UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
SCUOLA DI DOTTORATO DI LETTERATURE STRANIERE, LINGUE E LINGUISTICA
DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE E CULTURE STRANIERE
ANNO ACCADEMICO: 2021/2022
CICLO: XXXIV

TESI DI DOTTORATO

Ulisse: ambiguità di un mito moderno
Studio sulle riscritture del mito classico nella letteratura di lingua tedesca del XX e XXI secolo

S.S.D. L-LIN/13 - LETTERATURA TEDESCA

Dottorando: Dott. Fabio Ramasso
Firma:

Coordinatore: Prof. A. Bognolo
Firma:
Tutor: Prof.ssa I. Schiffermüller
Firma:

Ai miei genitori
A mio fratello Andrea
A Wassim

SOMMARIO

L'obiettivo della tesi di dottorato è lo studio della figura di Ulisse nella letteratura di lingua tedesca del XX e del XXI secolo. In particolare, si intende evidenziare la valenza attuale del personaggio e di come esso viene rielaborato nelle riscritture, andando così a tracciare un'evoluzione che il personaggio compie attraverso il Novecento, per giungere fino a noi. A essere presi in considerazione sono soprattutto gli autori che hanno sfruttato il mito di Ulisse per descrivere e riflettere problemi esistenziali, sociali e antropologici della nostra contemporaneità, individuando nel viaggiatore per eccellenza un'erranza universale che riguarda tutti, indipendentemente dalla direzione che ognuno dei modelli ulissidi compie. Rilevanti ai fini dell'analisi sono, da un lato, alcuni tra i massimi scrittori della letteratura tedesca (Kafka, Brecht, Rilke), dall'altra, però, anche autori che stanno emergendo solo recentemente (Emine Sevgi Özdamar), senza escludere poi autori che si accostano al mito in maniera filosofico-speculativa (Adorno/Horkheimer, Hans Blumenberg). Una parte della presente tesi è anche dedicata alle figure ulissidi provenienti da altre letterature che forniranno la possibilità, al lettore, di ottenere una panoramica dell'utilizzo della figura ulisside in ambito europeo, scoprendo così con quali culture; quella tedesca comunica e si influenza in modo reciproco.

Attraverso un'analisi comparativa e puntuale dei testi si intende pertanto mostrare alcuni aspetti tematici ricorrenti relativi alla trasformazione del personaggio che assume a seconda degli autori sfaccettature anche molto diverse: è infatti illuminista *ante litteram*, un borioso avventuriero di mare, un sovrano che torna nella patria usurpata e fa strage, una donna alla ricerca della propria verità in terra straniera. La forza di questo mito è proprio la poliedricità semantica che da sempre lo contraddistingue e che lo porta ad essere, in qualunque momento del nostro presente, una presenza letteraria essenziale per descrivere le conflittualità della nostra problematica modernità: il contesto migratorio, la frammentazione psicologia dell'Io, il capitalismo e la società malata dei consumi, l'incomunicabilità umana, tema urgente nella metropoli moderna, fino alla difficoltà stessa del narrare, del raccontare una storia, che oggi è compito più arduo che mai. Dal Novecento a oggi il mito non subisce nessun arresto; è coinvolto semmai in un'accelerazione che lo vede raccontato

nelle più svariate forme della narrativa, pur prediligendo la forma breve e poetica che testimoniano anch'esse la difficoltà del dire, paradigma *par excellence* della contemporaneità. Il mito di Ulisse si inserisce allora in questo contesto, senza esigere credulità da parte del lettore (il mito di Ulisse è in fondo anche il mito della menzogna e della verità occultata), ma raccontando come da sempre il mito classico *tout court* sa fare: comunicarci, attraverso l'alterità distante delle proprie immagini, il senso urgente del nostro presente.

ABSTRACT

The doctoral thesis deals with the Ulysses myth in the German-language literature of the 20th and 21st Centuries. In particular, it highlights the relevance of this character and how it is conceived in the rewritings of the Contemporary Era. Through the myth of Ulysses German authors are able to describe and reflect the existential, social and anthropological issues of the present time. The hero has been described, both in literature and in the new media, as the traveller *par excellence*, always on a journey towards knowledge (Dante) or home (Homer), but other *topoi* are nevertheless important to understand how the Ulysses myth takes on various facets: the hero is in fact an enlightened *ante litteram*, a snooty sea adventurer, a man who is now struck by old age, a woman in search of her truth in a foreign land. For the analysis have been selected some of the greatest writers of German literature (e.g. Kafka, Brecht, Rilke); but the dissertation takes into consideration also authors who have emerged only recently (e.g. Emine Sevgi Özdamar), without ignoring authors who approach the myth in a philosophical-speculative way (Adorno/Horkheimer, Hans Blumenberg). This work will also discuss Ulysses' refiguration from other European literatures. Some of them, such as James Joyce's *Ulysses*, are crucial because they further enrich the literary context of the reusage of the Ulysses figure and open the way to the rewritings of the German texts.

The strength of this myth is precisely the semantic versatility, that leads it to be, at any time in our present, an urgent presence to describe the conflicts of our problematic modernity: ever-increasing migrations, fragmentation of the Ego, capitalism in the form of a society sick of consumption, the human incommunicability up to the very sense of narrating, of telling a story, which

today is more difficult task than ever. As such, myth is placed precisely in this lack of existential references, without demanding credulity (Ulysses is also known as a very good hoaxer) but telling in the way it can do at its best: communicating, through mythological imagination, the urgence sense of our contemporary time.

INDICE

SOMMARIO 3

ABSTRACT 4

Introduzione 8

1. Metodologia e critica: la figura di Ulisse 18

1.1 L'Ulisse di Omero: contestualizzazione 18

1.2 Ambiguità di un retrocedere 19

1.3 Il cambio prospettico di Blumenberg: il concetto di *Umbesetzung* e l'Ulisse del naufragio 31

1.4 Il cambio prospettico di Horkheimer e Adorno: Ulisse come illuminista ante-litteram 57

1.5 Caratteristiche di un mito rinnovato 69

2. La fortuna della *Odysseus-Figur* nella letteratura europea 75

2.1 La (s)fortuna di Ulisse nella letteratura tedesca fino al XIX secolo 104

3. Le Sirene: l'episodio omerico 113

3.1 Rainer Maria Rilke, *Die Insel der Sirenen* 127

3.2 *Das Schweigen der Sirenen* in Franz Kafka 141

3.3 Le *Sirene* di Brecht 170

3.4 *Heimkehr des Odysseus* 187

4. Il mito di Ulisse nella letteratura tedesca dall'avvento del Nazismo al Secondo Dopoguerra 193

4.1 *Das Testament des Odysseus* di Walter Jens 207

4.2 Herr Meister – l'Ulisse come prototitpo 240

4.3 *Odysseus und die Schweine* di Lion Feuchtwanger 246

4.4 *Der Baum des Odysseus* di Anna Seghers 272

5. Il festival *Odyssee Europa* di Ruhr/RUHR.2010 – *Kulturhauptstadt Europas* 285

5.1. *Der elfte Gesang* di Roland Schimmelpfennig 298

5.2 *Perikızı. Ein Traumspiel* di Emine Sevgi Özdamar 335

5.3 *Odysseus, Verbrecher*. – Schauspiel einer Heimkehr 397

5.4 *Odyssee. Europa*: riflessioni finali 444

Considerazioni finali 451

Bibliografia 457

Anche se tu ritornassi, o Ulisse,
anche se le distanze ti opprimessero
e bruciasse la guida
nel tuo viso afflitto
oppure nella tua angoscia amica.

Saresti sempre la storia della partenza
saresti sempre in una terra senza promessa
saresti sempre in una terra senza ritorno.
Anche se tu ritornassi, Ulisse.

Adonis, *Terra senza ritorno* (1998)

Introduzione

La presente tesi di dottorato si pone come obiettivo l'analisi letteraria della ricezione del mito di Ulisse[1] nel contesto della letteratura di lingua tedesca tra il XX e il XXI secolo. La vastità delle ricezioni, rielaborazioni, *pastiche*, richiami e allusioni sul mito di Ulisse nella letteratura tedesca è – anche solo limitandosi alla modernità – sterminata. Per questo motivo si è reputato opportuno fare delle importanti cesure, scegliendo con attenzione quali testi prendere in considerazione per l'analisi e quali opere, inevitabilmente, rimandare a studi futuri, ai quali, si spera, questo lavoro possa aprire.

La figura di Ulisse, oggi, non sembra avere bisogno di presentazioni. La letteratura ha dato vita ad una vastità di opere che rendono il mito poliedrico come lo è il comprimario omerico. In particolare, il contesto contemporaneo offre moltissimi esempi di come il mito possa, ancora oggi, parlarci. La profondità del personaggio non ha eguali e il motivo va probabilmente ricercato nella moltitudine di spunti presenti nel secondo poema omerico, l'*Odissea*. La ricchezza contenutistica, linguistica e stilistica della celebre opera seconda ha permesso un maggior numero di riscritture, forse il più alto tra tutti i personaggi del mondo classico. Le suggestioni delle riscritture[2] hanno colto, di volta in volta, aspetti differenti: l'Ulisse del ritorno, l'avventuriero, l'innamorato, l'eroe mansueto e persino il carnefice. Ognuno di questi volti è Ulisse.

Delle numerose sfacettature del mito ulisside, il mito classico si compone di due fondamentali tendenze: una, è quella del politropo, intendendo con tale termine la duttilità dell'agire, ossia come il personaggio sia in grado di adottare

[1] Per una panoramica filologico-storica sul personaggio, cfr. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* (ed. or. Leipzig 1770), University of Michigan, disponibile digitalmente qui: https://archive.org/details/bub_gb_2qcgAQAAMAAJ (u.a. 17/12/2021). Per una pubblicazione recente e aggiornata di tipo lessicologico, cfr. Kai Brodesersen/Bernhard Zimmermann, *Kleines Lexikon mythologischer Figuren der Antike*, Metzler Verlag, Stuttgart 2015, *Odysseus*: pp. 121-125.

[2] Sul tema delle riscritture del mito di Ulisse, cfr. almeno Piero Boitani, *L'Ombra di Ulisse*, Il Mulino (Tascabile), Bologna 2012; Id., *Sulle orme di di Ulisse*, Il Mulino (Intersezioni), Bologna 2007; William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme: The Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, The University of Michigan Press, Michigan 1985. I volumi in questione forniscono una fonte importante per la comprensione e la riflessione del ruolo svolto da Ulisse nella ricezione letteraria contemporanea.

gesta differenti a seconda dell'impresa che debba affrontare. L'altra è la profonda ambiguità che la caratteristica del politropo reca inevitabilmente con sé.

Ulisse, ieri come oggi, è perciò caratterizzato da una sostanziale diversità di atteggiamenti che lo rendono imprevedibile:

> Schelm und Ehemann, Krieger (wider Willen) und Künstler (aus Passion), Weltreiser und Opportunist, Diplomat und Philosoph, König und Bürger, Falke und Taube zugleich. So präsentiert sich, Odysseus zwischen dem achten vorchristlichen und zwanzigsten nachchristlichen Jahrhundert in immer neuer Gestalt und reizt – wegen seiner ambivalenten, dem Himmlischen so gut wie dem Teuflischen verfügbaren Gabe: seiner Intelligenz – die Schriftsteller zu immer neuen Variationen: das Gute nah bei dem Bösen, der Engel als Gefährte des Wolfs – und diese Doppelheit, dieser jederzeit mögliche Umschlag, diese Polymorphie läßt Odysseus, im Gegensatz zu allen Nur-Tapferen oder Nur-Schurkischen, Nur-Unbeirrten oder Nur-Feiglingen, so interessant – und schon in der Antike, wo sich nicht nur der Vielgewandte in Person, sondern auch seine Ahnenreihe mancherlei Verdächten und Mißdeutungen ausgesetzt sah.[3]

Ulisse è perciò così riassumibile – *polytropos* (πολυμεχανός), *polytlas* (πολύτλας) e *polymetis* (πολυμήτις). L'uomo dai molti espedienti (questo il primo termine greco) è dotato sia di incredibile pazienza (il secondo termine) sia di sottile intuito (il terzo e ultimo termine) di fronte alle prove di dolore che trova sul proprio cammino. Questi gli elogi rivolti all'intelligenza e alla caparbietà di Ulisse che ci arrivano fin dall'antichità. Ma sono in realtà molti di più: degne di nota si segnalano a tal proposito ancora due fraseologie interessanti. *Daiphrona poikilometen*, "dalla mente animosa, dall'astuzia screziata" e *pantas dolous kai metin hyphainon* "ogni sorta di inganni e di astuzie io tessevo" che rappresentano elogi abituali all'intelligenza e alla caparbietà che il personaggio mostra nei miti e nelle storie dell'antichità classica. Questi aspetti del mito antico ritornano, attraverso modalità differenti, anche nelle riscritture più recenti. L'intelligenza di Ulisse, così decantata e *cantata* nel mondo classico, subisce, nel moderno, un processo di demitizzazione atto a metterne in crisi i presupposti. l'Ulisse centripeto (omerico, che anela il ritorno) e centrifugo (dantesco, che anela al viaggio e che quindi prende congedo dal mondo conosciuto di Itaca) rappresentano due fascinazioni alle quali gli autori, dal Novecento a oggi, non restano certo immuni. Sia nel ritorno che nell'avventura i tratti psicologicamente più complessi del personaggio si affermano nella narrazione contemporanea e mettono in crisi il ruolo e l'etica dell'eroe omerico.

[3] Manfred Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Surhkamp, Frankfurt am Main 1979, p. 48.

In entrambi i poemi epici di Omero le forze divine tessono il complesso intreccio di tutti i protagonisti e ne decretano, spesso, la vittoria e la sconfitta. Eppure, come nota Jochen Althoff[4], seppure il viaggio di ritorno verso casa di Ulisse, nell'*Odissea*, abbia inizio proprio in virtù di un aiuto da parte delle divinità olimpiche che intendono far ripartire il viaggio, arrestatosi all'isola di Ogigia, dove Ulisse è divenuto l'amante di Calipso, il seguito delle sue avventure è una continua testimonianza della detronizzazione olimpica e della, sempre più effettiva, centralità dell'uomo all'interno di quello che, a sua volta, inizia progressivamente a imporsi come proto-romanzo di formazione[5] tanto da essere definito dalla critica il primo romanzo di tutta la letteratura greca[6]. Ulisse acquista un'individualità sconosciuta ai poemi precedenti. La compresenza di divinità ed eroi mortali sul campo di battaglia, che si fa via via sempre meno bellico in senso stretto e sempre più psicologico è fondamentale perché segna l'emancipazione dell'uomo dalla logica degli dèi. Se ciò è presente nell'*Iliade*, nell'*Odissea* la dinamica tra l'uomo e l'Olimpo avviene in maniera più diretta. Ulisse, fin dalle prime storie a lui associate, come il testo omerico o quello dantesco, si afferma come soggetto individuale.

Tra le numerose riscritture europee, novecentesche e contemporanee, forniscono un contributo rilevante quelle di di lingua tedesca. Ulisse, in esse, «è esempio di accettata caducità, di desiderata transitorietà terrena»[7]. L'eroe dei poemi si trasforma, nel corso delle ricezioni di lingua tedesca in una figura complessa, dalle tensioni plurime, ma sempre dolorosamente umana. Il fulgore delle imprese passate, individuabile nella guerra di Troia e negli ostacoli superati

---

[4] Cfr. Jochen Althoff, *Die Odysee als Schlüsseltext der westlichen Kultur* in Schröder, Weymann, Widmann, *Odysseus/Passagiere, Über Selbstbestimmung und Determination in Literatur, Medien und Alltag*, K&N, Würzburg 2011, pp. 13-23, qui p. 16.

[5] Sulle discussioni circa il genere dell'opera cfr. Uwo Hölscher, *Epos zwischen Märchen und Roman*, Verlag C. H. Beck München 1988, pp. 35-42.

[6] Cfr. Dario Sabbatucci, *Introduzione* alla trad. it. di Samuel Butler, *L'autrice dell'Odissea*, trad. it. Di Donata Aphel, Ed. dell'Altana, Roma 1998, con pref. di Dario Sabbatucci. Il titolo originale è: *The Authoress of the Odyssey, where and when She wrote, who she was, the Use She made of the Illiad, and how the Poem grew under her Hands*, Longmans, Greens & co, London 1887, p. 9. Il testo dell'autore vittoriano Butler è inoltre un'interessante proposta di lettura su una figura autoriale femminile diversa dal canonico Omero. Su questo tema dell'autorialità femminile, e sul ruolo rivestito da Nausicaa, contemporaneamente personaggio e autore nella rilettura proposta, cfr. Ileana Chirassi, *Un'Odissea al femminile? Una variante mitica* in: Ezio Pellizer (a cura di), *Ulisse per sempre*, *Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Atti del convegno Internazionale Trieste-Ljubljana, Editreg, Trieste 2013, pp. 131-143.

[7] Piero Boitani, *Sulle orme di Ulisse*, op. cit., p. 94.

per tornare a casa, lascia presto spazio all'incertezza di un personaggio che cade nella condanna dettata dal suo stesso mito: il ritorno agognato, nella classicità, è sostituito nei testi letterari, qui presentati, da una dissociazione sempre maggiore, e quindi immagine di un impossibile ritorno, causato dallo scontro di due istanze: il cosiddetto *heimisch*, il domestico, che l'eroe continuamente vorrebbe raggiungere e la condizione stessa dell'eroe – perennemente *viator* – che glielo impedisce, l'essere cioè un estraneo *irgendwo* e *irgendwohin*.

L'analisi e la riflessione sulle riscritture ulissidi in ambito germanico necessitano, in primo luogo, di alcuni studi propedeutici. Nel primo capitolo della tesi si tenta pertanto di delineare, in primo luogo, una panoramica dei testi europei che hanno meglio rappresentato la figura di Ulisse nella sua ricezione moderna. Senza dubbio, emergono in particolare due canoni: l'Ulisse di Omero nell'*Odissea*, che formalizza la figura dell'eroe e fa compiere al personaggio il primo celebre viaggio, e quello di Dante all'interno della *Commedia* nel canto XXVI, che invece lo fa sprofondare nelle profondità del mare perché attraversa, contro la volonta degli dèi, il limite delle Colonne d'Ercole. I due a confronto, l'Ulisse del *nostos* (Omero) e della *hybris* (Dante) pongono così le basi per due caratterizzazioni che avranno larga fortuna nel corso del Novecento. Da un lato, quindi, l'interpretazione classica e filologicamente più vicina ai poemi omerici, quella di un Ulisse "malato di ritorno", che brama di rivedere Itaca, e dall'altro, quello di un Ulisse che si rimette in viaggio, sceglie di sfidare il divino, rimettendosi nel mare aperto e lì, nel viaggio, trova la morte. A queste tendenze se ne aggiungono naturalmente molte altre, soprattutto provenienti dalla letteratura italiana e inglese, che, però, spesso rimandano ai due canoni che si impongono come le due ricezioni principali della contemporaneità. In seguito alla ricognizione sulle riscritture europee, ci si concentra poi su quelle tedesche, andando quindi a focalizzare il lavoro svolto soprattutto sulla ricezione dal Novecento a oggi. Per questo capitolo ci si sofferma, in particolare, sul ruolo svolto dal personaggio di Faust nella letteratura tedesca e di come il mito abbia finito per sostituire spesso, fino al Novecento, quello di Ulisse.

Nel secondo capitolo della tesi l'obiettivo è quello di fornire due argomentazioni, relative al mito, che possano fornire uno sguardo concreto

sulla caratterizzazione del personaggio, e che ne dettino i fondamenti storico-filosofici più paradigmatici. Tali studi si configurano come riflessioni fondamentali per la ricezione sul mito di Ulisse e, più in generale, sul mito *tout court* in campo letterario. Il filosofo tedesco Hans Blumenberg sottolinea l'importanza della ricezione e di come il mito, nella contemporaneità, viva attraverso di essa. L'importanza della riscrittura, postulato nel suo celebre *Arbeit am Mythos* (1979) è tale, da cancellare e sovrapporsi al mito considerato fondativo, ossia quello omerico. Ne è un caso la versione dantesca che rimane oggi quella più apprezzata e più ripresa e rielaborata nelle riscritture contemporanee. I filosofi della scuola di Francoforte, Adorno e Horkheimer, attraverso il celebre testo *Dialektik der Aufklärung* (1944), sfruttano invece il personaggio di Ulisse ai fini della loro personale critica all'illuminismo, laddove la ragione strumentale volge all'utile, come prassi consolidata, il gesto dell'uomo moderno. Il testo mette in luce anche il rapporto dell'uomo con le potenze mitiche e l'affermarsi di una prima, paradigmatica, soggettività moderna che emerge dalla collettività, della quale Ulisse è chiamato a essere, simbolicamente, il rappresentante. Nel celebre *excursus* del testo, l'eroe omerico è colui che intende ascoltare il canto delle Sirene, privando del medesimo piacere i suoi compagni di avventure. La realizzazione di questa dialettica è, per i due filosofi, la concretizzazione del processo illuministico. Il mito si fa, quindi, esempio paradigmatico delle riflessioni sull'utilitarismo e sul rapporto tra mitologia e illuminismo che si esplica così nella figura centrale di Ulisse, che assume posizione mediana tra i due momenti storico-filosofici.

Adorno e Horkheimer sostengono, nella propria opera, come l'operazione condotta da Omero, la scrittura dell'*Odissea*, sia, di per sé, già illuministica. Cercando di porre un ordine alla materia disgregata del mito egli trasforma così il mito in una storia che non è più *solo* mito ma mitologia, ossia già di per sé un'operazione di riscrittura e, quindi, di inevitabile rielaborazione. Asserendo che il poema di Omero non sia la forma primigenia di Ulisse, dalla quale tutte le altre dipendono, i filosofi affermano quanto esprimerà, in parte, lo stesso Blumenberg: il mito originario è disperso, introvabile. Le riscritture, invece, sono ovunque. I poemi di Omero sono la dimostrazione di una riscrittura *ante litteram* che pone le condizioni di quelle successive. L'Ulisse di Omero è,

insomma, già frutto della modernità in cui si inscrivono quelle successive, potendo vantare, rispetto a esse, solo un primato cronologico. Nella temperie culturale e storico-filosofica del Novecento il pensiero di Blumenberg mette in luce la capacità del mito, attraverso le ricezioni successive, di rinnovarsi perpetuamente, di sapersi reinterpretare e di migrare in nuovi contesti.

La parte a seguire ha invece lo scopo di presentare e approfondire tre costellazioni storiche esemplari riguardo al mito di Ulisse nella letteratura tedesca. Il primo gruppo di testi si concentra sulla presenza delle Sirene che, nel mito di Ulisse, giocano da sempre un ruolo fondamentale. Dopo una breve introduzione sul tema, in cui si colloca la figura della creatura nel contesto letterario tedesco, si approfondiscono tre testi canonici per la riscrittura del mito ulisside. La poesia *Die Insel der Sirenen* (1918) di Rainer Maria Rilke presenta l'immagine delle creature senza, apparentemente, citare Ulisse e i compagni. La presenza delle Sirene è qui accostata, per la prima volta, a quella del silenzio che avvolge la scena. Nell'opera successiva, *Das Schweigen der Sirenen* (1931) di Franz Kafka, il silenzio sostituisce il canto, tradizionalmente conferito alle creature. Qui l'arma considerata più letale è proprio l'afonia che sorprende Ulisse e il lettore stesso. Bertolt Brecht riprenderà successivamente il testo in una sua personale rielaborazione, *Odysseus und die Sirenen* (1933), dove al silenzio Brecht preferisce gli improperi che esse proferiscono contro Ulisse. Il testo è, per dichiarazione dello stesso Brecht, un'attualizzazione del breve testo kafkiano, del quale vorrebbe rappresentare l'evoluzione inevitabile. Di Brecht si analizza anche un'opera minore, *Die Heimkehr des Odysseus* (1933), nella quale le Sirene lasciano il posto al tema del ritorno e a ciò che questo tema, inevitabilmente, negli anni Trenta può significare. La poesia, datata lo stesso anno dell'altra opera su Ulisse, mette così in luce un interesse verso il mito, da parte di Brecht, inusuale e, spesso, lasciato a margine della sua opera.

Il trittico successivo analizza, infatti, il periodo storico del Dopoguerra. In questa congiuntura il mito di Ulisse assume un ruolo chiave e urgente. Egli è l'esule che torna dal conflitto e che ne mostra i traumi subiti. Dopo un veloce *excursus* sul tema, con alcuni riferimenti ai testi canonici, si introduce il lettore ai tre testi scelti per questa parte. Nonostante la ricchezza di riferimenti testuali sulla figura del mito di Ulisse presenti in questo momento storico, nel quale

l'urgenza di una rappresentazione mitica degli eventi si fa particolarmente pressante, si sono scelte tre opere che potessero raffigurare tre "stazioni" storico-culturali essenziali per le riflessioni sul mito, ossia la dialettica di Ulisse con il tema della guerra (Walter Jens), la scoperta della tecnica e della società industriale (Lion Feuchtwanger) e, infine, il ritorno a casa (Anna Seghers) e la relativa *Versöhnung* finale. Questi tre passaggi rappresentano tre aspetti essenziali del Secondo Dopoguerra. In sintesi, essi rappresentano l'elaborazione attraverso il mito, prima della guerra stessa, poi dell'arma bellica e infine il momento successivo al conflitto, il ritorno degli esuli e lo scioglimento del conflitto.

Das Testament des Odysseus di Walter Jens offre un'eccezione di prim'ordine in tutta la storia delle ricezioni ulissidi: si tratta di uno dei pochissimi tentativi di romanzare il personaggio. Il romanzo breve, composto da una singola, lunga, lettera di Ulisse al nipote (immaginato dall'autore) Prasidas, ripercorre la storia della guerra di Troia per come non la conosciamo. Ulisse è, nell'interpretazione jensiana, un eroe pacifico che tenta, fin dal primo momento, di evitare il conflitto. La volontà di Jens di riscrivere radicalmente la storia di Ulisse si unisce all'esigenza di una narrazione moderna di riscatto. Segue l'analisi di un breve racconto sottoforma di carteggio, dal titolo *Herr Meister* (1963), nel quale Ulisse è tenuto in considerazione come prototipo per la caratterizzazione del protagonista di un romanzo, genere non particolarmente frequentato dalle ricezioni di Ulisse. Jens tratteggia, in entrambe le opere, un eroe cupo e saturnino che difficilmente si riscontra in altri testi. A ciò segue il secondo testo, *Odysseus und die Schweine* (1950) di Lion Feuchtwanger, che ha nuovamente pretese riscrittive, in questo caso nel solco delle ricerche freudiane: questa volta è però un singolo episodio a subire modifiche radicali. L'incontro con Circe ha valore paradigmatico nella realtà: i compagni trasmutati in porci desiderano, nell'ottica di Feuchtwanger, rimanere tali per essere privati della responsabilità umana. A ciò Feuchtwanger unisce un altro tema: quello della tecnica conosciuta attraverso i Feaci. La dialettica tra il mondo antico rappresentato da Ulisse e l'avanzare dell'età moderna, fulcro della società feacica, rappresenta così un secondo tratto fondamentale della riscrittura sul mito ulisside *tout court*. A completare il trittico è, infine, il racconto breve *Das Baum des Odysseus* (1946)

di Anna Seghers, che ripropone, al contrario, una scena dell'Odissea in modo quasi fedele. La scrittrice ambienta la propria riscrittura nel periodo del ritorno a casa di Ulisse. L'eroe ritrova Penelope ma, come nel testo omerico, la donna non è sicura di chi abbia davanti. Per sincerarsi che sia proprio Ulisse chiede di mettere il letto vicino al fuoco. Ulisse, conscio che ciò non è possibile perché il giaciglio è radicato nell'ulivo, si stupisce e Penelope ha la prova definitiva che sia davvero suo marito. La focalizzazione della scrittrice sulla ricomposizione degli affetti e sul ruolo di Penelope non è casuale. Si inaugura, con il racconto, l'altro grande *polytropos* del mito, alter-ego del primo: Penelope che, non diversamente dal marito, è in grado di tessere stratagemmi *ad hoc*.

L'ultimo trittico analizzato è un progetto teatrale del 2010, *Odyssee Europa*, nel quale il mito di Ulisse si connette al tessuto metropolitano della Ruhr, e al tema europeo. Esso è, al contempo, «Abenteuerroman, Heldenepos, Liebesgeschichte und Familiendrama in einem»[8]. I partecipanti al progetto hanno infatti avuto l'obiettivo di riscrivere il mito di Ulisse nella cornice contemporanea dell'Europa, raccontandone risvolti diversi, dalla solidarietà all'emancipazione e alla segregazione. Ulisse, in questo contesto, è così simbolo migrante che offre, in testi tra loro diversi ma analoghi, il messaggio urgente della nostra drammatica contemporaneità. Dei numerosi testi internazionali inseriti nel progetto si analizzano specificatamente quelli di lingua tedesca. Gli spettatori, per seguire le *pièce* hanno dovuto anch'essi compiere un'odissea: viaggiare, fuor di metafora, tra città e teatri diversi per assistere ai vari incontri della rassegna. Un mondo perciò originale di permettere alle storie di Ulisse di uscire dalla letteratura e intrattenere, così facendo, legami col reale e con l'esperienza dell'individuo contemporaneo stesso. L'ordine seguito per presentare i testi è lo stesso degli editori e curatori del progetto. Lo scenario post-apocalittico, il disagio, la solitudine del tessuto metropolitano e le difficoltà quotidiane del presente si fondono con la storia del mito classico.

In *Der elfte Gesang* di Roland Schimmelpfennig Ulisse intrattiene una dialettica profonda e inusuale con i membri dell'Ade, suoi ex compagni di avventura.

[8] Cfr. il sito ufficiale del progetto, a cura del gruppo di lavoro *raumlabor*, in cui sono descritti dettagliatamente, con documentazione anche visiva, i passaggi e i caratteri fondamentali della proposta teatrale: https://raumlabor.net/odyssee-europa/ [u.a: 9/11/2021].

Emergono perciò il rimorso, il senso di sconfitta e di invidia che i morti provono nei confronti di Ulisse. A incrociarsi con la pluralità di voci provenienti dagli inferi si uniscono immagini della modernità urbanistica. Questo intreccio ha funzione di *pendant* tra i diversi testi del progetto. Torna, infatti, anche nelle due opere successive. In *Perikızı. Ein Traumspiel* della scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar, l'immagine offerta è propriamente quella dell'immigrato che giunge in Germania per trovare fortuna. Ha così inizio, per l'innocente bambina turca, un'odissea tortuosa e surreale popolata da presenze fisiche, spiritiche e magiche. Ogni incontro di questo dramma a stazioni ha molto in comune con quelli raccontati nel poema omerico: i ciclopi, i morti della *Nekya* (la catabasi agli inferi) e il ritorno a casa. Ai temi ulissidi sono intrecciate poi le tematiche ricorrenti della scrittrice calate qui in un contesto diverso e inaspettato: il discorso sul diverso, la problematicità del concetto di integrazione e il rapporto dell'uomo con i problemi della metropoli occidentale. Infine, conclude il trittico l'opera di Christoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher*, polemico e anticonvenzionale fin dal titolo. L'autore propone un Ulisse *ex negativo*, che torna ad Itaca ma il mondo da lui conosciuto è ormai scomparso. In uno scenario post-apocalittico Ulisse è accolto da personaggi che lo guardano con sospetto, la stessa Penelope non accetta il suo ritorno. Esso, infatti, significa l'iniziazione di Telemaco alla guerra; ciò che la moglie di Ulisse ha, da sempre, tentato di evitare. Il massacro dei Proci mette così in luce, nel dramma, non un lieto fine ma, al contrario, una carneficina ingiustificata in cui un innocente come Telemaco diventa, come il padre, *Verbrecher*. Echi di una critica sociale e antropologica sull'uomo e sui conflitti del presente sono evidenti, così come il tentativo di Ransmayr di rendere Ulisse un personaggio complesso e ambiguo: se egli agisce in modo crudele, con violenza, lo fa per necessità. La violenza appartiene ad un mondo mitico superato, inevitabilmentre tramontato, e con questo stato di cose Ulisse deve fare i conti.

Trait d'union dei testi presentati è il tema dell'Altro. Il rapporto con un'alterità onnipresente, rappresentato ora nella figura esotica delle Sirene, ora nel ricongiungimento e nel riconoscimento dei propri cari nel Dopoguerra, ora nell'incontro con il diverso nel contesto migratorio, permettono alla figura

dell'Ulisse tedesco di sviluppare la sua peculiarità. Essere, al contempo, Nessuno e Qualcuno. Se nell'Ulisse omerico questa aporia si risolveva nell'episodio dell'incontro con il Ciclope, l'Ulisse del Novecento tedesco, fino ai giorni nostri, non smette di essere alieno. Egli è, usando un termine caro a Emine Sevgi Özdamar, *geschrumpft,* rimpicciolito nella gloria e nei fausti, figura eternamente estranea a sé stessa e agli altri.

Arrivati al termine della descrizione sul contenuto del presente lavoro occorre fare una considerazione importante. Le riscritture tedesche analizzate confermano la poliedricità del mito e mettono in luce il suo continuo sottrarsi a incasellamenti di ogni sorta. Rendere il mito tedesco di Ulisse attraverso delle tendenze comuni, tra tutti i testi presentati, risulterebbe inutilmente forzato. L'aspetto più autentico di queste riscritture è pertanto da ricercare proprio nella loro mancanza di coordinate comuni, se si fa eccezione per quei fondamentali storico-filosofici dettati dai filosofi della prima parte. Eppure, in questa magmatica presenza ulisside della letteratura tedesca, il tema dell'Altro e dello Straniero permettono – e questo è forse il valore più autentico di queste riscritture – al mito di Ulisse di ritrovare la propria vera natura. La ricchezza di tensioni, che fin da Omero il personaggio mette in mostra e che abbiamo chiamato *poliedricità*, definisce in queste riscritture moderne e contemporanee il *ductus* stesso della comunicazione mitica che si ritrova, di conseguenza, frammentata in miriadi di possibilità differenti di interpretare, leggere e raccontare il mito dell'estraneo.

A questa considerazione ne segue inevitabilmente un'altra. I testi rimasti fuori dai nuclei tematici trovano spazio in un'appendice finale che ne raccoglie le suggestioni e mira a offrire possibili spunti per studi futuri sull'argomento.

I parte

1. Metodologia e critica: la figura di Ulisse

1.1 L'Ulisse di Omero: contestualizzazione

Un lavoro su Ulisse, pur focalizzato sulla sua ricezione nella letteratura tedesca, non può prescindere dall'opera attraverso la quale la figura si consolida e diventa mito. Se già nell'*Iliade* (762 a.C.)[9] di Omero, Ulisse è parte integrante della narrazione è però nell'*Odissea* che la figura assume la centralità che conosciamo. Il secondo poema omerico è infatti focalizzato sulle avventure dell'eroe, sul suo difficile ritorno ad Itaca in seguito alla guerra di Troia, narrata nel primo poema, reso più arduo a causa dell'ira di Poseidone che ostacola volutamente il percorso dell'eroe, e sul ricongiungimento con Penelope, la moglie, Telemaco, il figlio, con la conseguente riappropriazione del potere regio usurpato dai pretendenti al trono, capitanati da Antinoo. È quindi il poema del *ritorno*, che getta le basi di una narrazione già moderna, pur nella struttura in versi del poema greco, perché attraverso diversi livelli di narrazione (quello del narratore esterno e quello dello stesso Ulisse che racconta ai Feaci, presso i quali è ospite, le proprie vicissitudini e la perdita dei compagni) l'opera attesta una precocità di dinamiche testuali rivoluzionarie, segnalate dagli studi più recenti.

Chi è Ulisse? Rispondere a questa domanda richiederebbe molto spazio. Si vuole, di seguito, indicare, senza pretese di esaustività, alcuni motivi ricorrenti che affiorano, in maniera continua, nelle riscritture tedesche.
Nei seguenti paragrafi verrà contestualizzata la figura di Ulisse all'interno della letteratura. Dopo un'analisi condotta *in primis* sul personaggio verrà poi presa

[9] Le datazioni relative alle opere di Omero, come è noto, sono approssimative. Il dubbio è relativo anche all'identità dell'autore dei due poemi, Omero, e incerto è anche il fatto che sia lo stesso per entrambe le opere. Utile sull'argomento è (cfr.) Giuseppe Broccia, *La questione omerica*, Sansoni, Firenze, 1979. Vedi anche nota 14, nella quale si riprende l'argomento.

in considerazione la critica filosofica sull'eroe ad opera di Hans Blumenberg e Max Horkheimer con Theodor W. Adorno.

1.2 Ambiguità di un retrocedere

Il mito classico fa del tornare un termine cardine. Orfeo decide di ritornare a fianco di Euridice contravvenendo alla legge degli uomini e compiendo la celebre catabasi: scendere, per Orfeo, è quindi un modo per tornare. Nei *Nostoi* (Νόστοι), giuntici solo parzialmente, si ha il caso di Agamennone che torna a casa in seguito al saccheggio di Troia. Egli verrà però assassinato dalla moglie Clitemnestra, proprio tra le mura domestiche, laddove egli suppone di potersi sentire più al sicuro. Vi sarebbe anche il caso di Medea, la quale anela ad un ritorno alla Colchide che, se non può avvenire concretamente, è manifesto in ogni suo gesto di barbara. La particolarità del mito di Ulisse è però di incarnare tutte le suddette caratteristiche del movimento. La figura che da Omero si lega necessariamente alla nozione di *nòstos* sta ad indicare colui che compie un movimento all'indietro, in maniera però plurima: nell'*Odissea* Ulisse non si si strugge solo per rivedere Itaca. Ulisse cerca, infatti, anche il fragore di una nuova battaglia, nonostante si sia appena conclusa quella troiana. È questo un desiderio che non potrà mai esaurirsi: volontariamente si trova *vis à vis* con Scilla e Cariddi, volontariamente resiste alle Sirene perché il gareggiare con i mostri rende l'Ulisse omerico forte e savio, corrobora il suo aspetto *polytropos* (*πολύτροπος*), caratteristica, quest'ultima, attribuitagli da Omero che indica il "multiforme ingegno" dell'eroe e che ben mette in luce le sue abilità di esperto navigatore, di guerriero e di uomo d'astuzia. Lo stesso Omero, però, non manca di notare che Ulisse non è solo colui che torna ma l'eroe che non si tira indietro di fronte al pericolo. Se questo fatto è accennato, nei poemi greci, assume straordinaria importanza nell'Ulisse dantesco della *Commedia*.

Se si analizza l'etimologia del termine greco, quindi, si ha nuovamente la conferma della centralità, nell'opera omerica, del movimento e del verso che esso assume: la parola deriva da polys, "molto" e trépein, "volgere", "girare". Parafrasando l'origine filologica: dai molti giri. Anche l'origine interna al nome

è indice dell'intraprendenza, profonda e radicata, di voler percorrere vie differenti da quella principale. Un vecchio commentatore dell'Odissea di Omero, Eustazio, fa riferimento al polpo per definire la polivalenza della figura[10]. L'animale in questione, infatti, possiede la capacità di mimetizzarsi, assumendo il colore dell'ambiente che lo circonda e degli oggetti a cui si attacca; secerne inchiostro, con cui si nasconde al nemico; organizza trappole efficaci per catturare i pesci di cui si ciba, servendosi dei suoi tentacoli»[11]. I Greci chiamavano il polipo *polyplokos* (*πολυπλόκος*), "dalle molte pieghe", in riferimento ai numerosi tentacoli che lo dotano di mobilità; una definizione assai vicina, anche per semplice assonanza, a quella di *polytropos*, "dai molti giri". Il commentatore mette in pratica il concetto di *Metis* (*Μῆτις*), ossia l'astuzia intesa come un'intelligenza pratica, l'accorta prudenza che consiste nel sapersi adattare a ogni situazione attraverso la mutevolezza. La Metis si realizza pertanto attraverso la polimorfia, nella capacità di cambiar forma, nell'essere, all'occorrenza, "doppi", cavandosi da ogni ostacolo che gli Dèi o gli uomini pongono davanti all'eroe. Il termine *polytropos* compare solo due volte nel poema: nei primi due versi del poema («*dell'uomo dimmi, o musa, molto versatile […]*»[12]) è ciò che viene detto dall'autore del poema per presentare il personaggio nell'*incipit*. Ma tornerà anche nel libro X dove Circe tenta di trasformare Ulisse, come i suoi compagni, in maiale ma si accorge dell'inefficacia della pozione. Ulisse ha infatti con sé un'erba magica, consegnatagli da Ermete, grazie alla quale può risultare immune alla magia. In questo passaggio, Circe si stupisce di come Ulisse sia riuscito a ingannarla: «Oh sì, tu, certo tu sei Ulisse molto versatile […]»[13] . La donna assiste quindi alla capacità dell'eroe di adattarsi, a seconda delle esigenze, contrastando così efficacemente il nemico.

