2002.
- Guglielmo Hauff, *Racconti*, [s. trad.], Bologna, G. Malipiero, 1961.
- Guglielmo Hauff, *Racconti fantastici*, narrati da P. Della Grazia, illustrazioni di Gizeta, Milano, AMZ, 1962 (poi 1965).
- Wilhelm Hauff, *Roccia luminosa (Lichtenstein) ed altri racconti*, traduzione libera e prefazione di Teresita Friedmann Coduri, Milano, A. Vallardi, 1931.
- Guglielmo Hauff, *Lo sceicco d'Alessandria ed altre fiabe*, [s. trad.], Sesto S. Giovanni, Barion, 1933.
- Wilhelm Hauff, *Lo sceicco d'Alessandria e i suoi schiavi*, tr. it. di Aldo Fulizio, Vicenza, Edizioni Paoline, 1964.
- Wilhelm Hauff, *Lo sceicco d'Alessandria*, traduzione di Ervino Pocar, illustrazioni di Fiorenzo Giorgi, 2. ed., Milano, Mondadori, 1966.

- Wilhelm Hauff, *La storia del Califfo Cicogna*, tr. it. di Maria Pia Chiodi, illustrazioni di Jindra Čapek, Torino, Einaudi Ragazzi, 2003.
- Wilhelm Hauff, *Suss l'ebreo e La mendicante del Pont-Des-Arts*, tr. it. di Bruno Maffi, Milano, Rizzoli, 1950.
- Wilhelm Hauff *et al.*, *Tom, Tit, Tot e altre storie*, a cura di Giovanni Falzone Fontanelli, 6 ill. R. Sgrilli, Bologna, Nettuno omnia, 1953.
- Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz*, con introduzione, note e la vita dell'autore a cura di Ida Marini, Brescia, G. Vannini, 1934.
- Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz*, con introduzione e note di Livia Sangiorgi, Bologna, Zanichelli, 1941 e 1948.
- Wilhelm Hauff, *Die Karawane*, introduzione, note e la vita dell'autore a cura di Giuseppe Nemi, Brescia, G. Vannini, 1934.
- Wilhelm Hauff, *Saids Schicksale: Worte und Bilder*, Torino, Lang, 2008.
- Wilhelm Hauff, *Zwerg Nase und andere Geschichten*, Milano, La Spiga, 1994.
- Wilhelm Hauff, *Der Zwerg Nase*, Textbearbeitung und Übungen von Patrizia Caruzzo, Torino, Lang, 2007.

Bibliografia

Letteratura primaria di Hauff:

- Hauff, Wilhelm, *Lichtenstein. Eine romantische Sage aus der württembergischen Geschichte*, mit einem Nachwort von Friedrich Pfäfflin, Zürich, Diogenes Verlag, 1987.
- , *Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte*, mit einem Nachwort von Paul Michael Lützel, Stuttgart, Reclam, 1988.
- , *Der Mann im Mond. Roman*, mit einem Nachwort von Friedrich Pfäfflin, Ostfildern, Schwabenverlag, 1983.
- , *Sämtliche Märchen*, nach dem Original *Märchen-Almanache von 1826-1828*, München, Winkler, 1970 (poi 1977).
- , *Sämtliche Märchen*, hrsg. von Sibylle von Steinsdorff, München, DTV, 1979.
- , *Sämtliche Märchen und Novellen*, München, Winkler, 1988.
- , *Märchen*, nach den Ausgaben der *Märchenalmanache 1826 bis 1828*, textkritisch revidiert, hrsg. von Hans-Jörg Uther, München, Hugendubel, 1999.
- , *Sämtliche Märchen*, aus den *Märchenalmanachen für Söhne und Töchter gebildeter Stände*, neu illustrierte Jubiläumsausgabe zum 200. Geburtstag des Dichters, Furth im Wald - Prag, Vitalis, 2002.
- , *Sämtliche Märchen*, hrsg. von Hans-Heino Ewers, Stuttgart, Reclam, 2002.
- , *Sämtliche Werke mit des Dichters Leben von Gustav Schwab*, Bd. 1-36, Stuttgart, Brodhag, 1830 (poi 1840 e 1865).
- , *Werke. Illustrierte Ausgabe*, 4 Bände, hrsg. von Adolf Stern, Berlin, Grote, 1878.
- , *Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe*, Bd. 1-4, hrsg. von Max Mendheim, Leipzig - Wien, Bibliographisches Institut, 1891.
- , *Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Felix Bobertag, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1891-92 (Deutsche National-Literatur. Bd. 158-160).
- , *Sämtliche Werke in 2 Bänden*, hrsg. von Hans Hofmann, Leipzig, Reclam, 1905.
- , *Werke in 6 Teilen*, Auf Grund von der Hempelschen Ausgabe neu hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Max Drescher, Berlin - Leipzig - Wien - Stuttgart, Bong, 1908.
- , *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Krauß, Leipzig, Hesse & Becker, 1912.
- , *Werke*, hrsg. von Otto Heuschele, Karlsruhe, Müller, 1925.
- , *Sämtliche Werke*, 5 Bände, hrsg. von Carl Georg von Maaßen, Berlin, Paetel, 1926.
- , *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hrsg. von Will Scheller, Leipzig, Reclam, 1927.
- , *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Leopold Magon, Weimar, Volksverlag Weimar (Bibliothek Deutscher Klassiker), 1956.
- , *Werke*, Bd. 1-3, Auf Grund der von Max Drescher besorgten Ausgabe «Bongs Goldener Klassiker Bibliothek» neu hrsg. von Gisela Spiekerkötter, München, Bong, 1961.
- , *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Hermann Engelhard, Stuttgart, J.G. Cottasche Buchhandlung, 1961-62.
- , *Werke*, 2 Bd., hrsg. von Bernhard Zeller, Frankfurt/M., Insel, 1969.
- , *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion: Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koop-

mann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steinsdorff und Uwe Schweikert, München, Winkler, 1970 (poi 1983).

Altra letteratura primaria:

- Botta, Irene (a cura di), *Carteggio Manzoni-Fauriel*, Edizione Nazionale Europea delle Opere di A. Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920; tr. it. a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, *Colloqui con il Goethe*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1957.
- Heine, Heinrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973-1997.
- Hoffmann, E.T.A., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, a cura di Wulf Segebrecht e Hartmut Steinicke, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- , *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Eduard Berend, Weimar, Böhlau, 1927-2010.
- Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000.
- , *I Promessi sposi*, con le illustrazioni originali di Francesco Gonin, Milano, Mondadori, 2008 (I ed. 1995).
- , *Sul Romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2008.
- Matenko, Percy et al., *Letters to and from Ludwig Tieck and his circle*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.
- Novalis, *Schriften (4 Bd.) Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Stuttgart - Berlin - Köln, Kohlhammer, 1960-2006.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di Ernst Behler, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958-2006.
- Schnapp, Friedrich (a cura di), *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, Bd. 3, München, Winkler, 1969.
- Scott, Walter, *General Preface, 1829*, in *Waverley Novels*, vol. 1: *Waverley*, Edinburgh, Robert Cadell, London, Whittaker & C., 1830.
- , *Waverley, or 'Tis Years Since*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1845.
- , *Ivanhoe*, London, Dent & Sons, 1960.
- Tieck, Ludwig, *Schriften: in zwölf Bänden*, a cura di Manfred Frank, Frankfurt/M., DTV, 1985-86.
- Zeydel, Edwin et al. (a cura di), *Letters of Ludwig Tieck. Hitherto Unpublished 1792-1853*, New York, Modern Language Association of America; London, Oxford University Press, 1937.

Letteratura secondaria:

- Aarne, Antti, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1910.
- Aarne, Antti e Thompson, Stith, *The Types of the Folk-Tale: a Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, translated and enlarged by Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1928, II ed. 1961.
- Agazzi, Elena, (a cura di), *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Roma, Artemide Edizioni, 1999.
- Ammann, Ludwig, *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800-1850*, Hildesheim, Olms, 1989.
- Anderson, Benedict, *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri, 2005.

- Apel, Friedmar, *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978.
- Arnaudoff, Janaki, *Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschung und stilistische Untersuchungen*, Diss., München, 1915.
- Arnds, Peter, Arno Schmidts «Das steinerne Herz» und Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz», oder: wie ein biedermeierliches Märchen gegen den Strich gekämmt wird, in «Bargfelder Bote», 246/247, 2000, pp. 3-17.
- Arnold, Armin, *Zadig as a Jew: An Early German Tale of Detection*, in «Armchair Detective», 13, 1980, pp. 173-174.
- Arteměva, O. A., *Literaturnye i fol'klornye tradicii v skazkach V. Gaufa*, in «Vestnik moskovskogo universiteta. Serija 9 filologija», 1983 (5), pp. 75-78.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946.
- Aust, Hugo, *Literatur des Realismus*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- , *Der historische Roman*, Stuttgart, Metzler, 1994.
- , *Novelle*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995.
- Baake, Dieter, *Märchen von Wilhelm Hauff*, in Wolfgang Einsiedel (a cura di), *Kindlers Literaturlexikon*, Bd. 4, Zürich, Kindler Verlag, 1968, pp. 1795-1798.
- Bachmaier, Helmuth, *Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 23, 1979, pp. 309-343.
- (a cura di), *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart, Reclam, 2005.
- Bachmann, Frederick W., *Some German Imitators of Walter Scott. An Attempt to Evaluate the Influence of Scott on the Subliterary Novel of the Early 19th Century in Germany*, Diss., University of Chicago, 1933.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- , *Lopera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001.
- Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorfoosi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 2004 (I ed. 1978).
- Barba, Preston A., *Cooper in Germany*, in «Indiana University Studies», 21, 1914, pp. 51-104.
- Barberi Squarotti, Giorgio (a cura di), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 1988.
- Barth, Johannes, *Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen*, in «Wirkendes Wort», 41, 1991, (H. 1), pp. 170-183.
- , «Der Zwerg Nase» und «Der gebackene Kopf». *Bemerkungen zu Wilhelm Hauffs zweitem Märchenalmanach*, in «Wirkendes Wort», 42, 1992, pp. 33-42.
- , *Von «Fortunatus» zum «Kleinen Muck». Zur Quellenfrage des Hauffschen Märchens*, in «Fabula», 33, 1992, pp. 66-76.
- , *Neues zum Fliegenden Holländer: die bislang unbekannte erste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff»*, in «Fabula», 35 (3/4), 1994, pp. 310-315.
- Barthes, Roland, *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005.
- Beaton, Bruce, *Clauren und die Unterhaltungsliteratur der früheren Biedermeierzeit*, in Rainer Schöwerling e Hartmut Steinecke (a cura di), *Die fürstliche Bibliothek Corvey: ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposions 25.-27.10.1990 in Paderborn*, München, Fink, 1992, pp. 124-133.
- Beck, Andreas, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen (Goethe-Tieck-Hoffmann)*, Heidelberg, Winter, 2008.
- Beckmann, Sabine, *Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen*, Bonn, Bouvier, 1976.
- Behler, Ernst, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Beit, Hedwig von, *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, Bern, Francke, 1952-1997.

- Berckx, Ingrid Louise, *The Romantic Form of the Historical Novel. The Influence of Scott's Model of the Novel on Wilhelm Hauff's «Lichtenstein» and Alfred de Vigny's «Cinq-Mars»*, [Die romantische Form des historischen Romans: Der Einfluß des Scottschen Romanmodells auf Wilhelm Hauffs «Lichtenstein» und Alfred de Vignys «Cinq-Mars»], Diss., Northwestern University (Evanston, Illinois), 1987. (in «Dissertation Abstracts International», 48 (8), 1988, p. 2072 A.)
- Berghahn, Klaus L., «Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme»: Beobachtungen zur Claueren-Hauff-Kontroverse, in «Monatshefte», 69 (1), 1977, pp. 58-65.
- Bergold, Albrecht; Salchov, Jutta; Scheffler, Walter (a cura di), Kerner. Uhland. Mörike. Schwäbische Dichtung im 19. Jh. Ständige Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach a. N., Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, München, Kösel, 1980.
- Bertozi, Roberto, *A proposito di Wilhelm Hauff e dei «Märchenalmanache»*, in «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie VI, XXXIX, 1987-88, pp. 363-384.
- Beßlich, Barbara, *Napoleonisches Kaleidoskop. Interkulturalität, frührealistische Romantik-Kritik und Intermedialität in Wilhelm Hauffs Erzählung «Das Bild des Kaisers» (1827)*, in «Arcadia», 41, 2006, pp. 29-49.
- Bettelheim, Bruno, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Bevilacqua, Giuseppe et al., *L'isola non trovata. Il libro d'avventure nel grande e piccolo Ottocento*, Milano, Emme Edizioni, 1982.
- Binder, Hermann, *Wilhelm Hauff*, in «Schwäbische Lebensbilder», 1, 1940, pp. 249-259.
- Blamires, David, *The Meaning of Disfigurement in Wilhelm Hauff's «Dwarf Nose»*, in «Children's Literature in Education», 33 (4), 2002, pp. 297-307.
- Bloch, Ernst, *Das Wirtshaus im Spessart*, in Id., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1965, pp. 79-83, poi in Id., *Die Kunst, Schiller zu sprechen und andere literarische Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1969, pp. 36-40.
- Bluhm, Lothar, *Märchen. Versuch einer literatursystematischen Beschreibung*, in «Märchenspiegel», 11, H. 1, 2000, pp. 10-30.
- Bode, Christoph, *Der Roman. Eine Einführung*, Tübingen – Basel, A. Francke Verlag, 2005.
- Bogdal, Klaus-Michael (a cura di), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2007.
- Böhme, Hartmut (a cura di), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2005.
- Böhn, Andreas, *Ökonomisches Wissen in Wilhelm Hauffs zyklischer Rahmenerzählung «Das Wirtshaus im Spessart»*, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F. 1, 16 (3), 2006, pp. 504-512.
- Bondavalli, Leila, *Wilhelm Hauff e le «Mille e una notte»*, in Maria Enrica D'Agostini (a cura di), *Il Paese Altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 127-150.
- Borghese, Lucia, «Lo Serpe», ovvero i due Basile dei fratelli Grimm, in «Belfagor», 366, 2006, pp. 671-687.
- Borissova, Bagrelia, *Gedanken zum Phantastischen in Hauffs Märchen «Das kalte Herz»*, in «Acta Universitatis Wratislaviensis, Germanica Wratislaviensis», 99 (XCIX), 1993, pp. 203-213.
- Bossaglia, Rossana, *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Brecht, Christoph, *Die Muse der Geschichtsklitterung: Historismus, Realismus und literarische Moderne*, in «The Germanic Review», 73 (3), 1998, pp. 203-219.
- Brenner, Clarence D., *The Influence of Cooper's «The Spy» on Hauff's «Lichtenstein»*, in «Modern Language Notes», 30 (7), 1915, pp. 207-210.
- Brinkmann, Richard (a cura di), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Brown, Roger Stephen, *Wilhelm Hauffs Novellen. To What Extent Trivialliteratur?*, University of Kansas, Diss., 1971. («Dissertation Abstracts International», 32, 1972, p. 5777A).

- Brüggemann, Heinz, *Il concetto di Naturmärchen in Ludwig Tieck*, in «La ricerca folclorica», 33, 1996.
- Brüggemann, Heinz e Ewers, Hans-Heino, *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800*, Stuttgart, Metzler, 1982.
- Brusniak, Friedhelm, *Über die Macht des Gesanges: Wilhelm Hauff und die Anfänge des schwäbischen Sängerswesens*, in Manfred Hermann Schmid (a cura di), *Friedrich Silcher 1789-1860: Studien zu Leben und Nachleben*, Stuttgart, Theiss, 1989, pp. 14-21.
- Buch, Hans Christoph, *Totenschiffe und Geisterschiffe: Anmerkungen zur Poetik der Dekomposition. Eine Flaschenpost*, in Bernd Blaschke et al. (a cura di), *Umwege: Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*, Bielefeld, Aisthesis, 2008, pp. 33-43.
- Bührer, Peter, «Jud Süß» - *der Film als ideologische Waffe*, in «Schweizer Monatshefte», 75 (11), 1995, pp. 23-25.
- Butler, Francelia (a cura di), *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, Milano, Emme Edizioni, 1980.
- Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; tr. it. a cura di Laura Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- , *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966; poi in *Images, images...Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti, 1966; tr. it. a cura di Paolo Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Napoli, Theoria, 1985.
- Calabrese, Stefano, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- Cambi, Franco (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999.
- Cappelli, Berta e Cocco, Enzo (a cura di), *Esotismo e crisi della civiltà*, Napoli, Tempi Moderni Edizioni, 1979.
- Carruth, William H., *The Relation of Hauff's «Lichtenstein» to Scott's «Waverley»*, in «PMLA», 18 (4), 1903, pp. 513-525.
- Castein, Hanne, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen*, München, Goldmann, 1986, pp. 361-403.
- Catani, Stephanie, «Wir nehmen nicht wahr, wofür wir keine Sensoren haben»: *Zur Evolution der Geschichte in fiktionaler Literatur*, in Carsten Gansel e Dirk Vanderbeke (a cura di), *Telling Stories: Literature and Evolution/ Geschichten erzählen: Literatur und Evolution*, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 361-376.
- Cavagnoli-Woelk, Stefania, *Contributi per la storia della recezione tedesca dei Promessi sposi di Manzoni con particolare riguardo alle traduzioni*, Regensburg, S. Roderer Verlag, 1994.
- Cercignani, Fausto (a cura di), *Studia Theodisca*, Milano, Ed. Minute, vol. 2, 1995.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Chase, Jefferson S., *The Wandering Court Jew and the Hand of God: Wilhelm Hauff's «Jud Süß» as Historical Fiction*, in «The Modern Language Review», 93 (3), 1998, pp. 724-740.
- Ciocca, Rossella, *I volti dell'altro. Saggio sulla diversità*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990.
- Clausen, Bettina, *Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wert-Verständnis am Muster Wilhelm Hauff*, in Harro Segeberg (a cura di), *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes «Arbeit» in der deutschen Literatur (1770-1930). Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988*, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 159-193.
- Collini, Patrizio, *Dalla teofania notturna al Notturmo: le origini del Nachstück*, in «Cultura Tedesca», 11, 1999, pp. 165-178.
- Cooper, Jean, *La fiaba. Allegorie della vita interiore*, Genova, ECIG, 1993.
- Corti, Claudia, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989.
- Cusatelli, Giorgio et al., *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano, Emme Edizioni, 1980.
- , *Ucci, Ucci. Piccolo manuale di gastronomia fiabesca*, Milano, Emme Edizioni, 1983.
- Czygan, BarbaraInge, *Wilhelm Hauff: The Writer and His Work As Seen Through His Correspondences*, University of Wisconsin-Madison, Diss., 1976. («Dissertation Abstracts International», 37, 1977, p. 5860 A).

- D'Agostini, Maria Enrica (a cura di), *Il Paese Altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna*, Napoli, Bibliopolis, 1983.
- , *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1987.
- Dahmen, Hermann Josef, *Friedrich Silchers Vertonungen schwäbischer Dichter*, in «Suevica», 4, 1987, pp. 67-89.
- Dahrendorf, Malte, *Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichen Zeitalter*, Königstein/Ts., Scriptor, 1980.
- Daiches, David, *Storia della letteratura inglese vol II*, Milano, Garzanti, 1999.
- Degen, Andreas, *Patria und Peitsche. Weiblichkeitsentwürfe in der deutschen Wanda-Figur des 19. Jahrhunderts*, in «Convivium», 2007, pp. 57-78.
- Dei, Fabio, *Islam e Occidente, tra etnocentrismo e relativismo culturale*, in Andrea Addobbati (a cura di), *Islam e Occidente: la storia e il mondo che cambia*, Pisa, Plus-Università di Pisa, 2003, pp. 35-49.
- Demetz, Peter, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, München, Hanser, 1964.
- Díaz, Ricardo Angel Jimeno, *Wilhelm Hauff and the German Historical Novel: «Lichtenstein»*, Diss., Valladolid, 2007 («Dissertation Abstracts International», A, 68 (10), 2008, p. 4314).
- Dieckmann, Hans, *Märchen und Symbole. Tiefenpsychologische Deutung orientalischer Märchen*, Stuttgart, Bonz, 1977.
- Doering, Sabine, *Durch die Wüste nach «Kleinarabien». Das Bild des Orients in den Märchen Wilhelm Hauffs*, in Michael Fritsche e Kathrin Schulze (a cura di), *Sesam öffne dich. Bilder vom Orient in der Kinder- und Jugendliteratur*, Oldenburg, BIS-Verlag, 2006, pp. 67-79.
- Downing, Eric, *Double Exposures*, Stanford (California), Stanford University Press, 2000.
- Drescher, Max, *Die Quellen zu Hauffs «Lichtenstein»*, Diss., Leipzig, R. Voigtländers Verlag, 1905.
- Düsterberg, Rolf, *Wilhelm Hauffs «opportunistische» Judenfeindschaft*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 119 (2), 2000, pp. 190-212.
- Eastman, Clarence Willis, *Wilhelm Hauff's «Lichtenstein»*, in «Americana Germanica», 3, 1900, pp. 386-392.
- Elchlepp, Margarete, *Achim von Arnims Geschichtsdichtung «Die Kronenwächter». Ein Beitrag zur Gattungsproblematik des historischen Romans*, Diss., Berlin, 1967.
- Ensslin, Astrid, *Escapism, Weltschmerz, and Western Dominance – Late Romantic Orientalism in Wilhelm Hauffs Märchen*, in Rüdiger Görner e Nima Mina (a cura di), «Wenn die Rosenhimmel tanzen». *Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München, Iudicium, 2006, pp. 95-107.
- Ewers, Hans-Heino, *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck*, München, Fink, 1989.
- , (a cura di), *Romantik*, in Reiner Wild (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1990, pp. 132-133.
- , *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Märchenalbum auf das Jahr 1826*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- (a cura di), *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Märchen. Mit den Illustrationen der Erstdrucke*, Stuttgart, Reclam, 2002 (I ed. 1986).
- Fattah, Abdul Razzak Abdul, *Wilhelm Hauff und «1001 Nacht»*, Diss., Leipzig, 1970.
- Fehling, Detlev, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen, eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1977.
- Fischer, Susanne, *Wilhelm Hauffs Korrespondenz mit Autoren, Verlegern und Herausgebern. Aspekte sozialer Tauschbeziehungen im literarischen Leben um 1825*, in «Archiv für Geschichte des Buchwesens», 37, 1992, pp. 99-166.
- Fledelius, Karsten, *Verfilmung oder Zerfilmung? Überlegungen zum Fall «Jud Süß» (Veit Harlan, 1940)*, in Sven-Aage Jørgensen e Peter Schepelern (a cura di), *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*, München, Fink;

- Kopenhagen, Verlag Text und Kontext, 1993, e in «Text & Kontext», 18, 1993, H. 1/2 pp. 121-129.
- Fortas, Inge, *Wilhelm Hauffs Märchen und Tausendundeine Nacht. Eine Untersuchung zur Aufnahme orientalischer Dichtung in der deutschen Literatur*, Diss., Algier, 1975.
- Foucault, Michel, *Die Heterotopien*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005; tr. it. a cura di Salvo Vaccaro et al., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Eterotopia, 2001.
- Frank, Manfred, *Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in Id. (a cura di), *Das kalte Herz und andere Texte der Romantik*, Frankfurt, Insel, 1978.
- Franz, Marie-Louise von, *Le fiabe interpretate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.
- , *Il femminile nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983.
- , *Lombra e il male nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Freund, Winfried, *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart – Berlin – Köln, Kohlhammer, 1990.
- (a cura di), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1993.
- Friedman, Régine Mihal, *L'image et son Juif. Le Juif dans le cinéma nazi*, Paris, Payot, 1983.
- Fritzen-Wolf, Ursula, *Trivialisierung des Erzählens: Claurens «Mimili» als Epochenphänomen*, Bern – Frankfurt/M. – Las Vegas, Lang, 1977.
- Fromm, Waldemar, *Spiegelbilder des Ichs. Beobachtungen des Affenmotivs im literatur- und kunstgeschichtlichen Kontext (E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Franz Kafka)*, in «Literatur in Bayern», 57, 1999, pp. 49-61.
- Fülleborn, Ulrich, *Frührealismus und Biedermeierzeit*, in Elfriede Neubuhr (a cura di), *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 329-364.
- Gebhardt, Armin, *Schwäbischer Dichterkreis. Uhland, Kerner, Schwab, Hauff, Mörike*, Marburg, Tectum-Verlag, 2004.
- Gemmett, Robert J., *William Beckford*, Boston, Twayne, 1977.
- Geulen, Eva, *Depicting Description: Lukács and Stifter*, in «The Germanic Review», 73 (3), 1998, 267-279.
- Gini, Enza, *I «Märchenalmanache» di Wilhelm Hauff: tra fiaba e racconto nel primo Biedermeier*, in Id. (a cura di), *La fiaba d' area germanica: studi tipologici e tematici*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 69-96.
- Girardi, Enzo Noè, *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, Firenze, Olschki, 1992.
- Giusti, Annamaria (a cura di), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Firenze, Mandragora, 2009.
- Givone, Sergio, *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1993.
- Glaserapp, Gabriele von, *Literarische Popularisierungsprozesse eines antijüdischen Stereotyps. Wilhelm Hauffs Erzählung Jud Süß*, in Alexandra Przyrembel e Jörg Schönert (a cura di), «Jud Süß». *Hoffjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, Frankfurt/M. – New York, Campus Verlag, 2006, pp. 125-138.
- González, Miguel Angeles, *Origen del argumento de «Peter Schlemihl», de Chamisso, y su desarrollo en otros autores coetáneos: E.T. A. Hoffmann y W. Hauff*, in «Estudios contrastivos de filología alemana», 2000, pp. 35-51.
- Greimas, Algirdas e Courtes, Joseph, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; tr. it. a cura di Paolo Fabbri con la collaborazione di Angelo Fabbri, Renato Giovandoli, Isabella Pezzini, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986.
- Günther, Erika, *Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland*, Münster, Lit, 1990.
- Güntter, Otto, *Briefe, Gedichte und Entwürfe von Wilhelm Hauff*, in «Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins Marbach-Stuttgart», 31, 1927, pp. 64-163.
- Günzel, Klaus, *Wilhelm Hauff*, in Id., *Die deutschen Romantiker*, Zürich, Artemis & Winkler, 1995, pp. 112-115.