---

[10] Cfr. Marcel Detienne & Jean Pierre Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999, p. 29

[11] Cfr. Eustazio, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, ediz. a cura di Johann Gottfried Stallbaum, II, Lipsiae 1825, p.1, vv. 1-2.

[12] Vincenzo De Benedetto (a cura di), *Odissea*, BUR Rizzoli, Milano 2018, Libro I, vv. 1-2, p. 153.

[13] *Odissea*, op. cit., Libro X, v. 330, p. 573. Ma il termine torna, sempre nel medesimo libro, come aggettivo ogniqualvolta Circe si rivolge a Ulisse come forma invocativa. Il termine viene così "ancorato" alla figura di Ulisse dando l'impressione che Circe non riesca più a riprendersi dallo stupore di come il suo ospite sia riuscito a ingannarla e possa essere così intelligente. Torna, ad esempio, in (Libro X), vv. 456-557, p.583 e (Libro X) v. 504, p.585.

Non è un caso che lacrime sincere scendono quando Ulisse ascolta Demodoco cantare la sua avventura, presso la corte di Alcinoo («e si struggeva Ulisse, e il pianto giù dalle palpebre gli bagnava le guance»[14]). Ciò che avviene è quindi un atto di riappropriazione, precedentemente rimossa, del proprio passato e del proprio intrinseco valore. Ascoltando la propria storia, Ulisse si commuove per il proprio destino e acquista una consapevolezza rinnovata per la propria missione. Quella del suonatore Demodoco è una celebrazione che mette in moto un processo anamnestico nella mente di Ulisse, le cui lacrime sono un monito, non per non dimenticare il ritorno (che non potrebbe mai essere obliterato perché definisce il viaggio stesso di Ulisse) ma per non dimenticare se stesso, la propria identità, che in quel momento è segreta. La soggettività individuale fa da padrona all'*Odissea* in contrapposizione all'*Iliade* che mantiene invece, per quasi tutto il tempo della narrazione, una valenza corale.

Nell'*Odissea* è però presente anche un procedere verso il passato: dopo la sconfitta dei pretendenti l'Ulisse omerico compie una restaurazione politica e storica ad un tempo che porterà poi alla riappacificazione finale con i parenti vendicatori (dei pretendenti uccisi nella strage) con le due parti dei contendenti che sanciranno il patto finale di non belligeranza, imposto da Atena, che interverrà a calmare gli animi nell'ultimo Canto del poema

Due abilità vanno menzionate, rilevabili già in Omero, e che poi ottengono larga fortuna nelle riscritture europee successive: la prima è l'abile *camouflage* del

[14] *Odissea*, op. cit., Libro VIII, vv. 521-522, p.491. La questione omerica rimane sospesa nella presente dissertazione. Perciò quando ci si riferisce a "Omero" si intende uno scrittore per così dire "virtuale", biograficamente inaccessibile, sia egli una figura singolare o collettiva, e si intende semplicemente riferire la paternità dell'opera ad un soggetto il cui nome aiuta a esprimere la correttezza formale delle riflessioni ma che non molto ci dice, ancora oggi, sulla sua effettiva identità. Per approfondimento sulla figura di Omero, la sua poetica e la datazione di riferimento si segnalano, tra i molti riferimenti possibili, Pierre Carlier, *Omero e la storia*, a cura di S. De Vido, Carocci Editore, Roma 2014, Joachim Latacz, *Homer. Eine Einführung*, Artemis Einführungen, Band. 20, München/Zürich 1985, Joachim Latacz, *Homer: Der erste Dichter des Abendlandes*, Artemis & Winkler, Düsseldorf 2003, Luca Mondin, *Omero e la storia*, Carocci Editore, Roma 2014, Friedrich August Wolf, *Prolegomena zu Homer* (4984/86), Reclam, Leipzig 1908. Come altri prima di me non mi dilungherò sulla celebre questione omerica in primo luogo, certo, per evitare divagazioni complesse ma anche, e soprattutto, perché tutt'oggi non si sono ottenuti risultati motivanti né per gli storici né per gli studiosi di letteratura. Ad oggi le prove dell'esistenza di più autori che si firmino con il nome di Omero (in età ellenistica, la teoria dei cosiddetti separatisti contro quella degli unitari che, come Aristofane di Bisanzio, credono nell'esistenza di un unico aedo), la loro presunta identità e la loro collocazione temporale sono ancora strenuamente dibattuti e le ipotesi formulate sono tra loro inconciliabili. Per maggiore approfondimento su questa precisa tematica cfr. Gregory Nagy, *Homeric Questions*, University of Texas Press, Texas 1996.

protagonista sia *fisico* (nel caso del finto Cretese ben espresso nel XV canto in cui Ulisse, vestito come un decrepito, riesce a ingannare il suo porcaro e a non farsi riconoscere) che *verbale* (attraverso la scelta del nome Nessuno, attraverso l'abile retorica che utilizza con i suoi compagni di viaggio, nonché con Calipso e con Circe). La sua poliedricità non è solo nei "mezzi" che sfrutta per opporsi ai pericoli (che in Kafka saranno già *mezzucci*) ma nella *forma mentis* già spiccatamente moderna di sfruttare l'evolversi delle situazioni nel tempo a proprio vantaggio, adattandosi ad una situazione via via sempre differente, che per lui permane sempre ugualmente affrontabile ed esperibile. L'umanità di Ulisse non è però compromessa. A fronte di un raziocinio sempre lucido e di un'adattabilità ai luoghi e al tempo impressionante, Ulisse è però anche uomo di grande fragilità (seppur mai trascesa in facili sentimentalismi da Omero). L'utopia della società perfetta, così come rappresentata dai Feaci, è infranta dalla lontananza del suo eroe, dalle insidie lungo il cammino e dagli usurpatori. Il suo viaggio assume così l'aspetto di un ciclo e di un eterno ritorno che insegue lo stato primigenio incontaminato, scevro dell'Alterità nemica, ossia dei mostri e dei pretendenti con cui deve battersi. Vorrei così collegarmi al secondo aspetto che, propriamente astratto, compete ad Ulisse ed è precipuo all'analisi: ed è la qualità di *trait d'union* in quanto «salda l'anello del ritorno»[15]. Vediamo in che modo.

Non solo la struttura omerica ma anche il suo racconto è in funzione della ricomposizione del personaggio, della rifondazione della sua possibilità di agire nel mondo, per appartenervi di nuovo. Ulisse così chiude un ciclo e mette in luce il valore archetipico che più gli si addice: dare un finale a tutto ciò che è incominciato, portando a termine le tensioni narrative e culturali, non solo dell'*'Odissea* ma addirittura dell'*Iliade*[16]. Il suo è quindi un ruolo da epigono, in quanto ultimo rappresentante di una società, quella mitica, già catturata nel suo ultimo respiro. Anche se, come nota l'antropologo Gabrio Vitali, Ulisse riconquista la *polis*, la cui armonia era precedentemente infranta[17], nella tirannide e nella ferocia dei pretendenti, nella caduta degli Dèi dall'Olimpo (che

[15] Gabrio Vitali, *Odissei senza nòstos*, Moretti&Vitali, Bergamo 2019, p. 67.
[16] Cfr. G. Vitali, op. cit., p. 65.
[17] Cfr. G. Vitali, op. cit., p.67. Riconquistare la polis secondo Vitali significa ottenere un ideale di serenità e di continuità della vita nonché un potere equilibratore e carismatico.

pensano e si comportano già come uomini perché parte del processo di umanizzazione della divinità cui va incontro l'*Odissea*[18]), che però non smettono di intrecciare i destini degli uomini, non vi è già più mito ma mitologia[19]. Ulisse, quindi, ristabilisce l'ordine fra i morti e i vivi, riscatta ogni destino individuale (anche degli scomparsi) e conclude un'epoca aprendone subito un'altra: quella che Horkheimer e Adorno analizzeranno lucidamente nella *Dialektik der Aufklärung*, laddove il loro personaggio, paradigma della generazione utilitaristico-tecnologica cui va incontro la società moderna, è già il primo borghese della storia. Vedremo perché. Ci basti per ora constatare il dispiegarsi di un processo plurivalente che investe la sua figura e il mondo che reca intorno a sé: cambiamento ecologico (come nota l'antropologo e scrittore Gabrio Vitali[20]) e culturale, ma soprattutto uno *shift* di natura storica e antropologica. La rivoluzione culturale di cui l'*Odissea* è portatrice rende l'Occidente del presente innervato da innumerevoli rimandi possibili all'opera primigenia. Questo è possibile, secondo il comparatista Piero Boitani, perché Omero lascia, al demiurgo letterario del futuro, la possibilità di plasmare l'*'Odissea* attraverso un accorgimento: nell'XI canto Tiresia svela a Ulisse una fine inaspettata per lui e per il lettore. L'eroe dovrà di nuovo diventare un Nessuno:

> […] allora va via, prendendo un ben connesso legno, finché tu non arrivi da uomini che non conoscono il mare, né mangiano cibo mischiato con sale e nemmeno conoscono navi dalle gote ben miniate, né ben connessi remi, che sono ali alle navi. Un segnale ti darò ben perspicuo, che non può sfuggirti. Quando incontrandoti, un altro viandante ti dica che sulla splendida tua spalla tu porti un ventilabro, ebbene, proprio allora, piantato a terra il ben connesso remo, e fatti rituali sacrifici a Posidone sovrano, un ariete e un toro e un verro che monta le scrofe, torna a casa e compi sacre ecatombi agli dèi immortali, che abitano l'ambio cielo, a tutti in giusto ordine; e la morte adesso dal mare verrà, assai dolce, che ti toglierà la vita vinto da splendida vecchiaia; e le genti intorno avranno prosperità. Queste sono le cose vere che io a te rivelo.[21]

---

[18] Cfr. Jochen Althoff, *Die Odyssee als Schlüsseltext der westlichen Kultur in Schröder*, in: Simone Schröder, Ulrike Weymann, Andreas Martin Widmann, *Odysseus/Passagiere*, *Über Selbstbestimmung und Determination in Literatur*, Medien und Alltag, K&N, Würzburg 2011, pp. 13-23, qui pp. 14-15.

[19] È questa l'affermazione di Horkheimer/Adorno che individuano nella mitologia la pretesa di individuazione e classificazione del mito, cosiddetto *puro*. Il gesto ordinatore omerico è, quindi, già un meccanismo della società borghese capitalistica, bersaglio prediletto all'interno della *Dialektik der Aufklärung*, come vedremo più avanti.

[20] Cfr. G. Vitali, op. cit., p. 62. L'autore qui fa riferimento all'arrivo di Ulisse all'isola dei Feaci. Qui l'equilibrio ecosistemico della zona è perfetto. Un'utopia che Ulisse porterà dentro di sé e che modificherà, attraverso di lui, il mondo cui lui va ritornando. Da qui la designazione "ecologica".

[21] O*dissea*, op. cit., Libro XI, vv. 121-137, pp.606-607. Qui reso non nei versi dell'originale per maggiore praticità di lettura.

Orbene, in questa citazione Boitani intravede, giustamente, una contraddizione. Il personaggio ha compiuto un percorso importante che, attraverso l'agnizione finale ad Itaca, dovrebbe così condurre allo scioglimento. Ma ciò non accade e in futuro ignoto Tiresia prevede che Ulisse salpi nuovamente per un ultimo viaggio, destinato qui a essere nuovamente interpretato come qualcun altro da sé (gli uomini che incontrerà non conoscono il mare e, quindi, nemmeno lui). Ulisse diventa quindi di nuovo un viaggiatore. Anzi, il movimento sempiterno del viaggiare diventa pertanto l'espressione stessa del suo progredire, oltre qualunque intreccio letterario, dopo la fine delle storie, pronto a riprendere il proprio evolversi nella storia. E il ritorno sembra, di conseguenza, perdere di qualunque significato. Come si connette ciò a quanto letto prima? Boitani individua un meccanismo interessante: Ulisse stesso, e non il mito che racconta di sé, assurge a magnete per tutte le future rivisitazioni e diventa un prezioso veicolo per tutte le semiotizzazioni nell'avvenire sul personaggio; a decretare questo svolgimento dei fatti è proprio la profezia. Nel XXIV Libro verrà ribadito lo stesso destino nel momento in cui Ulisse racconta al padre ritrovato, Laerte, ciò che lo attende. L'ineluttabilità della fine, l'incapacità di potervi potervi opporre al destino scritto dai divini, investe il personaggio di un'umanità che ancora non emergeva nelle caratterizzazioni iliadiche. Così Ulisse diventa un segno, capace di accogliere un significante ogni qualvolta questo entra in contatto con un significato[22]. Omero avrebbe quindi, volutamente, accentuato l'aspetto navigatorio di Ulisse, conferendogli in questo modo un valore universale. Ed è così che un paradigma, non dettagliatamente narrato, come quello della profezia, permette infiniti rimaneggiamenti, modifiche, aggiunte, interpretazioni. È già presente in Omero la sua stessa esegesi, egli quindi si fa già interprete della propria opera. Da qui in poi le ricezioni hanno quindi un ingresso spalancato perché il destino di Ulisse, mistero insondabile, diventa anche il mistero dell'uomo.

[22] Cfr. G. Vitali, op. cit., p.77.

Proprio partendo da questa interessante affermazione di Boitani[23] credo si possa affermare che è la creazione stessa di Omero che dona, alle future generazioni di scrittori, la possibilità infinita di modificare e rielaborare il materiale mitologico che lui stesso, a sua volta, ha costruito. Lo stratagemma individuato rende così l'*Odissea*, sì un canone, ma slegato dalle rivisitazioni a venire che godono, così, di una propria autonomia e autenticità. Questa rivelazione di Tiresia resta perciò una sorta di noumeno inspiegabile nell'opera di Omero, e proprio da questo enigma, da questo non detto esplicito, l'azione ricettiva è scatenata e diventerà irrefrenabile. L'*epos*, in questo modo, non si configura forzatamente come opera primigenia, ne rifiuta la classificazione e si pone come una delle primissime reinterpretazioni del mito di Ulisse. Omero vuotando per un breve istante il suo personaggio della caratterizzazione strettamente omerica lo rende così accessibile a qualsiasi scrittore, a qualsiasi periodo storico. E Ulisse, in quanto *viator*, assume un carattere essenziale all'interno della letteratura di lingua tedesca. Anche in questo senso si esplica il carattere del *trait d'union:* Ulisse diventa un Giano bifronte tra le epoche, le letterature (Iliade/Odissea) ma anche tra il mito e la sua infinita riscrittura. Queste due macro-caratteristiche del personaggio vengono spesso radicalmente stravolte dalle riscritture più recenti. Proprio l'adattabilità e la sua capacità "collante" tra i momenti storico-culturali vengono capovolte. La destituzione del personaggio non ha carattere denigratorio. Non viene messo in dubbio il valore dell'opera omerica[24], né il contenuto culturale, bensì, semmai, l'esegesi e le pretese filologiche che ne sono conseguite. Se quindi Ulisse era l'Altro, cui gli uomini aspirano perché, seppur in parte non mortale, era quanto più vicino agli esseri terreni ci potesse essere, nelle rivisitazioni odierne e del recente passato Ulisse diventa invece un personaggio che

[23] Cfr. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, il Mulino, Bologna 1992, p. 32 e ss. Qui l'autore sfrutta il concetto di *genesi del segreto* (il proliferare di continue nuove variazioni letterarie sul tema) di Kermode, cfr. Frank Kermode, *il segreto nella Parola, sull'interpretazione della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1992.

[24] Viene talvolta addirittura omaggiato esplicitamente. Fühmann scrive un *disclaimer* alla sua reinterpretazione: […] *Das Buch kann die Lektüre Homers nicht ersetzen, es will zu ihm hinführen.* La sua opera nasce proprio dall'Odissea omerica e a questa è dedicata. È però un caso più unico che raro perché difficilmente gli autori che recepiscono il mito fanno riferimento in maniera così celebrativa all'*epos*, ponendosi semmai in maniera problematica verso di esso. Cfr. Franz Fühmann, *Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus*, Hinstorff, Rostock 2011, p. 5.

permette una potente identificazione da parte del lettore. La grandiosità e l'aura mitica vengono meno e Ulisse passa perciò dall'alterità assoluta a vestire i panni prima dell'uomo novecentesco (con le sue fissazioni e le sue idiosincrasie) e poi del migrante, dell'estraneo e dell'escluso nel presente immediato. All'interno della letteratura tedesca Ulisse diventa, in conclusione, un *Außenseiter*, quando non addirittura un *Sonderling*[25]. Si vedrà all'interno delle singole analisi il come e il perché di questa trasformazione poiché gode di caratteri peculiari e differenti per ciascun autore.

Nelle innumerevoli riscritture contemporanee del mito, Ulisse sembra, apparentemente, aver perso questa caratteristica di circolarità ed emergono altre immagini, più forti, che sovrastano ad un primo sguardo il carattere più legato alla terra. In realtà il ritorno, nella contemporaneità, modifica la traiettoria mantenendo però invariato il movimento, il quale permane sotto mentite spoglie. Per l'Ulisse di James Joyce, come si vedrà in seguito, il ritorno è verso la cultura e la realtà stessa abbracciata attraverso un viaggio cosmico che sfida qualunque limite. Ma è anche un tornare nelle braccia dell'infedele Molly. Il viaggio individuato da Omero diventa un *folle volo* dantesco, un vorticare su se stessi per interrogarsi sull'assenza di un ritorno. Comunque lo si voglia vedere si tratta di ritorni difficili e problematici sotto più aspetti, prima di tutto per lo scenario in cui essi si svolgono. La soggettività prorompente dell'epica omerica è, nella contemporaneità, bruscamente interrotta. L'impeto di una soggettività è sì spesso presente ma viene spesso poi delusa, maltrattata, irrisa. Se nell'Odissea omerica il pericolo arrivava da un'alterità mostruosa e sibillina (spesso di natura erotica, come nel caso di Circe e delle sirene stesse, che minaccia la stabilità dell'eroe, o mostruosa come nel caso di Polifemo) i tratti dell'alterità nemica si fanno più incerti nella contemporaneità, che azzera i rimedi e gli antidoti consigliati dai comprimari dell'epica e rende il cammino incerto, doloroso e spesso assurdo. Quel nemico da abbattere con l'accecamento, con un'erba magica, contro cui in sostanza un antidoto poteva disinnescare il potere suprematista dello stesso nei confronti di Ulisse viene meno e si instaura invece un vuoto, un abisso incolmabile. Il ritorno diventa

[25] Su questa figura tipicamente tedesca, espatriata però anche all'estero cfr. Hans Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Ullstein, Frankfurt am Main-Berlin 1984.

così un nuovo punto di partenza per arrestare quell'assenza che sembra risucchiare qualsiasi certezza del mondo fenomenico.

Nell'età presente il ritorno ulisside assume anche l'aspetto di una sconfitta, di un non ritorno come sostiene lo stesso Gabrio Vitali nel volume, precedentemente citato, dal titolo non casuale: *Odissei senza nòstos*[26], identificazione, a mio modo di vedere, emblematica per gli Ulissi dal Novecento a oggi: si tratta per l'autore del «desiderio di un'assenza, la separazione di un abisso in cui si vorrebbe essere accolti, il ritorno del vuoto dell'anima che non si sa colmare. Il dolore (*àlgesis* o *algos*) per un ritorno (*nòstos*) per il riproporsi irresistibile di un richiamo verso qualcosa che non c'è o non c'è più»[27]. Questa tematica dell'assenza, di un senso svuotato, si incarna come si vedrà soprattutto nel nucleo tematico delle sirene ed è centrale nella ricezione del mito di Ulisse nel Novecento, soprattutto nella letteratura di lingua tedesca. Il ritorno, quindi, in seno a questa assenza mutuata da diverse forme (ora le sirene, ora una maschera, ora Itaca che perde i contorni della rocciosa omerica e diventa una terra diversa) si fa impresa di indicibile asperità. Secondo Vitali il vuoto non è da ricercare nella ricezione moderna del mito ma è già presente, nell'opera omerica. Nel momento in cui Ulisse rischia di farsi irretire dal mieloso canto delle sirene, tutto il poema rischia di andare in fumo[28]. Ma l'autore pone l'accento su una differenza sostanziale: Ulisse ha dovuto strappare se stesso da quelle voci per poter narrare la storia ai posteri. Nella ricezione moderna, invece, c'è «afflizione per l'assenza di un ritorno che si possa narrare. E il desiderio di un racconto non è altri che la nostalgia di un destino, dell'aspirazione a un senso della storia che le Sirene, ormai mute, non ci svelano e neppure ci inducono a ricercare»[29]. Nel tentativo di compiere il proprio percorso, destinato allo smarrimento e all'abisso, rotta di percorso fallimentare dell'uomo moderno, c'è però l'immagine di un Ulisse che, ancora oggi e ancora una volta, prova a dissimulare la sua sconfitta e la sua condizione di inferiorità per superare anche questo ennesimo ostacolo; quello del moderno. Nel farlo si mostra nella sua debolezza e nella sua mediocrità ma

[26] Gabrio Vitali, *Odissei senza nòstos*, Moretti & Vitali, Bergamo 2019.
[27] G. Vitali, op. cit., p.42.
[28] G. Vitali, op. cit., p.46.
[29] G. Vitali, ibid.

proprio attraverso esse riesce a stagliarsi sull'orizzonte. Il tentativo goffo di riavvolgersi su di sé celebra, così facendo, la sua inefficacia ma è al contempo sinonimo di vittoria o, più verosimilmente, di un pericolo scampato, unica consolazione possibile dell'Ulisse contemporaneo. Istrionicamente è l'aspetto più fragile e denso di contraddizioni a essere messo in luce nelle rivisitazioni, accentuando le caratteristiche più egoistiche e più facete del personaggio. L'aspetto poliedrico tradizionalmente riconosciuto al personaggio è in realtà un'arma a doppio taglio: pone Ulisse in una condizione privilegiata (ha dei mezzi da opporre ai mostri) ma, al contempo, questa plurivocità di abilità si risolve in un'aporia, in un concatenarsi di intime contraddizioni che portano il personaggio ad un auto-fallimento. Ulisse riesce ciononostante ad emergere e a realizzarsi in quell'aporia Odysseus/Oudeis[30] per cui lo conosciamo ancora oggi. Nel suo fallimento, nei suoi mezzi deprecabili e nella sua incapacità di agire conformemente alla situazione (nel pretesto omerico Ulisse è invece, come occorre ricordare, sempre in grado di rispondere alle situazioni che via via gli si presentano dinnanzi) il personaggio trova un modo che, attraverso il linguaggio della realtà e del sotterfugio che le è proprio, gli permette di scamparla. Di essere ancora udito dalle generazioni contemporanee anche se sotto spoglie differenti.

Nei paragrafi successivi ci si concentrerà sulla parabola che la figura di Ulisse compie nella letteratura di lingua tedesca che, in linea con quella contemporanea europea, gode di caratteristiche proprie degne di menzione. Si vedranno quali. Occorre ancora nominare due aspetti legati al mito omerico, la cui menzione tornerà utile in seguito. Nell'Ulisse omerico sono due gli aspetti preponderanti dell'aspetto psicologico: *metis* e *nous*. Il primo è l'astuzia, che abbiamo citato in precedenza, che gli è stata universalmente attribuita nel corso dei secoli proprio a partire dal contesto omerico con la quale riesce a raggirare i nemici e risolvere le situazioni più impervie. A questo aspetto Ulisse ha però dovuto aggiungere un secondo aspetto e cioè «la riflessione tranquilla del *nous*,

[30] Com'è noto il nome di Ulisse gioca con l'etimologia greca del termine Oudeis (Nessuno). Perciò Ulisse e Nessuno coincidono facilmente, sono facce della stessa medaglia, quando Ulisse per salvarsi dal Ciclope utilizza l'artificio retorico di annullare la propria persona definendosi Nessuno. Sullo stesso termine si veda, soprattutto, Joyce in cui vi è il profondo contrasto tra *Everyman* e *Noman*. Su questo ad es. Anna Maria Babbi, Francesco Zardini, *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Medioevi, Edizioni Fiorini, Verona 2000, pp. 34-35 e ss.

la saggezza che sa accumulare e filtrare»[31]. Proprio quest'ultima riesce nell'*Iliade*, in cui Ulisse ha un ruolo più marginale ma non certo inutile, a mitigare l'*hybris* del personaggio e a trasformarlo. La *Bildung* è poi effettivamente completa nell'*Odissea*, laddove il personaggio mostra già caratteri più maturi e umani e i due aspetti intellettivi si amalgamano perfettamente.

Riassumiamo: oggi il ritorno è quindi una forma di partenza, una *ri*-partenza, e al contempo, un mancato ritorno. I due aspetti, apparentemente contradditori, convivono spesso nelle rivisitazioni. Questo perché Ulisse, catturato nell'istante di un viaggio, di un'azione o di uno scontro, è dimentico non del suo fine ma di se stesso, del suo percorso e quindi, automaticamente, riprogramma la sua traiettoria, sceglie un nuovo percorso alternativo a quello inizialmente concepito. C'è quindi l'azione potenziale di un viaggio, un ritorno a casa, una scoperta che vengono in qualche modo bruciati, sospesi, azzerati. La traiettoria si perde e non si giunge a destinazione ma un'altra nuova meta si staglia ed è densa di significato. Questa mancata destinazione primaria al fine di ricalibrarne una seconda è il perno delle riscritture prettamente novecentesche che rendono il ritorno ulisside non già un'odissea di avventure ma di ambiguità, di incertezze e di vuoti. Proprio l'ambiguità diventa la marca stilistica e contenutistica del nuovo Ulisse. Nella contemporaneità, e più che mai nel post-moderno, Ulisse diventa quindi colui che per riuscire a ritrovare sé stesso nelle riscritture moderne deve ripartire da zero. Due sono gli aspetti che competono all'Ulisse omerico e che verranno in qualche modo mutati dalle riscritture successive: l'abilità nel camuffamento e la valenza ontologica di anello di congiungimento tra essenze e mondi. A ciò si aggiungono due facoltà che completano l'aspetto psicologico, *metis* e *nous*, laddove la seconda permette al personaggio di non eccedere nella tracotanza e nell'arroganza tipica di certi eroi greci. Queste caratteristiche subiranno un cortocircuito nel presente.

Come si vedrà, sono molti gli autori che compiono una *parziale* tabula rasa del personaggio omerico, e quindi di come lo conosciamo noi per la maggior parte. Ma l'ambiguità del personaggio non è solo data da questa nuova dialettica tra Ulisse e il mondo che lo circonda, che lo trasforma inevitabilmente perché si

[31] G. Vitali, op. cit., p. 52.

trova dinnanzi ora un mondo industrializzato e globalizzato, ora un mondo multimediale e digitalizzato in cui l'*hic et nunc* è inevitabilmente spezzato. Le ambivalenze appartengono anche al personaggio stesso. Chi è Ulisse? Illuminista *ante-litteram*, prodotto *ad hoc* della società di consumo, un guerriero, un marito, una ragazzina turca alla ricerca del proprio destino fuori da Itaca, fuori dal domestico, là, nel mondo *sanza gente*. Le innumerevoli maschere che indossa il personaggio nella contemporaneità, non solo tedesca, abbracciano numerosi ruoli e istanze. Sarà nostra cura individuare quelle specifiche della letteratura di lingua tedesca nei paragrafi successivi.

Ulisse è, in sostanza, un *diverso* non solo per noi, che ne ereditiamo la fortuna mitica a letteraria perché, come spesso sottolineato, gode di un calore umano inseparabile dalle contraddizioni interne che lo rendono al contempo specchio del nostro tempo e di un tempo passato, quello mitico:

> Le fils de Laerte s'offre à nous, à chaque étape de son destin littéraire, avec une force de présence qui tend à lui faire quitter l'aura révérentielle dont juissent, par example, Antigone ou Œdipe, pour le statut d'une personne à laquelle il devient possible de s'identifier. Doté d'une plasticité remarquable et qui tient à cette intelligence qu'il incarne, Ulysse est un être de tensions résolues. De contradictions surmontées, mais l'effort, toujours perceptible, lui confère une inoubliable chaleur humaine, qu'on le rencotre chez Dante, Shakespeare, Joyce ou Kazantzakis. La dialectique du dehors et du dedans régit ses actes, mais il serait vain de chercher chez lui quelque «scène odysséenne» analogue à une «scène œdipienne». Le divan de Freud ne saurait retenir un homme qui aspire à retrouver son lit d'olivier.[32]

Proprio in virtù di queste *tensions résolues* il mito di Ulisse assume sfaccettature anche radicalmente diverse dal pre-testo omerico soprattutto a causa dell'egemonia occidentale che ha permesso questa moltiplicazione ulisside: «essa produce una universalizzazione della valenza simbolica del complesso mitico che ruota attorno ad Ulisse, il quale diviene sempre di più un Ognuno e un Nessuno, un gesto, un remo, un'erranza senza fine. Allo stesso tempo, ogni nuova reincarnazione presta un ruolo supplementare a questo eroe già polimorfo»[33].

Di tutte le reinterpretazioni novecentesche e contemporanee del mito si è scelto di dare spazio a quelle di lingua tedesca e, tra queste, a quelle più emblematiche. Nel prossimo capitolo si tenterà proprio di tracciare una fisionomica filosofica e letteraria dell'Ulisse novecentesco di lingua tedesca,

---

[32] Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littérarires,* du Rocher, Paris-Sorbonne 1988, pp. 1401-1402.

[33]Anna Maria Babbi, Francesca Zardini, op. cit., pp. 45-46.

evidenziandone così i caratteri precipui e di maggior interesse. Prima di procedere ai testi in analisi, però, occorre una disamina storico-filosofica che permetta di collocare e illustrare la figura di Ulisse all'interno di un quadro di riferimento preciso, in cui la ricezione letteraria e non già un supposto mito di origine assume un'importanza essenziale. Si vedrà, nella fattispecie, come i filosofi Hans Blumenberg e Adorno/Horkheimer individuino nella figura di Ulisse il fulcro delle proprie intenzioni programmatiche intorno al mito e *dopo* al mito.

1.3 Il cambio prospettico di Blumenberg: il concetto di *Umbesetzung* e l'Ulisse del naufragio

Il filosofo tedesco Hans Blumenberg (1920-1996)[34] è il primo a spostare l'attenzione dall'affannosa ricerca di un'origine del mito, la cosiddetta ricerca dell'*Urmythos* (inteso come mito *primigenio*), al suo trasmutarsi nel *continuum* storico in riletture, ricezioni e riscritture. Fulcro della nuova focalizzazione è il divenire, l'identità del mito va reperita nel movimento della storia, che nuovamente rioccupa e rinnova il passato distogliendo lo sguardo dall'origine e volgendolo verso la fine, verso il compimento[35]. Come giunge Blumenberg a questa considerazione?

Gli studi iniziali di Blumenberg hanno come tematica centrale il ruolo della metafora (soprattutto rispetto al linguaggio scientifico-razionale dell'epistemologia), e del linguaggio metaforico all'interno della filosofia; cui dedica il primo scritto, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960). Nella prima parte di quegli studi, risalente al 1958, Blumenberg sembra in fondo già prendere in considerazione il significato del mito e il suo rapporto con la retorica della metafora[36]. Nei *Paradigmi* dedica una specifica parte al rapporto dialettico tra mito e metafora (*Mythos und Metaphorik*[37]). Metafore e miti

[34] Blumenberg è stato membro della *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* a Mainz (dal 1960), del Senato della *Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)*, membro della *Senatskommission für Begriffsgeschichte der DFG* sotto la presidenza di Hans Georg Gadamer e cofondatore del gruppo di ricerca „*Poetik und Hermeneutik*"(1963).

[35] Cfr. Massimo Marassi, *The Reason of the Myth* in: «Itinera», n. 9, Milano 2015, p. 83.

[36] Cfr. Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Band 2: *Neuzeit und Gegenwart*, Band 2, WBG Bibliothek, Darmstadt 2005, p. 119.

[37] Hans Blumenberg, *Mythos und Metaphorik*, in: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1960, p.84 e ss. Sul rapporto tra mito e metafora cfr. Jörg Villwock,

diventano così linguaggi filosofici attraverso cui tentare di dare una spiegazione e di avvicinarsi ad un senso. In particolare, all'aspetto mitico e mitologico, Blumenberg dedica tre opere essenziali: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos* (1971) contenuto nel volume di M. Fuhrmann, «Poetik und Hermeneutik», il celebre *Arbeit am Mythos* (1979) e infine *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos* (2004), manoscritto postumo proveniente dal *Nachlass* dell'autore, curato e pubblicato da Angus Nicholls e Felix Heidenreich. I tre volumi analizzano l'elemento *mito* sotto prospettive differenti ma complementari. Vediamo in dettaglio quali sono.

***Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos* (1971)**

Nel primo, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos* (1971), il significato del mito non va individuato nell'origine, illusoria e inconoscibile, bensì nella sua ricezione. Questo concetto è certamente un *Leitmotiv* nella produzione dell'autore ma è qui che viene postulato e affrontato in maniera distintiva. All'interno di questo saggio il mito viene analizzato, in maniera sistematica, da una prospettiva storica. Ad emergere sono in particolare il valore conoscitivo, la trasformazione e la rielaborazione che mettono in risalto il carattere cangiante della forma mitica. Questa valorizzazione del mito derivato, concepito come terminus *a quo* e non *ad quem*[38], è sempre colto in un processo storico che ne coglie le sfumature via via differenti, in divenire e mai come ricerca di un'origine ormai introvabile. Il *monomito*[39], l'assunto secondo il quale il mito è uno e indivisibile, è per Blumenberg inaccettabile poiché porrebbe fine alla molteplicità di ricezione del mito, assumendo un significato univoco: il monomito rappresenta l'approdo alle religioni monoteiste occidentali ed è, inoltre, lo scopo della razionalità che tenta di individuare una verità unica e innegabile, alla quale però il mito continuamente sfugge. Blumenberg, intende perciò percorrere il percorso inverso: riscoprire la plurivocità delle religioni e, quindi, del mito stesso. Se invece si tenta di vedere

Mythos und Rethorik. Zum inneren Zusammenhang zwischen Mythos und Metaphorologie in der Philosophie Hans Blumenbergs, in: *Philosophische Rundschau* 32 (1985), pp. 68-91.

[38] Cfr. «Die Aufklärung hat das alles vom *terminus ad quem*» her gesehen und gewertet; sie war unfähig zu der Blickwendung auf den *terminus ad quo* und hat diese Unfähigkeit mit der Niederlage gegenüber dem Historismus bezahlt», in: Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Surhkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1979, p. 26.

[39] Cfr. ad es. l'ottima disamina di Rosarita Russo, *Il monomito in discussione: Hans Blumenberg e la sua ricezione del mito*, VOL. 58, n. 3, Leo S. Olshki, Firenze 1992, pp. 343-363.

il mito come un prodotto finito e concluso, ultimo, ossia non riconoscendo in esso la prolifica possibilità di ricezioni di là da venire, il mito perde la sua natura più autentica, una *Bedeutsamkeit* (questo il termine del filosofo) che ne definisce il senso più profondo. L'errore dei moderni è, per Blumenberg, incasellare il mito come una storia, o un insieme di storie (mitologia), che raccontano fatti ripresi nelle letterature di tutto il mondo, adattati, ma pur sempre in sé conclusi. Il filosofo rifiuta questa visione forzata: il mito non è concluso perché non ha mai avuto un inizio. Di esso l'uomo, conosce solo le sue intercapedini, ossia le continue trasformazioni attraverso l'arte e la letteratura, che lo mantengono in vita. In altre parole: il mito esaurirà il potenziale della propria forma[40] e diverrà irriconoscibile e falsato se il mitologo insiste nel voler indagare un punto zero, un *big bang* iniziale dal quale è scaturito il tutto. Il mondo moderno, quindi, verrebbe a porre fine alla produzione sterminata di miti: il mito resterebbe confinato nella dimensione fantastica delle leggende lasciando spazio alla veridicità, comprovata empiricamente, della scienza. Il mondo moderno, e con esso la scienza, non mira ad un adempimento definitivo della totalità dell'esistente[41], perché tende a voler azzerare tutte le domande dell'uomo[42]. Secondo una concezione antica, che secondo il filosofo è inattuale e va pertanto ridefinita, il *logos* e la scienza rappresentano una fase successiva al mito. Questa visione[43] porrebbe il mito in una sorta di preistoria filosofica,

[40] Cfr. Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino 1991, p. 331.
[41] Cfr. Rosarita Russo, op. cit., p. 350.
[42] È già qui ravvisabile, in *nuce* e con terminologia differente, ciò che affermano anche Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'Illuminismo*. Ossia, che la tecnica moderna trasforma il mito in un'altra cosa. Anche per Blumenberg, come per Horkheimer e Adorno, c'è un intreccio indissolubile tra mito e logos nella modernità. La differenza, lieve ma sostanziale, è che Blumenberg tenta un recupero del mito, il senso di una corretta didattica mitologica, attraverso la propria scrittura. Le ricezioni servono proprio a questo: far rivivere il mito, permettere di manifestarsi e mostrare il proprio potenziale, non in contrapposizione alla scienza, ma ad essa giustapponendosi. La disamina di Horkheimer e Adorno, invece, non lascia speranze: il mito moderno è un mito "fantoccio" che ha depauperato quello della civiltà arcaica della propria pulsione, della propria innata veridicità. Il mito dopo Omero (e già con Omero) è già un mito di seconda generazione, ma non come vorrebbe Blumenberg degno e meritevole, ma spurio, organizzato dal *logos* e, quindi, corrotto.
[43] Per questo aspetto il filosofo critica e si allontana dalle posizioni di Cassirer, con cui pure condivide molte delle sue argomentazioni. Mentre Cassirer definisce il mito come forma simbolica, Blumenberg, in aperto contrasto, lo definisce una forma generale. Cassirer vede nel mito ancora una subordinazione al linguaggio scientifico che invece, Blumenberg, rifiuta e riscrive. Su questo, cfr. ad es. Carmen Del Monte, *Hans Blumenberg Elaborazione del mito*, in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», vol. 32, no. 8, gennaio/aprile 2013, in particolare p. 3 e p. 5.

definendone la sua arretratezza rispetto all'evoluto pensiero scientifico. Per Blumenberg anche il mito, seppur in modalità differenti, si esprime in modo razionale e può essere *logos*: lo è nel momento in cui si esplica attraverso le riscritture che lo compongono che riflettono dialetticamente con le sue forme primigenie, senza però mai scorgerle. Il rischio, portare il mito alla sua ultima conclusione, senza possibilità di nuove e differenti riscritture, non consiste soltanto nella sua abolizione definitiva, ma nella detronizzazione del suo potenziale d'effetto. In gioco sarebbe, perciò, non solo il singolo racconto mitico (di Ulisse, ad esempio) ma l'essenza stessa di tutti i miti. Ciò che teme Blumenberg è il ritrovarsi in un'era di ultimi miti; e ciò significherebbe svalutare il potere intrinseco di cui gode il mito, rendendolo un mero simulacro, il cui unico scopo è rispondere a un semplice bisogno dell'uomo, diventando un semplice *divertissement*[44] della società moderna. Le riflessioni blumenberghiane sono allora un continuo scongiurare questo pericolo, riportando *in auge* il valore intrinseco al mito, che non si esaurisce in un racconto delle origini ma che viene continuamente alimentato e riprodotto in un processo potenzialmente infinito. Occorre pertanto modificare la propria percezione di ciò che si considera, erroneamente mito e racconto mitico.

Per Nietzsche, ad esempio, dopo la rottura con Wagner, il mito non è più mitologico in senso stretto (come invece ancora si mantiene nella *Nascita della Tragedia*[45]) ma compie proprio questo percorso di de-formazione in seno alla società moderna. Se Blumenberg segnala un rischio potenziale, la voce di Nietzsche registra che esso ha già avuto luogo, è *già* avvenuto. La riflessione nietzschiana non corre ai ripari ma si limita a registrare il cambiamento antropologico che il mito subisce nella società moderna. Come è stato osservato in altra sede[46], le dottrine dell'eterno ritorno[47] e dell'oltre-uomo sono l'esempio paradigmatico della mera rappresentabilità del mito per eccellenza, immagini cariche di significato che però più nulla conservano del mito libero

---

[44] Cfr. Rosarita Russo, ivi.

[45] Cfr. «Con la tragedia il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva» in Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972, p. 74.

[46] Cfr. ad es. Jörg Salaquarda, *Mythos bei Nietzsche,* in: Hans Poser et. al.*., Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, de Gruyter, Berlin/New York 1979, pp. 171-198, qui p. 198.