- Hagedorn, Hans Christian, *Nachträge zur Rezeption Wilhelm Hauffs in Spanien und Hispanoamerika: Editionsgeschichte, Übersetzungen, Studien, Wirkung*, in «Estudios Filológicos Alemanes», 21, 2010, pp. 61-113.
- Hagen, Anja, *Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2003.
- Hammer, Wolfgang, *Karl May als Wilhelm Hauff-Leser?*, in «Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft», 25 (95), 1993, pp. 27-31.
- Hammermeister, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Hartkopf, Winfried, *Historische Romane und Novellen*, in Horst Albert Glaser (a cura di), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 6, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1980, pp. 134-151.
- Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1953.
- Hausmann, J. F., E. T. A. Hoffmanns Einfluß auf Hauff, in «The Journal of English and Germanic Philology», 16, 1917, pp. 53-66.
- Hawari, R., *A Study of Thackeray's «Sultan Stork» as an Orientalization with Special Reference to the Thackeray-Hauff Relationship*, in «University of Riyadh Bulletin of the Faculty of Arts», 3, 1973-1974, pp. 7-22.
- Held, Heinz-Georg, *La fiaba travestita: un'extracomunitaria nella letteratura tedesca*, in «Osservatorio critico della germanistica», 1999, pp. 167-175.
- Hennemann Barale, Ingrid, *Poetisierte Welt. Studi sul primo romanticismo tedesco*, Pisa, ETS, 1990.
- Hennemann Barale, Ingrid e Steinhagen, Harald (a cura di), *Auf den Spuren Heinrich Heines*, Pisa, ETS, 2006.
- Herford, C. H., *The Age of Wordsworth*, London, Gorge Bell & Sons, 1905.
- Hermund, Jost e Windfuhr, Manfred (a cura di), *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- Heuschele, Otto, *Umgang mit dem Genius. Essays und Reden*, Pullach bei München, Verlag Dokumentation, 1974.
- Hienger, Jörg, *Die Domestizierung des Unheimlichen. Romantische Schauerphantastik und ihr Funktionswandel in den Märchenalmanachen Wilhelm Hauffs*, in «Fragmente», 11, 1984, pp. 30-43.
- Hinz, Ottmar, *Wilhelm Hauff mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1989.
- Hofmann, Hans, *Wilhelm Hauff: eine nach neueren Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges; mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlaß des Dichters*, Frankfurt/M., Diesterweg, 1902.
- Hollstein, Dorothea, *Dreimal «Jud Süß» – Zeugnisse «schmählichster Barbarei». Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film in vergleichender Betrachtung*, in «Der Deutschunterricht», 37 (3), 1985, pp. 42-54.
- Holz, Jürgen, *Im Halbschatten Mephistos. Literarische Teufelsgestalten von 1750 bis 1850*, vol. V, Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris, Lang, 1989.
- Horn, Joachim, *Der Dichter und die Lesewelt. Wilhelm Hauffs Werk als Epochenphänomen*, Diss., Bremen, 1981.
- Houben, Heinrich Hubert, *Wer im Glashause sitzt... Ein Schmutz- und Schundgeschichte*, in «Preussische Jahrbücher», 231 (1), 1933, pp. 69-79.
- Huber, Hans Dieter, *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studie zu Material und «schöpferischem Akt» ausgewählter Romane von A. von Arnim bis A. Stifter*, München, Fink, 1978.
- Jäger, Hans-Wolf, *Ein Schwabe in Bremen. Zu Wilhelm Hauffs «Phantasien in Bremer Ratskeller»*, in «Bremisches Jahrbuch», 64, 1986, pp. 137-150.
- Jäggi, Andreas, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Bern – Berlin – Frankfurt/M. – New York – Paris – Wien, Lang, 1994.

- Jaschek, Agnes, *Wilhelm Hauff. Stellung zwischen Romantik und Realismus*, Diss., Frankfurt/M., 1957.
- Jehle, Manfred, *Joseph Süß Oppenheimer und die literarische Verarbeitung seines Schicksals durch Wilhelm Hauff*, in «Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte», 67, 2008, pp. 143-143-182.
- Jeschke, Lydia, «... wie beim Hauff»? *Neue Vermutungen über das Titelmotiv des «Steinernen Herzens» und seine Herkunft*, in «Bargfelder Bote», 166/167, 1992, pp. 3-10.
- Jolles, André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythen, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958 (I ed. 1929), poi Tübingen, Niemeyer, 1972; tr. it. a cura di Carla Vinci Orlando e Marina Cometta, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana – Mito – Enigma – Sentenza – Caso – Memorabile – Fiaba – Scherzo*, Milano, Mursia, 1980.
- Kaemena, Bettina, *Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Lang, 1999.
- Kalkofen, Rupert, *Aufgeklärter Antisemitismus und die Leiche der Schönen Jüdin in Wilhelm Hauffs Novelle «Jud Süß»*, in Birte Giesler e Joachim Lucchesi (a cura di), *Brecht. Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht*, Heidelberg, Winter, 2004, pp. 153-167.
- Kappf, Ernst, *Wilhelm Hauff und die Tübinger Feuerreiter*, in «Württembergische Monatschrift», 1933, p. 257 sgg.
- Karlinger, Felix, *Wege der Märchenforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. -- (a cura di), *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Karthaus, Ulrich, *Novelle*, Bamberg, C.C. Buchners Verlag, 1990.
- Kittstein, Ulrich (a cura di), *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*, St. Ingbert, Röhrig, 2002.
- Klaiber, Julius, *Wilhelm Hauff*, in «Nord und Süd», Bd. 5, Heft 13, 1878, pp. 213-236.
- , *Wilhelm Hauff. Ein Lebensbild des Dichters*, Stuttgart, Knapp, 1881.
- Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen. 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart, Metzler, 2002 (I ed. 1985).
- Knittel, Anton Philipp e Kording, Inka, «*In deinen Tälern wachte mein Herz mir auf*», in «Museum», 21, 2004, pp. 82-93.
- Koch, Günther, *Clarens Einfluß auf Hauff*, in «Euphorion», 4 (H. 2), 1897, pp. 804-812.
- Kontje, Todd, *Male Fantasies, Female Readers: Fictions of the Nation in the Early Restoration*, in «The German Quarterly», 68 (2), 1995, pp. 131-146.
- Koopmann, Helmut, *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke. 1-3.*, a cura di Sibylle von Steinsdorff und Uwe Schweikert, München, Winkler, 1970 (poi 1983).
- Kowohl De Rosa, Carla Sabine, *Storia della cultura tedesca fra «ancien régime» e Restaurazione. Cronache e personaggi*, Roma – Bari, Laterza, 2000.
- Kozielek, Gerard, *Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs*, in «Lenau-Almanach», 1976/78, pp. 19-28. (poi in «Acta Universitatis Wratislaviensis», 1988, pp. 325-335).
- , *Wilhelm Hauffs letzte Novelle. Gestaltungsprinzip und zeitgenössische Erfahrung*, in «Acta Universitatis Wratislaviensis», 1988, pp. 315-324. (prima in «Kwartalnik neofilologiczny», XX-III (4), 1976, pp. 393-403).
- Krogmann, Willy, *Das kleine Liebesabenteuer eines Schwaben in Bremen*, in «Bremisches Jahrbuch», 49, 1964, pp. 176-200.
- Krömer, Tilman, *Die Handschriften des Schiller-Nationalmuseums: Die Nachlässe Hauff-Kölle und Wilhelm Hauff*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 9, 1965, pp. 593-632.
- Kunz, Joseph, *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1978.
- Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000.
- Lemaire, Gérard-Georges, *L'univers des Orientalistes*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2000.
- Lévy-Strauss, Claude, *La structure et la forme*, in «Cahiers de l'Institute de Science Economique appliquée», 7, 1960; tr. it. a cura di Gian Luigi Bravo, *La struttura e la forma. Riflessioni su*

- un'opera di Vladimir Ja. Propp, in Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévy-Strauss e una replica dell'autore*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 163-199.
- Limle, Michael, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820-1890)*, Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris, Lang, 1988.
- Löwenthal, Heinrich, *Der Mann im Mond*, in «Sinn und Form», 4 (6. H.), 1952, pp. 151-158.
- Lukács, Georg, *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955.
- , *Probleme des Realismus I*, in Id., *Werke*, Bd. 4, Darmstadt, Neuwied, 1971.
- Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen*, Tübingen, A. Francke Verlag, 1947; tr. it. a cura di Marina Cometta, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1992.
- , *Märchen*, Stuttgart, Metzler, 1990 (I ed. 1962).
- Lützel, Paul Michael, *Hauffs «Lichtenstein» im literaturhistorischen Kontext. Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte*, Stuttgart, Reclam, 1988, pp. 439-452.
- , *Legitimität: Aspekte politischen Denkens im historischen Roman der europäischen Restauration (1815-1870)*, in «Studia Theodisca», II, 1995, pp. 55-74.
- Magallanes, Fernando e Pacheco, Antonio (a cura di), *Alemanna y las culturas de Oriente Medio*, Sevilla, Ed. Kronos, 1997.
- Maier, Karl Ernst (a cura di), *Phantasie und Realität in der Jugendliteratur*, Bad Heilbrunn, Verlag Julius Klinkhardt, 1976.
- Mancini, Massimiliano (a cura di), *Il romanzo dell'ironia. I «Promessi sposi» nella critica manzoniana recente*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2005.
- Mannheimer, Albert, *Die Quellen zu Hauffs «Jud Süß»*, Diss., Gießen, 1909.
- Martinez, Eugenia, *Guglielmo Hauff*, Firenze, Le Monnier, 1966.
- Martini, Fritz, *Wilhelm Hauff*, in Benno von Wiese (a cura di), *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1971, pp. 442-472; poi in Fritz Martini, *Vom Sturm und Drang zur Gegenwart: Autorenporträts und Interpretationen; ausgewählte Aufsätze (1965-1988)*, Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris, Lang, 1990, pp. 71-100.
- Masini, Ferruccio, *Filosofia dell'avventura*, Torino, Ananke, 2006.
- Mayer, Mathias e Tismar, Jens, *Kunstmärchen*, Stuttgart, Metzler, 2003.
- Meinecke, Friedrich, *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München – Berlin, Oldenburg, 1908.
- , *Die Entstehung des Historismus*, München – Berlin, Oldenburg, 1936.
- Meißner, Thomas, *Erinnerte Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- Meletinskij, Eleasar M., *L'étude structurelle et typologique du conte*, in appendice a *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- , *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977, p. 13.
- Michel, Andreas, *Europe and the problem of the other. The critique of modernity in the writings of Carl Einstein and Victor Segalen*, Diss., Minneapolis, University of Minnesota, 1991.
- Mielke, Christine, *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin – New York, De Gruyter, 2006.
- Mielke, Helmuth, *Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts*, Braunschweig, Schwetsche und Sohn (Appelhans & Pfenningstorff), 1890.
- Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820). Tomo terzo*, Torino, Einaudi, 1971.
- Mojem, Helmuth, *Heimatdichter Hauff? Jud Süß und die Württemberger*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 48, 2004, pp. 143-166.
- , *Mit Schiller für die Freiheit. Wilhelm Hauffs Bearbeitung von Wallensteins Lager*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 52, 2008, pp. 21-76.
- Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- Mosapp, Hermann, *Wilhelm Hauff*, Gotha, Perthes, 1903.
- Moser, Dietz-Rüdiger, *Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des «Märchens»*, in «Jahrbuch für Volkskunde», N.F. 3, 1980, pp. 47-64.