[47] L'eterno ritorno, il mito ripetente, giunge così al suo proprio e ultimo contenuto. Cfr. Rosarita Russo, ivi.

dalle implicazioni interpretative umane. Il lavoro sul mito sarebbe, perciò, proprio l'incessante azione dell'individuo blumenberghiano di perpetuare il gesto mitico affinché esso non possa mai arrestarsi e possa così, di ricezione in ricezione, corroborare il proprio nucleo originario. Se il mito originario è scomparso e non è più rintracciabile nei dispositivi di conoscenza e comunicazione moderni, allora è vano il tentativo archeologico di tentare di riesumare quell'ancestrale potenza che l'*Urmythos* recava in sé. Il mito deve, perciò, sempre «als immer schon in Rezeption übergangen verstanden werden»[48]. La ricezione in questione si sviluppa attraverso «[…] semantische[n] Überschuß in immer neue Formulierungen […]»[49].La stessa filosofia è, come afferma Cassirer, volta al mito e alle sue creazioni, prima che agli altri campi della cultura; ed è esattamente dal pensiero mitico che la filosofia ha *chiara coscienza* del proprio compito[50]. Ne consegue pertanto un'eliminazione della tradizionale dicotomia associata al pensiero mitico e a quello filosofico. Spostando il punto focale dal principio all'evoluzione sistematica del mito attraverso le sue diramazioni (le ricezioni appunto) «das Ursprüngliche bleibt Hypothese, deren einzige Verifikationsbasis die Rezeption ist. Weder Homer noch Hesiod oder die Vorsokratiker präsentieren uns etwas vom absoluten Anfang; sie selbst produzieren aus dem Akt der Rezeption oder, anders ausgedrückt, sie werden uns nur dadurch begreiflich, daß wir diese Voraussetzung machen»[51]. Blumenberg vede in Omero un autore che rielabora, a sua volta, il mito primigenio di Ulisse e compie un'operazione di riscrittura e assestamento. Nondimeno, quindi, come le riscritture successive, l'*Odissea* è quindi già ricezione, mito secondo, evoluzione di un mito *puro* scomparso, le cui tracce sono ravvisabili in ogni sua rivisitazione. Il mito designa così il ripristino del pluralismo dei miti originari rappresentati, nella modernità, quasi solo nel campo estetico[52] . Il caos mitico, che nella sola forma estetica non può

---

[48] Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel*, in «Poetik und Hermeneutik 4», W. Fink Verlag, München 1971, pp. 11-66, qui p. 28.

[49] Jan Assmann, Aleida Assmann,"*Mythos*", in: Hubert Cancik, Burkhard Gladikowm Karl Heinz Kohl (Hgg.), *Handbuch religionswissenschaftliche Grundbegriffe*, Kohlhammer, Bd. IV, Stuttgart, Berlin, Köln 1998, p. 190.

[50] Cfr. Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1964, p. 3.

[51] Hans Blumenberg, op. cit., p. 28.

[52] Cfr. Rosarita Russo, op. cit., p. 352.

essere intrappolato perché rifiuta il dogma del moderno, rappresenta per Blumenberg la forma più pura della *menschliche Freiheit*[53]. Esso, seppur depotenziato, si può ravvisare anche dopo l'inizio, nelle diramazioni, soprattutto di carattere letterario.

La letteratura, l'arte e la cultura greca conservano residui mitici puri e per esprimersi sfruttano proprio le «rappresentazioni ritualizzate della circolarità mitica»[54]. La circolarità e la ripetibilità sono il predicato stesso del mito: non vanno perciò pensate come un limite, ossia come un vettore circolare che torna su se stesso perché limitato, bensì come conferma e dimostrazione del sempre uguale[55], significativa in questo contesto, per Blumenberg, è la figura di Ulisse. L'approfondimento di Blumenberg, infatti, mostra come la prefigurazione mitica della circolarità fornisca il *telos* all'eroe, lì dove il pensiero concettuale non arriva. Il ritorno in patria di Ulisse è quindi il circolo mitico, che gira su se stesso e dà senso all'intero vicenda[56]. Di più: avviene ciò che Blumenberg chiama *momentane Evidenz*[57]. Ulisse si muove in questa cosiddetta "certezza istantanea"[58], ossia ciò che già conosce, che sa come affrontare. L'esperibilità delle sue avventure, dunque, dipenderebbe da una competenza che gli giunge dal concetto di mito stesso che tornando su se stesso, come il *nostos*, impara a conoscersi e a far proprio il percorso che gli sta davanti prima ancora di attraversarlo. L'eroe omerico si muove quindi in un territorio che, anche se non ancora esperito empiricamente (l'eroe non sa cosa lo aspetta quando giunge presso Scilla e Cariddi ad esempio), è tuttavia, ontologicamente, a lui noto (nella struttura del mito è già presente il mitologema, lo scontro con i mostri e la sua vittoria). La fiducia *(Selbstvertrautheit*) del personaggio di Ulisse deriva da una sicurezza che appartiene al mito in quanto struttura programmatica concepita secondo uno schema che si ripete, nelle numerose riscritture, con sensibili variazioni certo, ma che per essere tale (ossia una *rielaborazione*) deve mantenere intatti i tratti salienti del mito. Questa perfettibilità della figura mitica non è data

---

[53] Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: AA.VV, *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermenutik* I, Fink Verlag, München 1969, pp. 9-27.
[54] Cfr. Rosarita Russo, ibid.
[55] Cfr. Hans Bluemenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 51
[56] Cfr. Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 52.
[57] Hans Blumenberg, op. cit., p. 45.
[58] Utilizzo qui un termine traduttivo caro al filosofo, studioso di Blumenberg, Giovanni Leghissa.

da una profondità eccezionale della caratterizzazione omerica presente nell'*Odissea,* ma è il manifestarsi della materia mitica, in particolare nel momento in cui il mito si incontra con la narrazione. La letteratura, perciò, mostra ciò che il mito interiormente ha già, ciò che di sé conosce, ed *esperisce* di conseguenza il potenziale semantico contenuto nel nucleo mitico. Qui Blumenberg sembra sfruttare l'affievolimento dell'onnipresenza degli Dèi greci nell'*Odissea* per sottolineare l'impossibilità di una prova metafisica, di un mondo altro: l'impossibilità di una teofania[59] coincide così con un irrobustimento della figura umana che gode di fortuna e successo per motivazioni a lui riconducibili, e sempre meno esterne. La suddetta subordinazione degli Dèi nell'*Odissea* già mette in luce la crisi del politeismo religioso (centrale nell'*Iliade*) e mostra come ci si avvii ad un difettoso monoteismo (il secondo poema omerico ancora conserva due divinità Atena e Zeus, e solo talvolta fa menzione di Ermete[60]) che presto, nel mondo moderno, diverrà lo schema della struttura metafisica. Ulisse, a cavallo tra l'eclissi dell'Olimpo e l'apparizione della tecnica come nuovo eletto totem, si individua come funambolo dalla forte ambiguità che reca in sé sia i resti del mondo tramontato, che Blumenberg vorrebbe restaurare nell'età moderna, sia le presenze germinali della realtà a cui l'eroe fa da apripista: l'era industriale e capitalista. In questo passaggio Blumenberg vede nell'*Ulysses* di James Joyce il successore *ideale* dell'eroe omerico. Il protagonista del romanzo joyciano è infatti un borghese, figlio del suo tempo moderno e, pertanto, si situa nell'evidenza istantanea perché anch'egli è conscio, interiormente, del proprio destino e tenta di raggiungerlo lungo il corso dell'intenso romanzo. Qui Blumenberg accenna all'immagine platonica della scelta del destino di Ulisse[61] che, nel caso di Joyce, è nuovamente una forma circolare ma rappresenta anche

---

[59] Cfr. Hans Blumenberg, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002, pp. 96-99: «*Una teofania non è pensabile*».

[60] Nell'*Odissea* il personaggio è umanizzato, se si fa eccezione alla *Nekya* minore, quella finale, del XXIV Libro, in cui conduce le anime dei pretendenti morti nell'Ade.

[61] «Finalmente l'anima di Ulisse, a cui la sorte aveva assegnato l'ultimo posto, si avanzò per fare la sua scelta; e ricordandosi degli antichi travagli, libera ormai da ogni ambizione, andò a lungo cercando la vita di un privato affatto estraneo agli affari, e a stento riuscì a trovarne una, giacente non so dove, e trascurata dagli altri; e vistala, dicendo che l'avrebbe scelta egualmente anche se la sorte l'avesse designata per la prima, fu contentissima di prenderla» in: Platone, *Repubblica*, Sansoni, Firenze 1989, vol. X, pp. 620-621.

un movimento ideale che conduce, infine, al riposo autarchico[62], ossia alla reincarnazione nell'uomo ordinario e sedentario che non anela più a lidi sconosciuti.

Per Blumenberg ogni ricezione reca in sé i tratti della dissoluzione del mito in favore dell'ordine razionale. Nella commedia dantesca, ad esempio, Ulisse raggiunge la fine del proprio viaggio, morendo nel tentativo di attraversare le Colonne d'Ercole (e quindi il Purgatorio), ottemperando così alla profezia del tebano Tiresia. Con la distruzione della figura circolare, congiuntamente all'avvento delle leggi di Keplero e di Newton, Ulisse trasmigra in nuove forme mitiche che finiscono per sovrapporsi alla precedente, creando nuovi paradigmi di riferimento nella letteratura e cultura occidentale: soprattutto nelle figure di Robinson Crusoe e Cristoforo Colombo[63]. Essi rappresentano il paradigma *par excellence* dell'esploratore, di colui che si muove, non per necessità, ma che volutamente cerca l'avventura al fine di esplorare e colonizzare il diverso. Dall'immagine del ritorno a casa si approda così, attraverso un processo che, è bene sottolinearlo, Blumenberg non descrive a livello letterario ma prevalentemente nelle sue meccaniche storico-filosofiche, dalla terra incognita ad una nuova casa. La circolarità muta in legge di natura[64], attraverso la quale il soggetto si crede libero. Nascono in questo modo le numerose e differenti interpretazioni dell'Ulisse omerico e, a seguire, di quello dantesco: dall'Ulisse del *Nostos* e dell'*hybris* all'Ulisse conquistatore, avventuriero che svilupperà a sua volta altre implicazioni sul tema.

Arbeit am Mythos

Alle argomentazioni sul valore del mito e del suo potere nella realtà moderna si connette l'opera *sul* mito in senso proprio, *Arbeit am Mythos* (1979) che, come indica la traduzione italiana, si tratta proprio dell'analisi di un processo di *elaborazione* (da qui la scelta della traduzione italiana: *Elaborazione del mito*) che rende il mito sempre uguale a se stesso (ritornano, nelle riscritture, gli archetipi

---

62 Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential*, op. cit., p. 52.

63 Non a caso, notano Horkheimer/Adorno, Ulisse e Robinson hanno tutti e due a che fare con il concetto di totalità: l'uno la percorre, come movimento, l'altro la plasma. Su questo aspetto cfr. M. Horkheimer/T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p.69. Sulla prefigurazione mitologica di Ulisse in Crusoe e Colombo cfr. anche Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, in particolare i capitoli terzo (*La Nova Terra: tipologie, storie, intertestualità*) e quarto (*Di terra in terra, verso il gorgo: lettura obliqua, impura, inqueta*), op. cit., pp. 61-86 (III) e pp. 87-113 (IV).

64 Cfr. Rosarita Russo, op. cit., p. 353.

e le costanti dei miti più antichi) e sempre diverso a se stesso (nella ricezione il mito cambia segno alle costanti e le rende diversi o le radicalizza o, ancora, le attualizza). Nell'opera, oltre a ribadire e consolidare i concetti legati ai rapporti tra il mito e la sua ricezione, individuando nel "processo diacronico"[65] il modello ermeneutico essenziale per comprendere il mito, si sofferma ancora una volta sulla dialettica tra *mito* e *logos*. A questo proposito Blumenberg sostiene, questa volta in maniera ancora più marcata ed esplicita, che «die Grenzlinie zwischen Mythos und Logos ist imaginär (…). Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos»[66]. Con questa affermazione Blumenberg sembra così connettersi al pensiero di Adorno/Horkheimer e con una concezione, dagli anni Venti in poi, che tende a rivalutare il mito in funzione di una coesistenza tra razionalità pura e pensiero mitico. Il mito è così un pensare *altro* rispetto alle coordinate logico-temporali tradizionalmente intese del mondo conosciuto che permette un livello di conoscenza diverso, più complesso e stratificato ma non per questo meno immediato. Chiunque si faccia coinvolgere nell'interpretazione dei segni del mito deve compiere un percorso. Lo sforzo compiuto dal lavoro (*Arbeit*) di chi si assume la responsabilità di decifrare il mito ha valenza fondamentale: il mito presuppone uno sforzo continuativo da parte del lettore e del creatore (lo scrittore ma non solo) perché il mito possa proliferare, svilupparsi ed essere autentico. L'impegno dell'uomo alla realizzazione del mito è quanto mai essenziale alla sua riuscita e ne decreta, quindi, un legame profondo e inesauribile. Partendo dall'assunzione, già condotta nel volume precedente, secondo cui il mito non è quindi prelogico come veniva a torto incasellato inizialmente da Pindaro e Platone e poi da tutta la filosofia illuminista andando a costituire il movimento della filosofia occidentale attraverso la sua duplice natura di progressiva demitizzazione o, all'opposto, di razionalizzazione dell'originario[67], il mito si affianca ora alla scienza e alla filosofia, ne diventa parte integrante al fine di svelarne le verità ultime. Il mito ha procedimenti non dissimili da quelli del *logos*, inteso, quest'ultimo, come discorso razionale scientifico e filosofico

[65] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979, p. 192.
[66] Hans Blumenberg, op. cit., p. 18.
[67] Cfr. Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, C.H. Beck, München 1985, pp. 239 e ss.

perché anch'esso cerca di trasmettere una verità. Il mito, specificatamente greco, si nutre proprio dell'essere eternamente uguale, in linea con il concetto di eterno ritorno celebrato da Nietzsche. Blumenberg sottolinea, in riferimento al mito di Ulisse, come la tecnica stessa è già insita nel procedimento mitico che anticipa e prevede i fenomeni all'interno del proprio racconto:

> Demgegenüber ist der Gegensatz von Mythos und Logos sekundär, wenn man ihn vom neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff her sieht: der offene Kontext läßt unendlich immer Neues zu und wiegt die Ungewißheit des Unerwartbaren durch den Kalkül der wissenschaftlichen und technischen Prävention auf. Im geschlossenen Horizont der momentanen Evidenz dagegen hatte alle Gewißheit den Modus des Schon-Wissens, was kommen kann.[68]

La differenza dalle altre modalità del sapere, secondo Blumenberg, è *come* la verità venga trasmessa attraverso il racconto mitico. In questo senso i miti letterari rappresentano un esempio paradigmatico: «Bedeutsamkeit muss also einen eigenen Wirklichkeitsbezug, ein Fundament von Wirklichkeitsrang, haben. Wirklichkeitsrang bedeutet nicht den empirischen Nachweis; an seine Stelle kann Selbstverständlichkeit, Vertrautheit, archaische Weltzugehörigkeit treten».[69] Per Blumenberg i miti devono essere *bedeutsam* e *umständlich* per contrastare il potere dell'assolutismo della realtà, il cui potere, scrive, è *soverchiante*[70]. Con il concetto di *Absolutismus der Wirklichkeit*[71] il filosofo intende l'angoscia (*Angst*) e la forma di paralisi (*Entsetzen*) che l'individuo prova dinnanzi all'alterità, ossia al reale, al diverso da sé. A fini apotropaici, ossia come cura terapeutica, il mito ha la funzione di generare una distanza tra l'imporsi della realtà e l'individuo che da essa verrebbe soverchiato. Il mito offre una sovra-realtà in cui le potenze distruttive sono sconfitte, tutto ha nome e definizione, ed è ammansito dal linguaggio mitico che circonda il caos, conferendogli una forma e rendendolo così conoscibile e, in ultima istanza, innocuo. Su questo pensiero di Blumenberg anche il filosofo Odo Marquard, collaboratore del gruppo di ricerca *Poetik und Hermeneutik* e della relativa miscellanea *Terror und Spiel*, sembra convenire: «Mythen sind geglückte

---

[68] Ibid.

[69] Hans Blumenberg, op. cit., p. 78.

[70] Cfr. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986 ediz. it. a cura di G. Carchia, trad. Di B. Argenton, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 84: «l'assolutismo di quest'ultima realtà non comincia solo quando esso ci costringe alla sottomissione; e tuttavia la storia di questo assolutismo comincia quando ci rendiamo conto di esso: quando viene in "vita" ai margini del "mondo della vita". Ad un certo punto questa "mancanza di riguardi" del mondo verso ognuno, non solo verso le vittime del suo speciale favore, fu scoperta e sopportata – un primo giorno del realismo».

[71] Cfr. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., pp. 9-11.

Versuche, […] aus dem Schrecken in Geschichten über den Schrecken auszuweichen, der dabei seinen Schrecken langsam –aber nie völlig – verliert»[72]. Il mito è quindi lo strumento, in mano all'uomo, per distogliere lo sguardo dall'abbacinante potere del reale, riuscendo, mitigandone l'orrore, a controllarlo e a sfruttarlo per creare il proprio habitat. Le forme del mito non necessitano di un fondamento empirico, è la narrazione stessa a legittimarne il senso. La significatività, quindi, a differenza del significato, resta una semantica in potenza che dimostra verità intrinseche e un rapporto saldo con il mondo fenomenico, senza però esserne effettivamente una sua diramazione. Il mito è così assimilabile più agli assiomi matematici, all'interno dei quali quanto affermato è vero senza necessitare di una dimostrazione al seguito. Come gli assiomi il mito è investito da un'autoalimentazione; cioè trova in se stesso la resa pratica di quanto afferma. Autoalimentandosi compie un lavoro su se stesso. L'*Arbeit am Mythos* del titolo è, perciò, non solo il lavoro degli *Akteure* che hanno a che fare e agiscono sul mito, ma del mito stesso su di sé, al fine della propria stessa realizzazione.

Un'ulteriore caratteristica del mito blumenberghiano, cui si fa riferimento nel volume, è l'*ikonische Kostanz*[73]. Il mito è fatto di immagini che rimandano ad un complesso schema narrativo e che permette alla storia mitica di trovare la propria forza espressiva, a seconda del momento storico e sociale in cui il mito è calato. Quel nucleo, quella costanza schematica non si modifica e permette un'identificazione immediata con un racconto mitico.

Vi sono poi altre caratteristiche del mito per Blumenberg: la comprensione magica del mondo (animismo), il pensiero equivalente (somiglianze e reciprocità), costante struttura del senso (ripetitività dell'esperienza del mondo), le temporalizzazioni non lineari (genealogie, piani cronologici del reale sovrapposti ecc.), l'ambivalenza (laddove la *Weltwahrnehmung* oscilla tra poli differenti) e la totalizzazione (l'imperturbabilità del mondo mitico agli eventi esterni e alle trasformazioni della storia)[74]. Di queste caratteristiche è

[72] Manfred Fuhrmann, op. cit., p.258.
[73] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 165.
[74] Queste e altre caratteristiche sono rilevabili in: Christian Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikedramen der klassischen Moderne*, universitätsverlag karlsruhe, Karlsruhe 2008, pp. 19-20.

sicuramente l'ambivalenza a definire il mito di Ulisse, perché è attraverso di essa che si andrà a definire le riscritture tedesche sul personaggio.

L'uomo è calato nel *Lebenswelt* di matrice husserliana: Husserl usa il termine *Lebenswelt* sia per intendere l'universo come fondamento antropologico di ogni definizione del rapporto dell'uomo con il mondo, sia per riferirsi al mondo pratico, vivido e concreto della vita. Questo doppio significato si estende nel contrasto tra l'astorico e lo storicamente mutevole, l'universale e il concreto, il singolare e lo storicamente diverso. In questo modo il *Lebenswelt* diventa la base della critica mossa da Blumenberg: al mondo della vita, inteso come mondo immutabile del tempo mitico, si contrappone l'ambiente socio-storico-culturale plasmato dall'uomo e, quindi, in perenne trasformazione. All'uomo immerso nella concretezza della sua quotidianità non succede mai di riflettere su un'esperienza di conoscenza diversa da quella offerta dal proprio mondo razionale. Il mito non può trovare spazio se non nella favola e nella farsa. Ma se dal concetto di "mito" ci spostiamo a quello di "ricezione" la riabilitazione del pensiero mitico è immediata: invece di tentare di recuperare i fasti di un Ulisse omerico lo si può attualizzare, ridicolizzare, drammatizzare, elogiare. Non importa come, ma stravolgendo e modificando il mito, sarà così consentito al filosofo e allo scrittore di riportarlo in auge. Il lavoro sul mito è l'unico mezzo per poter comprendere, oggi, il linguaggio mitico. In queste coordinate filogenetiche si muove il concetto del mito di Blumenberg, la cui peculiarità è equiparabile alla figura del "paravento", attraverso cui l'uomo si protegge nei confronti dell'esterno. Vediamo, di seguito, gli aspetti inalienabili del mito.

La *Beudeutsamkeit*[75], caratteristica comune a tutti i miti, è, come abbiamo potuto constatare, la cosiddetta "significatività": i miti, in quanto tali, si rivolgono a noi come soggetti individuali in grado di recepirli e comprenderli in base al nostro personale orizzonte d'attesa, ma, al contempo, intrattengono un rapporto oggettivo con la realtà perché possiedono un nucleo universalmente valido in grado di veicolare un messaggio collettivo sovranazionale e sovrapersonale.

---

[75] Sul tema del rapporto tra *Bedeutsamkeit, Lebenswelt* e *Absolutismus der Wirklichkeit* vedi Barbara Merker, *Bedürfnis nach Bedeutsamkeit. Zwischen Lebenswelt und Absolutismus der Wirklichkeit*. In: Franz Josef Wetz, Herrmann Timm, *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*., Bouvier Ed., Frankfurt am Main 1999, pp. 68-98 e in particolare p. 97 e ss.

Questo «principio di significatività» della *Bedeutsamkeit* è strettamente connesso alla formulazione che ne dà Erich Rothacker[76]. Essa si propone come fonte di significato perché solo il principio di significatività rende possibile il fatto che le intuizioni del mito non siano soltanto sensibili, ma siano altrettanto piene di senso[77]. Seppur non reali, ossia non direttamente esperibili attraverso il quotidiano, esse comunicano attraverso presupposti di veridicità. Blumenberg ne trae la conseguenza teorica[78]: «*Bedeutsamkeit ist bezogen auf Endlichkeit. Sie entsteht unter dem Diktat des Verzichts auf das Vogliamo tutto […]*»[79]. La significatività, per Blumenberg, sottolinea anche l'aspetto più propriamente narrativo del mito, attraverso il quale è possibile scorgere il ruolo della letteratura. È infatti la letteratura a permettere al mito di potersi esprimere, di creare una storia verosimile e che essa possa quindi essere veicolo di informazioni, che, seppur con un linguaggio spesso enigmatico, possa farci provare determinate emozioni e fornirci determinate conoscenze. L'esempio cardine che il filosofo utilizza è quello di Prometeo. Kafka ne fornisce una versione attualizzata (*Prometheus*, 1918), nella quale vengono fornite quattro diverse ipotetiche variazioni del mito. Il racconto, più che una riscrittura sul mito di Prometeo, è uno scritto meta-mitologico sull'ermeneutica del mito e il senso odierno di un'interpretazione. Man mano che le variazioni vengono raccontate, il mito si modifica e viene, infine, portato a termine. Di esso non rimane quasi più nulla, solo l'elemento della roccia che mantiene quel barlume di veridicità che il mito prima conteneva. Soprattutto Prometeo, per Blumenberg, è in grado di incarnare il modello di *homo europaeus*[80] che attraverso vie "altre" porta il fuoco agli uomini, eludendo gli Dèi. Blumenberg lo definisce come mito terminale dell'umanità, una sorta cioè, di mito escatologico. Per il filosofo tedesco, il mito prometeico è davvero "metafora assoluta" dell'autoaffermazione della modernità.

Ma in base a quale principio i racconti mitici si impongono? Un presupposto importante è rappresentato dalla secolarizzazione dei testi. Le storie, soggette

[76] Ad es. cfr. Erich Rothacker, *Probleme der Kulturanthropologie*, Bouvier, Bonn 1948.
[77] Cfr. Erich Rothacker, *Zur Genealogie des menschlichen Bewusstseins*, Bouvier, Bonn 1966, p. 45.
[78] Cfr. Massimo Marassi, op. cit., p. 90.
[79] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 77.
[80] Cfr. Laura Sanò, *Il destino di Prometeo Razionalità, tecnica, conflitto*, in: Massimo Cacciari e AA.VV. (a cura di), «Paradosso. Rivista di filosofia», Il Poligrafo, Padova 2009, p. 5.

al *Darwinismus der Verbalität*[81], vengono scelte da un processo di ottimizzazione in base alla loro produttività e al loro utilizzo: non tutte passano la Storia, alcune si impongono, mentre altre spariscono. Le storie che arrivano a noi sono quindi reperti archeologici che hanno resistito alla selezione naturale ma che non rappresentano, in nessun modo, l'inizio ma solo uno dei tanti esemplari del mito. Solo se i testi non sono intesi come secondo un primato cronologico, lontani ormai dall'origine mitica pura, possono essere, forti del loro nucleo, ri-raccontati, ri-trasmessi e ri-scritti. Resta però il problema della funzione meramente "estetizzante", ossia l'operazione che, come si è visto, è compiuta dalla modernità: il surrogato del mito ancestrale è quindi un mero svago, una lettura o uno spettacolo di piacere per divertire le masse. Al fine di evitare questo appiattimento del mito, Blumenberg scorge un altro esito possibile: il desiderio di rovesciare la gerarchia tra l'uomo e Dio. L'uomo, artefice dei propri miti, tra cui proprio quello del divino, crea e genera la materia mitica. I nomi sono il primo stratagemma per allontanare il terrore dell'esterno. Tutti i nomi funzionano come variabili, sono ciò che crea distanza dall'esperienza immediata, la quale è sprovvista di nomenclature, e conferiscono ad essa una identità rassicurante e addomesticante. La realtà, l'oscurità che circonda l'uomo nel suo vivere, è così tenuta in scacco dagli *idola* mitici che mettono l'uomo al sicuro. L'uomo, al sicuro, può scorgere e creare il mito, tramandandone il contenuto *ad infinitum* garantendone la sopravvivenza. Blumenberg, a riguardo, afferma che « […] der Mensch ständig in Akten und Texten, das produziert, was er selbst nicht versteht, und es dennoch oder gerade deshalb wiederholt und ritualisiert, dabei aber erst spät das Bedürfnis hervortreibt, sich für Sinn und Begreiflichkeit dessen, was er da tut, Versicherung zu verschaffen - das ist eine unter den Bedingungen eines sich ständig theoretisch absichernden Zeitalters schwer zugängliche Einsicht»[82]. Il fatto che il mito sia un racconto (come dice Barthes: «il mito è parola»[83]) permette di classificare, ordinare ed edulcorare la materia disgregata e angosciante fino a renderla innocua. La narrazione, quindi, funge, attraverso la propria componente verbale, da cornice

[81] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 176.
[82] Hans Blumenberg, op. cit., p. 34.
[83] Roland Barthes, *Miti d'oggi*, ET Editore, Milano 2016, p. 211.

entro la quale è possibile catturare il caos e dargli un volto, delle caratteristiche e un nome. Nominando, classificando e determinando l'angoscia sconosciuta, l'uomo di Blumenberg è così in grado di sopportare il suo peso schiacciante, fosse anche solo nell'attimo prima di trovarsi nuovamente faccia a faccia con un'altra – l'ennesima – materia oscura. Il nome ha l'ulteriore proprietà che rende le storie uniche e contrassegnabili perché possono essere raccontate da ciò che è apparentemente identificato e quindi nominabile, ricordabile, tramandabile. Almeno narrativamente, l'indefinito diventa disponibile, e la missione del mito è la stessa che tradizionalmente verrebbe attribuita all'arte e alla bellezza: bandire l'orrore - nel nome e, soprattutto, *attraverso* il nome. Il mito cessa, se si segue questo processo, di essere triviale e assurge ad una funzione a dir poco vitale per l'uomo: ne garantisce, infatti, l'autoconservazione.

Un secondo modo per creare un senso è quello di rappresentare il conflitto tra la realtà, che è ostile alla vita, e la vita stessa. Un esempio di questa seconda forma è il mito di Ulisse. La realtà, caratterizzata *in primis* dall'ira di Poseidone in seguito all'accecamento di Polifemo, suo figlio, a opera di Ulisse, dai pretendenti e dalle numerose insidie è una realtà nemica, da cui l'eroe è costretto a mettersi in guardia. Ma che sconfigge. Il mito di Blumenberg si caratterizza così da un'essenza profondamente ulisside. Non solo il mito di Ulisse può, per questa sua propria caratteristica, essere annoverato tra i miti più esemplari secondo la struttura data da Blumenberg. Ma è lo stesso mito di Blumenberg ad avere aspetti ulissidi; ossia ad ispirarsi, esso stesso, all'*epos*. La reciprocità è un'altra fondamentale caratteristica tra i miti nonché tra mito e discorso meta-mitico. L'essenza e la struttura profonda del racconto mitologico influenza a tal punto la realtà, e la società moderna, che diventa essa stessa discorso mitico. La riflessione sul mito, del mito, è essa stessa un mito. Come nota ad esempio Piero Boitani, si conferisce a Ulisse l'origine della città di Lisbona (*Ulixabona*)[84]: l'incontro tra il reale e il mitico avviene in seno alla storia,

[84] Boitani ricorda questa congiunzione tra mito e storia in merito a Lisbona in numerose pubblicazioni. Tra le varie cito invece un'intervista (in occasione della pubblicazione de *Il grande racconto di Ulisse* dello stesso autore) che mi sembra in questo senso illuminante: Piero Boitani, *Miti. Ulissi fonda l'Occidente*, Corriere la Lettura, 13/11/2016, ora disponibile anche online: https://www.storiairreer.it/sites/default/files/convegni/2016%2011%2013%20ulisse%20conversazione%20a%203.pdf [u.a.: 10/11/2021].

lasciando i confini tradizionalmente intesi. In questo complesso gioco di specchi che Blumenberg mostra, a partire dalla destituzione del mito fondante in virtù dei miti generati a posteriori, vi è sempre un fulcro familiare, uguale a se stesso, irriducibile e, pertanto, trasmesso sempre in maniera capillare tra tutti i miti di culture e nazioni; tra loro anche molto differenti.

Altra caratteristica del mito è la sua *Umständlichkeit* (complicatezza[85]) che riguarda, ad esempio, gli esseri divini. A differenza dell'*Iliade*, ad esempio, nell'*Odissea*, le divinità sono più simili agli uomini, scendono in mezzo a loro e mostrano virtù e vizi umani. Anch'essi devono, in fondo, sottostare a rituali e procedure. Perciò, occorre per il narratore del poema che rispettino le regole e abbiano potere solo all'interno di un'area delimitata, loro concessa. Persino il padre degli dèi Zeus non può riuscire nei suoi intenti se non si comporta in maniera imperfetta, ossia come uomo: è costretto a camuffarsi e superare in astuzia i suoi nemici, Atena si traveste per dar consiglio a Ulisse e indirizzare la storia. Nelle astuzie, nei camuffamenti e nelle azioni degli Dèi c'è una sorta di riflesso, di contro-parte, dell'atteggiamento di Ulisse stesso che, simile a un Dio (così come gli Dèi sono in questo simili a lui, un uomo), riesce a sfruttare la situazione a proprio vantaggio. Le situazioni, perciò, non si risolvono con un *deus ex machina*, come avviene, ad esempio, nella tragedia greca bensì attraverso una caratteristica, sì reputata divina ed eccezionale, che è quella dell'intelligenza. Il mito è quindi caratterizzato da un intreccio complesso, da avvenimenti causa-effetto strutturati e da una moltitudine di nomi, luoghi e situazioni appartenenti sia alla macro- che alla microstruttura. Il termine *Umständlichkeit* ha anche il significato di procedere in molteplici direzioni, come auspicato dal mito blumenberghiano. Ad esempio, la possibilità che gli Dèi, nelle narrazioni, possano avere genealogie diverse, così come i fatti raccontati di un popolo o di un personaggio possa divergere. La stessa assunzione di una molteplicità di Dèi rende il mito multiplo e inesauribile. Il pensiero dogmatico, della razionalità assoluta, prevede come detto il monoteismo, la semplicità di percorso: la demitificazione compiuta dal processo dogmatico-razionalistico

[85] Il termine ha più traduzioni possibili e indica una molteplicità di percorsi percorribili che il mito offre e che, invece, la realtà assoluta della modernità soffoca e riduce ad una coordinata precisa e disambigua.

della modernità riduce le complicatezze e propende, invece, ad una immediatezza e ad una linearità escatologica che abbraccia, spesso in senso cristiano, una necessità di salvezza (*Heilsnotwendigkeiten*). Le vie traverse (*Umwege*) sono annullate perché il diagramma pensato dalla razionalità assoluta è il brevissimo collegamento di due punti, nulla di più[86]. Ma l'opposizione mito/dogma sembra smussarsi nell'*Elaborazione del mito* e come nota il curatore dell'edizione italiana Gianni Carchia[87], l'intreccio tra i due è intenso.

Vi sono poi altre caratteristiche che Blumenberg cita: «*[...] Umwegigkeit, Wiederholung, Integration, Antithese und Parallele*»[88]. Ovvero: la digressione, la ripetizione, l'integrazione, l'antitesi e il parallelismo. Questi termini, tipici della narrativa *tout court*, non presentano particolari problemi. È però la loro compresenza all'interno di uno stesso mito a renderli inusuali: il mito, così, si individua sempre in narrazioni come processi di analessi e confronti. Le analessi avvengono nel momento in cui i personaggi del mito ricordano e richiamano alla mente fatti e avvenimenti fondamentali per l'avventura che stanno vivendo. I confronti, effettuati mediante contrapposizioni e analogie, ma anche mediante inserti rispetto allo stesso fatto narrato in un momento precedente (cui si collega il tema della ripetizione), rappresentano il fulcro del mito classico greco. Medea ricorda la propria vita nella Colchide, in maniera malinconica e frustrata, e il ricordo fungerà anch'esso da preludio ad una strage. Orfeo, proprio attraverso i ricordi della propria vita con Euridice, evoca una possibilità di rincontrarla nel futuro e in virtù di questo compie la catabasi negli Inferi. Il processo di anamnesi diventa così di focale importanza non solo nel mito greco, complessivo, ma più che mai nella storia omerica di Ulisse dove emerge, in primo piano, il Grande Racconto[89] narrato alla corte di Alcinoo.

È all'interno di *Arbeit am Mythos* che possiamo rilevare una definizione, non esaustiva, ma soddisfacente, del mito: «Mythen sind Geschichten hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen

[86] Cfr. Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos,* op. cit., p. 43.
[87] Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, op. cit., p. 17.
[88] Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 50.
[89] Il Grande Racconto occupa i canti V-XII.

traditionsgängig»[90]. La variabilità del mito è quindi sinonimo della sua indistruttibilità. Più il mito cambia forma e modalità, più esso è solido e resiste al tempo che lo respinge. Il mito è quindi tradizione consolidata, il cui nucleo narrativo mantiene, inossidabile, la propria plurivalenza attraverso le epoche. La permanenza del nucleo consisterebbe allora forse nella sua indeterminatezza, che è certamente alla base della necessità dell'uomo di dare nomi. Polifemo chiede a Ulisse il suo nome perché, conoscendolo, è in grado di dominarlo. Ulisse manomette la consuetudine della potenza di dominio dei nomi soprannominandosi Nessuno[91], azzerando così la propria identità e, di conseguenza, il potere altrui su di sé. Ciò che rimarrebbe sarebbe quindi l'indefinito, l'oscurità e il caos che, non a caso, si abbattono sul Ciclope. Tutti i miti, soprattutto quelli omerici, si strutturano sulle nomenclature che vengono fornite attraverso le genealogie e i momenti di riconoscimento. Ulisse spesso si traveste al fine di garantire la propria sopravvivenza, privando gli altri della possibilità di dominarlo attraverso il proprio nome e ciò che esso reca con sé. Nasconde la propria identità al porcaro di Itaca, suo fedele servitore, ai pretendenti per tramare di ucciderli con lucidità e pazienza, a Penelope e persino al padre Laerte. L'agnizione, in questo senso, è il momento topico del mito omerico perché consente all'individuo di liberarsi della maschera e dire il proprio nome senza più timore che esso venga usato contro di lui. Il mito mostra spesso come il momento dello svelamento sia preceduto da prove di fedeltà che hanno lo scopo di scoprire se il mascherato, spesso Ulisse, sta mentendo. Una volta che i personaggi riconoscono chi sono e si attribuiscono le identità reali che loro appartengono, la storia può proseguire ma, soprattutto, terminare. I mitologemi, le singole rappresentazioni di un episodio mitico (ad es. la storia del figliol prodigo) terminano in genere proprio con l'identità riacquisita del protagonista che, dopo un lungo processo di formazione, è in grado di riconoscersi e farsi riconoscere dagli altri.

Präfiguration

[90] Hans Blumenberg, op. cit., p. 40.
[91] Sul tema dei nomi vedi il secondo capitolo di *Arbeit am Mythos*, op. cit*., Vom Einbrechen des Namens ins Chaos des Unbenannten*, pp. 40-68.

Per ciò che concerne il testo successivo, *Präfiguration* (uscito postumo solo nel 2014 e scritto negli anni Ottanta ai tempi dell'*Arbeit*), invece, si tratta di un'elaborazione mitica in ambito politico. La prefigurazione, declinata in senso politico, è la caratteristica intrinseca al mito di prefigurare, ossia di anticipare e diventare un capostipite, per azioni future. Il mito diventa la metafora di azioni come risposte a svolte storiche, e viene caricato di nuovo significato: l'uomo si affida a modelli del passato, che possono diventare paradigmi interpretativi per conferire legittimità al potere. La prefigurazione trova in questi modelli schemi di legittimazione retorica delle azioni politiche messe in scena, ad esempio, da Napoleone Bonaparte e Adolf Hitler in figure come Alessandro il Grande, Giulio Cesare, Federico II e Federico il Grande. Il testo, il cui vero titolo avrebbe dovuto essere *Stalingrad als mythische Konsequenz*, era originariamente destinato all'*Arbeit am Mythos* ma è stato poi espunto e mai pubblicato in vita.
Proprio in questo contesto di trasformazione di segno va ricercata la fortuna del mito di Ulisse. Umanizzando il non umano, rendendolo sopportabile l'insopportabile, il mito diventa una tecnica dell'oblio nei confronti della realtà e della sua verità[92]. Il viaggio stesso dell'*Odissea* è un fuggire al pericolo della dimenticanza che si rimanifesta, di volta in vola, attraverso forme diverse di seduzione: i fiori dei Lotofagi, che fanno dimenticare il ritorno, l'erotismo di Circe o, ancora, l'attrazione per la conoscenza enigmatica che fornirebbe il canto delle Sirene. Secondo Blumenberg (in questo profondamente influenzato da Burckhardt) la distanza dalla realtà è ciò che crea l'immaginazione e che quindi infonde nei miti la loro storia. I significati originali delle storie mitiche sono stati dimenticati volutamente. Ecco quindi la problematica di identificare e classificare il mito a partire dalla parola stessa perché «das Vergessen der „Urbedeutungen" ist die Technik der Mythenkonstitution selbst- und zugleich der Grund dafür, daß Mythologie immer nur als „in Rezeption übergegangen" angetroffen wird. Die Phänomenologie der Rezeption absorbiert das vermeintlich in dieser „Wirkende"»[93]. Con Blumenberg, e ancor prima di lui con Schelling, il mito è individuato non come componente nociva dalla quale

[92] Cfr. Michele Cometa, *Mitologie dell'oblio,* in: Andrea Borsari (a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 157.
[93] Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 50.

dileguarsi ma un artefatto che rifiuta di dare spiegazioni e si individua come «prodotto naturale psicologico»[94] perché

die genannten formalen Merkmale der Distanz bestimmen den Ausschluß jeder orthodoxen Determination: statt etwa die eigenen Götter als die wahren gegen die der anderen als die falschen zu stellen, werden diese dem System jener integriert, in ein Generationsverhältnis oder in einen anderen Erzählzusammenhang gebracht. Die je schon vorhandenen Mythologeme scheinen immer nur wie Orientierungspunkte für neue Gruppen von Geschichten in einem Vertrautheitsfeld gewesen zu sein. Auch die einzelne Geschichte wird nie so dicht angelegt, daß nicht neue Elemente eingeschoben und eingewoben werden könnten, die dann legitimiert werden als ein Nachholen des bis dahin Verschwiegenen oder Verlorenen. Noch moderne Autoren können diese Struktur benutzen, gelegentlich ernsthaft, gelegentlich parodierend, immer ironisch gegenüber der Wahrheit des Vorgefundenen.[95]

Come si è potuto osservare con la profezia di Ulisse, che è forse il caso più emblematico, ci sono alcune spie che Omero lascia dietro di sé e che permettono allo scrittore successivo di poter intervenire sul mito. Questa fucina poetica è affascinante perché conferisce alle riscritture del mito una caratteristica fondamentalmente interna: ogni scrittore prepara il testo, che gode di materiale mitologico, in vista già di un successivo lavoro mitologico (*Arbeit am Mythos* per l'appunto) che, così, si fa collettivo. Generare continuamente zone nuove di significatività è quindi permesso dalla capacità del testo di contenere una condizione considerata essenziale che lo permetta[96]: ossia un vuoto, un non detto, un lato di mistero che emoziona e sconcerta. Questo il mito oggi. Ogni *Kunstmythos* (cioè ogni riscrittura) si basa su modelli di base la cui configurazione è attuata dal processo di *Umbesetzung*, ossia di rioccupazione del materiale precedente con nuove storie e nuove asserzioni, soprattutto laddove la storia precedente lasciava un implicito. La rioccupazione avviene durante ogni contingente storico in base alle influenze storico-culturali che lo caratterizzano. Ed è la storia stessa ad operare questi assestamenti che si insinuano tra le aspettative di senso e la modalità con cui le si soddisfa. Risposte diverse, nel corso tempo, trovano modo di rispondere alla stessa domanda, ridistribuendo le funzioni all'interno dello spazio "vuoto". Lo spazio lasciato

[94] Secondo una felice denominazione di Otto Liebmann, *Die Klimax der Theorien. Eine Untersuchung aus dem Bereich der allgemeinen Wissenschaftslehre*, Trübner, Strassburg 1884, p. 28 e ss.
[95] Hans Blumenberg, ibid.
[96] Cfr. il contributo di una fondamentale studiosa di Blumenberg, cfr. Francesca Gruppi, *l'Ulisse di Blumenberg, tra motivi antropologici, storia della ricezione e metaforologia* in: María Zambrano (a cura di), «Estetica. Studi e ricerche», 2/2013, Aracne Editore.

libero si configura così come la radice del presente[97] e va via via colmato dalle interpretazioni che si susseguono nella storia. Non vi è inizio, come non è vi è fine al mito. Mancando i riferimenti estremi, la narrazione mitica è tutta da individuare nel suo esplicarsi, attraverso i secoli. E il secolo odierno il mito ha un volto ambiguo: da un lato necessario alla salvaguardia dell'uomo, dall'altra depotenziato del suo potere originale, e quindi ormai prodotto della società consumistica stessa:

> dem Terror und Absolutismus der Wirklichkeit begegnet der Mythos mit dem freien Spiel der Namen und Geschichten. Die Götter haben keine Geschichte, machen jedoch Geschichten. In der Formel 'Thema mit Variationen' fasst Blumenberg dieses Phänomen, wobei das Thema auf Distanzierung und Vergessen hin angelegt ist und die Variationen tatsächlich bis zur Unkenntlichkeit reichen. Variation bedeutet für den Mythos aber auch manifestierbare Unerschöpflichkeit ihres Ausgangsbestandes, wobei die Tradition von bekannten Mustern durchaus zugleich die Demonstration von Neuheit bedeuten kann, neue Aspekte aufzeigt, die einem existentiellen Problem abgerungen werden. Doch ebenso wie nach Blumenberg Spekulationen über den 'Anfang' des Mythos müßig sind, ist auch ein 'Ende' nicht abzusehen, denn es gilt: nicht die endgültigen Triumphe des Bewusstseins über seine Abgründe: Bildung, Tradition, Rationalität, Aufklärung bedeuten weniger das, was einmal im Leben von Grund aufgetan und für allemal getan werden kann, als vielmehr die ständig neu instrumentierbare Anstrengung zu depotenzieren, aufzudecken, aufzulösen, ins Spiel umzusetzen[98].

C'è in queste parola già quella sfiducia nel positivismo illuminista che Horkheimer/Adorno, con altre modalità, portano alle estreme conseguenze. «Der Mythos kann nicht mehr stattfinden»[99] afferma Blumenberg, non senza un tono volutamente provocatorio. Questa frase, di per sé corretta, non significa che il mito non abbia più alcuna rilevanza attuale per Blumenberg, come affermano invece Kolakowski, Hübner e Lévi-Strauss[100]. La fine del mito è solo un trucco del processo mitico stesso e una condizione della sua continuazione. «Es gibt — scrive Blumenberg — kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt»[101]. La credenza che il mito finisca è la forza del mito stesso, perché «Zuendebringen des Mythos fortifiziert sein Überleben in einem anderen Aggregatzustand»[102] Questo stato aggregato è per Blumenberg proprio il

---

[97] Cfr. Massimiliano Mazzini, *La fenomenologia delle rioccupazioni nella filosofia del mito e della storia di Hans Blumenberg*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia 5», mondodomani (Tor Vergata), Roma 2003.

[98] Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 24.

[99] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 682.

[100] Ad es. cfr. Leszek Kolakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, Piper Verlag, München 1984. Emblematico il passaggio seguente: sono gli «[…] *zivilisatorisch determinierten, selbstmörderischen Ansprüche des Mythos auf nichtmythische Legitimierung* (p. 151)» che rendono il mito così credibile. Con l'epoca moderna il mito conosce la sua fine,

[101] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 685.

[102] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 166.

conformarsi della storia rivisitata, della ricezione: la riscrittura del mito che noi, erroneamente, reputiamo operazione moderna ma che rivela, in realtà, una pratica antichissima, antica come Omero. Per Blumenberg il termine "mito" è forma narrativa dell'esperienza del mondo colta nel suo modificarsi incessante all'interno della Storia.

Circolarità in Blumenberg

Francesca Gruppi, studiosa di Blumenberg, individua un aspetto ulisside in Blumenberg poco noto e, per questo, sconcertante. Sebbene il filosofo si sia maggiormente concentrato su Prometeo, c'è in realtà un'immagine di Ulisse che scaturisce dalle sue pagine spesso tralasciata. Secondo Gruppi questo aspetto è proprio quello dell'Ulisse *viator*, con cui è stato presentato il personaggio nelle pagine precedenti. Ulisse sarebbe, così, un esempio paradigmatico di *Grundmythos* grazie alla sua ricezione e reinterpretazione: essa vive proprio tanto in opposizione e distanza quanto dipendenza e prossimità[103]. A cristallizzarsi come mito fondatore è la storia che gode di immagini familiari (si pensi a Polifemo, Circe, le Sirene) che segnano le trasformazioni subite dal mito nel corso del tempo, lo corroborano, lo rendono tale. Ulisse è per Gruppi una *Sinnfigur*[104] perché il suo *Sinn*, la sua significatività, è resa dal suo stesso viaggiare in ciclo: la sua capacità di avvolgersi su se stesso lo rende un *simbolico labirinto*[105]. Secondo Jacob Burckhardt, che ha profondamente influenzato il pensiero di Hans Blumenberg, i miti «possono sorreggersi e dispiegarsi in forza della dimenticanza della loro origine»[106]. Perciò, «das Ursprüngliche bleibt Hypothese, deren einzige Verifikationsbasis die Rezeption ist»[107]. Vien da sé, quindi, che «die Probleme der genuinen Mythologie, der mythologischen Rezeption und schließlich der Möglichkeit von Remythisierung strukturell zusummenhängen»[108].

Contro lo strapotere (*Übermächtige*) della realtà Ulisse oppone il proprio viaggio che è in grado di restituire un senso all'abisso che, invece, priva l'uomo della

---

103 Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, p.178.
104 Francesca Gruppi, op. cit., p. 139 e ss.
105 Piero Boitani. *L'ombra di Ulisse*, il Mulino, Bologna 1992, p. 26.
106 Enrico Manera, *Elementi per una teoria del mito in Hans Blumenberg* in: «L'ombra, tracce e percorsi a partire da Jung», Moretti&Vitali, 7/8, Bergamo 2000, p. 100.
107 Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 28.
108 Hans Blumenberg, ivi, p.49.

verità. La traiettoria è un raggiungimento di quella verità, ossia la legittimazione del potere sovrano (usurpato dai nemici) e la riconferma del potere coniugale e famigliare al quale è stato strappato. Ma affinché Ulisse riesca a compiere la sua missione, deve ritrovare l'ordine disgregato, riunendo a sé famiglia e popolo. In Omero è un riassetto politico, sociale e umano mentre nella *Commedia* di Dante si tratta di una *Vollendung* di natura religiosa e politica perché conferisce alla polis medievale una conferma di fede e una promessa di speranza per il futuro[109]. Dante, come Ulisse, ha bisogno di ammettere la propria debolezza per superarsi: mentre Ulisse è ingenuo e lascia che Circe trasformi i suoi uomini in porci, anche Dante crede di poter arrivare a Dio con il suo uso della ragione. I due vanno così a costituire due ideali alter ego e Dante ha modo di sottolineare queste analogie più volte nel corso del poema.

Ulisse è la raffigurazione di quell'uomo che, accortosi del potere del reale, è disposto a mettersi alla prova per sconfiggerlo. E lo fa, narrativamente, per supplire all'angoscia del lettore, per sostituirsi ad esso. Innanzitutto, è il riferimento alle sirene ad avere un ruolo determinante perché il loro scopo è quello di «rappresentare il terrore nella sua forma pura, ma insieme come qualcosa che può essere superato»[110]. Gli uomini si riappropriano così del mondo e del proprio *oikos* (*οἶκος*). La *Bedeutsamkeit* di questo agire è tutta nel viaggio iniziatico, prima descritto, che rappresenta nell'antichità uno spazio fisico ben preciso e un ciclo che non deve rompersi. Ma nella modernità c'è assoluta necessità che questa circolarità si spezzi e che il traguardo svanisca perché solo l'abbandono del percorso garantisce a Ulisse una ricezione infinita, soprattutto dal Novecento in poi[111]. Già nella *Commedia* Ulisse passa, secondo Ernst Bloch, da un percorso circolare a uno meramente lineare[112]. Sono infatti le Colonne d'Ercole, che intende raggiungere, a rappresentare l'autocoscienza moderna che intende valicarle per disobbedire a *nec plus ultra* e spalancare, così, un nuovo mondo. Il passaggio ad una nuova entità del viaggiatore rende il mito di Ulisse, non più di erranza, ma di oltranza[113]. In questa profonda modifica al

[109] Gabrio Vitali, op. cit., p.69.
[110] Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, op. cit., p. 94.
[111] Cfr. Francesca Gruppi, op. cit., p. 144.
[112] Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994, p. 1187.
[113] Antonino Buttita, *Omero e Dante, Dante e Borges: un viaggio nella cultura*, in Salvatore Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio, Venezia 2003, p. 286.

mito, esso, sostiene Gruppi, rischia di dissiparsi. Secondo Blumenberg la struttura ciclica era «modello fondamentale della fiducia nel mondo»[114] mentre nel medioevo dantesco la linearità è modello della conquista del mondo e della fiducia dell'uomo[115]. Non solo: il mito di Ulisse, in particolare il suo compiersi in un movimento esterno e interno a sé stesso, «fa diventare il suo ritorno un trauma di insensatezza nichilistica»[116]. Nonostante, come si vedrà a breve, l'Ulisse borghese di Horkheimer e Adorno è, in termini concreti, differente da quello di Blumenberg, anche quest'ultimo ne riconosce una natura coriacea[117] seppur associata all'elemento dell'avventuriero perché Blumenberg attribuisce al mare una dialettica esistenziale tra movimento e stasi, che parte da una condizione terrestre ma che si esplica «nel temerario navigare»[118]. Gruppi associa alla traversata un carattere spregiudicato e sconsiderato[119], tipico in effetti di molti viaggi moderni. L'*Odissea* stessa, fin dalle origini, racconta anche atti e metafore di pirateria. Il naufragio è quindi una possibile conseguenza dell'impresa, della razzia o dell'illegalità, nonché dell'immoralità, del gesto compiuto. Il viaggio, però, cambia valore non solo nella ricezione moderna ma nell'Ulisse omerico stesso perché già nell'epica l'esplorazione della terra diventa un bisogno, un imperativo e non più una macchia sulla coscienza. È invece la bonaccia a terrorizzare i naviganti; come quella presente durante l'incontro di Ulisse con le Sirene. È la stagnazione del mare a spaventare Ulisse perché viene catapultato, insieme ai compagni, in una dimensione irreale e misteriosa dove la stasi, e non il movimento tipico del ciclo vitale dell'uomo, determina il compiersi degli eventi. Questo elemento di stasi ricorrerà, sotto segno differente, nelle ricezioni moderne e da essa avrà origine il silenzio che sarà centrale nelle riscritture di Rilke e Kafka sul tema delle Sirene. Il naufragio diventa più importante del ritorno a casa, anch'esso stasi, perché è una *Erfahrung* incessante che può nutrirsi non di una meta altra ma solo di sé stessa. Gruppi sostiene un'ulteriore, importantissima modifica dal personaggio

[114] Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, p. 118.
[115] Francesca Gruppi, op. cit., p. 147.
[116] H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., pp. 52-53.
[117] Cfr. Andrea Borsari, *L'antinomia antropologica. Realtà, mondo e cultura in Hans Blumenberg*, in: in: Id., *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 343.
[118] Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 27.
[119] Qui Gruppi si richiama a Blumenberg, cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, op. cit., p. 31.

dantesco a quello odierno. La figura non tenta più un superamento del limite perché è messo in discussione lo stesso viaggiare, la stessa possibilità di affrontare, e vincere, una realtà nemica dell'uomo. Il filosofo cita, a questo proposito, la rielaborazione di Bertolt Brecht. La riflessione blumenberghiana merita di essere inserita integralmente:

Bertolt Brecht gab um 1933 Berichtigungen alter Mythen, von ihm auch Zweifel am Mythos genannt, darunter vor allem zur Sirenengeschichte der Odyssee: Das ganze Altertum glaubte dem Schlaufing das Gelingen seiner List. Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen? Bedenken waren schon Kafka aufgestiegen, der die Schrecklichkeit der Sirenen nicht in den Gesang, sondern ins Schweigen legte, dessen Vernichtung Odysseus nur durch die Illusion ihres Gesanges entgangen sei: Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten. Gerade wegen seiner Elastizität, ja Porosität, der Umsteilbarkeit seiner Elemente, ihrer bloßen Kontiguität< konnte die Konstanz des Grundmythos zum Phänomen seiner Rezeption werden. Der Mythos ist kein Kontext, sondern ein Rahmen, innerhalb dessen interpoliert werden kann; darauf beruht seine lntegrationsfähigkeit, seine Funktion als Muster und Grundriß, die er noch als bloß durchscheinender Vertrautheitsrest besitzt. Wenn auch die Metamorphose alles erlaubt, ist sie doch nicht chaotisch; sie setzt vielmehr eine gewisse Strenge eines Kanons an Spielregeln voraus, die durchlaufen werden, von Privilegien, die, dem einen einmal zugewiesen, auch von dem anderen beansprucht, imitiert oder erschlichen werden. Wenn Athene dem Haupt des Zeus unter Verletzung der ehelichen Rollenverteilung gleichsam parthenogenetisch entspringt, so ist es nach der mythischen Symmetrie billig, daß auch Hera in Hephaistos ihren parthenogenetischen Sproß bekommt. Vakant werdende Stellen müssen wieder besetzt werden: Prometheus darf durch Herakles von seinen Qualen befreit werden, aber ein anderer muß, wie ungerecht auch immer, an seine Stelle treten, so als müßte das fixierte Bild einem Urbild entsprechend gewahrt werden. Die Grundfiguren stehen jenseits von Zweckmäßigkeit und Zielbezogenheit, sie bedürfen keiner Rechtfertigung[120].

Blumenberg procede poi illustrando brevemente il personaggio di Ulisse. L'interesse del filosofo non è erigere la figura a esempio paradigmatico ma mostrare quanto il mito di Ulisse sia un mito *essenziale* e che mostra nella propria struttura tutte le caratteristiche del mito fondante (*Grundmythos*) attraverso cui la realtà può attingere per le proprie ricezioni e, in ultima istanza, per riflettere il proprio presente. La figura di Ulisse è figlia di un rituale che prevede l'eterno ritorno e la celebrazione dell'identico:

die zyklische Natur des höchsten Wesens bei Plato und Aristoteles genannt hat, ist abstrakte Darstellung einer fraglos gewordenen, ritualisierten Struktur, die den griechischen Kosmos insgesamt prägt, dessen Ordnung so etwas wie ein einziges Zeremoniell der Wiederholung des Gleichen ist und in der Kugelform und Kreisbahn aller Himmelskörper eine ebenso verläßliche wie theoretisch darstellbare Periodik der Erscheinungen als Inbegriff ihrer Vernunft verbürgen.[121]

[120] Hans Blumenbeg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., pp. 50-51.
[121] Hans Blumenbeg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 51.

Infine, non può non essere menzionata un'opera che dal titolo sembrerebbe già di per sé alludere al tema ulisside: *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979). Fulcro del saggio è la storia di una metafora centrale nella civiltà dell'Occidente, quella appunto del "naufragio con spettatore", in cui si riflette l'atteggiamento dell'uomo dinanzi alla vita e alla storia: il bisogno di sicurezza e il gusto del rischio, l'estraneità e il coinvolgimento, la contemplazione e l'azione. E chi, quindi, se non Ulisse può assurgere a paradigma di questa metafora? La navigazione assurge come metafora dei pericoli dinnanzi ai quali l'uomo può decidere di essere spettatore o, come Ulisse, lasciarsi trasportare dalle onde, soffrire, ma godere di momenti di conoscenza e pathos. Ciò in fondo incarna Ulisse: secondo Blumenberg, infatti, a salvarsi dal naufragio è chi rema con vigore contro le avversità e abbraccia l'avventura in modo collettivo. Fa eco a questo proposito, per Blumenberg, una citazione da Nietzsche:

> Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns – mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! Sieh dich vor! Neben dir liegt der Ozean, es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, daß er unendlich ist und daß es nichts Furchtbareres gibt als Unendlichkeit. Oh des armen Vogels, der sich frei gefühlt hat und nun an die Wände dieses Käfigs stößt! Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre – und es gibt kein »Land« mehr![122]

Tutta l'opera di Blumenberg sembra quindi raccontare e ribadire il mito di Ulisse. Il mito di Omero rappresenta in effetti il prototipo *ad hoc* del pensiero di Blumenberg. Ogni ricezione di Ulisse è l'esempio paradigmatico della duttilità e della variabilità del *Grundmythos* che da mito di fondamento diventa il mito del futuro (titolo non a caso scelto dal traduttore Leghissa per il saggio *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*), come si può notare da queste parole:

> […] die Dekonstruktion von Bedeutsamkeiten ist dann nur eine Verschiebung und Umbesetzung, eine Arbeit am Mythos, die im Horizont von Bedeutsamkeit verbleibt, soll sie den Menschen überhaupt etwas zu sagen haben. Mythen eignen sich zur Konstitution von Bedeutsamkeit deshalb so gut, weil sie gleichzeitig konstant und variabel sind. Man findet Mythen immer schon vor und knüpft sie an. Damit ist ein Maß an Bedeutsamkeit gegeben, das dann in der individuellen Umschrift verschoben und bearbeitet, aber eben willkürlich nicht erzeugt wird. Dies erklärt, warum im Lauf der Rezeption von Mythen jeweils bestimmte Elemente eines Mythos hervorgehoben oder sogar hinzuerfunden oder aber vergessen oder ausgeblendet werden. In der Bearbeitung des Mythos erschafft sich das menschliche Bewußtsein seinen unbegrifflichen Ausdruck, der es ihm gestaltet an die Stelle des Ganzen eine

[122] Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Carl Hansel Verlag, Band 2, München 1954, p. 126.

> Erzählung zu setzen, die einerseits wiedererkennbar ist, andererseits stets auch neue Elemente, Verschiebungen und damit neuen Sinn enthält.[123]

La significatività, unitamente alla complicatezza, perrmette così l'operazione di *Austattung der Welt mit Prägnanz*[124]. Un nuovo grado di conoscenza e consapevolezza deriva proprio dalla perpetuazione del mito fino ai giorni nostri. Il punto centrale del discorso di Blumenberg è l'impossibilità del mito di essere *willkürlich*. Esso non può essere costituito arbitrariamente, ma contiene in sé già nozioni della sua essenza primigenia. Proprio da questa caratteristica di *Unwillkürlichkeit* nascono le ricezioni per come le conosciamo: e cioè come modificazioni strutturali del *Grundmythos* di riferimento; diverse sì, ma conservanti il nucleo originale del mitologema, permettendo così al lettore di essere sempre avvertite come famigliari. Su questo aspetto "giocano" le riscritture moderne, inserendo esiti inaspettati nelle narrazioni che conducono.

1.4 Il cambio prospettico di Horkheimer e Adorno: Ulisse come illuminista ante-litteram

Ulisse, come si è visto, è frutto di un vero e proprio cambiamento antropologico nel passaggio dall'*epos* omerico alla letteratura novecentesca e contemporanea: il modello assenza (il Nessuno) − transizione (il viaggio) – riunificazione dei poteri usurpati è, nella modernità[125], inevitabilmente bloccato[126]. Le caratteristiche di *nous* e *metis*[127], ancora rappresentanti un tutt'uno in età classica, cominciano, già a partire dall'Ottocento, a mostrare i primi segni di cedimento, fino ad arrivare ad un vero e proprio scollamento nell'età presente. L'uomo sfrutta così la propria intelligenza ma in maniera dissennata, senza riguardi verso il prossimo e a suo unico vantaggio. Il mondo

---

123 Steffen Schneider, *Archivpoetik*, De Gruyter, Tübingen 2005, p. 177.

124 Ibid.

125 Con il termine "modernità" (*Moderne*) si intende indicare un momento storico, ossia, quell'ampio macro-periodo che, a partire dal Settecento fino ai giorni nostri, è caratterizzato da profonde trasformazioni tecniche, sociali, culturali e storiche. Ad imporsi nella modernità sono i processi di secolarizzazione, scientifizzazione, tecnologizzazione e individualismo che porteranno poi alla nascita, soprattutto in America, del *self-made man* che diventerà paradigma di inizio Novecento.

126Cfr. G. Vitali, op. cit., pp. 72 e ss.

127 Sulla fortuna di questo termine, cfr. Piero Pucci, *Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Cornell Univ. Press, Ithaca 1987; Jeffrey Barnouw, *Odysseus. Hero of Practical Intelligence: Deliberations and Signs in Homer's Odyssey*, Univ. Press of America, Lanham (Maryland) 2004; rec. da Robert Zarobowski, *Odysseus. Hero of Practical Intelligence: Deliberations and Signs in Homer's Odyssey*, in: Gaia: «Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaique 10», 1, 2006, pp. 296-298.

sembra quindi sembra «irrimediabilmente consegnato alla sua ambiguità»[128] mentre la scienza tenta di ricondurlo ad una razionalità posticcia, che presto mostra il proprio carattere autodistruttivo. È proprio a questo aspetto problematico dell'epistemologia scientifica che i principali filosofi della Scuola di Francoforte[129], Horkheimer e Adorno, nel 1947, dedicano un'opera filosofica che avrà forte risonanza anche fuori l'ambito tedesco: *Dialektik der Aufklärung*[130]. Nell'*Exkursus I* dedicato a Ulisse, gli scrittori (sebbene il capitolo in questione sia soprattutto da tributare ad Adorno, con cesure successive di Horkheimer[131]) sfruttano l'*epos* omerico per una riflessione sul rapporto tra mito e ragione, scienza e magia[132], uomo e macchina. Il quadro che ne emerge mette in luce un problema intrinseco all'illuminismo stesso, concepito non tanto come istanza storico-filosofica ma come incessante movimento stesso del progresso. L'idea di questo progetto, attuato e approfondito nella *Dialettica*, affiora già in *Vernunft und Selbsterhaltung* (1942) che, anche se scritto unicamente da Horkheimer, conosce già una prima e intensa collaborazione tra lui e Adorno. Nel saggio in questione vi sono già quelli che saranno i presupposti

---

128 G. Vitali, ibid.

129 Riuniti intorno all'*Institut for Sozialforschung* di Francoforte, fondato da Felix Weil nel 1923, i membri della Scuola in questione non erano solo filosofi e scrittori ma anche scienziati ed economisti. Essi si proponevano di rinnovare il marxismo e di rivitalizzare le idee rivoluzionarie che vi erano dietro. L'attività della Scuola diventa più urgente in concomitanza con l'ascesa del nazismo, l'esperienza dello stalinismo, lo sviluppo della società industriale avanzata negli Stati Uniti. Nonostante quindi lo sviluppo si debba inquadrare tra gli anni Tenta e Quaranta, è solo negli anni Sessanta che le attività assumono vigore e diventano un modello per la nuova sinistra storica. Adorno fondò nel 1932 anche la rivista della Scuola, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. A causa delle persecuzioni naziste i componenti del gruppo dovettero emigrare e, quindi, a partire dal 1940 negli Stati Uniti, l'Istituto venne accolto dalla Columbia University di New York (prendendo il nome di *International Institute for social research* mentre la rivista prese invece il titolo di *Studies in philosophy and social sciences*). Nel 1950 Horkheimer, Adorno e Pollock tornarono in Germania e riaprirono, sotto la direzione di Pollock, l'Istituto di Francoforte all'interno del quale si sarebbero formati studiosi come Habermas e Negt. Tra i principali militanti della Scuola di Francoforte si annoverano anche il filosofo Marcuse, lo psicologo Fromm ma anche Benjamin che ebbe un'influenza particolarmente significativa sul gruppo; merito soprattutto della sua concezione dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica.

130 I successivi riferimenti provengono da: Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektik der Aufklärung, philosophische Fragmente*, Fischer Wissenschaft, Frankfurt am Main 1991. L'*excursus Odysseus oder Mythos und Aufklärung* pp. 50-87.

131 Cfr. nel dettaglio Stefano Petrucciani (a cura di), *interpretazione dell'Odissea*, nuova edizione la talpa, Roma 2011, p. 3 e ss. Il volume offre una disamina precisa sul ruolo dell'opera omerica nel contesto della *Dialektik* e offre le principali suggestioni che hanno permesso la scrittura di questo capitolo.

132 Da intendersi come "periodo magico", ossia antecedente alla rivoluzione industriale e confinabile nell'età arcaica delle società primitive. Oggetto fondamentale della magia è il mana, al quale si contrappone la tecnica del mondo utilitaristico borghese.

della Dialettica: ossia, l'idea che la ragione si autodistrugga e possa volgere in barbarie non per cause che vanno ricercate all'esterno, nella società o nel costume dell'individuo, ma internamente, ad un problema interno alla stessa razionalità. È infatti tendenza della ragione ridursi a organo di *Selbsterhaltung*, autoconservazione, e rendere non emancipato l'individuo come invece la legge illuminista vorrebbe, ma assuefatto e controllato dalla società dei consumi e capitalista, ovvero, dalla società borghese del Novecento che rende la merce, e non il pensiero (non solo filosofico ma inteso anche *tout court* come capacità autocritica di riflessione), al centro del progresso che, così, si trasforma in regresso e soppressione degli altri. Il dominio baconiano dell'uomo sulla natura diventa così dominio dell'uomo sull'uomo; aggressione e sopraffazione rendono la società libera e democratica, come la vorrebbe la corrente illuminista, una società totalitaria e dispotica. Qual è il ruolo di Ulisse in questa riflessione storico-filosofica? Dopo una disamina di Horkheimer/Adorno[133] sul significato di mito e storia e su come essi si intreccino vicendevolmente senza potersi distinguere, secondo un'ottica manichea (mito = oscurità, storia e ragione = luce), affermatasi soprattutto dall'illuminismo francese settecentesco, gli autori della Scuola si prefiggono lo scopo di illustrare le cause dell'imbarbarimento della cultura occidentale. Lo sfacelo della civiltà borghese è anzitutto il risultato di questa presa di coscienza: mito e storia sono profondamente interconnessi tra loro, trovarne i confini significherebbe relegare il mito ad una condizione che non gli appartiene, quello di subalternità alla storia e alla scienza. Il mito è perciò da intendere come parte stessa dell'Illuminismo che si è fatto ragione strumentale dei forti sui deboli. Gli autori non intendono però muovere una critica mirata alla strumentalizzazione della scienza da parte dei totalitarismi e quindi una critica alla scienza *tout* court, il governo autoritario è il punto di arrivo perché inteso come massima degenerazione del percorso illuminista che spersonalizza l'uomo, lo rende schiavo di un capo, un *Führer* o un proprietario terriero, che ne castra le

[133] Di seguito si indicheranno gli autori sempre nella forma Horkheimer/Adorno, anteponendo il primo. Si decide infatti di seguire il primato di autorialità (che vede il primo a prevalere sul secondo) e non quello meramente alfabetico. Sulla ripartizione dei capitoli, vedi Stefano Petrucciani, *Ragione e Dominio-L'autocritica della razionalità occidentale in Adorno e Horkheimer* (soprattutto il Capitolo I), Salerno Editrice, Studi e Saggi, Roma 1984 e Max Horkheimer, *Eclisse della ragione* (in particolare pp. 14 e ss.), Einaudi Editore, Torino 1982.

potenzialità intellettuali in molteplici modi. Ma esistono fasi intermedie altrettanto pericolose: chiunque, anche chi fa parte dell'ambito artistico, finisce per sfruttare la ragione a fini individualistici, rendendo feticcio la merce e gli uomini incatenati a logiche di mercato. Secondo Horkheimer e Adorno è proprio l'azione del neopositivismo novecentesco a degradare l'uomo e il suo pensiero:

> Der Positivismus, der schließlich auch vor dem Hirngespinst im wörtlichsten Sinn, Denken selber, nicht Halt machte, hat noch die letzte unterbrechende Instanz zwischen individiueller Handlung und gesellschaftlicher Norm beseitigt. Der technische Prozess, zu dem das Subjekt nach seiner Tilgung aus dem Bewußtsein sich versaschlicht hat, ist frei von der Vieldeutigkeit des mythischen Denkens wie von allem Bedeutem überhaupt, weil Vernunft selbst zum bloßen Hilfsmittel der allumfassendem Wirtschaftsapparatur wurde.[134]

In queste righe è espressa l'essenza del discorso filosofico dei due autori. La ragione illuministica si fa strumento dell'ossatura economica e scientifica dello stato che non mira ad un accrescimento intellettivo dell'individuo in termini di esperienza, risorse e conoscenze ma lo degrada a ingranaggio della società (il cosiddetto *allgemeine Werkzeug*[135]).

Il mito, anche nelle sue forme più arcaiche, è già illuminismo e l'illuminismo attraverso la ragione illuminista, suo strumento, si rovescia in mitologia («aber die Mythen, die die Aufklärung zum Opfer fallen, waren selbst schon deren eigenes Produkt»[136]) come affermano gli stessi autori nella *Vorrede* all'opera: «Grob ließe die erste Abhandlung in ihrem kritischen Teil auf zwei Thesen sich bringen: schon der Mythos ist Aufklärung und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück»[137] e, pertanto, già frutto della società malata denunciata dai due autori, nella quale «die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben»[138]. È così illustrato il significato stesso del titolo, dell'utilizzo del termine *Dialektik*: l'illuminismo ha una doppia natura, emancipatoria e distruttiva. Questi due poli comunicano continuamente tra loro; di qui il concetto di "dialettica", che fa riferimento proprio al loro relazionarsi. All'uomo il compito di riuscire a riflettere su questa aporia e trovare mezzi per risolverla[139]. I due autori

---

134 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op.cit., p. 36.
135 M. Horkheimer, T.W. Adorno, ibid.
136 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 14.
137 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 6.
138 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 15.
139 M. Horkheimer e T.W. Adorno non esplicitano soluzioni al problema autodistruttivo dell'Illuminismo e si limitano a svolgere una diagnosi del fenomeno. Inoltre, estendono la

intendono focalizzare l'attenzione del lettore soprattutto sullo scollamento tra *Begriff* e *Sache*, già rilevabile nell'*epos* omerico, perché esso è alla base della problematicità interna all'illuminismo e alla sua *Selbstzerstörung*:

> durch die Gottheit wird die Sprache aus der Tautologie zur Sprache. Der Begriff, den man gern als Merkmalseinheit des darunter Befaßten definiert, war vielmehr seit Beginn das Produkt dialektischen Denkens, worin jedes stets nur ist, was es ist, indem es zu dem wird, was es nicht ist. Das war die Urform objektivierender Bestimmung, in der Begriff und Sache auseinandertraten, derselben, die im homerischen Epos schon weit gediehen ist und in der modernen positiven Wissenschaft sich überschlägt. Diese Dialektik bleibt ohnmächtig, soweit sie aus dem Ruf des Schreckens sich entfaltet, der die Verdoppelung, die Tautologie des Schreckens selbst ist. Die Götter können die Furcht nicht vom Menschen nehmen, deren versteinerte Laute sie als ihre Namen tragen. Der Furcht wähnt er ledig zu sein, wenn es nichts Unbekanntes mehr gibt. Das bestimmt die Bahn der Entmythologisierung, der Aufklärung, die das Lebendige mit dem Unlebendigen hineinsetzt wie der Mythos das Unlebendige mit dem Lebendigen. Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu. Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.[140]

Questa divisione tra *Begriff* e *Sache* raggiunge l'apice di intensità nella scena di Polifemo. Nel momento in cui Ulisse si autoproclama Nessuno avviene qualcosa di inedito: nasce la coscienza del significato perché in quel preciso momento Ulisse si accorge del dualismo, apprendendo che la parola può significare molte cose diverse. Il formalismo[141], all'interno della società borghese, viene a creare più identità che hanno validità contemporaneamente: Ulisse è qualcuno (un eroe) ma anche Nessuno, *ad hoc*, quando necessita di sparire. L'eroe omerico decide di denominarsi Nessuno poiché

> Polyphem kein Selbst ist, und die Verwirrung von Name und Sache verwehrt es dem betrogenen Barbaren, der Schlinge sich zu entziehen […]. Denn indem Odysseus dem Namen die Intention einlegt, hat er ihn dem magischen Bereich entzogen. Seine Selbstbehauptung aber ist wie in der ganzen Epopöe, wie in aller Zivilisation, Selbstverleugnung[142].

Viene così dissipato il regno della magia, al quale appartengono i mostri del poema, ed evocato quello della merce, del formalismo, della matematica come ordinamento del mondo.

Nel corso del capitolo vengono prese in considerazione alcune scene emblematiche del poema omerico. Il primo episodio è quello dell'episodio dei Lotofagi, in cui Ulisse affronta le forze del mito preistorico. Si tratta di forze

problematica insita nell'illuminismo non solo alla cultura ma anche alla lingua stessa che si fa essa stessa strumento e merce in mano alla *governance* della società.

[140] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., pp. 21-22, sottolineato mio.

[141] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 68.

[142] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 75.

antecedenti alla società che non necessitano del lavoro per vivere. L'unione panica con la natura, rappresentata dal consumo dei fiori di loto che inducono l'oblio, fa gola ad Ulisse ma resiste e conserva intatta la propria individualità[143].
Nel passaggio successivo è centrale la figura del Ciclope. Siamo ad una fase successiva, quella barbarica, ossia quella dei cacciatori e dei pastori[144]. In questa fase si parla di ragione oggettiva, ma essa non è sfruttata per la strutturazione della società: nella società dei ciclopi, di cui fa parte Polifemo, non esiste la suddivisione dei ruoli, la natura offre i propri frutti ed essi vengono assimilati così come sono, non necessitano di essere trasformati. Nome e cosa, per il Ciclope, sono identici. Quando Polifemo sente il nome Nessuno non può fare a meno di collegarlo allo statuto ontologico di chi lo pronuncia: nessuno, ossia un non essere, qualcuno che effettivamente non esiste. Ulisse, padrone della ragione strumentale, sfrutta a proprio vantaggio il binomio, sa che il nome può essere separato da ciò che rappresenta e sfrutta la diversità delle due istanze per confondere il nemico e vincerlo, quindi dominarlo.
Proseguendo, si arriva alla fase di Circe, ossia quella magica[145]. Qui, a differenza dei compagni, Ulisse sa che per vincere la maga non bastano forza bruta e coraggio. Occorre piuttosto plasmare la realtà. L'autodominio, il non lasciarsi sedurre dal richiamo erotico, è fondamentale ed è sottolineato dallo stesso Adorno che nota come Ulisse rappresenti lui stesso una forma di sacrificio. La rinuncia razionale calcolata è, per il filosofo, lo strumento di autoaffermazione[146] più efficace per superare anche questa *impasse*.
Si giunge infine alla celebre scena dell'incontro con le Sirene. Qui è emblematico il ruolo svolto dal sacrificio: Ulisse deve sacrificare le proprie pulsioni, eclissando la propria ragione oggettiva, per poter sottomettere l'Altro e dominarlo. Reprimendo la propria natura interna può dominare quella esterna. È questo il prezzo da pagare e il lato più oscuro dell'Illuminismo che la scena delle Sirene rende evidente. Ulisse si vieta di andare incontro alle creature che lo richiamano ad un contatto diretto che per l'uomo borghese non può avvenire e deve, sempre, avvenire mediato. Il canto delle Sirene è così

143 Cfr. M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 70.
144 Cfr. M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 71.
145 Cfr. M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 76.
146 Cfr. le considerazioni in: Stefano Petrucciani, op. cit., pp. 237-238.

ascoltato ma non goduto, ciò che arriva alle orecchie dell'eroe è già trasformazione, ossia frutto di un processo di dominio che Ulisse adotta proprio in virtù della propria individualità. Su questo punto i due filosofi della Scuola di Francoforte divergono sensibilmente. Per Adorno Ulisse è già soggettività moderna, simbolo della razionalità soggettiva. Horkheimer è invece più cauto: Ulisse è un esempio paradigmatico, una base dalla quale partire, ma non è ancora razionalità soggettiva, bensì oggettiva. L'individuo moderno non è in grado, come Ulisse, di porre e giustificare alcun fine se non quello dell'autoconservazione a causa della razionalità soggettiva e strumentale della quale è dotato. La tecnica moderna è anch'essa diversa da quella antica. Quest'ultima si ottiene aggirando un sistema vigente (come quello degli Dei del mondo omerico) e attraverso degli stratagemmi. Quella moderna è interamente quantificabile e plasmabile[147].

L'illuminismo, determinato da una società che erge il ragionamento matematico e la tecnica a *status quo*, è nient'altro che angoscia mitica radicalizzata nel tempo. Il calcolo e l'utile tengono così a freno l'angoscia dell'individuo e rendono quantitativa la realtà e quindi sempre calcolabile ed esperibile.

In una parte soppressa in seguito da Horkheimer, Adorno sostiene che è grazie a Rudolf Borchardt che si avvicina ad una lettura inedita dell'opera omerica. Il filosofo è però nominato solo una volta, di passaggio, da Adorno che lo descrive come il «bedeutendste und darum ohmächtigste unter den Esoterikern der deutschen Schwerindustrie»[148]. Il carattere borghese e mercantile dell'*epos* omerico (che ha nell'*Odissea* la sua acme) rappresenta già la sua tendenza illuministica e demitizzante perché «in der aufgeklärten Welt ist Mythologie in die Profanität eingegangen»[149]. Secondo Adorno è quindi Borchardt ad aver scoperto il carattere antimitologico dell'opera omerica in opposizione alla

---

147 Cfr. Filippo Giorgi, *Nascita dell'individuo e sviluppo della tecnica nell'interpretazione dell'Odissea di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer*, in: «filosofia.it» (ISSN 1722 – 9782, 2002), pp. 7-8. Disponibile qui: http://www.filosofia.it/archivio/images/download/essais/07_NascitaIndividuo_AdornoHorkheimer.pdf. Lo studioso pone, con particolare attenzione, le dovute differenze di metodo ai due autori.

148 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 52. Nell'ultima versione dell'opera è solo qui l'unico riferimento a Borchardt.

149 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 34.

mitologia ctonia delle società pre-arcaiche dove il *mana* permette ancora una perfetta e armonica compenetrazione tra uomo e natura. Come però preannunciato da Rousseau la società distrugge l'idillio della natura con l'uomo. «Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur oder der Natur unter das Selbst».[150]. L'uscita dell'uomo dalla società di natura per accedere alla società degli uomini è un passaggio determinante per comprendere la trasformazione sociale e culturale denunciata dai filosofi della Scuola. L'uomo si slega dal mondo naturale, crea la propria individualità scissa dalle altre e ciò segna la sua entratura nel mondo mercantile e borghese. Già nell'*epos*, sostengono Horkheimer e Adorno, sono presenti quelle forze primigenie (*Ursprungsmächte*) che conducono all'illuminismo. Sostengono inoltre che «indem er [Borchardt] allzu umstandslos das Epos als Roman denunziert, entgeht ihm, was Epos und Mythos in der Tat gemein haben: Herrschaft und Ausbeutung»[151]. Così come il mito originario era impermeabile a qualsiasi critica anche il mito coevo agli autori (il mito, cioè la *credenza*, che la ragione sia assoluta e incontestabile) rifiuta qualsiasi messa in discussione. Da qui gli autori tratteggiano, con dovizia di particolari, il processo storico-filosofico, da Bacone in poi, passando per Hegel (ed è proprio lui a stabilire una razionalità *a pieno titolo*[152]), che investe il rapporto tra mito e illuminismo. Ulisse è nominato dagli autori già a partire dalla prima parte e viene introdotto come segue:

> In einer homerischen Erzählung ist die Verschlingung von Mythos, Herrschaft und Arbeit aufbewahrt. Der zwölfte Gesang der Odyssee berichtet von der Vorbeifahrt an den Sirenen. Ihre Lockung ist die des sich Verlierens im Vergangenen. Der Held aber, an den sie ergeht, ist im Leiden mündig geworden. In der Vielfalt der Todesgefahren, in denen er sich durchhalten mußte, hat sich ihm die Einheit des eigenen Lebens, die Identität der Person gehärtet[153].