- Müller, Ernst, *G. Reinbeck als Vorbild von Wilhelm Hauff*, in «Euphorion», 4, 1897, pp. 319-323.
- Müller, Helmut M., *Deutsche Geschichte in Schlaglichtern*, Leipzig – Mannheim, Brockhaus, 2007.
- Mulot, Sibylle, *Die Fälschung der Fälschung. Wilhelm Hauffs «Mann im Mond»*, in Karl Corino (a cura di), *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*, Nördlingen, Greno, 1988, pp. 251-262.
- Nakaya, Akira, *Auseinandersetzung mit «Mimili-Manier». Über die Wertung der «Trivialliteratur» in Wilhelm Hauffs Kritik an H. Claren*, in «Germanistische Studien. Nishinohon Doitsu Bungaku», 2, 1990, pp. 51-63.
- Neuhaus, Stefan, *Wilhelm Hauff und der Kanon. Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans «Der Mann im Mond»*, in «Wirkendes Wort», 51, 2001, pp. 4-25.
- , *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- , *Königssohn im Bettlerkleid: Wilhelm Hauffs «Der Mann im Mond» als Beispiel fehlgeleiteter Rezeptions- und Kategorisierungsprozesse*, in Uwe Japp e A. McCarthy (a cura di), *Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*, Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt/M. – New York – Oxford – Wien, Lang, 2002, pp. 315-321.
- , *Revision des literarischen Kanons*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- , *Märchen*, Tübingen, UTB Francke, 2005.
- Neuhaus, Volker, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Köln – Wien, Böhlau, 1971.
- Niehaus, Michael, *Vaterländische Probleme: Willibald Alexis*, in «Zeitschrift für Germanistik», N. F. 1, 2000, pp. 521-535.
- , *Autoren unter sich. Walter Scott, Willibald Alexis, Wilhelm Hauff und andere in einer literarischen Affäre*, Heidelberg, Synchron, 2002.
- Ochojski, Paul M., *Walter Scott and Germany: A Study in Literary Cross-Currents*, Diss., Columbia University, 1960.
- Oesterle, Günter, *«Das Bild des Kaisers» Napoleon – eine Novelle von Wilhelm Hauff. Europäische Mythenbildung und Intermedialität*, in Alexander von Bormann (a cura di), *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 315-328.
- Orlando, Francesco, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità. Con due interventi di Giorgio Cusatelli e Claudio Gorreri. Lezione Sapegno 1996*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Osterkamp, Ernst; Polaschegg, Andrea; Schütz, Erhard (a cura di), *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, Göttingen, Wallstein, 2005.
- Otte, Irmgard, *Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken*, München, Diss., 1967.
- Pech, Klaus-Ulrich, *Einleitung*, in Id. (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus*, Stuttgart, Reclam, 1985, pp. 5-56.
- Peltre, Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Éditions Hazan, 1997.
- Peuckert, Erich e Lauffer, Otto, *Volkskunde. Quellen und Forschungen seit 1930*, Bern, Francke, 1951.
- Pfäfflin, Friedrich, *Wilhelm Hauff. Der Verfasser des «Lichtenstein». Chronik seines Lebens und Werkes*, a cura di Bernhard Zeller, Stuttgart, Fleischhauer & Spohn, 1981; poi anche *Wilhelm Hauff und der Lichtenstein*, bearbeitet von Friedrich Pfäfflin, «Marbacher Magazin», 18/1981 (Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, hrsg. von Bernhard Zeller).
- , *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Der Mann im Mond. Roman*, Ostfildern, Schwabenverlag, 1983.
- , *Nachwort*, in Wilhelm Hauff, *Lichtenstein. Eine romantische Sage aus der württembergischen Geschichte*, Zürich, Diogenes Verlag, 1987, pp. 405-408.
- , *Wilhelm Hauff*, in Bernhard Zeller e Walter Scheffler (a cura di), *Literatur im deutschen Südstwesten*, Stuttgart, Theiss, 1987, pp. 182-191 e 359-360.
- , *Wilhelm Hauff*, in Gunter E. Grimm e Frank Rainer Max (a cura di), *Deutsche Dichter*, Bd. 5, Stuttgart, Reclam, 1989, pp. 472-479.

- Pike Conant, Martha, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, New York, Octagon Books, 1966.
- Pirandello, Luigi, *Lumorismo (1908)*, in Id., *Lumorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.
- Plank, Robert, *Heart Transplant Fiction*, in «Hartford Studies in Literature», 2 (1), 1970, pp. 102-112.
- Plath, Otto, *Washington Irving's Einfluß auf Wilhelm Hauff. Eine Quellenstudie*, in «Euphorion», XX, 1913, pp. 459-471.
- Poidevin, Raymond e Schirmann, Sylvain, *Storia della Germania. Dal Medioevo alla caduta del Muro*, Milano, Bompiani, 2001.
- Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin - New York, De Gruyter, 2005.
- Połczyńska, Edyta, *Das Bild des «edlen Polen» in Wilhelm Hauffs Roman «Der Mann im Mond»*, in «Germanica Wratislaviensia», 92, 1991, pp. 149-162.
- Pothast, Barbara, *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2007.
- Prang, Helmuth, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Preisendanz, Wolfgang, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*, München, Fink, 1976.
- Proelss, Johannes, *Hauffs «Feuerreiter-Lied» und Mörikes «Feuerreiter» - Ein Beitrag zur Geschichte der Tübinger Burschenschaft*, in «Burschenschaftliche Blätter», 24, 1910.
- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 2006 (I. ed. 1976).
- , *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 2006.
- Rath, Wolfgang, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.
- Reininger, Anton, *Profilo storico della letteratura tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986.
- Rek, Klaus, *Autor und literarischer Markt. Zur Stellung Wilhelm Hauffs im literarischen Leben der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Diss., Leipzig, 1985.
- Remak, Henry H. H., *19th Century Realism: Rash Conclusions*, in «Neohelicon», XV (2), 1987, pp. 205-221.
- Retinger, Joseph, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- Richter, Dieter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt/M., Fischer, 1987, pp. 280-285; tr. it. a cura di Paola Viti, *Il bambino estraneo: la nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, pp. 297-302.
- , *Briganten am Wege. Deutsche Reisende und das Abenteuer Italien*, Frankfurt/M., Insel, 2002.
- Riecke, Karl, *Meine Eltern, ihre Geschwister und ihre Freunde*, Stuttgart, Kohlhammer, 1897.
- Rispoli, Marco, *Parole in Guerra. Heinrich Heine e la polemica*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- Roggenhausen, Paul, *Hauff-Studien I-II-III*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 155, 1929, pp. 161-168; 156-157, 1930, pp. 13-25 e 161-181.
- Röhrich, Lutz, *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974.
- Rölleke, Heinz, «Schneeweißchen und Rosenrot». KHM 161 in der Grimmschen «Urfassung». zwei bislang ungedruckte Briefe Wilhelm Hauffs an Grimm und ein Nachtrag zum «Fest der Unterirdischen», einem frühen Zeugnis norwegischer Volksliteratur, in «Fabula», 27, 1986, pp. 265-287.
- , *Wilhelm Hauff*, in Kurt Ranke e Rolf Wilhelm Brednich (a cura di), *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin - New York, De Gruyter, 1990, pp. 570-576.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, Hanser, 2007.
- Saglia, Diego, *I discorsi dell'esotico. L'Oriente nel romanticismo britannico 1780-1830*, Napoli, Li-guori, 2002.
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978; tr. it. a cura di Stefano Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2006.

- Sautermeister, Gert e Schmid, Ulrich (a cura di), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 5 della *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* a cura di Rolf Grimminger, München – Wien, Hanser, 1998.
- Scheck, Ulrich, *Wald und Wucher in Wilhelm Hauffs «Das kalte Herz»*, in Burkhardt Krause e Ulrich Scheck (a cura di), *Natur, Räume, Landschaften. 2. Internationales Kingstoner Symposium*, München, Iudicium-Verlag, 1996, pp. 157-168.
- Scheller, Will, *Wilhelm Hauff. Monographie*, Leipzig, Philipp Reclam, 1927.
- Schmitz, Walter, «*Mutabor*». *Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff*, in Wolfgang Bunzel (a cura di), *Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 81-117.
- Schöberl, Joachim, *Trivialität als Streitobjekt. H. Claurens «Mimili» und die Folgen. Nachwort*, in Heinrich Claurens, *Mimili. Eine Erzählung, Wilhelm Hauff, Kontrovers-Predigt über H. Claurens und den «Mann im Monde»*, a cura di Joachim Schöberl, Stuttgart, Reclam, 1984, pp. 129-178.
- Schoeller, Wilfried F., *Gralsburg des Historismus: ... Wilhelm Hauff*, in «Literaturen», 11, 2002, pp. 52-56.
- Schrattenholzer, Elisabeth, *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Sprache und Musik in gemeinsamer Sache*, in «Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft», 17, 1987-1990, pp. 185-194.
- Schröder, Rolf, *Novellen und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, Tübingen, Niemeyer, 1970.
- Schulhof, Hilde, *Wilhelm Hauffs Märchen*, in «Euphorion», 29, 1928, pp. 108-132.
- Schumacher, Hans, *Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen: Geschichte und Interpretationen*, Wiesbaden, Athenaeon, 1977; tr. it. a cura di Margherita Versari, *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica*, Bologna, CLUEB, 1996.
- Schüren, Rainer, *Die Romane Walter Scotts in Deutschland*, Diss., Berlin, 1969.
- Schuster, Max, *Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein*, in Württembergische Kommission für Landesgeschichte (a cura di), *Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte*, 1. Bd., Stuttgart, Kohlhammer, 1904.
- Schütz, Erhard, *Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft*, in «Literatur für Leser», 1983, pp. 141-152.
- Schwab, Gustav, *Wilhelm Hauff's Leben*, in *Wilhelm Hauff's sämtliche Schriften*, Bd. 1, Stuttgart, Brodhag, 1830, pp. 1-36.
- Schwab, Hans-Rüdiger, *Wilhelm Hauff*, in Lutz Bernd (a cura di), *Metzler Autorenlexikon*, Stuttgart, Metzler, 2004, pp. 245-246.
- Schwarz, Egon, *Plauderei über Hauffs Märchen*, in Peter Uwe Hohendahl; Herbert Lindenberger; Egon Schwarz (a cura di), *Essays on European Literature. In Honour of Liselotte Dieckmann*, St. Louis – Missouri, Washington University Press, 1972, pp. 1-17.
- , *Wilhelm Hauff: «Der Zwerg Nase», «Das kalte Herz» und andere Erzählungen (1826-1827)*, in Paul Michael Lützelner (a cura di), *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1983, pp. 117-135.
- Schweitzer, Christoph E., *Ein ungedruckter Brief Wilhelm Hauffs mit einem Selbstbildnis. [Mit Textpublikation]*, in «The Germanic Review», 48, 1973, pp. 243-246.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Librairie Generale Francaise, 1986.
- Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. I-III, Stuttgart, Metzler, 1971-80.
- Shiver, Samuel, *Folklore Elements in the Works of Wilhelm Hauff*, Diss., University of North Carolina, 1946.
- Solinas Donghi, Beatrice, *La fiaba come racconto*, Milano, Mondadori, 1993.
- Sommermeier, Edwin, *Hauffs «Memoiren des Satan» nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Verlag Dr. Emil Ebering, 1932.
- Spies, Hans-Bernd, «*Die Räuber-Schenke*», ein literarisches Wirtshaus im Spessart – Jahrzehnte vor Wilhelm Hauff, in «Maifränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst», 50, 1998, pp. 200-217.
- Spreckelsen, Tilman, *Wir und die Störche*, in «Neue Rundschau», 117 (4), 2006, pp. 104-109.

- Steinecke, Hartmut, *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus*, Bd. I-II, Stuttgart, Metzler, 1975.
- , «*Wilhelm Meister*» oder «*Waverley*»? Zur Bedeutung Scotts für das deutsche Romanverständnis der frühen Restaurationszeit, in Beda Allemann e Erwin Koppen (a cura di), *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger* (in Zusammenarbeit mit Dieter Gutzen), Berlin, De Gruyter, 1975, pp. 340-359.
- Steinlein, Rüdiger, *Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jh.*, Heidelberg, Winter, 1987.
- Steinsdorff, Sibylle von, *Wilhelm Hauff*, in Walther Killy (a cura di), *Literaturlexikon*, Bd. 5, München, Bertelsmann, 1993, pp. 52-54.
- Stenzel, Karl, *Neues aus Hauffs Lebenskreis. Gelegenheitsgedichte, Briefe und Urkunden*, Stuttgart, Veröffentlichung des Archivs der Stadt Stuttgart, 1938.
- Stiasny, Kurt, *Was Hauffs Märchen erzählen: Original und Deutung*, Schaffhausen, Novalis-Verlag, 1995.
- Storz, Gerhard, *Schwäbische Romantik. Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg*, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, Kohlhammer, 1967.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in Hans Steffen (a cura di), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 75-97.
- , *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Niemeyer, 1977.
- Tecchi, Bonaventura, *Svevia, terra di poeti*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1964.
- Tellini, Gino, *Manzoni*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- , *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008.
- Teucher, Eugen, *Sprachlich-literarische Wanderungen in die Vergangenheit. 4: Die Welt der Hauffschen Novellen*, in «Sprachspiegel», 41, 1985, pp. 79-81.
- Thalmann, Marianne, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität in Märchen der Romantik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961.
- Thompson, Garrett W., *Wilhelm Hauff's Specific Relation to Walter Scott*, in «PMLA», 26 (4), 1911, pp. 549-592.
- Thompson, Stith, *The Folktale*, Holt, Rinehart & Winston, 1946; *La fiaba nella tradizione popolare*, tr. it. a cura di Quirino Maffi, Milano, Il Saggiatore, 1967 (I ed.), 1979 (II ed.).
- , *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, 6 voll., Bloomington – London, Indiana University Press, 1955-58.
- Thum, Maureen, *Re-Visioning Historical Romance. Carnavalesque Discourse in Wilhelm Hauff's «Jud Süß»*, in Sabine Cramer (a cura di), *Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart IX*, München, Fink, 1996, pp. 25-42.
- , *Misreading the Cross-Writer: The Case of Wilhelm Hauff's «Dwarf Long Nose»*, in «Children's Literature», 25, 1997, pp. 1-23.
- Tidemann, Heinrich, *Wilhelm Hauff in Bremen. Die Entstehung der «Phantasien im Bremer Ratskeller»*, Bremen, Schünemann, 1929.
- Traeber, Alexander H., «*Sie irrötete vor sich selbst...*». Funktion der Innerlichkeit in Wilhelm Hauffs historischen Roman- und Novellenschaffen. Untersucht anhand von «*Lichtenstein*», «*Die letzten Ritter von Marienburg*», «*Jud Süß*», «*Das Bild des Kaisers*», Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt/M. – New York – Oxford – Wien, Lang, 2003.
- Turner, Victor, *La foresta dei simboli: aspetti del rituale ndembu*, Brescia, Morcelliana, 1976.
- , *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986 (poi 2003).
- Ubbidente, Roberto (a cura di), *Vittorio Alfieri: solitudine-potere-libertà. Atti del Convegno di Berlino (Humboldt Universität zu Berlin, 12.-13. November 2003)*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien, Lang, 2006.
- Ueding, Gert, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, München – Wien, Carl Hanser Verlag, 1987, pp. 399-404.