L'Ulisse scelto dagli autori è, come si è potuto constatare, espressamente quello omerico. I filosofi della scuola di Francoforte concepiscono l'intera *Odissea* (tematizzando scene, personaggi e avvenimenti) come prodromo di quell'essenza già borghese e illuminista che proprio a partire dall'*epos* omerico

[150] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 38.
[151] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 52.
[152] Ossia, una razionalità che si oppone all'irrazionalismo con la convinzione di eliminarlo e superarlo.
[153] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit, pp. 38-39.

si manifesterà in tutti i campi dell'arte e del sapere: nella musica (leggera), nella poesia, nella pittura e nella filosofia. Ulisse è quindi una «der frühsten repräsentativen Zeugnisse bürgerlich-abendländischer Zivilisation»[154]. Non dimentichiamo che secondo gli autori di Francoforte «die Verdoppelung der Natur in Schein und Wesen, Wirkung und Kraft, die den Mythos sowohl sie wie die Wissenschaft ernst möglich macht, stammt aus der Angst des Menschen, deren Ausdruck zur Erklärung wird»[155]. L'Ulisse omerico, che già celebra in parte la detronizzazione delle divinità[156], è già *umano troppo umano*: nel suo sforzo di vincere attraverso la *metis* (peccando così di *hybris*) Ulisse nell'opera di Horkheimer/Adorno diventa un proprietario terriero che deve, in tutti i modi, tenere a bada i propri compagni dall'ascoltare il canto delle Sirene durante la traversata, imitando l'episodio omerico ma inserendolo in una cornice straniante: quella borghese. Per gli autori l'itinerario di Ulisse è lo stesso del Sé moderno borghese, il quale compie un percorso di *Bildung* per liberarsi da uno stadio di civiltà ancora legato a culti arcaici. Così, la *metis* («das Organ des Selbst, Abenteuer zu bestehen, sich wegzuwerfen, um sich zu berhalten, ist die List»[157]) dell'Ulisse *polymechanos* (*πολυμεχανός*[158]), ossia del multiforme ingegno, è una metafora del lume della ragione contrapposto alla violenza del mito puro e istintivo dei mostri che lo sfidano. Rappresentano, infatti, l'ultimo baluardo della miticità genuina che domina il mondo di Ulisse e si apprestano già a scomparire. Il racconto omerico cattura Ulisse proprio nella transizione dall'estinzione delle creature prestoriche, a opera del Sé borghese illuminista, al dominio del pensiero moderno. L'ordine istituito da questo pensiero è rappresentato dal mondo più vicino all'eroe: la famiglia, la patria, i compagni, obiettivo infatti non casuale della sua lunga traversata verso casa, allegoria del viaggio dell'uomo borghese verso la realizzazione più piena del Sé: la felicità ottenuta attraverso l'accumulo di beni e il ricongiungimento con Telemaco e Penelope. La famiglia borghese e la pace, anteposta al conflitto caotico del

154 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 6.
155 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 20.
156 «Die handelnden Menschen sind sehr viel stärker eigenverantwortlich gezeichnet als in der Ilias.» in: Jochen Althoff, *Die Odyssee als Schlüsseltext der westlichen Kultur*, K&N, Frankfurt a. M. 2011, p. 17.
157 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 55.
158 Connesso a *Polyphron* (*Πολύφρων*), ossia "dai molti pensieri".

periodo mitico, stabiliscono così non un ordine antico, antecedente all'usurpazione, ma nuovo; il consolidamento del regno illuminista di Ulisse.

Veniamo all'episodio omerico richiamato dagli autori. È il XII Libro[159] dell'*Odissea* a essere fulcro della trattazione di Adorno e Horkheimer. Nel passaggio della nave di Ulisse presso gli scogli delle Sirene l'eroe tenta di resistere al suono melodioso della loro voce e si fa legare all'albero. Questo per gli autori è un segnale molto chiaro: Ulisse deve resistere al richiamo della natura al passato in cui essi potevano vivere in simbiosi. La vita/natura tenta così di richiamare a sé l'uomo ma egli oppone resistenza o il piano borghese sarebbe irrevocabilmente perduto. Gli autori affermano che il poema omerico

> enhält bereits die richtige Theorie. Das Kulturgut steht zur kommandieren Arbeit in genauer Korrelation, und beide gründen im unentrinnbaren Zwang zur gesellschaftlichen Herrschaft über die Natur. Maßnahmen, wie sie auf dem Schiff des Odysseus im Angesicht der Sirenen durchgeführt werden, sind die ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung.[160]

L'uomo della società tecnicizzata vive una contraddizione profonda perché è conscio di dover vivere un rapporto estraniato con la natura, rappresentata simbolicamente dalle Sirene, ma sa anche di non poterne fare a meno o verrebbe meno la sua *Selbsterhaltung*, la sua proprietà privata e il suo dominio sugli altri. I rapporti borghesi di produzione, creazione e sopraffazione verrebbero anch'essi a mancare. Egli, dunque, vive nel difficilissimo equilibrio di sentire il canto, non poterne "usufruire", vale a dire goderne, e rimanere così insoddisfatto. I compagni di viaggio di Ulisse sono maggiormente degradati: a essi non è concetto nemmeno il canto perché, con la cera ad otturare le orecchie, mancano di consapevolezza e coscienza sociale. Meri ingranaggi della macchina statale, la loro occupazione è puramente materiale, volta alla riproduzione del Sé borghese e del padrone stesso perché

dafür hat die Gesellschaft stets gesorgt. Frisch und konzentriert müssen die Arbeitenden nach vorwärts blicken und liegenlassen, was zur Seite liegt. Den Trieb, der zur Ablenkung drängt, müssen sie verbissen in zusätzliche Anstrengungen sublimieren. So werden sie praktisch. Die andere Möglichkeit wählt Odysseus selber, der Grundherr, der die anderen für sich arbeiten läßt[161].

---

[159] Cfr. *Odissea*, op. cit., Libro XII, vv. 158-196 pp. 665-667.

[160] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p.41. Al dominio sulla natura, come detto, segue dialetticamente quello *über den Menschen*.

[161] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 40.

Essi, quindi, rappresentano i lavoratori del mondo borghese inconsapevolmente asserviti al dominio («sie reproduzieren das Leben des Unterdrückers in eins mit dem eigenen und jener vermag nicht mehr aus seiner gesellschsaftlichen Rolle herauszutreten»[162]). Secondo gli autori prendere coscienza di questa aporia interna all'illuminismo è il primo passo per risolverla. Gli autori utilizzano quindi un mito, a loro volta, come in un gioco di scatole cinesi. Parlando del rapporto tra mito e illuminismo sfruttano essi stessi un mito, svuotandolo della carica mitica che tradizionalmente gli è attribuita, e identificando in esso i caratteri dell'illuminismo. Utilizzare un mito come esempio paradigmatico del proprio pensiero, come tesi per suffragare le proprie convinzioni, è esso stesso un atto illuminista. Anche a livello metalinguistico, quindi, gli autori intendono mettere in luce quanto sia saldo il rapporto tra mito e storia, tra magia e razionalità e come il linguaggio stesso fatichi a fornire una rappresentazione univoca, mitica o illuminista della storia, dovendo per forza di cose abbracciare entrambe le istanze. Il distacco dal mito porta solo un irrigidimento perché la razionalizzazione della società, per quanto apparentemente sembri una conquista di civiltà dell'Occidente, fa credere all'uomo di essersi liberato del mito. E proprio mentre l'uomo coltiva questo convincimento, ossia quello della realizzazione stessa del progresso, si getta in realtà nelle oscurità mitiche; questa volta tecnicizzate:

Das ist das Geheimnis im Prozeß zwischen Epos und Mythos: das Selbst macht nicht den starren Gegensatz zum Abenteuer aus, sondern formt in seiner Starrheit sich erst durch diesen Gegensatz, Einheit bloß in der Mannigfaltigkeit dessen was jene Einheit verneint»[163] e questo perché «so sehr ist auf die homerische stufe die Identität des Selbst Funktion des Unidentischen, der dissoziierten, unartikulierten Mythen, daß sie entlehnen muß[164].

L'*homo oeconomicus*, incarnato dall'eroe omerico, rappresenta il prototipo del borghese sotto diversi aspetti. Innanzitutto, il sacrificio mitico (immolare un essere umano agli Dèi per ingraziarseli) viene meno nell'*Odissea* e assume più propriamente l'aspetto di uno scambio. La detronizzazione degli Dèi avviene quindi attraverso un abile scambio che in questo modo li limita nella volontà e nei movimenti, ne detta le regole perché addomesticati, infatti «die List ist

[162] M. Horkheimer, T.W. Adorno, ibid.
[163] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 54.
[164] M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 55.

nichts anderes als die subjektive Entfaltung solcher objektiven Unwahrheit des Opfers, das sie ablöst.»[165]

Infine, anche le figure femminili trovano spazio nell'opera. Il matrimonio con Penelope, nella struttura borghese e quindi nell'*Odissea*, non è solo l'ordine retributivo del vivente ma anche un mezzo per allontanare la morte e per conciliarla con l'esistenza del presente. La madre di Ulisse, chimera sfuggente impossibile da stringere, rappresenta il barlume dell'ultimo matriarcato che deve essere necessariamente soppiantato dal patriarcato nella società dei Lumi. La stessa Circe, nella sua prorompente femminilità, è solo uno strumento (attraverso i consigli per superare Scilla e Cariddi) nelle mani dell'autoconservazione maschile. La donna, nella società moderna borghese, è diventata un simbolo di impotenza ed erotismo. Il consolidarsi dell'istituzione del matrimonio, rispetto alla dissoluzione del rapporto erotico con Circe, diventa uno scambio contrattuale garantito. La potente seduttrice è in realtà depotenziata dalla nascente società capitalista: essa ha infatti bisogno di una scorta, i porci, perché di per sé debole e vulnerabile, e il suo operato non sarebbe visibile (mostrando invece i porci mette in luce ciò di cui è capace). L'ebrezza del vino e il sesso sono le ultime tracce della preistoria mitica che affiora, in ultima stanza, nella figura di Circe; la quale già mostra i primi segni di cedimento, abbattuta dal Lume del *self made man* Ulisse.

La figura di Ulisse, fulcro dell'allegoria di Horheimer e Adorno, assume un valore chiave all'interno della contemporaneità tedesca perché è la chiave interpretativa di diverse riscritture prima e dopo la *Dialettica*. L'eroe diventa il paradigma dell'individualità, risultandone essere il modello fondamentale[166]. Non è un caso che egli emerga dalla folla di compagni, e la dialettica sviluppata è spesso uno-molti, al fine di sottolineare il rapporto di subalternità della massa al singolo accentratore. È «lo sviluppo stesso della civiltà moderna che porta in sé l'idea di una perdizione progressiva, che dalle sue origini giunge, sempre più devastante, fino a noi, qui alle soglie del terzo millennio, accrescendo l'intensità della nostra disperazione»[167].

---

165 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., p. 58.
166 Cfr. Filippo Giorgi, ibid.
167 G. Vitali, op. cit., p. 81.

La scienza, quindi, testimonia, l'immagine del tentativo di esorcizzare la morte, di porsi sull'abisso esistenziale del Novecento senza cadervi, rappresentando un *medium* creato *ad hoc* dall'uomo, per trovare risposte in merito alla propria biologica esistenza. Marginalità e debolezza causate dal passaggio dall'orgoglio antropocentrico alla rivoluzione copernicana sono così nascoste sotto l'apparente dominio dell'uomo sulle cose che cela, abilmente, la passiva dominazione da parte del tutto che lui stesso, alla fine, conosce. Scrive a questo proposito Kundera che «le termiti della riduzione rodono da sempre la vita umana, ne disgregano la complessità e ne consumano i valori. Ma il carattere della società moderna rinforza mostruosamente questa maledizione»[168]. La banalizzazione condotta in seno al linguaggio e la semplificazione semantica travolgono così l'uomo nel vortice della riduzione.

1.5 Caratteristiche di un mito rinnovato

Si tenterà, di seguito, di ricostruire quanto visto in precedenza e di metterlo in relazione. Blumenberg e i filosofi della Scuola di Francoforte, infatti, fungono da struttura portante per le rivisitazioni letterarie che, dal Novecento a oggi, sono rilevabili nella letteratura tedesca.

Sia Blumenberg che Adorno/Horkheimer sono concordi nell'affermare che l'elemento mitico non svanisce del tutto nell'età moderna: secondo Blumenberg il mito è l'azione che l'uomo compie di esorcizzare e depotenziare il potere soverchiante del reale, nel momento in cui si affaccia alla vita. Blumenberg specifica che l'azione del mito, di distanziare l'uomo dall'assolutismo della realtà, avviene nel momento in cui l'uomo si accorge di questa presenza altra. Il mito in questione, "lavorato" nelle ricezioni successive attraverso un processo storico-filosofico che collega l'età arcaica con le società industrializzate, perde alcune delle sue caratteristiche precipue. I filosofi di Francoforte, invece, radicalizzano ulteriormente questa tesi: la demitizzazione operata dalla società della razionalità pura è, in realtà, una rimitizzazione nascosta. Essi partono dall'assunto che *logos* e mito siano profondamente intrecciati, interpretano la modernità come forma di barbarie: la tecnica è così assurta a metodo per assumere il controllo sugli altri e rendere ogni creatura

[168] G. Vitali, op. cit., p. 82.

sociale un ingranaggio nascosto della società capitalistica. Questa degenerazione, registrata come abbiamo visto in precedenza da Horkheimer/Adorno, si scontra però, almeno in parte, col pensiero blumenberghiano: infatti mentre Horkheimer/Adorno, compiendo la diagnosi della società americana e tedesca degli anni Cinquanta, non propongono di fatto soluzioni concrete al lento declino della società occidentale (proponendo semmai degli atteggiamenti riflessivi e cauti per prevenire l'ingabbiamento provocato dalla mentalità utilitaristica del *business*), Blumenberg, attraverso il recupero del mito, tenta di mettere in luce alcune dicotomie che permetterebbero una rivalutazione del pensiero mitico. Ciò che Blumenberg vorrebbe è istituire il mito nella società moderna come ente degno, a tutti gli effetti, di essere considerato mezzo di conoscenza. Se la realtà assoluta del dogma e della scienza rappresenta per Blumenberg il terrore primordiale cui l'uomo ha tentato di porre rimedio inventando delle immagini-schermo a proteggerlo, il mito ha quindi una funzione salvifica che si esplica, in particolare, nella forma letteraria. Blumenberg, opponendo il racconto mitico al *Terror* primordiale, non vorrebbe che il mito rimanesse inscatolato per una soddisfazione puramente estetica ma intende interpretare il mito in funzione delle sue proprietà: ossia un mezzo comunicativo che può comunicare, potenzialmente, ad ogni epoca. Nella letteratura, seppur in forma comunque estetizzata, il mito può rivivere, proliferare e ritrovare se stesso. In virtù di questo le riflessioni e i confronti sulle grandi figure del mito classico, come Ulisse e Prometeo, assumono una luce diversa: il loro nucleo è corroborato man mano che i *remake* e le rivisitazioni aumentano, indipendentemente dalla modalità e dalla qualità di esse. La letteratura diventa il linguaggio attraverso cui il mito tenta di esprimersi e di trovare una collocazione. Ma il *revival* mitico si configura attraverso una giustapposizione[169]: da una parte la vita decretale, la legge. Dall'altra, ad essa affiancata, il mito. Questa giustapposizione smussa i propri contorni nell'*Arbeit am Mythos*, soprattutto rispetto ai lavori precedenti, ma resta comunque l'assunzione da cui partire per descrivere il mito. Il pensiero mitico così, come nuovo modello critico, consentirebbe nuove aperture

[169] Cfr. Hans Robert Jauss, *Erste Diskussion. Mythos und Dogma*, in: AA.VV., *Terror und Spiel*, op. cit., pp. 527-547, qui p. 537.

ermeneutiche ed ontologiche. Come però il mito e la letteratura si intreccino non trova indicazioni. La poesia resta, al pari del terrore primigenio, una metafora per Blumenberg e su di essa si ferma. Ciò che conta per il filosofo è quindi riscoprire i significati dimenticati, integrando il nuovo con l'antico[170], disapprovando la visione del mito come semplice narrazione ma, semmai, come forza primigenia, incontenibile e inarrestabile, cui la narrazione trae giovamento. Sempre tesa verso una fine, che arriverà, ma che non si scorge e mai si scorgerà.

A partire dai primi anni Venti, l'essere *polytropos* del personaggio assume toni fortemente ambigui. La diversità di approcci, che nell'antichità omerica significava abilità plurima di superare i conflitti, nella letteratura contemporanea si configura invece come l'imprevedibilità dell'agire del personaggio; l'eroe è teso a dare un'immagine di sé sempre differente e discutibile. Egli è, al contempo, un l'illuminista "stolto", un avventuriero *naif*, un conquistatore spregiudicato. Il mito polivalente accetta ognuna di queste declinazioni perché esse si basano su caratteristiche che non nascono nei testi novecenteschi ma trovano la propria forma germinale già nei poemi omerici. Il nucleo del mito, il suo fulcro inalienabile, è sempre lo stesso ma le riscritture contemporanee esaltano, in riferimento al contesto storico-culturale di riferimento, quei tratti che rendono Ulisse l'immagine della modernità. Sono Blumenberg e la Scuola di Francoforte a dettarne le due identità moderne fondamentali: *homo viator* (Blumenberg) e *homo oeconomicus* (Horkheimer/Adorno). Ulisse è *illuminato* secondo l'accezione di Horkheimer/Adorno perché reca in sé già il germe del Sé borghese e capitalista che sfocerà poi nella barbarie: nella storia dell'Odissea con l'assassinio dei pretendenti, con la sottomissione delle figure femminili, con il sacrificio dei compagni di viaggio al fine di una catarsi rigenerativa delle proprie malefatte (l'egoismo è infatti una delle caratteristiche essenziali di questa nuova reinterpretazione) nonché con l'abbattimento dei mostri. Blumenberg e i filosofi della Scuola di Francoforte sfruttano il mito di Ulisse come paradigma della loro contemporaneità per motivi simili ma con risultati diversi:

[170] Cfr. Manfred Fuhrmann, *Erste Dikussion. Mythos und Dogma*, in: Id.., *Terror und Spiel*, op. cit., pp. 527-547, qui p. 530.

Blumenberg inaugura l'era della ricezione proprio basandosi sui miti di Ulisse e Prometeo mentre Horkheimer/Adorno intendono, attraverso il mito di Ulisse, muovere una critica alla società americana del loro tempo. Ulisse è quindi il *medium*, la dimostrazione e la descrizione in allegoria, o meglio: un simbolo, di ciò che avviene nella realtà sociale tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Ciò che registra la filosofia blumenberghiana e poi quella di stampo marxista sono dialettiche, tra il mito e il tempo storico, che ritroviamo anche nei testi letterari dello stesso periodo.

Ulisse rappresenta, per la maggior parte degli autori tedeschi coinvolti nella sua riscrittura, l'immagine di un cambiamento di paradigma e, spesso, di un inevitabile scacco storico e antropologico. Il mito di Ulisse, omerico o dantesco che sia, va incontro ad una decostruzione che mina quelle caratteristiche eroiche con le quali si è fatto conoscere.

Nella letteratura questo scacco si pone principalmente su quattro livelli:

- Uno scacco *ontologico*: Ulisse, come eroe, salvatore e punitore come raccontato nell'Odissea, non può esistere nella modernità. Dopo le due guerre mondiali, i fascismi e i genocidi, l'affermazione di un superuomo è considerata nociva perché rovescerebbe il tentativo di salvezza in un nuovo tentativo di sopraffazione. La detronizzazione del potere sacrale di Ulisse è il primo passo verso la sua demitizzazione. L'essenza stessa, ontologica, dell'eroe viene meno ed è sostituita dall'Ulisse come inetto, come figura che non vuole lasciarsi coinvolgere dagli avvenimenti, che non salva ma mette in pericolo. Ulisse, quindi, come danno e pericolo per gli altri e per se stesso.
- Uno scacco *ideologico*: Se nell'antichità, non solo omerica, Ulisse è colui che torna e rappresenta quindi l'uomo che superate le prove di dolore si ricongiunge alla famiglia, nel nostro presente questa unità è irrimediabilmente distrutta. Il matrimonio, l'amore altro con Circe e Calipso, così come le guerre non rappresentano più il un modello ideale a cui ispirarsi: la truce realtà dell'Ulisse moderno è spesso una distopia o, perlomeno, una realtà dalla quale fuggire, di difficile se non impossibile comunicazione attraverso una cronaca rielaborata degli eventi. Essi, quindi, prorompono nel testo poetico attraverso il loro realismo e si impongono nella loro magmatica e disordinata essenza. Ulisse non tenta di tornare verso un ordine perché di esso non vi è traccia,

nemmeno nel passato. Il tendere di Ulisse è quindi un movimento irregolare, confuso e incerto.

- Uno scacco *formativo* da poema della formazione (*Bildungsroman*) l'Odissea si trasforma in deformazione. Se nell'opera di Omero si poteva notare con una certa evidenza il percorso di Ulisse, che affronta via via situazioni diverse, e se da esse non impara esplicitamente, esse vengono poste come fasi di un percorso che Ulisse deve comunque compiere per realizzarsi e ritornare a Itaca. Esse non accrescono Ulisse in quanto tale, ma rappresentano momenti importanti per Ulisse perché lo mettono a confronto con il dolore, la perdita e il pericolo. Questa struttura si spezza nella modernità, soprattutto tedesca. La ripetitività e l'eterno ritorno, caratteristica essenziale del mito classico, sfumano, invece, nell'ineluttabilità del presente, nonché nell'irreversibilità degli eventi.
- Uno scacco *nomenclativo*: Ulisse non può più essere *Uides*. L'identità tra essere e non essere rappresentata dallo stratagemma del nome Nessuno, che impiega contro a Polifemo, si ritorce contro lo stesso Ulisse che perde la propria identità, perché ne viene privato dagli altri: il migrante la perde nella terra in cui sbarca, l'uomo viene dimenticato dopo la morte e, nella società capitalistica, l'unità svanisce nella complessa catena di montaggio che la include. L'eroe non sceglie più deliberatamente di azzerarsi ma nonostante opponga uno slancio vitalistico verso il futuro è azzerato dall'alterità. Il sotterfugio del nome Nessuno è centrale nella modernità e funge da primaria fonte di riflessioni sul senso stesso dell'esistenza nominale e sull'Essere. Da un lato diventa un monito per la spersonalizzazione cui l'individuo va incontro nella società di massa, dall'altro è il simbolo dell'agilità con cui Ulisse scova lo stratagemma ideale per salvarsi, declinato però nella contemporaneità come mero sotterfugio. Ulisse diventa così l'eroe del *compromesso*.

Se quindi il nuovo Ulisse è figlio della temperie culturale e artistica soprattutto del Novecento, influenzato *in primis* dall'Esistenzialismo e dall'Espressionismo, è allo stesso tempo atipico e gode di caratteri propri, diversi da quelli dei comprimari dello stesso secolo. A differenza di altre riscritture dello stesso periodo che radicalizzano un aspetto solo del personaggio preso in considerazione, si pensi a Prometeo, Ulisse incarna due polarità che si pongono

irrimediabilmente in conflitto tra loro: quella del movimento e quella della stasi. Soprattutto quest'ultimo aspetto, quello dell'Ulisse fermo a Itaca, diventerà essenziale per alcune riscritture che tenderanno a concentrarsi non tanto sull'Ulisse viaggiatore in senso propriamente omerico e dantesco ma andranno ad esplorare l'immagine di un Ulisse più terrestre, toccando con particolare attenzione il ritorno vero e proprio, e non il viaggio per compierlo. Di questa ambiguità strutturale, suddivisa tra le numerose tensioni caratteriali del personaggio e tra le due scelte posturali (di movimento e di stasi) di cui gode il mito moderno dell'Ulisse tedesco, saranno esempi paradigmatici i testi scelti nei prossimi capitoli. Il viaggio diventa così una materia complessa. Nel mito il percorso fino a Itaca assume connotazioni diverse ma sempre negative: l'asperità dei tratti percorsi via mare, la mancanza della famiglia e la perdita dei compagni di viaggio rappresentano un'esperienza di dolore e morte sopra a qualunque altra. Momento epifanico del viaggio dell'Ulisse moderno è la presa di coscienza della difficoltà di rapportarsi con gli altri diversi da sé. Similmente al mito di Medea, anche quello di Ulisse introduce una serie di dialettiche tra interno ed esterno, mondo civile e mondo barbaro. Ma in comune, tra mondo conosciuto e mondo altro, è spesso la stessa, inesprimibile impossibilità del dire, per la quale Ulisse si fa rappresentante per eccellenza.

L'Ulisse moderno non è però avulso da quello propriamente omerico né, tantomeno, dall'immagine che se ne ha dall'eredità classica. Essa è ugualmente presente nelle riscritture tedesche e dialoga, anche conflittualmente, con la riscrittura più radicale, più sorprendente, più irriconoscibile.

In questo incessante muoversi da una condizione disperata e svantaggiosa a quella di supremazia vi è non solo la riscrittura moderna ma, come notano Adorno e Horkheimer (in accezione però negativa), la stessa re-interpretazione dell'*Odissea* che non si fa più simbolo del dolore superato ma del dolore scampato.

Prima però di analizzare le figure ulissidi nel contesto tedesco occorre inquadrare le ricezioni canoniche che hanno permesso al mito di fondazione dell'Ulisse omerico di imporsi su altri e di essere per noi, ancora oggi, così misterioso e affascinante.

2. La fortuna della *Odysseus-Figur* nella letteratura europea

La figura di Ulisse è assurta in alcune letterature, come quella inglese, a vero e proprio canone, e diventa, come direbbe Genette, un palinsesto[171]. Si tratta nel concreto di una pergamena che contiene due testi sovrapposti, in cui l'originale non è mai del tutto cancellato ma rimane comunque visibile in trasparenza. Si configura così la relazione ipertestuale: esso non è solo un fatto di scrittura, ma anche di lettura. La maggior parte delle riscritture di Ulisse, gli ipertesti, provengono da un ipotesto comune: l'*Odissea* di Omero.

Senza pretese di esaustività verranno di seguito contestualizzati nel panorama europeo i riadattamenti narrativi più simbolici. Sono esclusi i riferimenti a qualsiasi opera di lingua tedesca perché verranno contestualizzati nel paragrafo successivo. Non si fa, ugualmente, accenno alla letteratura tedesca, dal Novecento in poi, perché ad essa sarà dedicata la seconda parte della tesi. Ma prima di illustrare quali esempi è possibile ricavare dal contesto europeo nella modernità, è doveroso e utile fare un piccolo passo indietro[172] andando ad analizzare quelle fonti antiche che forniscono il materiale dal quale gli scrittori delle generazioni successive attingono.

Se la versione dantesca dell'Ulisse ha finito per sovrapporsi al mito antico, esso permane come riferimento costante. L'*Odissea* di Omero, datata intorno al VI secolo a.C., è composta da 24 libri e suddivisa in tre macro-tematiche: la *Telemachia*, le avventure di Ulisse e il ritorno a Itaca con la conseguente strage dei pretendenti. L'Ulisse omerico rappresenta senza dubbio l'ideale greco di *kalokagathìa* (*καλοκαγαθία*): egli, infatti, incarna la virtù tipica degli eroi greci perché unisce in modo armonico la bellezza e l'intelligenza morale. Ma Ulisse compare anche in altre opere della letteratura antica: L'*epos* che precede l'*Odissea*, l'*Iliade*, databile anch'essa intorno al VI secolo a.C., presenta per la prima volta il personaggio. Esso è articolato in 24 libri che narrano la guerra di Troia. Il nucleo conduttore della storia è la guerra di Troia e le gesta di Achille,

[171] Cfr. per una maggiore trattazione e casistica, Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Biblioteca Einaudi, Milano 1997, pp. 453-463.

[172] Per ciò che concerne la comparsa di Ulisse nella letteratura greca antica e nell'epica cfr. Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi, Collana Il Cammeo, Milano 1963.

attorno al quale si snodano le narrazioni di gesta d'altri eroi. Parallelamente a queste si svolgono anche le *teomachie* (battaglie di dei). Anche Ulisse è presente: seppur ancora marginale, emerge fin da subito l'immagine di intelligenza, soprattutto da intendere come *Metis*. È infatti Ulisse a proporre la costruzione del cavallo di Troia seppur l'episodio sia narrato nell'*Odissea* in retrospettiva, e non nell'*Iliade*. Inoltre, Atena gli concede una protezione speciale mentre partecipa alla gara di corsa insieme ad Aiace, Oileo e Antiloco. Fin dalle prime apparizioni Ulisse è protetto dalle divinità, dalle quali è, almeno in parte, benvoluto. La dialettica tra l'eroe e gli dèi diverrà poi fondamentale nello svolgimento dei fatti dell'*Odissea.*

La letteratura greca riprende il tema ulisside e completa, biograficamente, gli avvenimenti legati alla sua storia personale: Nella tragedia *Aiace* di Sofocle (442 a.C.), la figura di Aiace si connette a quella presente nell'*Iliade*. Dopo la morte di Achille, avvenuta nel primo poema epico, le armi dell'eroe defunto vengono assegnate non ad Aiace, com'era propenso a pensare l'eroe, bensì a Ulisse: questa decisione spinge Aiace alla disperazione. Aiace, in solitudine, si dà la morte con la spada di Ettore, lasciata dal troiano in seguito al loro duello, narrato nell'*Iliade* (Libro VII). Determinante è l'intervento di Ulisse: nonostante la disputa avuta con Aiace, l'eroe consiglia Agamennone di rendere omaggio al defunto e celebrarne così la morte. Ma Ulisse, proprio per rispetto del defunto, non potrà prendervi parte. Durante la prima Nekyia (νέκυια) dell'*Odissea* il personaggio, coerentemente con quanto avvenuto nell'episodio dell'*Eneide* prima e nell'Aiace poi, non rivolgerà parola ad Ulisse, segno del rancore profondo che per lui ancora, anche nella tomba, serba. Queste interconnessioni tra le opere, pure così antiche, mettono in luce il tentativo di creare uno stesso quadro di riferimento letterario in cui i personaggi rispondono ad un patrimonio culturale comune. Anche nell'*Eneide* (29-19 a.C.) compare Ulisse, ma il ritratto che emerge è tutto fuorché pio. La tradizione di un Ulisse non saggio e buono è antica: se già in Omero sono presenti tratti feroci (che emergono dalla strage dei Proci), immagini di un Ulisse più oscuro emergono da storie antecedenti: è noto, ad esempio, l'episodio di Palamede. Sinone (perseguitato da Ulisse) racconta infatti di essere stato compagno ed amico di Palamede e, come tale, di aver subito l'odio di Ulisse al punto che questi lo

aveva fatto scegliere come vittima di un sacrificio espiatorio degli Achei. Secondo le fonti antiche (ad esempio nei *Cypria*[173]) Palamede viene ucciso da Ulisse con l'inganno per vendicarsi di aver reso pubblico la non follia di Ulisse (fintosi tale per evitare di dover combattere nella guerra di Troia). Questa interpretazione di un Ulisse "ctonio" ritornerà nella contemporaneità dove la riappropriazione dei propri beni, riformata dalla strage dei nemici, non ha più, come poteva avere nella classicità, una giustificazione etica e legale ma si trasforma, nel moderno, in un vero e proprio massacro immotivato, traccia inalienabile dei genocidi del Novecento. Sofocle, padre della tragedia insieme a Euripide ed Eschilo, rende maggiormente acuto l'aspetto antieroico di Ulisse nell'opera *il Filottete* (409 a.C.) in cui egli figura come personaggio scaltro e privo di scrupoli. Se da una parte emerge un Ulisse non del tutto buono e savio, come tramandato dal mito omerico, dall'altro è in crisi lo stesso impianto del poema come canto del ritorno. Il neoplatonismo inizia, infatti, a ignorare il ritorno in patria di Ulisse. Al lieto fine omerico associa un altro percorso, una fuga non verso l'origine del poema, nella casa di Penelope, ma verso un fine più alto: verso il Padre (l'Uno). L'origine si attesta così, per Plotino, in un senso più astratto. Per compiere questa revisione, questo *lavoro sul mito* come nota Blumenberg[174], mette in bocca ad Ulisse una citazione originariamente appartenuta ad Agamennone in cui l'eroe esortava a fuggire verso la casa patria[175]. Ulisse, pertanto, esclama nell'*Enneade I*: «All'eroe non piacque fermarsi, pur nel possesso di tanti spettacoli giocondi ai suoi occhi e in compagnia di tanta bellezza sensibile. Ma la patria nostra è là dove venimmo, là dov'è il padre!»[176]. Ulisse, per sfuggire alle distrazioni di Circe e Calipso, riflette sull'importanza della propria terra, non perché ospita la sua famiglia, ma perché è il luogo da cui proviene: Itaca, è in altre parole, la generatrice di miti. Il Padre, inteso in senso religioso e quasi evangelico, inquadra Ulisse come fedele servitore degli dèi che ritorna alla patria, secondo il loro volere. Itaca è

---

173 I Κύπρια sono un poema perduto dell'età classica: cfr. Pausania il Periegeta, *Periegesi della Grecia*. X, 31, 2. Sull'argomento cfr. Lidia Marzo Raminella, Pausania, *il Periegeta*, in: AA.VV., *Dizionario Letterario Bompiani*, Bompiani, VOL. III, Milano 1957, p. 105.

174 Cfr. Hans Blumenberg, op. cit., p.88. Vedi anche le note seguenti.

175 «Fuggiamo sulle navi alla nostra patria» in: Omero, *Iliade*, Traduzione di Guido Paduano, Libro II, Mondadori, Milano 2007, v. 140, p.41.

176 Plotino, *Enneade Prima, la Bellezza*, in: Id., *Enneadi*, VOL. 1, Laterza, Bari 1973, pp.107-108.

dove tutto ha inizio. Qui la genesi, intesa in senso religioso e metafisico, è riabbracciare le divinità che l'hanno fatto partire e l'hanno fatto sopravvivere alla guerra di Troia. La distanza da Omero è molta: questa sottomissione agli dèi, comparabile ad una sorta di ritorno al grembo materno, non si ritrova nei versi dell'*Odissea* perché il rapporto con il divino, nell'opera omerica, è più complesso. Blumenberg sottolinea a questo proposito l'importanza dell'intervento di Plotino al fine della caratterizzazione dell'eroe greco, il cui tendere non è un semplice decoro ma va a definire il senso stesso dell'*Odissea* e del viaggiare:

Auch dies, die für […] Plotin nicht leicht zu nehmende Gewaltsamkeit des Homer-Zitats, ist Arbeit am Mythos: die Odysseus-Konfiguration allein, ohne Überblendung mit der Resignation vor Troja, konnte Plotin nicht instand setzten, *den Grundton seiner ganzen Philosophie durch Verweis auf den Mythos aufzugeben*. Das ist eben nicht nur Schmuck und nicht Berufung auf Autorität, sondern Anrufung einer gemeinsam vertrauten Instanz für die ein ›System‹ tragende menschliche Erfahrung.[177]

Come già la filosofia stoica, che vedeva in Ulisse l'eroe della resistenza e della non sottomissione ai propri impulsi, anche il neoplatonismo azzera la dialettica con la famiglia, e ad essa preferisce il richiamo all'origine. Il cerchio si chiude, ma il *nostos* è cambiato. Se però ad oggi questa variazione sul mito non è ricordata non è un caso ma deriva da una *Berechtigung am Mythos*, che immediatamente la segue, più forte ed impressionante, che cambierà completamente il modo di concepire Ulisse anche per le generazioni a venire. Siamo in età medievale, l'intraprendenza e la magnanimità (*Μεγαλοψυχία*) di Ulisse, iniziano ad essere giudicate eccessive, sbagliate, tracotanti: è l'ottica cristiano-teologica della lettura dantesca nella *Commedia*. Nel canto XXVI dell'Inferno è presentata la bolgia di Ulisse, dedicata ai consiglieri fraudolenti. Il destino, luttuoso, dell'ultimo viaggio di Ulisse sembra incrociare quello di Dante. I due condividono un viaggio di iniziazione, di conoscenza e virtù ma al primo sarà destinata la morte, mentre il secondo, perché deciso da Dio, potrà sopravvivere alla propria missione. Dante e Ulisse si incrociano all'Inferno nel momento opportuno perché entrambi giungono da un viaggio: il primo, verso la vita e il *quid* del suo stesso viaggio, il secondo senza destinazione, perché

[177] Hans Blumenberg, op. cit., p. 88. La parte sottolineata dall'autore fa riferimento a Walter Bröcker, *Platonismus ohne Sokrates*, V. Klostermann, Frankfurt 1966, p. 23.

giunge dalla morte. Boitani[178] fornisce un'interpretazione antropologica davvero affascinante dello scopo del viaggio ulisside: Ulisse si ritrova, con i propri compagni, presso la montagna del Purgatorio. Esulta, perché crede di aver raggiunto la meta, ma è proprio in quel momento che verrà inghiottito dalle acque. Ulisse vorrebbe, secondo Boitani, assaggiare la morte senza farsi possedere da essa, vorrebbe attraversare il non-essere per poi tornare all'essere. A Dante questo riesce, a Ulisse no, perché infrange il divieto divino di superare il confino delle Colonne d'Ercole. In questa coincidenza di intenti si sviluppa un confronto che durerà fino al Paradiso. Seguendo le tracce lasciate da Boitani è possibile notare la corrispondenza del canto I del Purgatorio (vv. 131-132):

che mai non vide navicar sue acque
omo, che di tornar sia poscia esperto.

Dante è giunto con Virgilio laddove Ulisse, l'esperto, ha fallito. Anche Dante subisce un naufragio allegorico: la selva oscura del I canto dell'Inferno, nel quale crede di poter raggiungere la sapienza senza la misericordia del divino, peccando quindi di *hybris*. Ma Dante supera quel naufragio con il proprio viaggio di formazione, Ulisse naufraga a causa di esso. Le corrispondenze tra autore e figura continuano al Paradiso XXXIII (vv. 52-54), dove Beatrice dice a Dante:

Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.

La storia dolorosa di Ulisse è riassunta dalle parole di Beatrice. Nella folle corsa della nave di Ulisse, verso i lidi proibiti, è quindi espressa la corruzione della forma umana data dall'età, dal destino, e dal desiderio di conoscenza supremo, il quale, per essere afferrato, necessita di una violazione, dalla quale non si può più tornare indietro. L'eroe di Dante è a sua volta pre-figurazione di figure mitiche che, come lui, hanno tentato di derubare gli dèi di ciò di cui hanno privato gli uomini: Adamo e Prometeo su tutti. Dante si spinge oltre i confini ontologici della propria cultura, varcando il limite della sapienza cristiana medievale: L'Ulisse del Trecento incarna, attraverso la propria drammatica storia di sconfitta, la nascita del mondo moderno[179]. A partire da questo momento Ulisse verrà ricordato, attraverso i secoli, come un trasgressore.

[178] Cfr. Piero Boitani, *L'Ombra di Ulisse*, op. cit., pp. 46-47.
[179] Cfr. Piero Boitani, op. cit., p. 61.

L'*hybris* non apparterrà più solo ad Achille ma fungerà da descrizione paradigmatica anche per Ulisse. Dal Medioevo, e poi ancora per molto tempo, sarà colui che sfida Dio (come già Prometeo) per portare qualcosa all'uomo: la conoscenza. Dante attinge questa brama di conoscenza, parrebbe, da un'intenzione insita già nel personaggio omerico: nella voce delle Sirene, che Ulisse vuole udire, è nascosta una verità, un segreto, che Ulisse non può non voler ascoltare. Anche in questo caso, nella voce delle sirene, c'è la vita che sfuma nella morte che ritroveremo nel *folle volo* dell'episodio dantesco. Eppure, nell'episodio delle sirene Ulisse riesce a vincere: attraverso uno stratagemma fortuito di cera e catene, che in Kafka diventerà già un sotterfugio ridicolo. Gli affetti famigliari lasciano il posto all'affetto verso i compagni, denominati appunto *frati*, il collettivo di mare. Il mito di Ulisse si staglia come riferimento nella cultura europea proprio in virtù di questa ricezione dell'eroe omerico: l'eroe assurge a simbolo dello slancio prometeico verso l'ignoto, diventa vero e proprio simbolo ambiguo; condanna e riabilitazione della condizione umana al contempo. Di centrale importanza, tra tutte le ricezioni sulla figura di Ulisse, si conferma così la versione dantesca che si è imposta nella letteratura come un canone che influenzerà le principali letterature europee, tra tutte quella tedesca. L'Ulisse omerico e l'Ulisse dantesco, in realtà, né si oppongono né si accordano ma si intrecciano laddove Omero lasciava un *blank verse* che Boitani rileva, come abbiamo avuto modo di vedere nelle pagine precedenti, come impronta di un pre-figuralismo nel senso auerbachiano[180] e cristiano-antico del termine: nella fattispecie si tratta di un personaggio, o di un episodio, che annuncia un personaggio in un momento storico o mitico successivo. Rimanendo in tema biblico: un episodio del Vecchio Testamento che anticipa, profetizza, uno del Nuovo. Le riscritture future perciò rispondono ad un richiamo che arriva da un testo precedente, che invita, esso stesso, alla rielaborazione. Il personaggio dell'ipotesto si trova a rivivere nei nuovi panni di un personaggio in un periodo storico differente, denominato dai greci *kairos* (*καιρός*[181]). Questo nuovo

[180] Cfr. Erich Auerbach, *Figura*, in: Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli (saggi), Milano 1963. Su questo punto confrontare anche il commento di Boitani in: Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, op. cit., pp.23-39.

[181] Con questo termine si intende un momento storico ben preciso, un intervallo di tempo individuato nella storia.

personaggio può identificarsi precisamente con l'antecedente mitico (come nel caso di Dante) oppure può raffigurarne un erede, un'incarnazione: lo sono Simbad e Rubinson Crusoe, ad esempio. Con la teoria della prefigurazione avviene una vera e propria silenziosa annunciazione di un avvenimento, o di un personaggio, mitico che si intreccerà con la storia. Così l'Ulisse mitico darà, secondo la leggenda, origine, nella storia, alla città di Lisbona o, secondo Tacito, ad Asberg, in Germania[182]. Dante coglie per primo l'importanza di quella profezia di Tiresia e fa compiere a Ulisse il *folle volo*. Questo concetto di prefigurazione è un passaggio essenziale nella complessa trasformazione di Ulisse, da mito storico a mito europeo. Gli spazi vuoti del mito, da ciò che cantavano le Sirene al destino dopo essere tornato a Itaca, rappresentano un continuo stimolo per riscrivere la storia e inaugurare, ogni volta, un nuovo Ulisse e – al contempo – sempre lo stesso consacrato dalla mitologia.

Dante non conosceva la lingua greca e il suo principale riferimento per la figura di Ulisse è Virgilio, che nell'*Eneide* dedica poco spazio all'eroe del *nostos*. Petrarca si lamenta della sua stessa ignoranza e in una lettera (Familiares XVIII, 2) dice di trovarsi costretto ad abbracciare un Omero per lui «muto». È solo nel 1400, grazie all'attività degli umanisti e di eruditi provenienti dalla Grecia come Emanuele Crisorora, che si darà avvio al pieno recupero dei testi greci. Petrarca e Boccaccio, consci dell'importanza dell'opera omerica, affidano il compito della traduzione dell'*Odissea* a Leonzio Pilato; tra i primissimi monaci a conoscere il greco. Il progetto si rivela però un fallimento. Petrarca non si richiamerà mai all'Ulisse omerico ma sempre alle interpretazioni (a volte vere e proprie interpolazioni) latine o a quella dantesca del canto XXVI dell'Inferno. Il poeta italiano cita più volte nelle sue opere la figura di Ulisse, attribuendogli valori e caratteristiche sempre diverse. Ulisse è presente nel Canzoniere (sonetto CLVXXXVI) per una frase iperbolica: Ulisse (e con lui Achille ed Enea) avrebbe interrotto le proprie peregrinazioni per ammirare il fascino di Laura. Qui il mito funge, come accadrà ancora in seguito, come figuralismo[183]:

> Se Virgilio et Homero avessin visto
> quel sole il qual vegg'io con li occhi miei,
> tutte lor forze in dar fama a costei
> avrian posto, et l'un stil coll'altro misto:

[182] Cfr. Piero Boitani, op. cit., p.30.
[183] Il termine è di Piero Boitani, cfr. Piero Boitani, op. cit., pp. 23-27.

di che sarebbe Enea turbato et tristo,
Achille, Ulixe et gli altri semidei,
et quel che resse anni cinquantasei
sì bene il mondo, et quel ch'ancisce Egisto.
Quel fiore anticho di vertuti et d'arme
come sembiante stella ebbe con questo
novo fior d'onestate et di bellezze! […][184]

Il mito di Ulisse è conosciuto, per antonomasia, come l'eroe che viaggia e che raggiunge la propria meta noncurante delle distrazioni. Invertendo i termini, Petrarca sostiene invece che la bellezza di Laura è tale da distoglierlo addirittura dai viaggi. Laura è già Sirena, fonte non di conoscenza ma di seduzione che stordisce l'eroe dal proprio incedere. Particolare interessante: qui Ulisse è definito semidio, viene quindi già conferita quell'aura mitico-poetica che avrà larga fortuna nel XXI secolo.

All'interno del *Triumphus Cupidinis* Ulisse compare in una scena inusuale: è conteso tra Circe e Penelope. Sia la tematica della fedeltà alla moglie, a cui dedica il verso centrale, sia quella dell'ostacolo costituito da Circe, sono principalmente riprese dall'Ovidio delle *Eroidi*, delle *Metamorfosi* e dell'*Ars amatoria*. Penelope e Circe sono accomunate dallo stesso amore anche in Orazio (Ode I, 17). È questo, quindi, un esempio di come la fonte di riferimento non sia il mito greco ma la scrittura latina che altera, in parte, l'originale greco e mette in risalto alcuni temi che Omero, appositamente, getta nell'ombra:

Quel si pensoso è Ulisse, affabile ombra
che la casta mogliera aspetta e prega;
ma Circe, amando, gliel ritene e 'ngombra[185].

L'ingombro di Circe mette in discussione l'amore coniugale di Penelope e rende Ulisse pensoso. È qui presente *in nuce* un primo sguardo al personale dilaceramento che l'Ulisse di Petrarca esperisce. L'aspetto biografico, mitico e psicologico si fondono in un tutt'uno, nel quale Ulisse e Petrarca finiscono per sovrapporsi.

Si giunge, in seguito, ad una caratterizzazione di successo, diffusa in tutta la letteratura europea: Ulisse come esule.

Uomo famoso per il suo continuo errare, dominati i suoi affetti, trascurati il trono e i suoi cari, preferì invecchiare tra Scilla e Cariddi, tra i negri gorghi d'Averno e quelle difficoltà di

[184] Francesco Petrarca, *il Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, Rosanna Bettarini (a cura di), Einaudi Editore, Torino 2005, Sezione 02, n. 186.
[185] Francesco Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, III, 22-24. Si consulti la bibliografia per maggiori informazioni inerente l'edizione scelta.

cose e di luoghi che affaticano persino l'animo di chi legge, che non in patria, e tutto questo solo per tornarvi un giorno vecchio e più esperto.[186]

Nelle *Familiares* è spesso presente la condizione di Ulisse in quanto esiliato. Petrarca sente di condividere con l'eroe greco lo stesso destino: il padre, cacciato da Firenze, priva di conseguenza anche il figlio della possibilità di un ritorno a casa. Petrarca tesse qui però un elogio al viaggio, come esperienza necessaria per conoscere. In Fam., IX 13, diretta al cardinale Philippe de Vitry, cita Ulisse come esempio illustre. Ulisse invecchia tra Scilla e Cariddi e l'elemento acquatico lo sommerge, similmente quindi alla parabola dantesca. La patria è quindi stasi, adatta solo per un ultimo congedo prima della morte.

Petrarca esprime un duro giudizio nei confronti di Dante. E lo fa, facendo leva proprio sulla figura di Ulisse:

Difficilmente potrei ammirare ed elogiare a sufficienza chi non si è lasciato distogliere dalla strada intrapresa una volta per tutte né dalle offese dei concittadini né dall'esilio né dall'indigenza né dall'attacco nemico né dall'amore coniugale né dalla compassione per i figli[187].

La scelta di parole non è certo casuale ma richiama i versi della *Commedia*:

Né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,

vincer poter dentro da me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
e delli vizi umani e del valore.[188]

Secondo lo studio di Enrico Fenzi, Petrarca interpreta positivamente il desiderio di conoscenza irrefrenabile di Ulisse che lo spinge, durante la vecchiaia, a oltrepassare i limiti stabiliti per l'umno. Tuttavia il poeta non riesce a condividere, con lui, il *quid* del viaggio:

L'elogio, tuttavia, appena lo si consideri più da vicino e lo si riporti meglio entro le coordinate di giudizio petrarchesche, rivela d'avere in sé il proprio limite. Impone, infatti, che ci si chieda: Dante/Ulisse, ha raggiunto la propria meta, o è naufragato prima di averla raggiunta? E poteva, poi, raggiungerla?[189]

Attraverso Ulisse Dante esprime molteplici fini[190]: la morte del mondo classico, il termine della filosofia classica ma anche il tramonto del pensiero cristiano. Da un'ottica storicistica si afferma una rivoluzione nella storia di Ulisse: il

[186] Francesco Petrarca, *Familiares*, IX, 13-25.
[187] Francesco Petrarca, *Familiares*, IX, 13.
[188] Dante, *Divina Commedia*, *Inferno* XXVI, vv. 94-99.
[189] Enrico Fenzi, *Petrarca Dante Ulisse*, *Note per una interpretazione della Fam. XXI 15 a Giovanni Boccaccio*, in: Maurice Brock, Francesco Furlan, Frank La Brasca (Eds.), «La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste 4», VOL 34, Brepols Pub, Turnhout 2011, pp. 197-234, qui p. 197.
[190] Piero Boitani, op. cit., pp.58-59.

desiderio che spinge l'eroe alla *libido sciendi (Considerate la vostra semenza: fatti non foste a viver come bruti ma per seguir virtute e canoscenza*[191]*)*, la brama di conoscere, si identifica con il desiderio della morte in vita, dell'attingere a quel non-essere che è l'Ade; quanto basta per accedere ad un noumeno che non sarebbe accessibile agli uomini. Nella tracotanza di questo obiettivo, nella speranza di aver rinvenuto il mondo nuovo[192] (identificato con il monte del Purgatorio) vi è già tutto il superamento della storia e della cultura classica, che segna la propria sconfitta nella fiamma fraudolenta. L'Ulisse di Dante, nel suo tendere oltre i limiti imposti, è prefigurazione degli esploratori delle Americhe e degli avventurieri che faranno, delle loro scoperte e delle loro imprese, una chiara ispirazione al viaggio dantesco[193]. Dante trasforma «Ulisse da eroe centripeto in eroe centrifugo. Nessun affetto familiare è tanto forte da spingerlo al ritorno a casa»[194]. Sarà poi la filosofia, unitamente alla letteratura, a rivalutare il viaggio dell'Ulisse dantesco alla luce della crisi della sapienza cristiana, individuando nel viaggiare verso lidi ignoti un vantaggio, un moto sempre da lodare e non da condannare. Francesco Bacone nella *Instauratio Magna* (1620), che pure raffigura Ulisse, getta il viaggio sotto una luce differente. La curiosità vince ogni divieto ed è, come afferma Blumenberg, il principio stesso del sapere moderno[195]. Si fondono così due figure tra loro, originariamente, molto dissimili: da una parte la figura dell'Argonauta, come Giasone, e naturalmente quella dell'eroe come Ulisse. Scoprire le nuove terre è quindi partire alla conquista del vello d'Oro. Scoprire è, contemporaneamente, prefigurazione di tutto ciò che l'ingegno umano riesce a compiere di bello, giusto e nobile[196]. La scoperta delle nuove terre e di nuove popolazioni porterà con sé, però, anche la persecuzione e il colonialismo che segneranno le spedizioni di nuovi territori. Ulisse rimarrà il riferimento principale proprio perché incarna quell'aspetto

---

191 Cfr. *Commedia*, Canto XXVI (Inferno), v. 119. Per informazioni bibliografiche dettagliate sull'edizione consultata vedi bibliografia.
192 Cfr. Piero Boitani, op. cit., p. 47.
193 Su questo cfr. Piero Boitani, op. cit., cap. *La nova terra*, pp. 61-86.
194 Piero Boitani, *Ulisse*, in: Pietro Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, V/2, *l'avventura dei personaggi*, Morcelliana, Brescia 2009.
195 Hans Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1973, p.141 e note 220; 221.
196 Cfr. Piero Boitani, op. cit; cfr. Anche Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle. Studies in te Effect of the "New Sciences" upon Seventeenth-Century Poetry*, Columbia University Press, New York/London 1960.

ambiguo e incerto sugli scopi di tutte le esplorazioni e di tutti i viaggi. Dante segna l'inizio di questi viaggi focalizzandosi però, ancora, sull'importanza della trasgressione del limite imposto. L'Ulisse di Dante segna un nuovo inizio dove l'eroe greco non è più l'eroe del ritorno ma della fuga. Blumenberg conferisce così a Dante l'importanza della sua variazione:

Der mittelalterlich gesehene Odysseus kann das neue Heil nicht mehr, nur noch die alte Heillosigkeit repräsentieren. Bei Dante wird er zur Figur der Sinnlosigkeit in seinem Verfallensein an die Weltneugierende. Auch wenn der Mythos, dies zu veranschaulichen, völlig entstellt werden mußte, blieb er doch, gerade durch diese Nötigung, das unüberbietbare Ausdrucksmittel für den beginnenden Zweifel der Epoche an der Endgültigkeit ihres Horizonts und seiner Enge. Indem er sich die kühnsten Abenteuer zur Figur des Inferno wählt, wagt Dante die kühnste Variante des Mythos: er lässt Odysseus nicht in die Heimat zurückkehren, sondern über die Grenzen der bekannten Welt, über die Säulen des Herkules hinaus auf den Ozean vordringen. Dort entschwindet er dem Blink ins Ungewissen, getrieben von seinem ungehemmten Wissensdrang und dem endgültigen Schiffbruch am Berg Eden, der irdisches Paradies und Purgatorium vereinen soll, preisgegeben.
Wenn Dante seinem Zeitalter dem Ausdruck seiner vielleicht noch verborgenen Wünsche, mit dem Akzent ihrer Verwerflichkeit, verschaffen wollt, vermochte er dies am ehesten, indem er dem Druck verspüren ließ, der die Kreisfigur des homerische *Nostos* im Zenit des Weltabenteuers aufzubrechen nötig war. Dante sah Odysseus eher mit den Augen des Römers und der *Aeneis* Vergils. Denn er war der Liste der Griechen gewesen, die Trojas Zerstörung bewirkt und Aeneas auf die Fahrt nach Latium zur Gründung Roms, Neugründung Trojas in der Fremde, getrieben hatte. Dies war die römische Umformung des Heimkehr-Mythos. Sie schloß das Recht des Odysseus auf den *Nostos* im Grunde schon aus. Bei Dante endet dieses Schicksal nicht auf Ithaka, nicht einmal auf dem hohen Ozean, sondern im achten Kreis des Inferno. In der Senke der Betrüger tritt Vergil, der Erbe der Troja-Schicksals, der irrlichternden Doppelflamme Odysseus-Diomedes entgegen. [197]

Il ritorno impossibile è così decretato dalla natura stessa di Ulisse che, in Dante, spezza la propria circolarità per la prima volta. L'Ulisse dantesco diventa così un paradigma culturale inedito che sovrapponendosi all'originale omerico, al contempo, lo riporta in auge[198]. Dante fa da apripista all'opera omerica per accedere alla modernità.

È interessato come, a questo proposito, Blumenberg faccia un confronto inusuale con l'opera in versi *Hermann und Dorothea* di Goethe. L'opera, ambientata durante il periodo della Rivoluzione Francese, rappresenta parimenti un ritorno, ma non in patria, bensì in un paese straniero. Böttinger, riporta Blumenberg, afferma che l'opera di Goethe sarebbe «*die einzige Odyssee, die in unsern Tagen noch möglich schien*»[199]. La guerra e la migrazione spostano

[197] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., pp. 89-90. In Dante, Ulisse diventa una figura dell'insensatezza, preda della curiosità per il mondo. Su questo punto l'opera cita un altro lavoro del filosofo tedesco, cfr. Hans Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierende*, op. cit., pp. 138-142.
[198] Cfr. Piero Boitani, op. cit., p. 63.
[199] Hans Blumenberg, op. cit., p. 91.

nuovamente le coordinate del mito di Ulisse che qui appare certamente in sordina, ma che fa da apripista ad un tema che avrà larga fortuna dal secondo Novecento in poi: il tema del ritorno mancato, in cui la fuga verso un paese straniero nuovo, ma più ospitale, è l'unica fortuna possibile. Emine Sevgi Özdamar con *Perikızı* porterà il lettore, come si vedrà in pagine successive, a riflettere proprio su questa condizione.

Cicerone, che traduce l'opera di Omero, è in fondo il primo a definire il canto delle Sirene come un canto della conoscenza[200]: Già nell'antichità, quindi, l'epica di Omero rispondeva al bisogno dell'uomo di conoscere ciò che gli era impedito, spingersi sul punto di non ritorno.

Il viaggio di Ulisse, dall'antichità al Novecento, fino al nostro secolo, ci permette di vedere, in contrastiva, attraverso quali modalità il personaggio si è trasformato.

Una parte delle rielaborazioni, meno nota, è sicuramente l'influenza della figura sulle opere di carattere saggistico. È, ad esempio, pietra di paragone per il germanista Claudio Magris in ben due opere: in *Itaca e oltre* (1982) e in *Danubio* (1986). Maurice Blanchot dedica, all'interno del suo saggio *Le livre à venir* (Gallimard, Paris 1939), una riflessione al mito di Ulisse:

> È vero, Ulisse le ha vinte, ma in che modo? Ulisse, la caparbietà e la prudenza di Ulisse, la sua perfidia che l'ha condotto a gioire dello spettacolo delle Sirene, senza rischi e senza accettarne le conseguenze, questo vile, mediocre e tranquillo godimento, misurato, come conviene ad un Greco della decadenza che non merita di essere l'eroe dell'Iliade, questa codardia felice e sicura, del resto fondata su di un privilegio che lo pone fuori dalla condizione comune, dal momento che gli altri non hanno il diritto alla felicità dell'élite, ma solo al piacere di vedere il loro capo contorcersi ridicolmente […] l'attitudine di Ulisse, questa sordità sorprendente di colui che è sordo perché intende […]». Inoltre, cosa intonano le Sirene? I loro suoni si tramutano realmente in voci, anche se queste fossero insensate?
>
> Le Sirene: sembra che esse cantino, ma in un modo che non soddisfava, che lasciava solamente intendere verso quali direzioni si aprivano le vere fonti e la vera felicità del canto. Tuttavia, attraverso i loro canti imperfetti, che non era altro che un canto ancora a venire, esse conducevano il navigatore verso quello spazio dove inizierebbe veramente a cantare. […] Questo canto, non occorre dimenticarlo, si rivolgeva a dei navigatori, uomini del rischio e del movimento ardito, ed era anch'esso una navigazione: era una distanza, e ciò che rivelava, era la possibilità di percorrere questa distanza, di fare del canto il movimento verso il canto e di questo movimento l'espressione del più grande desiderio. Strana navigazione, ma verso quale scopo? È sempre stato possibile pensare che tutti coloro che se ne erano accostati, non avevano fatto altro che avvicinarsi ed erano morti per impazienza, per aver prematuramente affermato: è qui; qui getterò l'ancora. Secondo altri, al contrario era troppo tardi: la fine era sempre stata superata; l'incanto, attraverso una promessa enigmatica, esponeva gli uomini ad essere infedeli a loro stessi, al loro canto umano e anche all'essenza del canto, svegliando la speranza e il desiderio di un al di là meraviglioso, e questo al di là non rappresentava che un deserto […]».[201]

[200] Cfr. Piero Boitani, op. cit., p. 56.

[201] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959: nella traduzione di Guido Ceronetti e Guido Neri, *Il libro a venire*, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 15-16 e poi pp. 9-10.

Ulisse è presente, inoltre, in una celebre opera saggistisca di Jorge L. Borges: *L'ultimo viaggio di Ulisse* in *Nove saggi danteschi* (1982). Inquietudine e senso di smarrimento sono particolarmente tangibili nella poesia che, unitamente al saggio, si focalizza sull'Ulisse dopo-Omero e quindi, dichiaratamente dantesco. Dopo aver perpetrato la strage dei pretendenti ed essersi riunito con Penelope nel talamo (qui l'esattezza omerica è impressionante), Ulisse riflette su ciò che è cambiato. L'esito è inaspettato: l'interrogativo che l'eroe greco si pone, "Dov'è Nessuno?", ha il senso di un vuoto inesprimibile. Il placido ritorno alla vita domestica rende Ulisse incerto sulla sua stessa identità e sul destino di quella parte di sé che, ancora, al viaggio anela. Il riposo nella casa coniugale è per Ulisse una condanna e il cerchio della circolarità del mito si spezza inesorabilmente: Ulisse è sì tornato, ma solo per desiderare di rimettersi nuovamente in marcia, come a inizio poema per rivivere ancora una volta tutto. Il cerchio, simbolo tradizionalmente conferito al movimento dell'eroe omerico, si fa vortice in Borges e trascina l'eroe nell'oblio, perpetuando domande che non possono trovare risposta: dov'è l'eroe greco? In una celebre poesia del 1948, *L'ultimo viaggio di Ulisse* (tradotta in italiano da Domenico Porzio per i Meridiani) è enucleato questo aspetto essenzialmente moderno del personaggio:

ma ora dov'è l'altro, l'uomo
Che nelle notti e nei dì dell'esilio
Errava per il mondo come un cane,
Dicendo a tutti: il mio nome è Nessuno?[202]

La poesia è anticipata dall'indicazione *libro vigesimoterzo* che è una chiara ripresa, corretta ma ironica, della suddivisione del poema e del momento in cui viene raccontato il ritorno a casa di Ulisse. Il numero, indicato con il vocabolo desueto, è indice dell'intenzione dell'autore di prendersi gioco dei numerosi Libri che compongono l'opera.

L'enigma di Ulisse[203] doveva invece essere originariamente un articolo, andato in seguito perduto per ammissione dello stesso autore e, quindi, riscritto nella

[202] La poesia appare sulla rivista argentina *La Nación* (Buenos Aires), 22/08/1948, Sez. "Artes y Letras".

[203] L'articolo che l'autore pubblica e dice di aver poi in seguito perduto è apparso per la prima volta sulla rivista uruguayana *Escritura* (Montevideo) II.3, marzo 1948: pp. 5-7. L'articolo analizza il canto XXVI della *Commedia* dantesca.

forma del capitolo delle *Letture Dantesche*. Dante e Ulisse, per Borges, sono un tutt'uno. «Dante – dice Borges – sentì che Ulisse era lui stesso». E ancora: «Dante è il novello Ulisse». La reciprocità di intenti è tale che Dante ritrova in Ulisse *auctor* il proprio aspetto più profano. Se il viaggio di Dante è possibile e voluto da Dio, Ulisse rappresenta quei tentennamenti dovuti al rischio di scrivere un'opera pericolosa e potenzialmente inaccettabile dalla Chiesa. Ulisse è quindi l'allegoria del conflitto mentale che Dante vive approcciandosi alla propria opera. Dante ha perciò bisogno di Ulisse perché il proprio progetto prenda forma e abbia senso[204].

Nella letteratura italiana Ulisse è accolto in modo consistente. Moltissimi sono gli esempi, numerose le rivisitazioni, soprattutto in poesia, meno in prosa, ma sempre tese ad una demitificazione dell'aura eroica legata al personaggio. Di seguito ne proporremo alcuni esempi, tra i più emblematici.

Ugo Foscolo dedica un omaggio a Ulisse nel celebre componimento "A Zacinto" del 1803 che riportiamo qui per intero:

A Zacinto
Nè più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque
Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque
cantò fatale, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.
Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.[205]

Foscolo, nato da madre greca a Zante, una delle isole ionie in possesso della Repubblica Veneta nel 1778 (data di nascita del poeta), avverte con nostalgia e struggimento il proprio legame con la cultura greca. La comparazione con Ulisse diventa così inevitabile: mentre l'eroe greco riesce a tornare a casa, Foscolo non potrà più tornarvi dopo che Zacinto, parte al tempo della Repubblica Veneta, viene ceduta da Napoleone all'Austria in seguito al trattato

[204] Cfr. Jorge Louis Borges, *Nove lezioni dantesche*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano 2014, p. 94 e ss.

[205] Il testo appare originariamente senza titolo. Verrà in seguito giustapposto per l'edizione Le Monnier, a cura di Francesco Silvio Orlandini, nel 1848.

di Campoformio. La perdita della patria causa una ferita insanabile che il poeta rappresenta sia a livello di contenuto che formalmente. Oltre al lamento, condotto efficacemente attraverso gli *enjambement*, la sintassi tortuosa dei periodi conferisce al significante poetico della poesia un alto grado allegorico: proprio come il viaggio tortuoso dei due eroi anche la scrittura si fa impervia, in un ritorno riuscito solo per Ulisse. Il contrasto tra l'eroe che riesce nel proprio intento, e Foscolo che invece non vedrà più la terra cui anela, è rappresentato soprattutto dalla descrizione di Ulisse: "bello di fama e di sventura". La grandiosità del mito di Ulisse, qui esplicitamente catturato nella rifrazione omerica sia per il riferimento a «colui che l'acque cantò fatali» (vv. 8-9) ma anche perché Itaca è petrosa, proprio come viene spesso cantato nei versi omerici. Il discorso si presenta come un flusso appassionato e ininterrotto. Il discorso delle prime tre strofe è anche perfettamente circolare: il concetto espresso nel primo verso ritorna nell'ultimo, dove si esprime la contrapposizione tra l'io lirico del poeta e la figura di Ulisse. Se Ulisse si immagina morire (a seguito della profezia di Tiresia) di vecchiaia per mezzo del mare, qui Foscolo descrive invece una morte senza giusta sepoltura. La lontananza dai cari è anche espressa nei termini del canto, silenzioso testamento che il poeta lascia alla madre. Il canto omerico, celebrativo e formativo, si trasforma in un canto di dolore, in un addio strappato alle tenebre. Foscolo però non è l'unico. Anche Saba, nella poesia, *Ulisse*, sfrutta il mito di Ulisse per richiamarsi con dolore alla propria terra e, nello specifico, alla città di Trieste, evocata costantemente, come luogo dell'infanzia, della certezza, dell'appartenenza. Ulisse, rievocato nel titolo, scompare nei versi del componimento. È però l'eroe greco che parla, sovrapponendosi al poeta che, da Roma, osserva la città natale sfasciarsi sulle macerie del conflitto bellico. Non c'è qui nessuna intenzione di recupero neoclassico: Ulisse funge da *trait d'union* tra la patria perduta e l'anelito ad una civiltà nuova, ricostruibile sulle macerie:

> Nella mia giovinezza ho navigato
> lungo le coste dalmate. Isolotti
> a fior d'onda emergevano, ove raro
> un uccello sostava intento a prede,
> coperti d'alghe, scivolosi, al sole
> belli come smeraldi. Quando l'alta
> marea e la notte li annullava, vele

sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.[206]

La poesia è esemplare di ciò che Saba definisce «poesia onesta»[207]. Saba non può rinunciare ad una comunicazione autentica e scevra di orpelli. Trieste diventa una terra di Nessuno perché irriconoscibile dopo le violenze della guerra. Il richiamo al Nessuno di Ulisse è palpabile: l'autore crea un legame tra l'identità di Ulisse nella grotta di Polifemo, costretto a ridursi ad una nullità per sfuggire al mostro, e il destino del poeta che vede la propria città natale subire lo stesso destino. La voce di Ulisse, l'auto-definirsi il Nessuno della vicenda, non vuole essere un conforto ma una conferma. Saba-Ulisse è conscio di essere il sovrano di un regno di morte ma l'appello al mito permette al poeta di dare significato e valore alla vicenda vissuta. Demitizzare il mito di Ulisse è per Saba, non dissimilmente da Foscolo, una modalità per comunicare, a piena voce, l'ineluttabilità del presente. Il mito, come processo di agnizione, acquisisce nel Novecento particolare vigore. Se Foscolo non ammette possibilità di riscatto dalla posizione di esule, Saba concede una speranza: lo spirito «non domato» forse tornerà sui propri passi alla ricerca di nuovi orizzonti.

Ciò che qui urge sottolineare è la modalità del mito come strumento di riconoscimento e autoconsapevolezza. La comparazione con una figura mitica consente, come si è visto, una riflessione sulla condizione dell'uomo nel contesto bellico e postbellico. La trasformazione storico-sociale che investe il Novecento, a cavallo delle due guerre e immediatamente dopo, è così registrato da una proliferazione di miti che ricordano ai poeti la loro condizione. È la guerra che reca l'urgenza nel poeta di cercare, attraverso il mito, una spiegazione alla devastazione che lo circonda. Ulisse, nel contesto del conflitto, non gode più di quegli epiteti rappresentativi del mito omerico e diventa uno, fra tanti, ad essere drammaticamente colpito dalla violenza.

---

[206] Pubblicata su l'*Unità* nel 1946.

[207] Cfr. Umberto Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, inizialmente proposto nel 1911 per la rivista *La Voce* rimane inedito a causa del rifiuto di Scipio Slataper, verrà pubblicato solo successivamente nel 1959, per Edizioni dello Zibaldone.

Pascoli e Arturo Graf catturano, sulla scia dantesca, un'istantanea dell'ultima parte di vita di Ulisse e, in particolare, dell'inesorabilità dell'ultimo viaggio. Pascoli scrive *L'ultimo Viaggio*, contenuto nei *Poemi Conviviali* (1974), e descrive il folle volo dantesco come una chimera. Diviso in ventiquattro brevi canti (come l'Odissea era divisa in ventiquattro libri), l'opera descrive la delusione dell'Ulisse omerico nel rivisitare i luoghi delle sue avventure e trasforma l'eroe in un vero e proprio eroe della decadenza. Ulisse, antieroe del classicismo pascoliano, ormai vecchio e stanco, si rimette in viaggio sul mare e ripercorre le avventure della gioventù scontrandosi però con la disillusione della maturità e del presente. Durante la giovinezza, l'età mitica, Ulisse si sente immortale e vincitore ma la realtà, nel viaggio della senilità, si rivela in tutta la sua amarezza. Formalmente il poeta ripropone la struttura del poema epico classico attraverso coordinate per polisindeto ma nei contenuti la trasgredisce nettamente. Nel canto *Il vero* Ulisse mette in luce la crisi della propria persona come istituzione e come eroe:

"Son io! Son io, che torno per sapere!
Ché molto io vidi, come voi vedete
me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,
mi riguardò; mi domandò: chi sono?".

La fama di Ulisse, la sua esperienza, si scontra con la mancanza di un'identità specifica. Pascoli getta una luce ambigua e inquieta sulle certezze del mondo antico: la modernità trasforma Ulisse nell'eroe della sconfitta e della delusione di fronte al mistero della morte.

– Non esser mai! non esser mai! più nulla,
ma meglio morte, che non esser più! –

Negli ultimi due versi tratti dall'ultimo canto (XXIV) è descritto l'approdo di Ulisse all'isola di Ogigia. Di fronte all'ineluttabilità della morte, della corruttibilità della vita, Calipso non può che sottolineare la sofferenza dell'uomo che dalla vita passa alla morte. Calipso, rinnegata dagli dèi per il suo amore per gli uomini, funambola tra il mondo mortale e divino, è scelta dall'autore per riflettere sulla difficoltà del presente. Graf riprende il tema pascoliano, senza però l'uso dell'allegoria del viaggio per esprimere il corso della vita; immagine blasonata – questa – che avrà grande fortuna nel corso del XX secolo. Di grande interesse per ripercorrere le numerose rivisitazioni sul tema è l'introduzione del poeta stesso che richiama alla memoria una serie di riscritture che anticipano la sua:

Di un viaggio oceanico di Ulisse fanno variamente ricordo Plinio, Solino, Claudiano. È a tutti noto il meraviglioso racconto di Dante, Inf. XXVI. Si discusse circa il sentimento di Dante in narrare il folle volo e farne giudizio. In un breve componimento intitolato Ulysses, il Tennyson fa che l'eroe si lagni della inerte sua vita ed esprima il proposito d'imprendere nuovo viaggio, avventurandosi nell'estremo occidente. Un Ultimo Viaggio di Ulisse inserì il Pascoli nei Poemi conviviali, Bologna, 1904.

Questa introduzione e le note bibliografiche che Graf cita[208] sono estremamente interessanti perché mettono in evidenza il percorso mentale di Graf: da una parte il modello dantesco, che Graf studia sia dal punto di vista filologico che prettamente letterario, e poi i legami tra l'Ulisse dantesco e le spedizioni verso il Nuovo Continente. Il poeta assorbe, perciò, tutti gli stimoli letterario-culturali che si impongono in quegli anni nel canone della riscrittura di Ulisse. Contenuto nelle *Danaidi*, la poesia dedicata a Ulisse fa virare la barca non verso Itaca ma verso Colombo. L'eroe di Graf è preso

> da sottil come tossico un disdegno
> di se stesso e d'altrui […]: e qual si leva da ree paludi accidiosa e tetra
> nebbia che infosca il sole, occupa l'etra,
> tale in Ulisse si levava il tedio.[209]

Anche l'eroe di Graf si rimette in mare, similmente a Pascoli, per riscoprire le avventure della giovinezza e trovare in esse rinnovato godimento. Ma l'eroe di Graf vorrebbe, con esse, ritrovare nuova conoscenza. A differenza dell'Ulisse pascoliano che cerca di ripetere le medesime avventure, quello di Graf va oltre e decide di rimettersi in mare per accrescere il proprio sapere. Viene così a delinearsi quella figura di Ulisse, della modernità, che abbiamo imparato a conoscere: un sapiente instancabile, più filosofo che guerriero, che cerca, senza sosta, di scoprire tutto ciò che può del mondo.

D'Annunzio non poteva non lasciarsi affascinare da un mito del genere. Il poeta scrive però un componimento in controtendenza rispetto al suo secolo. L'operazione condotta da D'Annunzio è, infatti, di piena riabilitazione del mito omerico: Ulisse è descritto in tutta la sua magnificenza come eroe, ma soprattutto come esperto navigatore. Con il capitolo IV di *Maia* Ulisse diventa un Superuomo moderno:

> o così navigai
> alfin verso l'Ellade sculta
> dal dio nella luce

[208] I riferimenti che Graf indica sono: Anke Scueck*, Dante's classische Studien*, nei *Neue Jahrbucher fur Philologie*, vol. XCII; Edward Moore, *Studies in Dante*, serie 3a, Oxford 1903, pp. 118-9; Gaspare Finali, *Cristoforo Colombo e il viaggio di Ulisse nel poema di Dante, Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari*, n. 23, Città di Castello 1895.

[209] Arturo Graf, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, in Id., *Le Danaidi*, Loescher, Torino 1897, pp. 311-12.

sublime e nel mare profondo
qual simulacro7
che fa visibili all'uomo
le leggi della Forza
perfetta. E incontrammo un Eroe.

D'Annunzio loda nella poesia se stesso (*io sono il più forte*, v. 95), la propria volontà di imporsi, di diventare eroe solitario superiore agli altri. Egli si configura come l'individuo d'eccezione, che spicca su un gruppo già selezionato, il solo che possa dirsi davvero seguace di Ulisse:

Tra costoro io sono il più forte.
Mettimi alla prova. E, se tendo
l'arco tuo grande,
qual tuo pari prendimi teco.

Ulisse diventa termine di paragone ed esempio paradigmatico di prestanza fisica e morale cui D'Annunzio non si ispira, ma direttamente *è*.

Anche il celebre peota piemontese Guido Gozzano dedica una poesia a Ulisse denominata *L'ipotesi* (1902). Il modello di riferimento è nuovamente Dante:

Ma né dolcezza di figlio,
né lagrime, né pietà
del padre, né il debito amore
per la sua dolce metà
gli spensero dentro l'ardore
della speranza chimerica
e volse coi tardi compagni
cercando fortuna in America...
- Non si può vivere senza
danari, molti danari...
Considerate, miei cari
compagni, la vostra semenza! -

A cui si unisce però l'originalità del linguaggio gozzaniano:

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorevole esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un yacht
toccando tra liete brigate
le spiaggie più frequentate
dalle famose cocottes...
Già vecchio, rivolte le vele
al tetto un giorno lasciato,
fu accolto e fu perdonato.

L'intendo di ridicolizzare l'eroe greco è qui chiaro e definito. Ricordando le gesta dell'Ulisse omerico, Gozzano trasforma la nave del mito in un lussuoso "yacht" che trascina sulle acque un infedele Ulisse. La poesia è però anche una diretta parodia del testo d'annunziano. Denominare Ulisse come eroe della tempesta è un chiaro riferimento polemico al testo dello scrittore, nel quale la navigazione è la caratteristica migliore del superuomo Ulisse.

Ulisse diventa però anche un elemento anamnestico al quale richiamarsi per instaurare un rapporto non conflittuale tra il Sé e il trauma subito. L'Ulisse richiamato alla memoria è, anche questa volta, quello dantesco: Primo Levi inserisce, autobiograficamente, un passaggio ulisside in *Se questo è un uomo* inserendo citazioni direttamente dal canto di Ulisse. Qui il narratore e il compagno di campo Jean parlano proprio della *Divina Commedia*. I riferimenti intertestuali all'opera di Dante non sono pochi nell'opera di Levi[210] e concorrono tutti a trasformare il campo di concentramento nell'inferno dantesco. Ulisse ha un'importanza di prim'ordine in questo contesto perché nel momento in cui il narratore tenta di insegnare l'italiano a Jean, attraverso le parole dell'eroe dantesco, rievoca, anche solo per la durata di un istante, un mondo altro dalla prigionia, una speranza dal passato. Il finale della sequenza è però desolante: il mare, dice Levi, si chiude sopra di loro. Il naufragio è qui il ritorno alla morte che il campo perpetua.

È però nella letteratura inglese che il mito si consacra e diventa anti-mito. Se nella letteratura italiana la figura di Ulisse torna senza sosta, in forme plurime, nella letteratura inglese è senza dubbio presente in misura minore ma, tuttavia, ancora più incisiva. Sono due i capolavori che costituiranno il canone delle avventure di Ulisse: l'opera di Tennyson e naturalmente quella di James Joyce. Nel 1922 viene pubblicato *Ulysses* dello scrittore irlandese James Joyce. L'opera mastodontica, celebre, internazionalmente apprezzata e criticata nonché entrata, di diritto, nella letteratura di consumo, nonostante l'alto grado di difficoltà di lettura e interpretazione. L'opera monumentale di Joyce non si limita a rielaborare la figura di Ulisse ma si prefigge uno scopo ben più ambizioso: trasformare l'*Odissea* omerica in una Odissea del presente. Traslare le avventure del mito antico al giorno d'oggi presuppone, come abbiamo visto anche nelle altre riscritture, l'incontro di Ulisse con un altro da sé che finisce per sopraffarlo. Joyce però non mette in crisi solo il figuralismo ulisside ma

[210] Gli elementi di richiamo all'opera di Dante sono, ad esempio, l'episodio dell'arrivo ad Auschwitz e l'incontro col dottor Pannwitz. Nel primo caso è descritto il buio fitto, proprio come nell'opera di Dante, e qui Primo Levi si sente come un dannato sulle rive dell'Acheronte che sta per essere trasportato da Caronte all'inferno e che però, a dispetto del personaggio dantesco, è gentile e non grida. Nel secondo caso, invece, si tratta di una scelta linguistica a suggerire il richiamo intertestuale al poeta fiorentino: il dottore nazista che lo osserva per la diagnosi è definito "formidabilmente" che, a detta dello stesso Levi, è reminiscenza dantesca. Cfr. Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 133-136.

l'intero impianto narrativo: la circolarità, che definisce il mito omerico, in Joyce si fa più incerta. Se inizialmente l'autore pone dei titoli identificativi alle singole parti che compongono l'opera, che chiarivano al lettore quale fosse precisamente il richiamo intertestuale ai singoli episodi omerici (*Telemaco, i Ciclopi* e così via), decide in seguito di eliminarli, lasciando così al lettore la possibilità di intenderli da solo. La difficoltà di interpretazione risiede proprio nel difficilissimo dedalo di citazioni, pastiche, richiami e allusioni non solo all'opera di Omero, che resta comunque l'ipotesto principale, ma anche a numerose altre opere. Il gioco intertestuale che crea Joyce mette in difficoltà il lettore meno esperto e rende di difficile fruizione l'opera.