- Uther, Hans-Jörg (a cura di), *Märchen in unserer Zeit. Zu Erscheinungsformen eines populären Genres*, München, Diederichs, 1990.
- Verweyen, Theodor e Witting, Gunther, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- Voss, Torsten, *Kapitalismus als Ästhetizismus: Die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Ökonomie: Tieck, Hoffmann, Hauff*, in «Literatur für Leser», 32 (1), 2009, pp. 51-63.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957; tr. it. a cura di Luigi Del Grosso Destrieri, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976.
- Wechsler, Ernst, *Wilhelm Hauff. Eine litterarische Studie*, in «Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte», Jg. 38, Bd.76, 1894, pp. 695-708.
- Weing, Siegfried, *Verisimilitude and the Nineteenth-Century German Novella*, in Sabine Cramer (a cura di), *Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart IX*, München, Fink, 1996, pp. 1-24.
- Wild, Reiner (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1990.
- , *Wer ist der Räuber Orbasan? Überlegungen zu Wilhelm Hauffs Märchen*, in «Athenäum», 4, 1994, pp. 349-364.
- Witt, Tobias, *Die Generationen am Ende der Goethezeit: zu E.T.A. Hoffmanns «Die Marquise de la Pivadiere» und Wilhelm Hauffs «Die Sängerin»*, in «Literatur in Wissenschaft und Unterricht», 32 (1), 1999, pp. 3-15.
- Wolff, Siegmund, *Der Einfluß der Romantik auf Wilhelm Hauff*, Diss., Würzburg, 1922.
- Wörner, Hartmut, «Fackellicht der Phantasie»: *Wilhelm Hauff*, in «Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur», 2, 1981, pp. 2-6.
- Wuerth, Hans Martin, *Die Erzählungen Wilhelm Hauffs. Eine Untersuchung der inhaltlichen und formalen Eigenarten*, Rutgers, The State University, Diss., 1967. («Dissertation Abstracts International», 28, 1967, pp. 700A-701A).
- Wührl, Paul-Wolfgang, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Baltmannsweiler, Schneider, 2003 (I ediz. 1984), pp. 188-197.
- Zagari, Luciano, *Wilhelm Hauff*, in Sergio Lupi (a cura di), *Dizionario critico della letteratura tedesca*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1976, p. 445.
- , *Il fascino del primitivo e il mistero della complessità. L'Oriente nella letteratura dell'età di Goethe*, in «Annali. Sezione Germanica» – N.S. XVII (2007), 1-2, pp. 109-134.
- Zeller, Bernhard, *Wilhelm Hauff und Friedrich Franckh. Zu einem unbekanntem Brief des Dichters an den Verleger. [Mit Textpublikation]*, in Hans-Martin Maurer e Franz Quarthal (a cura di), *Speculum Sueviae. Beiträge zu den historischen Hilfswissenschaften und zur geschichtlichen Landeskunde Südwestdeutschlands. Festschrift für Hansmartin Decker-Hauff zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, Kohlhammer, 1982, vol. 1, pp. 176-187. (anche in «Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte», 40, 1981, pp. 176-187.)
- , *Schwäbischer Parnaß. Betrachtungen zur Literaturgeschichte Württembergs*, Esslingen am Neckar, H. Th. Schmidt, 1983.
- Zielinski, Siegfried, *Antisemitische Kulturware versus philosemitisches Kunstwerk. Aspekte einer Gegenüberstellung der Filme «Jud Süß» (1940) und «Jew Süss» (1934)*, in Walter Huder et al. (a cura di), *Lion Feuchtwanger: «... für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt»*, Berlin, Publica, 1985, pp. 134-147.
- Zinkernagel, Franz, *Wilhelm Hauff*, in «Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung», 7, 1927, pp. 102-111.
- Žmegač, Viktor; Škreb, Zdenko; Sekulić, Ljerka, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle Origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995.
- Zondergeld, Rein A., *Wilhelm Hauff*, in Id., *Lexikon der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1983, p. 118.
- Zybura, Marek, *Wilhelm Hauff*, in «Orbis linguarum», 2, 1995, pp. 119-130.

Indice dei nomi

- Aarne A. 32
Accornero V. 220
Addison J. 57-58
Addobbati A. 55
Agazzi E. 2, 57, 59-64, 174
Alexis W. 8, 70-71, 84, 100, 108, 120, 122, 135, 153, 157
Alfieri V. 14
Allemann B. 87
Amman L. 58
Amoretti G. V. 92
Ampère A.-M. 92
Anderson B. 203
Anquetil-Duperron A. H. 53-54
Apel F. 20, 44
Arcella S. 34-35
Ariosto L. 84
Arnaudoff J. 4, 143, 145, 147, 150, 171, 177, 183
Arnds P. 11, 215
Arnim A. von 8, 24, 43, 62, 82
Arnold A. 10, 17, 60, 191
Arnold Th. 10, 17, 60, 191
Artem'eva O. A. 225
Auerbach E. 90
Aust H. 25, 90-91, 103
Austen J. 133
Auteri L. 60
- Bachmaier H. 5-6, 9, 29-30, 121, 150
Bachmann F. W. 4, 12
Bachtin M. M. 150, 203
Baltrušaitis J. 225
Barba P. A. 105
Barberi Squarotti G. 225
Bartels J. H. 204
Barth J. 10, 12, 67, 171, 174-175, 177, 179, 187, 190, 194, 202, 212
Barthes R. 90-91
- Basile G. 34, 38-40, 48, 161
Baumgärtner J. A. 121
Beaton B. 10, 120, 122
Beaumont J.-M. L. de 39
Beccaria C. 57
Beck A. 17, 44, 210-211
Beckford W. 58, 133, 172, 195, 213
Beckmann S. 11, 159, 161, 170, 186-187, 200
Behler E. 25-27
Beit H. von 32
Bellemin-Noël J. 47
Beller M. 64
Belliti C. 220
Benz R. 33
Berbig R. 69
Berckx I. L. 4, 90-91
Berend E. 224
Berghahn K. L. 10, 121-122, 132
Bergold A. 102
Bertall (Charles Albert d'Arnould) 219
Bertozzi R. 2, 164
Bessière I. 47
Beßlich B. 13, 153, 157
Bettelheim B. 32
Beutin W. 18
Bevilacqua G. 46, 63
Bianchi A. 220
Biguzzi A. 3
Binder H. 4
Blamires D. 13, 189
Bloch E. 10, 185, 204
Bluhm L. 33
Bobertag F. 7
Boccaccio G. 22, 34, 77, 135, 161
Bode Ch. 19
Bodmer J. J. 40
Bogdal K.-M. 56
Böhme H. 226

- Böhn A. 13, 204
 Boito A. 156
 Bonaparte (vedi Napoleone)
 Bondavalli L. 2, 65, 171
 Bopp F. 53
 Borghese L. 39
 Borissova B. 10, 215
 Bormann A. von 13
 Bosco N. 219
 Bossaglia R. 58
 Botta I. 92
 Bravo G. L. 35
 Brecht Ch. 13
 Breitinger J. J. 40
 Brenner C. D. 4, 105
 Brentano C. M. 24, 27, 39, 43, 62-63
 Brinkmann R. 90
 Brockhaus F. A. 71, 135, 157
 Brooke-Rose C. 47
 Brown R. S. 9
 Brüggemann H. 44, 46
 Brusniak F. 12
 Bühner P. 9, 152
 Bülow E. von 212
 Bunzel W. 10
 Bürger G. A. 86, 154
 Burke E. 39, 90
 Busch W. 46
 Butler F. 46
 Buttitta A. 32
- Caillois R. 29, 47
 Calabrese S. 35, 48
 Calderón de la Barca P. 135
 Callot J. 25, 46
 Cambi F. 30, 38
 Čapek J. 221
 Cappelli B. 55
 Carruth W. H. 4, 103, 109
 Caruzzo P. 221
 Castein H. 10, 180
 Castex P.-G. 47
 Cavagnoli-Woelk S. 101
 Cenni A. 220
 Cercignani F. 227
 Cerva E. 220
 Cervantes Saavedra M. de 135
 Ceserani R. 47
 Cetti Marinoni B. 60
 Chamisso A. von 24, 43, 64, 213
 Chase J. S. 9, 150, 152
 Chaucer G. 161
 Chiarloni A. 63
- Chiodi M. P. 221
 Chodowiecki D. 25
 Cicerone M. T. 25
 Ciocca R. 52-53
 Clauren H. (Carl Gottlieb Samuel Heun) 4,
 7, 9-10, 28, 75, 84, 86, 110, 118-123, 125,
 127-128, 131-133, 139, 147, 159, 175
 Clausen B. 5, 7, 118-119, 122
 Cocco E. 55
 Coleridge S. T. 174
 Collini P. 3, 45
 Cometa M. 61
 Cometta M. 31
 Cooper J. 4, 72, 105, 107, 109-111
 Cooper J. F. 4, 72, 105, 107, 109-111
 Corino K. 10
 Corti C. 47
 Cotta J. F. von 7, 72-74, 119-120, 137-138,
 146-147, 150, 157, 159
 Cottone M. 60
 Courtes J. 35
 Cousin V. 92, 95
 Cramer C. G. 4, 9, 22, 84, 104, 160, 183
 Cramer S. 4, 9, 22, 84, 104, 160, 183
 Crébillon C.-P. J. de 57
 Cremonini W. 220
 Cristini G. 219
 Croce B. 39
 Croker Th. C. 199
 Cusatelli G. 46, 50, 53
 Czygan B. I. 5-6, 100
- Dacrema N. 64
 D'Agostini M. E. 2, 50, 60, 64
 Dahmen H. J. 12
 Dahrendorf M. 46
 Daiches D. 88
 Dante 14
 Darwin Ch. 189
 D'Aulnoy M.-C. 39
 David J.-L. 13, 88, 120, 153, 189, 215
 De Angelis Masera N. 219
 Degen A. 13, 140
 Dei F. 50, 55
 Del Grosso Destreri L. 87
 Della Grazia P. 220
 Demetz P. 90
 Derrida J. 160
 Dèttore M. 220
 Devrient L. 71
 D'Herbelot B. (de Molainville) 53, 60
 Díaz R. A. J. 228
 Dickens Ch. 193

- Diderot D. 57, 91-92
 Dieckmann H. 10, 32
 Dittscheid H. Ch. 118
 Doering S. 13, 173, 183
 Donelli F. 219
 Döring P. J. 139
 D'Orlandi F. e L. 220
 Downing E. 90
 Drescher M. 4, 7, 103-104, 122
 Dubois P.-F. 72
 Dunker A. 56
 Düsterberg R. 9, 150

 Eastman C. W. 4, 103
 Eckermann J. P. 22, 91-92, 101
 Edgeworth M. 88, 91
 Eichendorff J. von 24, 44, 139
 Eichorn J. G. 60
 Einsiedel F. H. von 180
 Einsiedel W. 180
 Elchlepp M. 86
 Engelhard H. 5, 7-8, 69, 72, 76, 85, 102, 119-121, 123, 138, 147, 150, 153, 157
 Ensslin A. 11, 13, 170, 183
 Erhard H. 9, 13, 28, 46, 59, 69, 72, 77, 82, 118, 120, 123, 150, 152, 170, 172, 203, 215
 Escher M.C. 111
 Esopo 40
 Eusebio (di Cesarea) 163
 Ewers H.-H. 11, 33, 42, 45-46, 170, 187, 193, 199
 Ezechiele (Profeta) 203, 208, 214

 Fabbri A. e P. 35
 Falzone Fontanelli G. 221
 Fambrini A. 63
 Farina L. 219
 Fattah A. R. A. 4, 171
 Fauriel C. 92-93, 95
 Fava S. 220
 Fehling D. 33
 Ferrario V. 92
 Feuchtwanger L. 9, 150, 152
 Fichte J. G. 21
 Fielding H. 58, 84, 87, 91
 Finné J. 47
 Fischer C. 7, 43, 57, 75, 204, 213
 Fischer S. 7, 43, 57, 75, 204, 213
 Fledelius K. 9, 152
 Floerke H. 38
 Fontana N. 220
 Fontane Th. 90, 128, 148
 Forster E. M. 60, 183
 Forster G. 60, 183
 Fortas I. 4, 171
 Foscolo U. 87
 Foucault M. 55, 68, 203
 Fouqué F. de la Motte 43, 71, 84, 104
 Franckh F. G. 7, 75, 102, 104, 109, 118-120, 123, 135-136, 139, 159, 186
 Frank M. 10, 12, 44, 117, 215
 Franz M.-L. von 3, 11, 32, 46, 86, 197
 Frassinetti A. 3
 Fratta L. 219
 Frazers J. 31
 Freud S. 32, 111
 Freund W. 23-25, 85, 133
 Friedman R. M. 152
 Friedmann Coduri T. 220
 Fritsche M. 13
 Fritzen-Wolf U. 10, 119, 122
 Fromm W. 11, 197
 Fulizio A. 220
 Fülleborn U. 16
 Funke C. 189

 Galland A. 49, 53, 57, 59
 Galli S. 51
 Gargano A. 62
 Gebhardt A. 11
 Gellert Ch. F. 40
 Gemmett R. J. 58
 Genette G. 105
 Gennep A. van 31
 Gerber B. 9
 Geulen E. 21
 Ghidetti E. 99
 Gibellino V. 219
 Giesler B. 13
 Gillies R. P. XXI, 212
 Gini E. 2, 39, 45, 48, 62, 174
 Giorgi F. 220
 Giovandoli R. 35
 Girardi E. N. 101
 Giusti A. 229
 Givone S. 21
 Gizeta 220
 Glasenapp G. von 13, 153
 Glaser H. A. 8
 Goethe J. W. von 2, 4, 20, 22, 34, 40-41, 44, 49, 59, 63-64, 74, 77, 82, 84-85, 91-92, 100-101, 132, 135, 137, 141, 160-161, 168, 171, 178, 214
 Goetzinger G. 18
 Goldoni C. 40
 Goldsmith O. 57-58, 84

- Gonin F. 94
 González M. A. 229
 Gorlier C. 53
 Görner R. 11
 Gottsched J. Ch. 40
 Gozzi C. 39-40
 Greimas A. J. 35
 Griffini B. 220
 Grillparzer F. 12, 64
 Grimm G. E. XXI, 10, 12, 31, 38-40, 43, 45, 48, 53, 160, 171-172, 180-181, 186-187, 190, 195, 199-200, 205, 208, 213
 Grimm J. e W. XXI, 10, 12, 31, 38-40, 43, 45, 48, 53, 160, 171-172, 180-181, 186-187, 190, 195, 199-200, 205, 208, 213
 Grimmlinger R. 16
 Grossi T. 93
 Grüneisen K. 84
 Guagnini E. 57
 Guarino L. 29
 Gueullette Th. 57
 Guizot F. P. G. 92
 Günther E. 4, 58, 122
 Güntter O. 5, 69, 100, 119, 139, 143, 157, 186
 Günzel K. 229
 Gutzkow K. 119

 Habicht M. 59, 171
 Haerkötter H. 1-2
 Häfiz 61, 63
 Hagedorn H. Ch. 230
 Hagen A. 59, 171
 Hagen F. H. von der 59, 171
 Hahnemann A. 120
 Haller A. von 57, 60, 90
 Hamann J. G. 41
 Hamburger A. 148, 151
 Hamilton W. Sir 40
 Hammer W. 12, 60, 63-64
 Hammermeister K. 22
 Hammer-Purgstall J. von 63-64
 Hariri Ibn al- 60
 Hartkopf W. 8
 Hartwich W.-D. 82
 Hauff H. e W. XVII-XXII, 1-16, 18-20, 23-25, 27-30, 33-34, 37-41, 45-50, 54-59, 61-65, 67-75, 77-88, 90-91, 93, 99-111, 113, 117-124, 126, 128, 131-141, 143-154, 156-161, 163-175, 177-181, 183-187, 189, 191, 193-197, 199-200, 202-205, 207, 212, 215-218
 Haug J. Ch. F. 190
 Hauser A. 17

 Haussmann J. F. 4, 171
 Hawari R. 10, 172
 Hawkesworth J. 57-58
 Hebel J. P. 175, 202
 Hegel G. W. F. 21, 27, 100
 Heine H. XVII, XX, 2, 14-15, 17, 21, 28, 63, 76, 79, 84, 100, 110, 132-133, 198
 Held H.-G. 2, 64, 139, 172, 174
 Hell Th. (Karl Gottfried Theodor Winkler) 85, 109, 145
 Hennemann Barale I. XVIII, 20-21, 28, 39, 42-43, 86
 Herder J. G. 41-42, 59-61, 74, 90
 Herford C. H. 88
 Herloßsohn K. 120-121, 123
 Hermand J. 15-16
 Heuschele O. 9
 Hienger J. 10, 215
 Hildebrandt J. A. K. 104
 Hinz O. 5, 69, 71-72, 74, 76, 119, 154
 Hitzig J. 70-71, 83, 120
 Hofer A. 100
 Hoffmann E. T. A. 4, 11, 24-25, 27, 41, 43-44, 46, 63, 68-69, 78, 80-83, 115, 117, 126, 131-133, 137, 141, 143-145, 147, 160-161, 168, 177, 179, 181, 190, 196-197, 202, 204, 213
 Hoffmann H. 4, 11, 24-25, 27, 41, 43-44, 46, 63, 68-69, 78, 80-83, 115, 117, 126, 131-133, 137, 141, 143-145, 147, 160-161, 168, 177, 179, 181, 190, 196-197, 202, 204, 213
 Hofmann H. 3, 5, 69, 85, 100, 102-103, 120-121, 137, 139, 145, 147, 157, 171, 177, 181, 190
 Hofmannsthal H. von 41
 Hogarth W. 25, 79, 124, 128, 190
 Hohendahl P. U. 10
 Holbein H. (il Giovane) 77
 Hölderlin F. 62
 Hollstein D. 9, 152
 Holz J. 76, 78, 80
 Horn J. 5, 7, 122
 Hottinger J. H. 53
 Houben H. H. 4
 Huber H. D. 8, 108, 112, 122, 137
 Huber T. 8, 108, 112, 122, 137
 Huder W. 9
 Hufeland Ch. W. 149
 Hügel F. M. A. F. K. von 70-71, 120, 157, 159, 165
 Humboldt A. e W. von 14, 60-61

 Irving W. 4, 72, 105, 110-111, 160, 175, 204, 213

 Jackson R. 47

- Jäger H-W. 3, 212
 Jäggi A. 22
 Japp U. 123
 Jaschek A. 5, 170
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)
 XVII, XX, 4, 27-28, 42, 68, 78, 80, 110,
 132, 147, 149, 169
 Jehle M. 13, 33, 153
 Jeschke L. 10, 215
 Johnson S. 57-58
 Jolles A. 31-32
 Jones W. 53-54, 58, 60
 Jørgensen S.-A. 228
 Jouy É. de 72-73
 Joyce J. 79
 Jung C. G. 32
- Kaemena B. 11, 143, 204
 Kālidāsā 60
 Kalkofen R. 13, 150, 152
 Kapff E. 3
 Karlinger F. 46
 Karthaus U. 25
 Keller G. 127, 160-161, 181
 Kerényi K. 31
 Kierkegaard S. 21, 27
 Killy W. 236
 Kittstein U. 12-13, 71, 117, 150, 157, 183, 215
 Klaiber J. 3, 5, 69, 105, 119, 150
 Kleist H. von 180
 Klinger F. M. 15, 62
 Klöckner K. 1
 Klotz V. 11, 33-34, 170
 Kluckhohn P. 42
 Kluge F. 163
 Knittel A. Ph. 11
 Koch G. 4, 122
 Kocka J. 8
 Kofler P. 63
 Kontje T. 9, 122, 139-140
 Koopmann H. XVII, XIX, 2, 7, 134, 170
 Koppen E. 87
 Kording I. 11
 Kowohl De Rosa C. S. 231
 Koziółek G. 8, 134, 138, 157
 Krause B. 10
 Krauß R. 4, 7
 Kremer D. 13
 Krogmann W. 3
 Krömer T. 11
 Kunz J. 25
- La Fontaine J. de 40, 137
 La Manna F. 62
 Lambri A. T. 166
 Landwehr J. 149
 Lane W. 54
 Lang A. 8, 10-11, 13-14, 22, 31, 45, 76, 123
 La Sale de A. 22
 Lauffer O. 32
 Lazzarato F. 220
 Lazzarin S. 47
 Lemaire G.-G. 58
 Leopardi G. 14
 Lessing G. E. 39-40, 59, 104
 Leßmann D. 100
 Lévy-Strauss C. 35
 Leyen F. von der 31
 Liebeskind J. A. 61
 Liebrecht F. 39
 Limlei M. 8, 108
 Lindau A. 187
 Lindenberger H. 10
 Linneo (Carl Nilsson Linnaeus poi Carl von
 Linné) 54
 Löwenthal H. 10, 119
 Lucchesi J. 231
 Lugnani L. 47
 Luhmann N. 56
 Lukács G. 90
 Lukas W. 20, 23, 25
 Lupi S. 3
 Lüthi M. 31-34, 36-37, 47, 180, 198, 200
 Lützelzer P. M. 8, 10, 106, 117-118
 Lyttelton G. (Lord) 57-58
- Maaßen C. G. von 223
 Machiavelli N. 14
 Mackenzie H. 88
 Maffi B. 30, 148, 151
 Maffi Q. 30, 148, 151
 Magallanes F. 232
 Magenau R. F. H. 212
 Magon L. 7
 Maier K. E. 46
 Mancini M. 14, 99
 Mannheimer A. 4
 Manzoni A. 14, 72, 87-89, 91-96, 99-101, 106,
 108-109, 112-113, 118, 151, 156, 204
 Marek Z. 12
 Margherita di Navarra 22
 Marini I. 221
 Mariotti C. 64
 Martinelli Stelzer L. 3
 Martinez E. 2, 5, 71, 75-76, 85, 170
- Laccorsi B. 220

- Martini Fe. 5-6, 76, 121, 134, 150, 170
 Martini Fr. 5-6, 76, 121, 134, 150, 170
 Masini F. 29, 33, 48
 Matenko P. 100
 Matt P. von 46, 215
 Matthey H. 47
 Mattusch M. 14
 Maurer H.-M. 237
 Mayer M. 33, 43
 Mazza D. 64
 McCarthy A. 123
 Meinecke F. 90
 Meißner A. G. 44, 204
 Meißner Th. 44, 204
 Meletinskij E. M. 32, 35
 Mendelssohn-Bartholdy J. L. F. 63
 Mendheim M. 7
 Menzel W. 100, 102, 119, 122
 Merli F. 78
 Metzler J. B. 11, 15-16, 25, 31, 33, 46, 70, 90-91, 159, 170
 Meyer R. 19
 Michaelis B. D. 60, 135
 Michel A. 55, 58, 203, 207-208, 214
 Michelet J. 54
 Mielke Ch. 22, 86
 Mielke H. 22, 86
 Miller N. 169
 Milton J. 40
 Mina N. 11
 Mittner L. 3, 45
 Mojem H. 12-13, 28, 133, 150, 152, 172
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 91-92
 Molinari M. V. 39
 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, barone de La Brède et de Montesquieu) XXI, 56-58, 60, 203
 Moretti F. 203
 Morier J. J. 59, 168, 172, 186-187, 194-195, 198, 200, 211
 Mörke E. 11, 41, 102
 Mosapp H. 4
 Moser D.-R. 33
 Möser J. 90
 Mozart W. A. 61
 Müller A. 4, 26, 90, 105, 137, 147
 Müller E. 4, 26, 90, 105, 137, 147
 Müller H. M. 4, 26, 90, 105, 137, 147
 Müller W. 4, 26, 90, 105, 137, 147
 Mulot S. 10, 121-122
 Münch J. G. 171
 Mundt Th. 19
 Murat H.-J. de 39
 Musäus J. K. A. XXI, 39-40, 175, 177, 190, 208, 213
 Nakaya A. 10, 122
 Napoleone B. 7-8, 52, 92, 145, 153, 156-157, 162, 181, 183-184, 191, 202, 210-211
 Nardini 220
 Negrin F. 166
 Nelson H. 202
 Nemi G. 221
 Neubuhr E. 16
 Neuhaus S. 10, 12-14, 31-33, 76-77, 107, 113, 117, 123, 128, 133, 143-144, 146-147, 150, 157, 161, 181
 Neuhaus V. 10, 12-14, 31-33, 76-77, 107, 113, 117, 123, 128, 133, 143-144, 146-147, 150, 157, 161, 181
 Niedmann C. 122
 Niehaus M. 8, 10, 105, 108, 131
 Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 3, 26, 40-42, 45, 61, 65, 90, 208
 Nürnberger H. 1
 Ochojski P. M. 100
 Ockley S. 53, 58
 Oels D. 120
 Oesterle G. 13, 72, 153, 157
 Orecchia G. 220
 Orlando F. 31, 53
 Osterkamp E. 13, 28, 46, 59, 69, 72, 77, 80, 82, 84, 118, 120, 123, 152, 170, 172, 203, 215
 Otte I. 3, 5, 170
 Pacheco A. 232
 Pech K-U. 46
 Peltre Ch. 58
 Penso M. 148, 151
 Penzoldt P. 47
 Percy Th. 88, 100
 Perrault Ch. 39, 57, 180
 Pétis de la Croix F. 57
 Peuckert E. 32
 Pezzé Pascolato F. e M. XIX, 2, 163-164, 173-176, 179, 184, 187, 191-193, 196, 204-205
 Pezzini I. 35
 Pfaff K. 70-75, 103, 119, 154
 Pfaff M. 70-75, 103, 119, 154
 Pfäfflin F. 12, 69-71, 74-75, 86, 102, 117-119, 170
 Pike Conant M. 58
 Pinelli C. 25
 Pirandello L. 99