Nel romanzo l'eroe greco viene calato in un contesto quotidiano, ricco di avvenimenti superflui e monotoni. Scopo dell'autore, come riporta Blumenberg, è il mito *sub specie temporis nostri zu transponieren* perché «es seien nicht so sehr die Abenteuer einer Person, sondern jedes Abendeuter sei so etwas wie eine Person»[211]. Il processo di *Entmythisierung* è attuato eliminando l'aura mitica che tradizionalmente compete a Ulisse, privandolo della forza d'animo e dell'abilità fisica che lo contraddistinguono. Non per questo, però, ne fa una macchietta. L'eroismo che Joyce intende far emergere dalle pagine del romanzo è domestico ed è situato nella continuazione della vita, difficile e interrelata come il romanzo. L'eroe parte alla ricerca del figlio, andando così a invertire la dialettica omerica in cui era Telemaco a cercare il padre scomparso e creduto morto dopo la guerra di Troia. Tutta l'opera joyciana si configura perciò come un «Monument des Widerspruchs gegen alles, was von seinem Namengeber hergekommen war»[212]. In ironico contrasto con i trentaquattro giorni dell'*Odissea* e le numerose peregrinazioni lungo un vasto itinerario geografico, l'avventura di Bloom è ambientata tutta in un unico giorno: il 16 giugno 1904. Per i lettori questa data non doveva significare assolutamente nulla[213], doveva infatti rappresentare il primo mezzo, per l'autore, per destituire

---

211 Hans Blumenberg, op. cit., p. 91. Blumenberg rileva la citazione da: *An Carlo Linati*, 21. September 1920 (*Briefe*, Frankfurter Ausgabe, 807 e ss. Vedi nota a pag. 91).

212 Ibid.

213 La data rappresenta il primo appuntamento con la compagna di vita Nora Barnacle. A questa informazione però il lettore giunge attraverso l'analisi filologica. La data doveva rappresentare un enigma al pari dei titoli dei capitoli rimossi, in modo da stimolare il lettore a cercare, in ogni dove, confronti con il testo omerico.

il mito della propria carica di significatività, trasformandolo in mera fattualità. L'avvenimento casuale, in un giorno casuale, è il contrario del mito: è l'attuazione del quotidiano e della normalità. La ripetizione non è certo estranea al mito, anzi, concorre a fondarlo. Ma se la ripetizione si determina come insieme di fatti di poco conto, ecco che il mito diventa un semplice fatto di vita, una cronaca, un frammento pseudo-biografico:

> Wenn Bedeutsamkeit der Indifferenz von Raum und Zeit abgerungen werden muß, tut dies Joyce indem er den raumzeitlichen Rahmen, mit Ironie gegen den Welt- und Zeitaufwand des Homer, auf die Beliebigkeit eines exakt datierten Tages im Juni 1904 und auf die provinzielle Abgelegenheit der Stadt Dublin, des von ihm so genannten Zentrum der Paralyse, reduziert.[214]

Per Blumenberg l'opera di Joyce ha un'importanza centrale nella letteratura ulisside. Il romanzo irlandese, infatti, consolida quello spostamento di focalizzazione che rende l'uomo di Omero un uomo qualunque: un *Everyman*. Il ritorno a casa è, perciò, futile: l'assenza dalla propria casa non provoca in Molly-Penelope, sua moglie, nessun moto di delusione; anzi, la fedeltà coniugale omerica viene irrisa dal rapporto adultero che la moglie ha all'insaputa del marito. Lo schema, tradizionalmente inteso, delle caratteristiche del viaggio di Ulisse è così irrimediabilmente rotto:

> Die Odyssee der Trivialität, die Leopold Bloom in dem einen Tage zurücklegt, widerlegt am Ende noch die Kreisschlüssigkeit als Sinnfigur. Seine Heimkehr ist die belangloseste und gleichgültigste aller Stationen und mündet in den inneren Monolog der Molly Bloom als deren Ausdruck von Unberührbarkeit durch diese Heimkehr. Odysseus-Bloom […] *schwärmt von Ithaka…und wie er zurückkommt*, macht's ihn fertig. Was die Stelle der Heimat besetzt, widerlegt, was noch Heimkehr genannt wird. [215]

Rimangono alcuni elementi intertestuali che lasciano emergere l'*Odissea* di Omero. Come nell'*Epos* Ulisse era presente sia nell'*Odissea* che nell'*Iliade* anche Dedalus-Telemaco è protagonista di due opere della produzione di Joyce: *Ulysses*, naturalmente, e *A Portrait of the Artist as a Young Ma*n del 1916. I rimandi possibili, supposti e confermati, sono tantissimi ed emergono spontaneamente solo conoscendo il retroscena della scrittura del romanzo. Di Ulisse, di quello omerico perlomeno, non rimane più nulla. T.S. Eliot, recensendo il romanzo di Joyce, definisce l'operazione di Joyce, l'accostare l'epica omerica alla quotidianità prosastica dell'oggi, il metodo mitico. Per Eliot solo attraverso il mito è possibile descrivere l'assurdità del reale moderno:

---

[214] Hans Blumenberg, op. cit., p. 92.

[215] Ibid. La parte sottolineata (dallo stesso Blumenberg) corrisponde ad una lettera che Joyce invia il 10 dicembre 1920 allo scrittore e pittore Frank Budgen.

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. […] Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward […] order and form […]. And only those who have won their own discipline in secret and without aid, in a world which offers very little assistance to that end, can be of any use in furthering this advance[216].

Il passaggio dal metodo narrativo al metodo mitico segna un nuovo ordine e una nuova forma del mondo della storia coeva ai due autori, definita da Eliot un panorama di futilità e anarchia. In questo mondo, dove vige l'assenza di regole ed esso è privo di qualsiasi valore, il mito ha quindi uno scopo ben preciso, né terapeutico né di sguardo nostalgico a una qualsivoglia età dell'oro: il mito è il mezzo con cui far luce, in modo disincantato, sulla realtà. È l'unico mezzo, a disposizione dello scrittore contemporaneo, per poter descrivere lo sfacelo di una realtà sempre più cangiante, sempre più irriconoscibile. Le parole di Eliot, che apparentemente sembrano limitarsi alla recensione, aprono in realtà a nuovi metodi ermeneutici che lungo tutto il corso del Novecento si consolidano nella rappresentazione del mito di Ulisse nella letteratura tedesca. La ripresa del mito nel Novecento letterario, dicono Eliot, Fühmann e Jesi ricollegandosi al discorso blumenberghiano, è possibile. Ma le caratteristiche dell'elemento mitico nel testo letterario moderno presentano una novità imprevedibile e spesso in contraddizione tra loro. Il mito letterario del Novecento sfrutta gli elementi prototipici del mito classico, tradizionalmente inteso, solo per stravolgerli, radicalizzarli ed esasperarli. Questa l'operazione condotta da Joyce che si richiama al mito solo in sordina e solo a scopo irrisorio.

Siamo perciò arrivati a due corone della letteratura ulisside europea: Dante e Joyce. Ma occorre citare un terzo riferimento, fondamentale, che però Blumenberg non sembra voler affrontare: Alfred Tennyson. Il poema, *Ulysses*, pubblicato nel 1842, segue di alcune settimane la morte dell'amico Henry Hallam. Una critica consistente interpreta il poema come l'espressione più pura di ostinazione alla vita anche poco prima dell'approssimarsi della morte. Anche

[216] Thomas Stearns Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in: Frank Kermode *(*Ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, Harcourt, New York 1975, p. 178.

se l'impatto dell'avvenimento sulla poesia è chiaro ed emblematico è stato suggerito come occorra evitare di leggerla unicamente sotto la lente biografica. Il mito di Ulisse, qui proposto nella versione dantesca, ha qui una valenza che sembra abbracciare la storia non individuale, dell'autore, ma universale. Il lungo monologo dell'eroe, sviluppato per *blank verse*, racconta di un Ulisse che, trovata la quiete domestica a Itaca, aspira a nuovi viaggi, a nuovi saperi e a nuove esperienze. Nulla di nuovo, apparentemente, che si possa discostare dal modello dantesco. Senonché l'opera si chiude con parole significative:

[…]
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
It may be that the gulfs will wash us down:
It may be we shall touch the Happy Isles,
And see the great Achilles, whom we knew.
Tho' much is taken, much abides; and tho'
We are not now that strength which in old days
Moved earth and heaven, that which we are, we are;
One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield.

Il viaggio è, come nel racconto dell'Ulisse dantesco, ancora *beyond the sunset*. Nonostante la coincidenza delle intenzioni, Ulisse è in partenza per un ennesimo, forse l'ultimo, viaggio. Se il viaggio di Dante infrangeva il divieto imposto e si poneva come blasfemo, il viaggio dell'Ulisse tennysoniano è la celebrazione della resistenza stoica dell'eroe che è tale perché viaggia e si imbarca, senza fine, in nuove avventure. La stasi, il rimanere fermo avvilisce le qualità straordinarie di Ulisse:

By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws unto a savage race,
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.
I cannot rest from travel […]

Il rifiuto della tranquillità itacese e della senilità in patria rende l'Ulisse nuovamente un personaggio ambiguo. Il viaggio condotto dall'eroe al fine di ricongiungersi con i cari e riappropriarsi della casa si risolve in una nuova separazione, perché Itaca è solo una sosta provvisoria, il pretesto, ma non il fine. L'Ulisse di Tennyson, che cronologicamente si pone tra l'Ulisse di Dante e quello futuro, anticonformistico, di Joyce, presenta un Ulisse bifronte: da un lato egli guarda verso la catabasi agli inferi, alla punizione inferta da Dio e

all'insuccesso causato dall'*hybris*. Dall'altra trova, in quella stessa *hybris*, l'energia della vita stessa. Nell'Ulisse di Joyce, che termina con un doppio affermativo (*yes yes*) sarà proprio il sì alla vita, alla sua complessità e assurdità, che celebra il moto direzionale dei personaggi in una Dublino labirintica e misteriosa. La traiettoria condotta dall'Ulisse europeo lungo il corso del Novecento è carica di presagi che la contemporaneità recepirà in modo spesso inaspettato. La letteratura italiana del XX secolo si inserisce e si connette alla versione omerica e alle riscritture inglese con esiti sempre diversi. Da una parte – e questa è la tendenza più comune – riducendo Ulisse ad un Nessuno attraverso processi di ridicolizzazione e demitizzazione (Graf, Gozzano) o di disincantamento (Pascoli) che rendono l'eroe un individuo senza le qualità precipue dell'alter ego omerico. Dall'altra però, c'è l'esaltazione dell'eroismo omerico che va a rifondarsi nel concetto di superuomo (D'Annunzio), recuperando il tono positivo del poema tennysoniano ma unendolo alla corrente elitaria e suprematista di un certo intellettualismo italiano. Si aggiunge, agli autori proposti, anche la figura di Cesare Pavese. In *Dialoghi con Leucò* (1947) anche Ulisse, insieme ad altre figure del mito greco, viene recepito e rielaborato in chiave moderna dall'autore santostefanese. La critica individua nella figura di Ulisse un elemento cardine di tutta la letteratura pavesiana:

> Il movimento della scrittura pavesiana, inscritta all'interno dei motivi fondanti del 'partire' e del 'tornare', trova naturalmente nella figura di Odisseo un centro di attrazione costitutivo, che oltre a riemergere carsicamente in maniera esplicita in tutta la sua opera, dalle poesie ai saggi, si rivela un modello che esercita costantemente il suo potere allusivo.[217]

Il viaggio rappresenta uno degli elementi costitutivi della poetica di Pavese, basti pensare al frequente *topos* del ritorno in patria come ben enucleato in *La luna e i falò* (1949) e in altri romanzi. Nei dialoghi Ulisse dialoga con Calipso che lo vorrebbe trattenere sull'isola. Fondamentale quanto sottolineato dalla Dea:

> CALIPSO […] Perché continuare? Che t'importa che l'isola non sia quella che cercavi? Qui mai nulla succede. C'è un po' di terra e un orizzonte. Qui puoi vivere sempre.
> […]se tu non rinunci ai tuoi ricordi e ai sogni, se non deponi la smania e non accetti l'orizzonte, non uscirai da quel destino che conosci.

Pavese inserisce un'interessante prospettiva sul senso della ricezione: Calipso offre all'eroe greco la possibilità di uscire di scena dal proprio mito per poter sostare, all'isola di Ogigia, per sempre. Ciò che la Dea offre a Ulisse è appetibile

[217] Antonio Sichera, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana 1», Istituto editoriali e poligrafici internazionali, Vol. 35, Pisa 2017, pp. 83-96.

perché significherebbe svuotarsi, nel mito finale, del peso narrativo che gli viene attribuito dai secoli precedenti a cui, per la prima volta, il personaggio Ulisse può rinunciare.

Ulisse torna anche nella poesia *Ulisse* (1935)[218], inserita in *Lavorare stanca* (1936), dove, nuovamente, l'eroe brama lasciarsi alle spalle il proprio cammino:

> Ma il vecchio
> non si muove dal buio, non ha sonno la notte,
> e vorrebbe aver sonno e scordare ogni cosa
> come un tempo al ritorno dopo un lungo cammino.

La ricezione di Ulisse da parte di Pavese ci mostra un Ulisse che resiste, simile al suo antecedente mitico, alla tentazione di infrangere il percorso narrativo prescritto. Se nell'opera omerica era la voce suadente delle sirene che richiamava l'eroe verso altre conoscenze, qui è Calipso, o il narratore stesso, che invita Ulisse a cambiare direzione, invalidando così il moto circolare del mito. Pavese sembra associare il futuro del mito al figlio di Ulisse, Telemaco, che nella poesia rappresenta il ritorno metaletterario. Mentre Ulisse, anziano e burbero, ha rappresentato il moto, infranto, del viaggio mitico, il figlio incarna invece il potere della sua ricezione:

> Ma il ragazzo cammina
> tutto il giorno per strada. Non cerca ancor donne e non gioca più in terra. Ogni volta ritorna.
> Il ragazzo ha un suo modo di uscire di casa che, chi resta, s'accorge di non farci più nulla.

Il movimento del giovane è quello del mito stesso che, attraverso le culture e le letterature, si disfa della propria struttura omerica prototipica attraverso il suo particolare "modo di uscire di casa"; enigmatica espressione che, mi sembra, possa stabilire la particolarità di tutte le ricezioni rispetto al canone omerico, ognuna di esse diverse e "rinneganti". Ciò che determina il figlio, rispetto al padre, è il suo eterno ritorno. Se Ulisse ritorna un'unica volta, quello del figlio è un circolo perpetuo, a cavallo tra letteratura e storia. Oltre all'inedita introduzione di Telemaco, inusuale nella poetica italiana del Novecento, Pavese costruisce la figura di Ulisse sulla scia di quelli coevi: un uomo che non attende più nulla; nessun ritorno e nessun affetto. Una volta approdato trova, ad accoglierlo, inedia e stasi.

Di tutte le rivisitazioni e le riscritture qui prese in considerazione emergono tre autori, nella storia della ricezione di Ulisse, che rappresentano ancora oggi un

[218] Cesare Pavese, *Ulisse* in, Id., *Le poesie*, contenuta nella raccolta *Lavorare stanca* (1936-1943), ET Poesia, Einaudi, Torino 2020 (ultima edizione), p. 66.

canone importante: Dante è il primo a sancire l'Ulisse trasgressore, Tennyson riprende il tema dantesco per portarlo alle estreme conseguenze. Per l'autore inglese Ulisse non è più un trasgressore, al contrario: diventa un motivatore. L'esaltazione del viaggio e della scoperta dell'ignoto decreta una nuova stagione per Ulisse, per il quale non è più eticamente sbagliato oltrepassare i limiti imposti dall'alto. Infine, Joyce trasformerà il movimento circolare del ritorno in un nulla di fatto: gli spostamenti che il protagonista dell'*Ulysses*, Leopold Bloom, compie in una giornata sono inutili e fine a se stessi, privi di qualsiasi bisogno ermeneutico attraverso cui, invece, il mito antico si nutre. Da trasgressore e, in seguito, motivatore, Ulisse diventa il borghese della stasi, dell'apparente movimento che, però, non accresce, ma rende l'uomo più incerto sul proprio avvenire. Queste trasformazioni segnano un processo che investe anche la letteratura tedesca e che inserirà, anch'essa, in rivalutazioni simili, seppur con modalità proprie. La letteratura inglese accoglie e consolida la figura di Ulisse, alle volte rifacendosi alla versione omerica, come Joyce, altre come in Tennyson richiamandosi a quella dantesca.

Nel 1990 un'opera ulisside in lingua inglese ottiene il premio Nobel per la letteratura: si tratta di *Omeros* del poeta caraibico Derek Walcott. L'opera è intertestuale alla versione dantesca ma solo nella forma: è, infatti, un poema epico in esametri, i cui versi sono divisi in stanze da tre, dove il secondo verso di ogni stanza rima con il primo e il terzo della successiva. Lo schema della terza rima dantesca smentisce però un contenuto di nostalgia classica ed è una rioccupazione (*Umbesetzung*), come definita da Blumenberg, del mito di Ulisse nei tempi moderni, ambientata ai giorni nostri nei mari dell'Oceano Atlantico, nel Mar Egeo, e in particolare sull'isola di Santa Lucia, patria dell'autore. Nell'opera subentra lo stesso poeta che commenta il poema e partecipa in prima persona ai viaggi transatlantici. Nell'opera di Walcott si incontrano figura e autore, mito e realtà, narrazione e cronaca reale. Il contenuto omerico e la forma dantesca trovano il loro posto nel reale, in una forma e una dialettica differenti, ma rispondendo agli stessi interrogativi del poema omerico: il viaggio, l'identità e il ritorno a casa che intreccia il versante narrativo del personaggio Afolabe tornato in Africa, dove ritrova la propria gente, a quello reale, biografico, del narratore, che parimenti ritrova la propria "gente", ossia

l'amante. La ferita d'amore rende il narratore distante, emotivamente, dal New England dove è tornato. L'autore però non aspira a nuovi viaggi né intende allontanarsi da casa, ma decide di cambiare la propria percezione. Il congedo di molti Ulissi del Novecento si ritrova così in contrasto con il ritorno, veramente in senso omerico, di Walcott, unito però alle contraddizioni e alle difficoltà culturali del presente. Walcott affronta il tema di Ulisse anche in un'altra opera del 1981, dal titolo *Mappa del Nuovo Mondo*. La poesia è l'esempio paradigmatico di prefigurazione e rappresenta proprio il concetto di ricezione testuale dal mito. Come nota Boitani, essa «dà compimento a Omero, a Dante, a Joyce, e ai mille cantori di Ulisse per mezzo di un nuovo inizio, in un altro nuovo mondo»[219]:

> un uomo con gli occhi annuvolati raccoglie la pioggia
> e pizzica il primo verso dell'Odissea.[220]

Ancora oggi la figura omerica torna a far parlare di sé e si connette alle tematiche della migrazione, della guerra nucleare, del nomadismo e del viaggio culturale. Per quanto il mito si radichi nella società multiforme del XXI secolo, esso continua sempre a mantenere il suo aspetto ambiguo. Da Omero a oggi, Ulisse torna con le proprie contraddizioni a illuminare un presente inquieto.

Noè Albergati, scrittore svizzero, inserisce la figura di Ulisse nella raccolta *Dal tramonto all'alba*[221]. Come scrive Simone Pelliccioli nella prefazione, Albergati parte dallo stesso assunto di Saba: fare della scrittura una poesia «onesta»[222]. Ad esprimere questa autenticità, questa pretesa del dire il vero, è nuovamente Ulisse. Il titolo richiama un episodio emblematico: *Il remo di Ulisse*, riporta in effetti sia l'interpretazione dantesca, *de remi facemmo ali al folle volo*, sia l'originale omerico con Tiresia perché, come appurato, Ulisse morirà dopo che un viandante scambierà il suo remo per un ventilabro. Raffigurato nel componimento di Albergati è un congedo: nella contemporaneità di Ulisse rimangono due sedie sulla scogliera, rivolte al mare, in attesa di un viaggio che, però, con la morte è terminato. La morte porta con sé il moto multidirezionale che da sempre caratterizza Ulisse e che nella contemporaneità resta nei segni

---

219 Piero Boitani, *Ulisse*, op. cit., pp. 550-551.
220 Derek Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, Adelphi, Milano 1992, p. 151.
221 Noè Albergati, *Dal tramonto all'alba*, alla chiara fonte (edizioni), Viganello Svizzera 2019, p. 6.
222 Ibid.

dell'attività nautica: i pescherecci e i lenti scafi richiamano l'elemento acquatico che vorrebbe ricomporre una scena che non può più formarsi:

[…]
frasi e gesta di stizza
che pungono la pelle come schizzi
invernali di onde sugli scogli infrante
e i pensieri taciuti sono un salto nel vuoto.
Con che sabbia allora contare?

L'andamento metrico segue il fluire delle onde, soprattutto per mezzo dei numerosi enjambement presenti. Di Ulisse rimane un'esistenza infranta: se il viaggio è concluso, allora rimane del non detto: i luoghi, che rimanevano da visitare, rimangono insoluti. L'incompletezza della missione si accompagna alla morte di Ulisse che sembra subentrare sul finale della poesia, a lato, quasi come per un dialogo. Il tempo del mito non trova corrispondenza nell'attualità: la circolarità e la ripetizione del mito, la sua riproducibilità all'infinito attraverso i secoli, sembrano per un attimo interrompersi perché la morte porta anche quella con sé. La morte della parola, di colui che non può più raccontare, è così infranta e calcolare il tempo della vita, così come della morte, resta un'impresa impossibile.

Il mito di Ulisse torna nel 2002 con un'opera tra analisi letteraria e storica. François Artog scrive *Memoria di Ulisse* dove la figura di Omero è la chiave di accesso per la comprensione della civiltà greca. Conoscere i meccanismi complessi dell'identità e della società della Grecia antica è possibile proprio in virtù del nomadismo ulisside che, attraverso città diverse, assorbe competenze e culture tra loro differenti, proprio come lo studioso che intende far proprio il costume di una determinata civiltà. Errare diventa così il metodo per conoscere e apprendere la cultura altra.

Madeline Miller, scrittrice americana esordiente, dedica al mito omerico ben due opere: *La canzone di Achille* (2011), narrazione in prima persona di Patroclo in cui compare naturalmente anche Ulisse, e *Circe* (2018), figura riabilitata e rivalutata dall'autrice. Attraverso una narrazione tra *gender studies* e uno stile fresco e moderno l'operazione della Miller è di riprendere l'intreccio originale dei miti classici calandoli in uno stile contemporaneo. La forma trasforma il mito e lo rende più attuale.

Anche nella letteratura greca moderna ci sono autori che hanno ripreso la figura di Ulisse. Il genere prediletto è, come tipicamente avviene dal Novecento a

oggi, la poesia. Il componimento *Itaca* di Costantino Kavafis, del 1921, ha come fulcro non il personaggio omerico ma la città. Itaca, per l'autore greco, non si lascia consumare dall'uomo ma può rappresentare un momento di valorizzazione del viaggio stesso. La transizione, e non l'approdo al porto sicuro, è il vero dono nel raggiungerla:

> Itaca ti ha dato il bel viaggio,
> senza di lei mai ti saresti messo
> in viaggio: che cos'altro ti aspetti?

Di dimensioni ben diverse è invece l'opera monumentale *Odissea* di Nikos Kazantzakis, risalente al 1938, ma di recente traduzione italiana (2020) a cura di Nicola Crocetti, dove alle avventure di Ulisse, dopo il ritorno a Itaca, si aggiunge il patrimonio linguistico dei pastori e dei pescatori dell'Egeo che l'autore greco salva, così facendo, dall'estinzione. L'autore di questa Odissea moderna si prefigge così uno scopo non solo letterario ma anche etnolinguistico: salvaguardare idiomi che scompaiono attraverso la lettura omerica.

Del panorama tracciato sulla letteratura europea, la letteratura tedesca sembra, almeno fino al Novecento, contare poche figure ulissidi e tutte poco celebri e dimenticate. Tenteremo di comprendere il perché nel paragrafo seguente, fornendo al contempo un possibile percorso attraverso i secoli delle riscritture, di lingua tedesca, più paradigmatiche.

2.1 La (s)fortuna di Ulisse nella letteratura tedesca fino al XIX secolo

La fortuna dell'opera di Joyce nasce dal fascino che la figura mitica di Ulisse esercita sulla cultura germanica. A questo fascino la letteratura di lingua tedesca sembra essere stata, per molto tempo, immune. Certo non mancano le riscritture su Ulisse ma nessuna di esse è potuta assurgere a diventare canone, se si fa eccezione per il testo filosofico di Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Ma se si getta uno sguardo sulla cultura letteraria tedesca, sebbene il mito trovi ampio spazio dalla letteratura di Weimar, di Goethe e Schiller, fino alle prime sperimentazioni nel corso dell'Ottocento, la figura di Ulisse, seppur presente, è narrata in misura minore rispetto ad altre figure. Consistenti figure ulissidi mancano nella letteratura di lingua tedesca fino al Novecento. A inizio

Novecento, le occorrenze di tale figura aumentano esponenzialmente. Da inizio secolo fino al 1915 la riscrittura dell'antico in generale, ma soprattutto di Ulisse, trova il suo acme: Lo studioso di Ulisse, e di mito, Matzig attesta ben 17 *Odysseusdichtungen* tra il 1906 e il 1914[223] e poi, nuovamente, tra il 1920 e il 1922. Le riscritture ulissidi più interessanti, per Matzig, sono di Robert Faesi, Paul Gurk, Gerhart Hauptmann e Albrecht Schaeffer. Nessuna di queste ha però avuto successo, nemmeno durante la loro pubblicazione, come afferma Matzig, fatta eccezione per Hauptmann, il cui *der Bogen des Odysseus* (1914) riesce ad imporsi ancora oggi come una delle più particolari rivisitazioni sul tema nella modernità tedesca. In particolare, l'autore tedesco sfrutta il materiale mitologico per attualizzare i personaggi e renderli comprimari di una storia moderna e reale. Il tentativo di Hauptmann è quello di inserire il mito nella cornice del naturalismo, sebbene l'interesse per il mito sia da limitare, nel contesto dell'autore, a una breve ispirazione momentanea, dovuta soprattutto al viaggio in Grecia del 1907. Nella prima metà del Novecento i modelli mitologici bellici e, in generale, contestuali alla figura dell'*Übermensch* tendono perlopiù a essere evitati[224]. Proprio all'inizio del XX, infatti, la figura di Ulisse subisce una prima radicale trasformazione: da eroe paziente e ingegnoso l'eroe viene plasmato come uomo perlopiù confuso e disorientato dalle vicende che lo coinvolgono. Matzig registra le riscritture mitiche più significative tra il 1903 e il 1906[225] segnalando, tra i vari, autori canonici come Hofmannsthal, Gide, Paul Ernst, Wassermann e Scholz. A seguire, tra il 1910 e l'anno successivo, opere ulissidi e non di Spitteler, Schmidtbonn, Faesi, Falke e Friedrich Lienhard. Dopo il 1915 le riscritture degne di nota, per Matzig, oltre a Hermann Reich e Felix Braun (che molto devono all'approccio di Hofmannsthal al mito), sono quasi esclusivamente di Däubler e nuovamente di Schaeffer. Dal 1915 al 1925 si rileva un interesse per il mito nuovamente crescente: l'autore espressionista Hans J. Jahnn scrive una *Medea* (1925) che Matzig valuta un'opera poco letteraria («*gehört eher der Pathologie als der Literatur an*»[226]) ma che,

[223] Cfr. Richard B. Matzig, *Odysseus, Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*, Doktorarbeit, Pflugverlag, Freiburg 1949, p. 36.
[224] Cfr. Richard B. Matzig, op. cit., p. 36-37.
[225] Cfr. Richard B. Matzig, op. cit., p. 37.
[226] Cfr. Richard B. Matzig, op. cit., p. 35.

oggi, è invece riconosciuta come una delle riscritture più interessanti sul mito (oltre a quelle di Franz Grillparzer e Christa Wolf). In questo periodo le riscritture mitiche superano la drammaturgia e la narrativa puramente storica e tentano soprattutto di astrarre il lettore dalla situazione storico-politica che sta vivendo per trasportarlo altrove. Nonostante vi siano delle riscritture su Nerone e Spartaco e, quindi, calate in un contesto di guerra storicamente ben definito, esse hanno sempre lo scopo di spostare il lettore dal suo tempo coevo e dargli sollievo, raccontando una storia di violenza che, però, non lo rappresenta. La catarsi è quindi ottenuta attraverso la narrazione di un fatto crudo che non coincide però con quello della realtà coeva allo scrittore e al lettore e che quindi permette di disinnescare il sentimento di angoscia esperito. La proliferazione dei personaggi mitologici tra il 1900 e il 1925 è ottenuta attraverso l'intrecciarsi di due situazioni storico-letterarie fondamentali[227]: la tradizione (neo)umanistica e lo *Zeitgefühl* (traducibile con *concezione del tempo*). Il tema dell'Antico è proprio di una tradizione europea comune, latino-greca, che dall'Umanesimo entra in una profonda dialettica con la letteratura fino al cosiddetto Neoumanesimo che trova nella figura di Humboldt, la sua presenza maggiore. In quanto fondatore dell'Università di Berlino, lo studioso fa sì che la classicità entri a far parte delle mura accademiche, conferendo ai Greci il merito di aver dato valore all'esistenza umana[228]. Il moderno, per Humboldt, non ha nulla della magnificenza del classico e l'uomo, con gli dèi, non può certo misurarsi. Il neoumanesimo nasce perciò come attacco diretto all'opportunismo borghese e contro una *Weltanschauung* che fa della massima *utile, non subtile sequimur* la propria ragion d'essere. L'epoca napoleonica, tutta tesa al profitto economico e all'elevazione dei principi scientifici e matematici, termini *tour-court* della vita pratica, è l'obiettivo principale della polemica neoumanistica che vorrebbe riportare in auge il classicismo non come mero bagaglio archeologico da riscoprire e archiviare ma come fonte di ispirazione letteraria e culturale, andando così a incrementare sempre più i rapporti di reciprocità tra modernità e classicità nonché tra mito e letteratura. Il XIX

[227] Cfr. ibid.
[228] Su questo aspetto Humboldt scrive *Abhandlung über das Studium des Altertums* (1793) *e Latium und Hellas* (1806).

secolo, in particolare, permette ai teorici neoumanisti di formulare teorie mitologiche che diverranno poi punti cardini della critica mitologica nel Novecento post-Nietzsche: Friedrich Schlegel, Creuzer, Bachofen, Burckhardt e Wilamowitz-Möllendorff. A ciò si unisce, come accennato prima, la concezione del tempo, del primo Novecento, che intende opporsi al Naturalismo. Il movimento risponde ad un bisogno dell'uomo di descrivere la propria realtà così com'è. Il mito, invece, di contro ad una concezione filosofica pragmatica e fondamentalmente empirica, oppone il proprio linguaggio per immagini e metafore. Per molto tempo, quindi, perdura la teoria secondo la quale mito e ragione siano agli antipodi, e scopo dell'Illuminismo sia quindi l'annientamento delle potenze mitiche in favore di un'autoconsapevolezza, della propria coscienza individuale, da parte dell'uomo. Ciò funge, come si è visto, da base storico-filosofica per le speculazioni di Horkheimer e Adorno e Blumenberg che mettono in crisi la dicotomia descritta, riflettendo invece su quanto, potenza mitica e intelletto, siano profondamente interrelati tra loro. È quindi nel corso del primo Novecento che mitologia e razionalità diventano due concetti che si intrecciano numerose volte nei testi tedeschi. Rilke, Kafka e Brecht mettono in luce il bisogno, da parte dell'uomo, di trovare risposte da un senso univoco, certo ed esperibile. Ciò non è possibile. Il mito, nella rappresentazione delle Sirene, risponde con il silenzio, parole di rifiuto. L'incomunicabilità del primo Novecento, ben rappresentata dalla celebre *Ein Brief* di Hofmannsthal, è evidenziata sensibilmente dal rapporto, conflittuale eppure saldo, tra mito e ragione nella dialettica con le potenze mitiche.

Il mito, poi, grazie a Nietzsche subisce un recupero positivo; in particolare viene enucleata la dialettica tra apollineo e dionisiaco che evidenzia nuovamente i due opposti: il placido lato del razionale e dell'ordinario contro l'irrazionalità del mito antico, ben rappresentato dalla goliardia della figura di Dioniso.

In seguito alle due guerre mondiali si registra nuovamente un aumento di riscritture mitologiche. Questa volta le occorrenze raggiungono un apice che vale la pena commentare. L'eroe del mito assurge, in questa particolare congiuntura storica del Dopoguerra e, in seguito, della costruzione del Muro

di Berlino, a figura dell'esule, dell'*heimatlos*[229] che è costretto a vagare, in cerca della propria patria perduta. Qui Ulisse diventa, talvolta, un simbolo di fratellanza, di ricerca solidale tra gli uomini e incarna una scrittura solidale che vorrebbe abbracciare il destino collettivo degli intellettuali esiliati. Talvolta, mette in luce anche l'altro aspetto dell'esilio: la violenza, l'indifferenza e la complessità dei rapporti umani. Si inserisce in questa temperie un'opera cardine di Heiner Müller, ossia il *Philoktet* (1965)[230], nel quale Ulisse si presenta come una figura sordida e machiavellica. L'autore non è nuovo alle riscritture mitiche. *Prometheus* (1962)*, Zement* (1972)*, Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982-1983) e la *Hamletmaschine* (1977-1979) testimoniano un vivo interesse, da parte dell'autore, per la rielaborazione moderna del mito antico, classico e letterario. I testi si presentano come cambiamenti radicali, spesso in chiave polemica, dei presupposti contenuti nelle opere primigenie. Anche la figura di Ulisse riveste un ruolo non indifferente all'interno della sua produzione. Il ruolo maggiore è assunto nel *Filoktet* dove l'eroe compare in modo molto diverso dai modelli omerici e danteschi che conosciamo: Filottete viene abbandonato sull'isola di Lemnos perché ferito da un serpente e, quindi, giudicato inabile. Ma quando un indovino svela che senza Filottete Troia non potrà mai essere espugnata, Ulisse e Neottolemo devono farsi carico dell'impresa di recuperare l'arco, simbolo di Filottete, perché solo lo strumento può assicurare la vittoria. Essi tentano di impossessarsene attraverso l'inganno. Soprattutto Ulisse spinge il compagno a compiere azioni ingannevoli pur di raggiungere il fine prestabilito. In questa riscrittura la poliedricità del mito di Ulisse appare in chiave negativa: la *metis* è sfruttata dall'eroe per poter sopraffare gli altri. Neottolemo dovrà fingere di avere litigato con i capi greci (in particolare con Ulisse e cercare di accattivarsi la fiducia di Filottete, facendosi consegnare l'arco. L'inganno riesce e Filottete consegna il suo arco

[229] Di questo ringrazio Alessandra Schininà per le suggestioni e i contributi. Cfr. Alessandra Schininà, *Poesia austriaca dell'esilio*, Artemide, collana Proteo, Roma 2009; Alessandra Schininà, *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, atti del convegno di studi, Nunzio Zago (a cura di), Siké, collana Le scritture della buona vita, Ragusa-Ibla, 20-21 ottobre 2016, pp .209-225; Alessandra Schininà, *Odysseus als Grenzüberschreiter bei Exilautoren/autorinnen aus Österreich* in: «Studi Tedeschi», Filologia Germanica, Studi Nordici, Studi Nederlandesi, VOL. XXV, Università degli Studi di Napoli 2015, pp. 133-145.

[230] Omonima è la poesia del 1950, *Philoktet 1950*. Nella rievocazione dell'episodio, però, non compare Ulisse che Müller inserisce solo nella pièce successiva.

all'amico Neottolemo, che a sua volta lo consegna ad Ulisse. All'ultimo momento, però, Neottolemo si pente e riprende l'arco dal compagno e lo riconsegna a Filottete. L'eroe dell'*Odissea* si infuria e solo l'intervento di Eracle *ex machina* calma il conflitto e convince Filottete ad imbarcarsi per Troia.

L'opera, pubblicata sulla rivista *Sinn und Form*, verrà resa pubblica sul palcoscenico sotto la regia di Hans Lietzau nel 1968. Fulcro dell'opera teatrale è la figura di Filottete e il rapporto che la figura intrattiene con Ulisse e Neottolemo. La trama della *pièce* è molto simile alle omonime tragedie di Sofocle (409) ed Euripide (431)[231] con, però, alcuni, sensibili cambiamenti. Fulcro dell'opera resta la figura di Filottete. Se Neottolemo è il personaggio che rappresenta il pentimento del gesto ingannevole compiuto, Ulisse è la conferma della logica strumentale postulata da Adorno e Horkheimer. Ulisse, Neottolemo e Filottete sono, nel dramma di Müller, sullo stesso piano, proprio come esemplificazioni di tre diversi atteggiamenti rispetto alla storia coeva all'autore: Mentre Filottete rappresenta l'altro e il diverso, irriso e abbandonato, i due soldati inviati dall'esercito greco sembrano ricordare i militari di uno Stato autoritario. La violenza e gli inganni, di cui si fanno portatori Ulisse e Neottolemo, rappresentano in realtà quella dello Stato stesso che sfrutta alcuni componenti della propria manodopera per annientare il singolo e assoggettarlo alla ragione dell'utile. Alla centralità dell'opera di Müller nelle rielaborazioni sul mito *tout court* non corrisponde, però, la stessa essenzialità nel quadro delle riscritture ulissidi. La figura di Ulisse è subalterna al vero protagonista della scena: Filottete. Se nel dramma antico i compagni ingannatori rivestono ancora un ruolo determinante, nella riscrittura tedesca Ulisse e Neottolemo rappresentano i tentacoli della piovra statale che controlla, in modo capillare, ogni suo funzionario. Essi, svuotati del proprio contenuto mitico più autentico, diventano così ombre destinate a svanire in favore della riscrittura del personaggio di Filottete che da personaggio drammatico diventa personaggio ambiguo e incerto, vittima ma, al contempo, responsabile egli stesso del sistema che mette in gioco.

[231] Andata però perduta.

I testi della *Exilliteratur* denunciano, soprattutto, l'impossibilità stessa di un ricongiungimento. Quando essa avviene sul piano fisico, un ricongiungimento reale non corrisponde però a quello affettivo. Attraverso i conflitti, gli esodi e le erranze, Ulisse perde contatto con i suoi che diventano presenze estranee e invisibili. L'estraneità e l'alienazione sono la chiave intepretativa centrale di questi testi. La mancanza di un Ulisse forte, il cui anelito per la conoscenza è espressione stessa del suo destino, è introvabile. Il motivo è principalmente uno: la figura di Faust nella letteratura tedesca tende a coincidere con quella ulisside. Anzi, si può in effetti dire che l'Ulisse germanico è, all'origine, proprio Faust: anche questa figura, come l'eroe omerico, compie un viaggio, disseminato da prove di iniziazione e di dolore, senza poter mai essere condotto a casa; non ad una *Heimat* fisica perlomeno, se si considera la versione goethiana, ma alla beatificazione che consegue alla sua morte. Questa la *Vollendung* cui tende durante il suo viaggio. Nel *Prinzip Hoffnung* Ernst Bloch vede in Ulisse un Faust del mare e lo colloca accanto ad altre figure per trascendenza, sete di conoscenza ed esperienza, insieme a Don Juan, Colombo o Don Chisciotte. Sono tutti considerati come rappresentanti di un pensiero utopico, che vogliono riconoscere il mondo in tutte le sue manifestazioni: «Er [Odysseus] besitzt nicht nur die Ungeduld, die Welt zu sehen, sondern er ist diese Ungeduld [...] Leben wird auch hier dasselbe wie durchgehaltene Grenzüberschreitung»[232].