- Pitta A. 106
 Plank R. 10, 215
 Platen A. von 64
 Plath O. 4, 105
 Plumpe G. 152
 Pocar E. 220
 Poidevin R. 234
 Polaschegg A. 13, 28, 46, 56, 58-59, 61, 69, 72,
 77, 82, 118, 120, 123, 152, 170, 172, 178,
 181, 184, 203, 215
 Połczyńska E. 126
 Pope A. 58
 Potthast B. 13, 108
 Prang H. 13, 26-29
 Preisendanz W. 90
 Proelss J. 3
 Propp V. J. 32, 34-35, 180
 Przyrembel A. 13
 Pückler-Muskau H. von 63-64
 Punter D. 47

 Quarthal F. 237
 Quinet E. 54
 Quintiliano M. F. 25

 Rabkin E. 47
 Raimondi E. 3, 92-93
 Raimondi M. 3, 92-93
 Rainer Max F. 12
 Rameau J.-Ph. 57
 Ranke K. 32
 Rath W. 25
 Rehfues Ph. J. 180
 Reinbeck G. 4-5, 8, 105, 147
 Reininger A. 3
 Reiske J. J. 60
 Rek K. 5-6
 Remak H. H. H. 88
 Renan J. E. 54
 Repetti P. 47
 Retinger J. 47
 Richardson J. 58, 87
 Richter D. 70, 204
 Riecke K. 5, 69, 119
 Riemschneider A. W. 60
 Riesbeck J. K. 198
 Rispoli M. 28
 Rodari G. 166, 176, 187, 189-191, 196, 201
 Roggenhausen P. 4, 75-76, 103, 119, 139, 143,
 145, 147, 150, 157, 171, 177, 183
 Röhrich L. 32, 46
 Rölleke H. 10, 186-187, 199
 Rosenkranz J. K. F. 21

 Rosselli C. 220
 Rossini G. 61, 77, 84, 133, 145
 Rothmann K. 1
 Rötzer H.G. 1-2
 Rousseau J.-J. 41, 59
 Rubini L. 48
 Rückert F. 63-64
 Rūmī J. al-D. 64
 Runge Ph. O. 43

 Sacy de (cfr. Silvestre de Sacy) 54, 60, 202
 Saʿdī di Shirāz (o Shirāzi) 61
 Safranski R. 234
 Saglia D. 58
 Said E. W. 51-56, 58-59, 61, 63, 166, 208-211
 Saja P. 220
 Salat W. 3, 130
 Salchow J. 102
 Sale G. 22, 53, 58, 60
 Salice-Contessa C. W. 147, 177
 Samuel R. 4, 42, 58, 118
 Sangiorgi L. 221
 Santoli R. 219
 Santucci L. 220
 Saphir M. 120
 Sattler Ch. F. 103, 141
 Sautermeister G. 16-20, 87
 Schall C. 59, 126, 171
 Scheck U. 10, 215
 Scheffler W. 12, 102
 Scheible J. 213
 Scheller W. 4
 Schelling F. 26
 Schepelern P. 228
 Schikaneder E. 61
 Schiller H. 10-12, 20, 40, 61, 74, 116, 123, 138,
 141, 147
 Schiller J. Ch. F. 10-12, 20, 40, 61, 74, 116, 123,
 138, 141, 147
 Schirmann S. 234
 Schlegel A. W. 20-21, 26-27, 54, 60-61, 85-86,
 91, 208
 Schlegel F. 20-21, 26-27, 54, 60-61, 85-86, 91,
 208
 Schleiermacher F. 26
 Schmid M. H. 12, 16-20, 87
 Schmid U. 12, 16-20, 87
 Schmidt F. W. V. 5, 11, 25, 38
 Schmitz W. 10, 174
 Schnapp F. 68
 Schneider M. 11, 47
 Schöberl J. 10, 120-122
 Schoeller W. F. 8, 118

- Schöll G. A. 186, 193, 195, 200, 208
 Schönert J. 13, 123
 Schopenhauer A. 21, 60
 Schöwerling R. 10
 Schramm U. 166
 Schrattenholzer E. 12
 Schröder R. 19, 22-23, 25
 Schubart Ch. F. D. 82
 Schubert F. 63
 Schulhof H. 4, 171
 Schulz J. H. 60
 Schulze K. 13
 Schumacher H. 42, 45
 Schumann R. 61, 63
 Schunicht M. 23
 Schüren R. 100
 Schuster M. 4, 103
 Schütz E. 9, 13, 28, 46, 59, 69, 72, 77, 82, 118, 120, 123, 150, 152, 170, 172, 203, 215
 Schwab G. XXI, 2-3, 11, 70, 74-75, 84, 104, 119, 193, 205
 Schwab H.-R. XXI, 2-3, 11, 70, 74-75, 84, 104, 119, 193, 205
 Schwarz E. 10, 78, 180, 189, 215
 Schweikert U. 2
 Schweitzer Ch. E. 11
 Scott W. XIX, XXI, 4, 8, 11-12, 19, 72, 86-93, 99-111, 113-114, 135, 138-142, 151, 156-157, 175
 Scuppa A. 144, 146
 Segalen V. 50, 53, 58
 Segeberg H. 5
 Segebrecht W. 25
 Sekulić L. 3, 45
 Sengle F. 11, 15-16, 18-19, 24, 86-87, 103, 170
 Sgrilli R. 221
 Shakespeare W. 27, 40, 61, 145, 177, 181
 Shiver S. 4
 Silberman M. 215
 Silvestre de Sacy A.-I. 54, 60, 202
 Škreb Z. 3, 45
 Smidt J. 157
 Smith D. L. 135, 215
 Smith H. 135, 215
 Smollet T. G. 58, 84
 Socrate 25-26
 Solger K. W. F. 19, 21, 26-27
 Solinas-Donghi B. 46
 Sommermeyer E. 4, 75-76, 78, 80-81, 83-84, 104, 122
 Sonino C. 63
 Spaini A. 25
 Spiekerkötter G. 7
 Spies H.-B. 10, 204
 Spieß Ch. H. 4, 84, 104, 119, 160, 183
 Spontini G. L. P. 61
 Spreckelsen T. 236
 Stahl K. 199
 Steele R. 57-58
 Steffen H. 26
 Stein P. 17
 Steinecke H. 10-11, 25, 68, 87, 100
 Steinhagen H. 21, 28
 Steinlein R. 11, 41, 170
 Steinsdorff S. von 2, 10, 69
 Stenzel K. 5, 69, 73, 186
 Stern A. 192
 Sterne L. XVII, XX, 27-28, 79, 84, 110
 Steva 220
 Stiasny K. 3, 170
 Stifter A. 8, 62
 Stockinger C. 46, 215
 Stoddart L. 220
 Storm Th. 20, 24, 175
 Storz G. 11, 69
 Straparola G. F. 34, 38
 Strohschneider-Kohrs I. 26-27
 Stumphart F. 103
 Swift J. 27
 Sydow C. W. von 31
 Tasso T. 84
 Tecchi B. 11
 Tellini G. 14, 29, 87, 91-93, 95, 99, 101, 113
 Teucher E. 9
 Thalmann M. 45
 Thierry A. S. D. 92
 Thierry J. N. A. 92
 Thiers M. J. L. A. 92
 Thompson G. W. 4, 30-32, 103, 109
 Thompson S. 4, 30-32, 103, 109
 Thum M. 9, 150-152, 189
 Tidemann H. 3, 5
 Tieck L. 4, 6, 22-25, 27, 40, 42-44, 46, 62, 68, 71-72, 77, 85, 99-100, 132, 135, 137, 139, 147, 157, 160-161, 168, 180-181, 190, 207
 Tismar J. 33, 43
 Todorov Tz. 47
 Tommaseo N. 87
 Traeber A. H. 13, 108, 112-113, 140, 150, 157
 Trautmann P. 1-2
 Trebbiani C. 220
 Trnka J. 219
 Turner V. 203
 Ubbidiente R. 14

- Ueding G. 28
 Uhland L. 2, 11, 102, 193
 Uther H.-J. 33

 Vaccaro S. 55
 Valois M. de 161
 Vax L. 47
 Vecchiotti I. 60
 Vega (Carpio) F. L. de 135
 Velde C. F. van der 104
 Verri P. e A. 57
 Versari M. 42
 Verweyen Th. 237
 Vico G. 54
 Vigny A. de 90
 Vigolo G. 25
 Vinardell T. 12
 Vinci Orlando C. 31
 Vischer F. Th. 18-19, 21
 Visconti E. 95
 Viti P. 234
 Vögele F. 117
 Voigt J. 139
 Voltaire (François-Marie Arouet) XXI, 57-59, 91-92, 160, 177, 181, 191
 Voß J. H. 49, 59
 Voss T. 237
 Vulpius CH. A. 4, 104, 160, 183

 Wackenroder W. H. 45, 62, 65
 Wald R. 10, 187, 194, 215
 Watt I. 87
 Wechsler E. 4

 Weing S. 22
 Weiss P. 99
 Wenger K. 4
 Werner Z. 12, 145
 Wetzell F. G. 180
 Wezel J. K. 60
 Wieland Ch. M. 40, 59-61, 141, 161, 171, 180, 208
 Wiese B. von 5, 22
 Wild R. 11, 46, 183
 Windfuhr M. 15
 Winkler K. G. Th. (cfr. Hell) XVII, XIX, XX, 2, 7, 68, 71, 85, 102, 145
 Witt T. 9, 143
 Witting G. 237
 Wolff S. 4-5, 171
 Wörner H. 12
 Wucherpfennig W. 1
 Wuerth H. M. 6, 9
 Wührl P.-W. 11, 33-34, 170
 Wundt W. 31

 Zagari L. 3, 59, 61, 63-64
 Zeller B. 5, 7, 11-12, 69, 73-74
 Zellermayer J. 4
 Zielinski S. 9, 152
 Zimmermann M. 152
 Zinkernagel F. 3
 Žmegač V. 3, 45
 Zondergeld R. A. 237
 Zschokke J. H. D. 171
 Zwerger L. 220
 Zyburra M. 12

Survey

Wilhelm Hauff is an enigmatic figure and a very controversial 'literary case' in the history of German literature, because, as an author, he was doubly misunderstood. At his time, he was considered a brilliant writer of 'fashionable' novels and short-stories, that is a skilled epigone representative of a supposed stagnant, transitional period, entrapped in the dimidiated age between Romanticism and Realism as well as in the gray zone between 'trivial' and 'high' literature. Afterwards, he was condemned to be banished in the field of 'children's literature' outside the canons, since he was the author of *Märchen* which later had a great success but are still present in German lore without necessarily being associated to the name of their creator. After having been underestimated and disregarded by some outdated scholarly traditions for a long time, a turning-point seems to have taken place in Germany in the later years, when a slight new attitude shows the urgent need to revise Hauff's work, also finally re-admitting it in the canon, in order to redeem him from the reductive general etiquettes of «German Walter Scott» or of «Swabian answer to the *Arabian Nights*». Instead, in Italy his work is still actually a 'virgin land' to be explored and (re-)translated. The present monographic study aims at filling this critical gap by giving a new interpretation of Hauff's *Märchen* within a general review of his entire works. Indeed, by approaching the texts of this literary caricaturist, one cannot avoid sensing how they are pervaded by constant, insistent captivating glimmers, which are caustic and uncanny like Monnalisa's smile.

After this initial critical review, the first chapter shows how, behind the veil of an only apparent, forced ultra-conservative policy and reactionary inactivity, the *Biedermeier* reveals an unexpected wealth of contradictions and fast changes, which testify a general quickening towards modernity. This process was sparked off by the revolutions at the end of the previous century, on one hand, and by a general change in the aesthetic taste on the other, thus involving a crucial 'realistic turn' from a *Genie-* towards a *Wirkungsästhetik*. Our eclectic author is an exemplary mouthpiece of this turn, but also simultaneously a promotor of an engaged way of writing. By recovering the satiric procedure of the Enlightenment and refunctionalizing the Romantic inheritance together with the Orientalist literary fashion in a militant way, his work becomes an ironic-critic, distorted mirror and a 'realistic', caricature-like fresco of his time, thus entering the underground and undermining ironical prose vein connecting Sterne to Heine through Jean Paul. In Hauff's work, irony is an everpresent, undermining ('karst') phenomenon being the expression of his constant critical sceptical attitude towards the world. So, he proves to be an original, self-conscious modern writer, who, starting from his very first anonymous novel (*Memoiren des Satan*), presents himself as a 'new, demythologized Satan' critically looking at the present situation through his ironic «devilish glasses», thus performing his «literary war of independence» by opening the 'other' expressive space of the free fantastic-humorous writer.

Following this hermeneutic 'red thread' pervading his whole production in an endless 'variation upon the theme', the second chapter then reviews the author's other works, that is the 'historical' novel (*Lichtenstein*), the 'sentimental' one (*Der Mann im Mond*) and the short-stories of 'manner', reconsidering the role they played as well as their centrifugal force towards tradition. As it is confirmed in a refracted light by the paratexts (that is, mostly, the journalistic writings), these works eventually use a simultaneously realistic-ironic technique based on a hyperbolically faithful reproduction of the supposed literary or socio-political 'models' while suddenly ironically reversing the pattern, thus perverting and eroding it from inside, emptying it and finally turning it into its contrary.

This 'furious *crescendo*' in Hauff's work finally culminates in the last chapter dedicated to the *Märchen*, which can be considered as poetical *summa* and *mise-en-à-byme* of that ironic technique. Starting from the initial 'poetic declarations' and overflowing from one almanac into the other, the ironical textual tissue eventually reveals to be a big illusionistic play, that is a skilled literary *trompe-l'œil*, based on the carnivalesque leit-motif of a disguising (masking/unmasking) technique, always offering a double texture composed by a weave, seeming to be middle-class, restorative and for children, and a warp, that is the ironical subtext, which is a karstic feature undermining its reverse. This 'double-textured arras' or 'obsessive unveiling double score' stages a continuous ironic 'counter-melody' to the only apparent disengaged glorification of the realistic, bourgeois values of the Restoration. In the end, a very peculiar cross-fading (dissolving) Oriental-Western intercultural serpentine rechallenges all the stereotypes and prejudices of the time, so that the genre of *Kunstmärchen* loses its Romantic connotations to become an instrument of exploring the folds of reality, like a scuba-diver, in order to undermine, subvert and deconstruct it from within. As a consequence, the *Märchen* stops being a harmless literary topography to become a modern contact area or liminal zone, where a dialogic-polyphonic meeting/crashing among cultures and models takes place, thus eventually blurring every pretention of enlightened or enlightening 'absolutism'. Thanks to this distorted ('anamorphic') mirror of his time, which opens up the privileged 'other', heteropic place of a critical, humoristic reflection on its aporias, Hauff proves that a marginal(ized) position as an author, like the grotesque in painting, can also be turned into a privileged point of view opening up a sort of «provincial wideness».

Übersicht

Wilhelm Hauff ist eine rätselhafte Figur, die als umstrittener, marginaler Sonderfall in der deutschen Literaturgeschichte erscheint. Er wurde doppelt missverstanden. In seiner Zeit wurde er als ‚Erfolgsschriftsteller‘ von zeitweise ‚modischen‘ Romanen, Novellen und Essays betrachtet, d. h. als geschickter Epigone einer stagnierenden Übergangsepoche, die in einer unvermeidlichen Zwischenstellung zwischen Romantik und Realismus sowie in einer Grauzone zwischen Trivial- und Kunstliteratur schwebte. Danach wurde er zum Autor von ‚Kindermärchen‘, deren Wirkung sich bis in die heutige Zeit erstreckt, aber deren Titel – metonymisch – immer noch mehr bekannt als ihr Schöpfer sind. Nachdem die ältere Forschung ihn lange marginalisiert und unterschätzt bzw. vernachlässigt hat, hat die – leider noch spärliche und oft dürftige – neuere Forschung eine kritische Wende eingeleitet: Sie hat das Bedürfnis und den Willen gezeigt, Hauff wieder zu lesen und das Urteil über ihn zu revidieren, wenn nicht sogar sein Werk in den Kanon aufzunehmen, da der Autor sowie sein poetisches Schaffen viel mehr wert sind, als die banalen und abschätzigen Etikette eines «deutschen Walter Scott» oder einer «schwäbischen Antwort auf die *Tausendundeine Nacht*» es glauben machen wollen. Dagegen bleibt Hauff in Italien fast unbekannt oder ignoriert, ein zu betretendes Neuland, das durch neue Übersetzungen zu erschließen und erforschen wäre. Diese monographische Studie zielt darauf ab, diese Forschungslücke zu schließen und zugleich eine neue Interpretation der Hauffschen *Märchen* im Hinblick auf das Gesamtwerk dieses literarischen Karikaturisten zu bieten. Der Leser, sogar der unerfahrene, der sich zum ersten Mal diesen Texten nähert, kann nicht vermeiden zu spüren, wie der Subtext von ständigen, gezielt ironischen Anspielungen durchgedrungen ist, die zugleich bezaubernd, korrosiv und befremdend wie das Lächeln der Gioconda wirken.

Nach einer kritischen Einrahmung zeigt das erste Kapitel, wie der Autor dasselbe Schicksal wie seine Epoche erleiden musste. Hinter dem kulissenhaften Vorhang eines erzwungenen Immobilismus sowie einer restaurativ-reaktionären Starrheit enthüllt das Biedermeier einen unerwarteten Reichtum an Widersprüchen und schnellen ökonomisch-sozialen Wechselprozessen. Diese Veränderungen zeugen von einer sich beschleunigenden Moderne, die von den Revolutionen am Ende des vorherigen Jahrhunderts in Bewegung gesetzt worden ist und die sich in einem allgemeinen Geschmackswechsel in Richtung einer (früh-)realistischen Wende von einer Genie- zu einer Inhalts- und Wirkungsästhetik widerspiegelt. Diese dynamische Amphibienepoche, die von den gegenseitigen Vektorkräften eines konservativ gebremsten, reiz- und angsterregenden Fortschritts gekennzeichnet ist, erweist sich also als «literarische Gründerzeit», die die Kunstperiode endgültig auflöst und die sich im Werk Hauffs zerrbildlich widerspiegelt. Sein eklektisches Werk kann letztendlich als exemplarischer Spiegel der damaligen ästhetischen Wende betrachtet werden und zugleich fügt es sich

in die untergründige Strömung der humoristischen Prosa ein, die sich von Sterne über Jean Paul bis Heine erstreckt. Nach dem Vorbild des satirischen Schreibens aufklärerischen Erbes fördert Hauff eine Zweckdichtung, die die traditionellen Gattungen – vor allem die romantischen – sowie die literarische Mode des Orientalismus ‚militant‘ umgestaltet, so dass sein Werk zum realistischen Fresko der Zeit sowie zu deren ironisch-kritischem, anamorphotischem Spiegel wird. Das ironische – ‚monnalisat‘-artige – Lächeln ist der gemeinsame Nenner der vielfältigen Produktion Hauffs. Als Erbe der liberalen Pariser Zeitschrift *Le Globe* und der Poetik der Virtuosität des 19. Jahrhunderts erscheint die Hauff'sche Ironie als durchdringende ‚Karsterscheinung‘, die als verschleierte aber ständiger Ausdruck einer skeptischen Haltung bzw. Weltanschauung und einer kritischen Infragestellung des Realen benutzt wird. Dadurch erweist sich Hauff als selbstbewusster, moderner Autor, der durch seine humoristische «teuflische Brille» – eine Art «bifokale Linse» – die Vergangenheit sowie die Moderne kritisch erblickt. Es handelt sich um einen ‚neuen‘ entmythisierten Satan, der schon vom anonymen Erstling (*Memoiren des Satan*) an in einer ‚unendlichen Variation über das Thema‘ die gegenwärtige Situation kritisch anschaut, so dass das ganze Werk zum literarischen Befreiungskrieg wird, der den freien Raum des humoristischen Dichters beansprucht.

Diesem hermeneutischen roten Faden folgend untersucht das zweite Kapitel die Hauff'schen Schriften und versucht, die gespielte poetische Rolle innerhalb des Ganzen von neuem zu erwägen. Der historische (*Lichtenstein*) und der Sentimentalroman (*Der Mann im Mond*), genauso wie die Sittennovellen und die journalistischen Schriften setzen sich mit einer außergewöhnlichen Zentrifugalkraft von der Tradition ab. Wie die Paratexte ‚im Gegenlicht‘ auch bestätigen, verwenden all diese Werke letztendlich eine zugleich realistisch-ironische Technik, welche die vermeintlichen literarischen sowie politisch-gesellschaftlichen Vorbilder hyperbolisch treu nachzuahmen scheint, indem sie aber einen plötzlichen ironischen Seitensprung einführt, der sie von innen entleert, in das Gegenteil umkippt und sie in einem neuen persönlichen Diskurs wiedergestaltet.

Das ‚*furioso crescendo*‘ à la Rossini durch Hauffs Werk gipfelt schließlich im letzten Kapitel, das wegen seiner Schlüsselrolle ganz den *Märchenalmanachen* gewidmet ist, weil sie als poetische *summa* und *mise-en-âbyme* der ironischen Technik betrachtet werden können. Von den vermeintlichen ‚poetischen‘ Erklärungen durch das ganze Textgewebe der drei Almanache entpuppt sich diese überfließende Technik letztendlich als ein geschickter *trompe-l'œil*, d. h. ein großes illusionistisch-karnevalistisches Spiel von «Verkleidung/Demaskierung», eine «obsessive doppelte entlarvende Partitur», die einen ständigen ironischen Gegengesang der nur scheinbar unengagierten Glorifizierung der realistischen bürgerlichen und restaurativen Werte gegenüber inszeniert. Hinter der vorgespielten Kulisse eines vermeintlichen epigonenhaften Konservatismus (d. h. ‚der Schuß‘ einer solchen doppelten Textur des Werks) erweist sich ein Netzspiel von ironischen Zitaten und Selbstzitat (d. h. ‚die Kette‘), die eine subtile ‚dekonstruktivistische‘ Technik der ‚Umkleidung bzw. Umkodierung‘ den verschiedenen Traditionsleitfäden gegenüber zeigen. Die westlich-östliche Serpentine stellt alle literarischen Stereotypen wieder in Frage, während das Kunstmärchen seine romantischen Konnotationen verliert und zum Instrument einer kritischen Wirklichkeitsanalyse wird. Letztendlich zeigt sich das Märchen nicht als harmlose literarische Topographie, sondern als eine privilegierte Berührungs- bzw. ‚Liminalzone‘, die zum Ort der humoristischen Reflexion wird und die eigene Zeit anamorphotisch, verzerrt-zerrbildlich, widerspiegelt. Dank dieser geschickten Täuschungstechnik und dieses literarischen heterotopischen Orts, wo das dialogisch-polyphone Treffen der überblendenden Kulturen jeden Anspruch auf jeglichen aufklärerischen oder aufgeklärten Absolutismus leugnet, erweist sich das

Werk als zeitgemäße und kühne Analyse der Lichter und Schatten einer fragwürdigen Epoche. So zeigt Hauff, wie sich der Provinzialismus von der Marginalität emanzipieren kann, indem ein marginaler Gesichtspunkt – ähnlich wie bei der Groteske in der Malerei – zu enge Dämme sprengt und zu einer privilegierten Beobachtungsperspektive, d. h. einer anamorphotischen, ‚allusiven‘ «provinziellen Weite» wird.



Johannes Wümpff [Gümpff?], *Autoritratto*, 1646, dipinto su tela, cm 88,5 x 89, Firenze, © Galleria degli Uffizi (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

PREMIO TESI DI DOTTORATO

ANNO 2007

- Bracardi M., *La Materia e lo Spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro*
Coppi E., *Purines as Transmitter Molecules. Electrophysiological Studies on Purinergic Signalling in Different Cell Systems*
Mannini M., *Molecular Magnetic Materials on Solid Surfaces*
Natali I., *The Ur-Portrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*
Petretto L., *Imprenditore ed Università nello start-up di impresa. Ruoli e relazioni critiche*

ANNO 2008

- Bemporad F., *Folding and Aggregation Studies in the Acylphosphatase-Like Family*
Buono A., *Esercito, istituzioni, territorio. Alloggiamenti militari e «case Herme» nello Stato di Milano (secoli XVI e XVII)*
Castenasi S., *La finanza di progetto tra interesse pubblico e interessi privati*
Colica G., *Use of Microorganisms in the Removal of Pollutants from the Wastewater*
Gabbiani C., *Proteins as Possible Targets for Antitumor Metal Complexes: Biophysical Studies of their Interactions*

ANNO 2009

- Decorosì F., *Studio di ceppi batterici per il biorisanamento di suoli contaminati da Cr(VI)*
Di Carlo P., *I Kalasha del Hindu Kush: ricerche linguistiche e antropologiche*
Di Patti F., *Finite-Size Effects in Stochastic Models of Population Dynamics: Applications to Biomedicine and Biology*
Inzitari M., *Determinants of Mobility Disability in Older Adults: Evidence from Population-Based Epidemiologic Studies*
Macrì F., *Verso un nuovo diritto penale sessuale. Diritto vivente, diritto comparato e prospettive di riforma della disciplina dei reati sessuali in Italia*
Pace R., *Identità e diritti delle donne. Per una cittadinanza di genere nella formazione*
Vignolini S., *Sub-Wavelength Probing and Modification of Complex Photonic Structures*

ANNO 2010

- Fedi M., *«Tuo lumine». L'accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*
Fondi M., *Bioinformatics of genome evolution: from ancestral to modern metabolism. Phylogenomics and comparative genomics to understand microbial evolution*
Marino E., *An Integrated Nonlinear Wind-Waves Model for Offshore Wind Turbines*
Orsi V., *Crisi e Rigenerazione nella valle dell'Alto Khabur (Siria). La produzione ceramica nel passaggio dal Bronzo Antico al Bronzo Medio*
Polito C., *Molecular imaging in Parkinson's disease*
Romano R., *Smart Skin Envelope. Integrazione architettonica di tecnologie dinamiche e innovative per il risparmio energetico*

ANNO 2011

- Acciaioi S., *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*
Bernacchioni C., *Sfingolipidi bioattivi e loro ruolo nell'azione biologica di fattori di crescita e citochine*
Fabbri N., *Bragg spectroscopy of quantum gases: Exploring physics in one dimension*
Gordillo Hervás R., *La construcción religiosa de la Hélade imperial: El Panhelonion*
Mugelli C., *Indipendenza e professionalità del giudice in Cina*
Pollastri S., *Il ruolo di TAF12B e UVR3 nel ciclo circadiano dei vegetali*
Salizzoni E., *Paesaggi Protetti. Laboratori di sperimentazione per il paesaggio costiero euro-mediterraneo*