La *Bildung* di Faust, come quella di Ulisse, è centrale. Se inizialmente il personaggio anela ad un sapere immenso, senza confini, proprio come va cercando l'Ulisse dantesco, sopraggiunge sul finire dell'opera una sorta di nostalgia: quella per Gretchen, la donna amata, che è stata incarcerata ed è morta a causa sua. Gretchen non può sovrapporsi a Penelope perché rappresentano due personaggi radicalmente diversi ma sono, tuttavia, simbolo di una femminilità in lotta. La prima però soccombe. La donna, tuttavia, non serba rancore per Faust e l'opera goethiana termina con il perdono, che la fanciulla rivolge all'amato. Su questo punto, e solo su questo, le figure

[232] Ernst Bloch, *das Prinzip Hoffnung*, dritter Band, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1959, p. 1206. Il brano su Ulisse si trova alle pp. 1201-1206 con il titolo *Odysseus starb nicht in Ithaka, er fuhr zur unbewohnten Welt*.

femminili tendono ad avvicinarsi: la speranza che le lega al consorte e il viaggio, che essi compiono, si realizza come completamento necessario alle speranze riposte delle due donne. Ogni peripezia, ogni passaggio, è una conferma, una devozione, a quell'aspetto saldo e stabile di due vite, quella di Ulisse e di Faust, che fanno del naufragio la propria marca esistenziale. Nel Faust goethiano, però, non è vi è unicamente espresso l'aspetto poliedrico di Ulisse ma ritroviamo anche l'aspetto più evocativo del canto delle sirene che nell'opera di Goethe è rappresentato dalla voce di Mefistofele che, alla fine, non a caso esclama:

> «Vorbei! Ein dummes Wort.
> Warum vorbei?
> Vorbei und reines Nicht, vollkommenes Einerlei!
> Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!
> Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen!
> «Das ist vorbei!» Was ist daran zu lesen?
> Es ist so gut, als wär'es nicht gewesen,
> Und treibt sich doch um Kreis, als wenn es wäre.
> Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere»[233]

L'*Ewig-Leere* di Mefistofele sembra già preannunciare le *stumme Sirenen* di Kafka. Anche qui l'abisso sembra contraddistinguere il personaggio che vede Faust incastrato nel passato, incapace di creare per il futuro. Il demone non concepisce l'idea della corruttibilità del tempo e del decadimento, non accetta la transitorietà della vita. Egli preferisce attrarre questa vuoto che può essere l'unico tratto distintivo in un suo mondo astorico e atemporale. Sono quindi diverse le somiglianze possibili tra le due opere, tra i due personaggi, tanto che non c'è stato bisogno di creare un *Odysseus* per molto tempo perché Faust incarnava, già da solo, quella *Sehnsucht*, speculare al *nòstos*, e quel *Sehnen*, che è lo stesso atto del navigare del *viator* omerico. Nel Novecento Ulisse però riesce a trovare il proprio spazio, ma lo fa scardinando proprio quegli aspetti marcatamente omerici che prima della modernità ancora potevano reggerlo. Ernst Bloch sostiene che l'avventura di Ulisse non termini nel talamo di Penelope perché

> Die Heimkehr, gewiss, sie ist eine bedeutende Kategorie; desto größer jedoch sind ihre Gefahren und Verderbungen, gleich denen der Ruhe. Wäre Ithaka kein Symbol, so wäre es ein Problem, und Homer läßt vor ihm, nach geschehenem Hausrecht, den Vorhang fallen. Aber die Sage schwieg nicht, sie arbeitete in einer Art von

[233] J.W. Goethe, *Faust. Urfaust*, trad. e cura di Andrea Casalegno, vol. II, Collana I Grandi Libri Illustrati, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 1042-1043.

> Fliegendem-Holländer-Motiv über Odysseus weiter, über einem späten wilden, unbekannten.[234]

Dopo le peripezie, dopo essere a tornato a casa, Ulisse riparte. Ed è questo il vero ritorno, è per questo che il sipario non cala: Ulisse riparte per una nuova avventura nel mondo *sanza gente*. Il rimando intertestuale all'Ulisse dantesco che affronta il viaggio mortale per raggiungere le colonne d'Ercole è dichiarato. Itaca perde la sua carica significativa e si fa puro significante: è lo sforzo del poeta di creare un luogo solido, sicuro, all'eroe che è però solo momentaneo. Breve è il passaggio a casa dell'Ulisse blochiano, così come quello dantesco perché «Odysseus hat selbst die Bande zerrissen, die ihm zum König im Winkel gemacht hätten, gleichsam zum pensionierten Kapitän. Er besitzt nicht nur die Ungeduld, die Welt zu sehen, sondern er ist diese Ungeduld, sie enthält ihm sein eigenes entschiedenes Da-Sein»[235]. Anche Bloch, quindi, celebra la fine dell'Ulisse omerico proclamando il nuovo Ulisse moderno, nel solco di quello dantesco. È lui stesso poi a connettere la figura di Ulisse con quella di Faust: «diese erstaunlich Wendung erscheint in der Göttlichen Komödie (Inf. XXVI, v. 79-142); der unwillige Dulder gelangt dadurch in eine ganz und gar nicht unwilligen Verwegenheit, ja er wird zu einem Meer-Faust»[236].

Faust diventa il mitologema moderno che sopperisce, almeno in un primo momento, alla mancanza di un Ulisse propriamente germanico. Anche Blumenberg ammette che «nichts hat ästhetisch und zeitkritisch so gereizt, wie die Kraftprobe an dem neuzeitlichen Mythologem des Doktor Faust»[237]. La cosiddetta Finalisierung blumenberghiana, ossia il portare a termine il mito nella modernità per mezzo della sua significatività, può realizzarsi proprio in un mito come quello del Faust[238].

Ulisse, o il Faust del mare, è nella contemporaneità un "riluttante paziente", sempre in attesa di un nuovo viaggio. La riscrittura del personaggio finisce così per essere caratterizzata, non dall'omerica *Heimweh*, ma dalla *Fernweh* che unisce, di conseguenza, il modello dantesco con quello faustiano. Celebrazione, dunque, dello *Streben*, dell'anelito verso l'altro. Gli scrittori che rielaboreranno

[234] Ernst Bloch, op. cit., p. 1202.
[235] E. Bloch, op. cit., p. 1026.
[236] E. Bloch. Op. cit., p.1202.
[237] Hans Blumenberg, op. cit., p. 305.
[238] Ibid.

il mito di Ulisse, sia durante il Novecento che nel nostro secolo, subiranno il fascino di questa importante caratterizzazione.

II parte
La ricezione del mito di *Odysseus* nella letteratura tedesca dal Novecento a oggi

3. Le Sirene: l'episodio omerico

«E come delle Sirene canore udì la voce»[239]

Alla fine del poema omerico Ulisse tesse a Penelope un resoconto delle avventure vissute durante il suo viaggio e menziona naturalmente anche l'episodio delle Sirene. È però interessante constatare che l'elemento richiamato alla mente è la voce, il suono che da esse proviene. Su questo

[239] *Odissea*, op. cit, XXIII Canto, v. 326, p. 1199.

particolare si attesta in realtà una robusta tradizione iconografica e letteraria che tiene conto di tre aspetti, tutti presenti anche nel poema: il primo è quello del suono della voce, a cui si aggiungono l'elemento erotico dell'attrazione femminile e la pericolosità che queste caratteristiche rappresentano perché non corrispondenti alla normatività civile. L'antropologa Loredana Mancini[240] sottolinea la complementarità tra tutte e tre i nuclei tematici e come la musicalità vocale rappresenti l'elemento connettivo perché esso è sia elemento di attrazione erotica sia di disturbo rispetto alla società precostituita. Secondo Svetonio l'imperatore Tiberio metteva alla prova i grammatici domandando loro «quid Sirenes cantare sint solitae?». La domanda continua fino a oggi e ha stimolato la fantasia di numerosi scrittori. Anche nell'antichità le risposte erano plurime: Orfeo oppone al canto il suono della propria lira e quindi non ode la voce delle Sirene, Enea ascolta solo l'infrangersi delle onde sugli scogli.

L'Odissea di Omero pone l'incontro con le sirene a metà dell'opera, nel canto XII, dove Ulisse è alla corte dei Feaci e racconta le proprie vicissitudini. Sono due i termini lessicali che Omero riferisce al suono della voce che le sirene producono. La prima volta è una parola che incontriamo nel discorso di Circe a Ulisse ed è phthóngos (φθόγγος) che indica un semplice suono distintivo, riconducibile nel testo omerico sia agli esseri umani che a essere mostruosi, come Ciclope. Si tratta di un suono non modulato, penetrante e insistente. Mentre aoidé (ἀοιδός) indica un canto soave, melodioso in grado di irretire chiunque lo ascolti perché è sia canto che incantesimo. I due vocaboli indicano due aspetti complementari della vocalità nel testo omerico. Le sirene sono dotate di un suono indecifrabile e ambiguo, che attira proprio perché sfugge alla comprensione umana ma anche, e questo è quello decisivo, di un suono che è stato conferito alla voce delle Muse. Ma a differenza delle protettrici dei Poeti, le Sirene sfruttano questo secondo suono come strumento per ipnotizzare i marinai avvicinatisi per curiosità con l'obiettivo di ucciderli.

Ripercorriamo i passaggi che portano Ulisse all'incontro con le Sirene. È per prima Circe a fare menzione alle creature, raccontando soprattutto i loro inganni e mettendo in guardia l'eroe:

---

[240] Cfr. Loredana Mancini*, le Sirene come paradigma del margine nella cultura greca arcaica*, in: «Rivista di Psicanalisi», Cortina Editore, vol. LVI 3, 2010, pp. 1-19, in particolare su questo p. 2.

Dapprima giungerai dove sono le Sirene, che ammaliano
Tutti gli uomini chiunque sia che da loro arrivi.
Chiunque, non sapendo, a loro si accosti e oda la voce
delle Sirene, mai più ritorna a casa, né giulivi
la moglie e i teneri figli gli si mettono accanto.
Le Sirene lo ammaliano con il loro canto armonioso,
stando in un prato. Intorno c'è un gran mucchio di ossa
di uomini in putrefazione: sulle ossa che si disfa la pelle.
Ma tu passa oltre, e sulle orecchie dei compagni spalma,
ammollita, dolce cera, perché nessuno ascolti
di loro. E se tu stesso vuoi ascoltare,
ti leghino per le mani e i piedi sulla nave veloce,
ritto, alla base dell'albero, e ad esso si annodino le funi,
affinché tu ascolti, godendone, la voce delle Sirene.
E se tu preghi i compagni e ordini loro di scioglierti,
allora ti tengano legato con nodi ancora più fitti.[241]

Nel momento in cui viene narrato il momento dell'incontro tra Ulisse e le seduttrici esse intonano un canto verbale che promette la verità su fatti che Ulisse ignora. Che sia solo un inganno per indebolire la resistenza di Ulisse, conscio l'intero mondo greco della sua brama di conoscenza, o che siano effettivamente detentrici di un sapere superiore Omero non lo dice. Le sirene omeriche appaiono sulla scena solo alcuni veloci istanti per poi, una volta che la nave le supera, scomparire nel nulla:

'Su, vieni qui, molto famoso Ulisse, grande vanto degli Achei:
arresta la nave perché tu possa udire la nostra voce.
Ancora nessuno è passato di qui con una nera nave
senza aver ascoltato dalle nostre bocche la voce melodiosa:
e quando poi va via, diletto ha fruito e conosce più cose.
Noi sappiamo tutto ciò che nell'ampia piana di Troia
Gli Argivi e i Troiani soffrirono per volontà degli dèi:
noi sappiamo tutto ciò che avviene sulla terra nutrice di genti'.[242]

La voce è definita armoniosa, e ben poco viene detto della loro figura: sono uccelli? Sono donne? Sono animali acquatici? Ogni elemento puramente estetico è in fondo di importanza nulla per il poeta dell'Odissea; soprattutto di fronte a quel canto che spiazza gli uomini e promette la verità sulla guerra di Troia, ossia conosce il destino di coloro che hanno combattuto a Troia. Il grecista Di Benedetto indica la presenza di un modulo fiabesco per il quale dei demoni femminili attirano i naviganti, li stregano con il loro canto e li mandano in rovina. Ma lo studioso si sofferma anche su quanto le sirene sembrano promettere: l'esito di Troia. Questo perché si parla, attraverso la figura di Nestore, dei patimenti dei Greci ma non altrettanto si fa per i Troiani che

[241] *Odissea*, op. cit., Canto XII, vv. 39-54, pp. 655-657.
[242] Ivi, Canto XII, vv. 184-191, p. 667.

invece sembra essere il fulcro dialettico cantato dalle Sirene. Sembra solo però; ciò che cantano le Sirene è altrettanto problematico come individuare con quali modalità lo facciano. Come nota ancora Di Benedetto: a che scopo essere irretito dalle Sirene quando Tiresia ha rivelato ad Ulisse quanto poteva soddisfarlo? E qui nasce il bisogno di individuare quel canto in maniera più astratta. Esso non attirerebbe Ulisse perché racconta, di fatto, ciò che si nasconde dietro l'Iliade, ma il solo promettere conoscenza altra, fuori dalle possibilità umane, non concretizzabile in un discorso unitario, avrebbe spinto Ulisse ad abbandonare il suo viaggio. Resta però una voragine semantica che la letteratura di ogni cultura ha tentato di riempire, a volte con risposte legittime e plausibili e altre volte con nuovi interrogativi.

Più avvicinabile le modalità del canto delle Sirene. Anch'esso non è descritto in maniera particolareggiata nell'Odissea, accennando unicamente all'aspetto melodioso e intonato. Il testo omerico dice però due elementi importanti, concomitanti all'episodio. Il primo è il cambio climatico: la bonaccia. Appena la nave di Ulisse e i compagni si avvicina all'isola delle due sirene avviene un brusco cambiamento acquatico: le onde si fermano, il vento cessa. L'avvicinarsi alle creature coincide con una stasi dell'ambiente circostante che diventa così ben più temibile delle onde tumultuose del mare. L'altra informazione è che le sirene si trovano su un prato in attesa. Lo sottolinea un verso nel quale viene esplicitato come le sirene non si lascino sfuggire un grido di un compagno di Ulisse. La loro attenzione è tutta catalizzata dai movimenti in mare, pronte a predare le vittime che passano di lì. Interessante notare come esse offrano a Ulisse una conoscenza ultramondana perché solo essa può – in fondo – interessante l'Ulisse omerico. A differenza di quello dantesco, che viaggia per seguire virtute e canoscenza, l'Ulisse omerico non condivide con il suo comprimario la prospettiva di scoprire nuove civiltà. Il viaggio è tutto teso verso il ritorno a casa, certo con la curiosità verso fenomeni e creature differenti, ma senza il bisogno di una consapevolezza culturale maggiore, cui invece anela l'Ulisse della *Commedia*.

La *Seirén*[243], figura aviforme originaria della Grecia arcaica (VIII a.C), non custodisce nel mito popolare classico la conoscenza. Essa pare, infatti, un'invenzione tutta omerica. Anche Cicerone sembra concordare con questa versione perché afferma – come si è accennato nella parte introduttiva della presente tesi – che Ulisse non poteva essere irretito da delle *banali canzoncine*. Le Sirene qualcosa dovevano pur promettere. Non era perciò per la particolarità della voce che attiravano i naviganti, «sed quia multa se scire profitebantur». È probabile che Dante sia stato ispirato dall'interpretazione di Cicerone perché pone il suo Ulisse di nuovo in mare avido di sapere. Sempre Dante sembra riprendere il tema della Sirena; più precisamente nel XIX Canto del Purgatorio, nel quale compare in sogno, a Dante, quella che è a tutti gli effetti una sirena di omerica memoria: lo si desume, ancora una volta, dal canto ammaliante che irretisce il poeta. Ma una donna virtuosa corre in soccorso e mostra a Dante il ventre maleodorante. In Dante, come in Omero, la Sirena non incanta per le proprie grazie ma per mezzo della propria voce[244].

Tra gli interpreti moderni del mito fanno discutere quelle di Blanchot e Calvino che tentano di rispondere all'enigma della voce misteriosa. Calvino suppone che le Sirene possano narrare un destino inedito per Ulisse che forse non ci viene raccontato da Omero, una storia «forse uguale a quella che stiamo leggendo, forse diversissima»[245]. Blanchot invece crede di conoscere la natura di quanto viene cantato e si tratterebbe, in realtà, di un canto funebre[246]. Se Ulisse si fa trasportare da quel canto, egli vede il sé, da fuori, all'interno del componimento che l'ha concepito. Ammira, in altre parole, il suo essere un personaggio di una storia e affascinato dal canto delle sirene potrebbe correre

[243] Per una storiografia dettagliata della figura della Sirena, cfr. Walter Rachewitz, *De Sirenibus: An inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, Garland Publisher, Harvard University, New York 1989.

[244] Sull'origine del personaggio e l'etimologia del termine antico *seirazein* (che significherebbe sia "legare con una corda" che "prosciugare" (rappresentando secondo Graves una forma gemellare della dea della mezza estate e quindi riferendosi al terreno disseccato in momenti di estrema afa) cfr. Luciano De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in: G. Coccoli; A. Ludovico; C. Marrone (a cura di), *La mente, il corpo, i loro enigmi. Saggi di filosofia*, Stamen, Roma 2007, pp. 171-190, qui p. 175.

[245] Italo Calvino, *Le odissee nell'Odissea*, in: *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, pp. 14-22. Articolo comparso originariamente su «L'Espresso» il 28 giugno 1981.

[246] Cfr. Maurice Blanchot*, Il canto delle Sirene, I. L'incontro con l'immaginario*, in: Maurice Blanchot, op. cit., p. 13.

il rischio, dice Blanchot, di abbandonare per sempre la propria missione[247]. Il canto sarebbe però indice di un lutto: nel momento in cui Ulisse prende coscienza della propria importanza si sposta dalla dimensione intertestuale a quella extratestuale in una dimensione metatestuale che descrive se stessa. Per potersi guardare dal di fuori l'eroe deve, necessariamente, situarsi fuori dalla storia e morire in essa. L'interpretazione, affascinante ed enigmatica, sembra più che spiegare effettivamente quanto Omero o chi per lui potesse concepire, già un'interessante riscrittura sul tema, che comincia a rivelare la natura problematica degli scritti sulle Sirene a cavallo tra esperimenti di prosa, bozze riflessive e complessi versi poetici. Le Sirene non sono solo difficili da identificare ma anche da "cantare" con le parole giuste. Rainer Maria Rilke sceglie la poesia, Kafka il testo breve, segue Brecht che adotta lo stesso sistema di Kafka. Calvino opta per la saggistica come Blanchot, ma Joyce le inserisce, ad esempio, all'interno del proprio romanzo *Ulysses* all'interno di un capitolo di per sé già evocativo per il titolo[248] senza doversi avvalere dello schema *Linati*[249] per poter capire come vada interpretato: *The Sirens*[250]; dove le sirene sono avvenenti donne in attesa di clienti. Le Sirene sfuggono ad un'identificazione di genere precisa, anche se la poesia e la prosa breve rappresentano le modalità di scrittura più scelte. L'episodio delle Sirene è ricco di simbolismi che emergono in modo molto più esplicito rispetto all'ermeticità chiusa degli altri capitoli[251].

Nel Novecento è il valore filosofico e teoretico, di cui le Sirene sono portatrici, a rappresentare l'interesse principale della letteratura. Il Canto XII dell'*Odissea* resta, quasi sempre, il riferimento principale.

---

[247] Questo aspetto è una suggestione che si rileva già nella ricezione dello stesso mito omerico come dimostra Rachewitz, cfr. Walter Rachewitz, op. cit., p. 233.

[248] Titolo che Joyce non apporrà mai volontariamente, dato che tutti i titoli del romanzo sono ricavati dalla corrispondenza privata. Cfr. sulla questione la seguente edizione: James Joyce, *Ulysses*, Richard Ellmann, Hans Walter Gabler (a cura di), Giulio de Angelis, Andrea Carosso (trad. it.), Oscar Mondadori, Milano 2000, ad. es. p. 744 e cfr. anche Giorgio Melchiori, Giulio de Angelis, *Guida alla lettura*, Oscar Mondadori, Milano 2000.

[249] Si fa riferimento al celebre schema attraverso cui è possibile rilevare i parallelismi tra il poema omerico e l'opera di Joyce.

[250] Il capitolo è ambientato presso l'hotel *Ormond*, dove Bloom entra per osservare di nascosto il proprio rivale in amore, Boylan. Al banco del bar sono Miss Douce e Miss Kennedy, due adescatrici. Esse rappresentano le Sirene della modernità.

[251] Sulla problematicità dei rimandi del testo di Joyce all'*Odissea* cfr. Arno Esch, *James Joyce und Homer, Zur Frage der ›Odyssee‹ Korrespondenzen im ›Ulysses‹*, in: Therese Fischer-Seidel (Hg.), *James Joyce ›Ulysses‹. Neure deutsche Aufsätze*, Frankfurt am Main, pp. 213-227.

Anche in ambito germanico si è diffuso però il mito popolare della sirena e ha sviluppato una propria tradizione che trae la propria origine dalle suggestioni omeriche ma si sviluppa in modo differente. Brentano scrive nel 1800 la ballata *Lore Lay* (inserita nella seconda parte del romanzo *Godwi*)[252] alla quale fa seguito, nel 1824, la ben più celebre poesia di Heinrich Heine, musicata successivamente da Friedrich Silcher nel 1837. Entrambe le opere si concentrano sulla figura di un'unica sirena, il cui nome è conosciuto ma non temuto. I componimenti sono essi stesso il canto emanato dalla voce che provoca il naufragio dei marinai che la sentono. La sirena germanica, a differenza di quella del mondo classico, assomiglia ad una maga dotata di forti poteri di persuasione e diventa una via di mezzo, unica nel suo genere, tra Circe e Calipso. Nella ballata di Brentano il potere deriva tutto dalla bellezza con cui causa la morte di chiunque si innamori di lei. Un vescovo convoca, quindi, la donna dinnanzi ad un tribunale spirituale. Ma anche lui si innamora perdutamente della donna non riuscendo a resistere alla tentazione. Eppure la donna chiede una condanna esemplare: non sopporta il dolore di non essere amata dall'uomo di cui è innamorata. L'incantesimo è inefficace, perciò, con l'unico uomo con cui dovrebbe funzionare. Ma il vescovo decide di mandarla in un convento facendola scortare da tre cavalieri ("tre" come la trinità e quindi protetta da Dio in persona). Ma lungo il percorso accade l'impensato:

Die Jungfrau sprach:» Da gehet
Ein Schifflein auf dem Rhein,
Der in dem Schifflein stehet,
Der soll mein Liebster sein.
Mein Herz wird mir so munter,
Er muss mein Liebster sein! –«
Da lehnt sie sich hinunter
Und stürzet in den Rhein.
Die Ritter mussten sterben,
Sie konnten nicht hinab,
Sie mussten all verderben,
Ohn' Priester und ohn' Grab.
Wer hat dies Lied gesungen?
Ein Schiffer auf dem Rhein,
Und immer hat's geklungen

[252] Sul tema cfr. Erika Essen, *Clemens Brentano. Lore Lay*, in Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber (Hgg.), *Wege zum Gedicht 2. Wege zur Ballade*, Schnell und Steiner, München/Zürich 1964, p. 240ss. Cfr. anche Werner Bellmann, *Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos*, in: Lüders Detlev (Hg.), *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*, de Gruyter, Tübingen 1980, pp. 1–9.

Von dem drei Ritterstein:
Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay
Als wären es meiner drei.[253]

Brentano rivoluziona il mito omerico e ne inverte il soggetto e l'oggetto dell'azione. È infatti la Sirena ad avvistare una nave, credendo che a bordo ci sia il suo amato. È perciò la creatura, e non viceversa, ad essere ammaliata. Il richiamo della morte è dovuto all'immaginazione: la donna crede di vedere, spera in fondo in cuor suo, che sull'imbarcazione si trovi l'amato e si consegna alla morte gettandosi in acqua. Anche i tre cavalieri la seguono nell'impeto suicida. L'uomo provoca, indirettamente, la morte della Sirena. Sarà poi un marinaio a cantare la ballata e a preservare il ricordo della vicenda. L'irretimento della leggenda popolare resta in quel richiamo, ripetuto tre volte, che i cavalieri, ipnotizzati dalla bellezza della Sirena, ripetono prima di gettarsi nelle onde.

Heinrich Heine si ispira a questo componimento[254] per la sua *Das Lied der Loreley* (1824), che diventerà in seguito il principale punto di riferimento popolare, musicato in diversi paesi e culture, tanto da diventare uno dei riferimenti più conosciuti del mondo germanico. La poesia di Heine consacra la Sirena per come la conosciamo: una creatura pronta a far naufragare chiunque grazie alla soavità del proprio canto. La Sirena di Heine è già il simbolo di quella sonorità che avrà larga fortuna nei secoli a venire ma descrive – a differenza di Omero – esplicitamente la fine brutale dei marinai:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn.
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.[255]

---

[253] Cfr, la versione originale del 1800 nella *Freiburger Anthologie*, disponibile in *open source* qui: https://web.archive.org/web/20070710113839/http://freiburger-anthologie.ub.uni-freiburg.de/fa/fa.pl?cmd=gedichte&sub=show&add=&print=1&spalten=1&id=1028 [u.a:31/05/2021]. L'archivio mette a disposizione anche una successiva versione editata.

[254] E non solo Heine; anche il compositore italiano Alfredo Catalani per la sua opera in tre atti *Loreley* rappresentata per la prima volta a Torino il 17 febbraio 1890.

[255] Disponibile, ad esempio, qui: https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/avballad/chap010.html [u.a.: 31/05/2021]. Cfr. anche Helga Arend, *Die Loreley – Entwicklung einer literarischen Gestalt zu einem internationalen* Mythos, in: Liesel Hermes, Andrea Hirschen, Iris Meißner (Hg.): *Gender und Interkulturalität. Ausgewählte Beiträge der 3. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz* (= Frauen- und Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz. Bd. 4). Stauffenburg-Verlag, Tübingen 2002, pp. 19–28.

Sembra qui di avvertire un'eco dantesca, del naufragio di Ulisse, nel frantumarsi della nave in mare.

Anche la poesia *Waldgespräch* di Joesph Eichendorff (1815) è dedicata al mito della Sirena germanica seppur resti uno dei riferimenti meno noti[256].

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn' ich dich – Gott steh' mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei.[257]

Prima che la Loreley diventasse una maga era strega, ossia l'immagine del puro inganno. Il "prato" omerico diventa il bosco; *locus amoenus* e *horridus* per eccellenza del romanticismo tedesco. La guardiana del posto si rivela essere naturalmente la strega, che viene subito scoperta dall'uomo, ma ciò non lo preserva dallo smarrirsi nel labirinto che lo circonda.

Il *Biedermeier* annulla gli aspetti più interessanti che la tradizione germanica conferisce alla figura della Sirena e finisce per renderla una semplice ninfa innamorata. Ogni elemento relativo alla morte e alla stregoneria è svanito.

Nella seconda parte del *Faust* di Goethe Sirene e Sfingi sono accumunate ed è Ulisse a essere richiamato alla parola:

SIRENEN.

Wie Ulyß bei uns verweilte,
Schmähend nicht vorübereilte,
Wußte er vieles zu erzählen:
Würden alles dir vertrauen,
Wolltest du zu unsern Gauen
Dich ans grüne Meer verfügen.

SPHINX.

Laß dich, Edler, nicht betrügen.
Statt daß Ulyß sich binden ließ,
Laß unsern guten Rat dich binden;
Kannst du den hohen Chiron finden,
Erfährst du, was ich dir verhieß. [258]

E Faust, osservando le Sirene, afferma: «Vor solchen krümmte sich Ulyß in hänfnen Banden»[259]. Ad essere richiamato dalle Sirene, dalle Sfingi e da Ulisse stesso è l'episodio omerico. Le Sirene richiamano il momento narrativo che

[256] Sull'influenza del testo di Brentano su quello di Eichendorff cfr. Alexander von Bormann, *Das zertrümmerte Alte*, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 3: Klassik und Romantik. (Nr. 7892). Reclam, Stuttgart 1984, pp. 307–319.

[257] Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Schrag Verlag, Nürnberg 1815, pp. 285-286. Il testo è disponibile in *open source* nell'archivio letterario online: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/eichendorff_ahnung_1815 (u.a. 9/01/2022)

[258] Erich Trunz, *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. B. 3, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948, pp. 217-222.

[259] Ibid.

permette a Ulisse di diventare l'autore della propria storia: soffermandosi e accostandosi alla loro isola, Ulisse ha potuto vivere l'esperienza e, in seguito, raccontarla ai Feaci così come Omero stesso ha potuto poi tramandarla per i secoli a venire. L'invito che le Sirene rivolgono a Faust è ancora lo stesso di Ulisse: lasciare la meta e farsi catturare dall'ambizione di scoprire nuovi luoghi e il mare rappresenta, così, quel mondo in cui immergersi e con il quale tentano di far gola al medesimo Faust. Le sfingi richiamano alla memoria, invece, più banalmente l'aspetto visivo dell'episodio e ancora ad Ulisse si rivolgono, impersonificando, in quanto nuove *Verführerinnen*, le Sirene. Esse poi fanno riferimento ai legami, ossia quelle catene che tengono fermo Ulisse e impediscono che si getti tra le Sirene. Lo stesso Faust, ripensando al momento omerico, cita quasi esclusivamente l'Ulisse prigioniero, sotto scacco non delle Sirene ma di se stesso *in hänfnen Banden*, per impedire ad esse di ghermirlo.

Il romanticismo tedesco sembra assorbire molto bene la figura della Sirena, mutandone in parte i tratti e rielaborando di volta in volta il rapporto con l'esterno: l'elemento acquatico, quello terreno, i comprimari della vicenda. In tutte queste figure Ulisse non emerge, né viene nominato né anche solo si sospetta possa celarsi dietro un verso o un'affermazione. Il mito della Sirena occupa l'intero fulcro tematico dei componimenti e gli individui con cui si relaziona sono davvero dei Nessuno: anonimi, esistenti solo per servirne il volere e, quindi, per dimostrarne le qualità magiche.

Ma le Sirene, al di là della scrittura omerica e delle rivisitazioni fin qui analizzate, evocano anche un immaginario molto differente: esse sono altresì assimilabili al contesto poetico per estensione dell'abilità oratoria e canora, da un lato, ma dall'altro perché il *dire* creaturale diventa il *dire* poetico. L'abilità retorica delle sirene si cristallizza nella figura del poeta che, al pari della sirena, cattura l'attenzione del lettore attraverso il proprio metodo di seduzione letterario. In Omero le sirene sembrano esseri femminili. Ciò corrisponderebbe, secondo l'antropologa e giurista del mondo classico Eva Cantarella[260], ad una caratteristica propria della donna del mondo antico. Se gli uomini potevano utilizzare la voce a proprio piacimento, tanto nella sfera pubblica quanto in

[260] Cfr. Eva Cantarella, *„Sopporta cuore…". La scelta di Ulisse*, Editori Laterza, Bari 2018, pp. 25-27.

quella privata, l'utilizzo della voce per le donne era un vero e proprio tabù. Se si fa eccezione per i discorsi che potevano intercorrere tra donne stesse, spesso all'interno del privato, esse non potevano esprimersi liberamente come gli uomini. Parlare, farsi sentire, diventa perciò strumento di potere. La parola femminile confonde le intenzioni degli uomini, fa perdere loro il senno, manda in cortocircuito i fondamenti della *metis* greca su cui si basa l'intelligenza di Ulisse. Cantarella, aggiunge, «soprattutto se cantata: superfluo, in proposito, ricordare gli effetti letali del canto delle Sirene»[261]. Il canto femminile diventa così strumento di inganno per distogliere l'uomo dagli scopi che si è preposto. In Omero la figura femminile della Sirena diventa perciò essenziale per motivare come esse possano ammaliare i marinai, e lo stesso Ulisse, rischiando di far perdere la rotta. Seppur, come si è detto, manchino particolari descrittivi che le caratterizzino, esse vengono definite «divine»[262] e non creature mostruose, come Scilla. La mancata descrizione, comune peraltro agli dèi il cui fulgore spesso non viene descritto (indice dell'ineffabilità delle potenze cosmiche, impossibili da ritrarre per il narratore), farebbe perciò pensare ad una bellezza ultraterrena, anch'essa potenzialmente ingannatrice e strumento *ad hoc* per piegare gli uomini al proprio volere.

Omero unisce al vecchio mito della sirena quello del racconto del marinaresco. L'esigenza nasce dalla problematicità di riversare il mito classico in letteratura; di farne, in altre parole, una versione letteraria. La complessa dialettica tra mito e letteratura è centrale nell'episodio delle Sirene perché da un immaginario antico legato ai riti di mare e ai mostri che lo abitano si arriva alla cristallizzazione di una figura letteraria di successo, che affiora oggi in numerose culture del mondo e parte, in maniera sostanziale, dall'interpretazione che ne dà Omero. Il motivo delle sirene ci consente di individuare un *Leitmotiv* nella storia letteraria novecentesca delle riscritture ulissidi. Prima di analizzare i casi nel concreto occorre soffermarsi sul difficile concetto di "mito in letteratura" per comprenderne le dinamiche contestualmente all'episodio in questione. Il lavoro *sul* mito che compie Omero, inserendo nella propria opera la figura della sirena, è in realtà un lavoro

[261] Ivi, p. 26.
[262] *Odissea,* op. cit., XII Canto, v. 158, p. 665.

su una figura, di per sé, già potenzialmente letteraria. La codificazione compiuta dal poeta è interpretativa (ne attribuisce ad esempio la conservazione della somma conoscenza) ma non ne cambia il segno semantico. La sirena, è – in quanto mito – già prodotto letterario: «Auch die frühesten Mythologeme sind schon Produkte der Arbeit am Mythos »[263]. Se i mitologemi arcaici sono già essi stessi prodotti del mito significa che, dacché se ne ha memoria, il mito è sempre, indissolubilmente, legato alla sua componente letteraria. Si tratta di un passaggio importante: il mito classico non rappresenta perciò una «primäre archaische Formation»[264] ma già l'evidenza di un intenso lavoro (in senso blumenberghiano del termine) sul mito che altro non è che il lavoro di rielaborazione che la letteratura compie nell'assimilarlo. Quale mito venga assimilato è dubbio dato che, come si è visto, esso rimane sempre escluso dalla comprensione umana perché, come sostiene Blumenberg, il mito primigenio è un noumeno ormai ineffabile. Il mito greco è quindi già "gettato" nel testo letterario, è esso stesso letteratura. Se quindi il mito si presenta a noi già in forma di ricezione, esso è – come già affrontato in modo teoretico nella prima parte di questa tesi – una forma di *Kunstmythos*. Con questo termine si sancisce pertanto «nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte»[265]. Proprio questo aspetto delle ricezioni e delle aspettative consolida il mito d'arte e lo rende autenticamente letterario.

Che ruolo svolge l'episodio delle sirene in tutto ciò? Le sirene dell'episodio omerico rappresentano il caso del *Kunstmythos* per eccellenza. Per dirla con Blumenberg, il mito delle sirene mette in luce al meglio l'*ikonische Kostanz* del mito, attraverso i concetti di *Prägnanz*, *Gültigkeit* e *Verbindlichkeit*[266] . Il mito, si è detto nell'introduzione teoretica, è sempre testo e la costanza della sua espressività, della sua forza espressiva, è permessa da queste caratteristiche che si rinnovano, in modi diversi, in tutte le ricezioni. Il mito delle sirene presuppone questa costanza. Partendo da racconti presumibilmente orali in età arcaica si è sedimentato in un testo che è diventato via via letterario,

[263] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 133.
[264] Ibid.
[265] Hans Blumenberg, op. cit., p. 192 e ss.
[266] Cfr. Hans Blumenberg, op. cit., p. 165.

consolidando l'intenzione di conferire al mito delle sirene un valore, un contesto, una rappresentazione grafica talvolta. Le sirene rappresentano così il mito letterario che non si richiama ad un mito primigenio ma lo è esso stesso ogni qualvolta lo leggiamo in riscritture che lo declinano, di volta in volta, in modo diverso. A differenza delle figure note come Polifemo, Achille o Enea, le sirene sfuggono ad una ricerca filologica sull'origine della creatura. La difficoltà nasce dal concetto stesso di sirena che è declinato in modi molto diversi non solo a seconda dei contesti culturali ma addirittura restando in una medesima letteratura si potranno osservare modelli differenti, come si è accennato prima: sirene "uccelli", sirene "pesci", sirene crudeli, sirene ammalianti ma innocue, sirene "mostruose" e sirene "artiste", ossia che cantano.

Quest'ultima caratteristica sembra essere particolarmente emblematica nel Novecento tedesco. Il suono della voce di una sirena è l'elemento più problematizzato del mito. Se fino all'Ottocento è proprio la melodia ad irretire i marinai, con conseguenze via via diverse a seconda della storia presa in considerazione, nel Novecento le sirene smettono di cantare. Ma non solo: tornano all'origine – attraverso un tipico processo mitologico – e tornano perciò a farsi simbolo. Le sirene rappresentano una strana deriva del Novecento. Se si guarda alla ripresa degli altri mitologemi e delle altre figure del mito classico subito ci si accorge della differenza. Negli altri i processi di *Allegorisierung*, *Euhemerisierung* und *Physikalisierung* rappresentano la salvezza del mito perché danno significato alle immagini scaturite. Ulisse, Medea ed Ercole diventano perciò l'allegoria di un fatto esterno al mito, ad esso si richiamano. L'inserimento del mito in un'opera è giustificato dall'utilità che esso ha per dimostrare, a livello di immaginario comune e di patrimonio culturale, i concetti, sociali e politici, dello scrittore. Il mito è quindi un mezzo per significare qualcos'altro, instaurando un rapporto di significato fuori dal contesto del mito *tout-court*. Così, la Medea di Christa Wolf[267] rappresenta la resistenza dell'intellettuale nel contesto politico della DDR. Ciò però non si verifica con il mito delle sirene nel Novecento tedesco che sfugge a processi di

[267] Cfr. Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Suhrkamp, Berlin 2008.

Allegorese, comparazioni e rapporti con l'esterno di qualsiasi sorta. Le interpretazioni e le speculazioni che si compiono toccano la figura del mito ma restano ipotesi, progetti di un mito che, per sua natura, sfugge ad un significato pieno. Diremo allora, dimostrandolo nelle analisi successive, che il mito delle Sirene è un mito vuoto, ossia svuotato volutamente di qualunque senso. In seno alla modernità esso rappresenta il *non-mito*, l'assenza di un significato altro. Nel caso delle Sirene non è perciò possibile ricercare un significato diverso da quello letterale, proprio del termine stesso. L'unico modo per attingere conoscenza dal mito è attraverso una totale astrazione del mito stesso. Il mito delle Sirene si oppone alla *Distanzierung* illuminista che intravede nelle figure del mito l'angoscia dell'esistente "catturata", ossia un mezzo per bloccare quel potere soverchiante[268] dell'alterità originale e renderlo così innocuo, raccontabile, persino trasmissibile alle generazioni future. Le sirene di Rilke, Kafka e Brecht, invece, hanno la funzione di riaprire quel vaso di Pandora che trattiene l'angoscia che l'uomo delle origini ha tentato di intrappolare, rendendo così tangibile, autenticamente fenomenico, il suo potere. Il mito delle Sirene, nel Novecento tedesco, gode di una propria autonomia strutturale che non deve spiegare il reale ma che si aggiunge ad esso, andando a realizzare quello che si augurava Karl Philipp Moritz: «Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgenommen»[269]; e questo perché «ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung ist etwas in sich Fertiges und Vollendetes, das um seiner selbst willen da ist und dessen Wert in ihm selber und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liegt»[270].

Esempi paradigmatici di questa figura saranno tre testi letterari di Rilke, Kafka e Brecht. Procedendo in modo cronologico si affronterà anzitutto la poesia di Rilke per poi proseguire con le riscritture di Kafka e Brecht che sono tra loro

[268] Cfr. Hans Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, op. cit., p. 84.
[269] Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten,* Unger Verlag, Berlin 1795, p. 611. Il testo *open source* è disponibile al seguente link: **https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moritz1795** (u.a. 30/04/2021).
[270] Ivi, p. 612.

intimamente connesse. Anche le sirene di Horkheimer e Adorno però, già analizzate, ci consentiranno alcune riflessioni complementari.

3.1 Rainer Maria Rilke, *Die Insel der Sirenen*

Verso la fine del 1906 Rainer Maria Rilke viene invitato a Capri dalla baronessa Faehndrich presso Villa Discepoli. L'esperienza a Capri viene narrata tre volte dal poeta all'interno dei carteggi: a Julia Freifrau von Nordeck zur Rabenau (*Frau Nonna*)[271], a Lou Andreas-Salomé[272] e a Benvenuta (*Magda von Hattingberg*)[273].

È in questa occasione che il poeta sarà ispirato a comporre la poesia *Die Insel der Sirenen*. Da qui infatti gli è possibile scorgere l'arcipelago Li Galli composto da tre isole: Gallo Lungo, La Rotonda e Dei Briganti a nord della Rotonda. Proprio qui, secondo il mito omerico, sarebbero comparse le sirene ai navigatori di passaggio. Trascorre il suo soggiorno in compagnia di altre due donne: una donna anziana, Nonna, e una giovane donna, Manon[274]. La configurazione potrebbe rimandare facilmente al mito: le tre donne in quanto sirene e Rilke in quanto Ulisse. Ma ciò non avviene, Rilke/Ulisse non è irretito dalle donne presenti a Capri e l'idea del componimento dedicato alle sirene nasce, inaspettatamente, sotto auspici diversi. È infatti il silenzio a emergere, biograficamente, da questa esperienza. Come scrive Rilke a Lou Andreas-Salomé si limitava a sedersi accanto a loro, osservarle ricamare e ricevere in dono una mela sbucciata[275]. L'immagine evocata è quella di Ulisse alla corte dei Feaci, presso la quale inizia a narrare le proprie avventure. Il soggiorno di Capri funge così da immagine reale alla quale sovrappone il mito di Ulisse.

Questo momento di estremo silenzio, di pura contemplazione, funge da ispirazione insieme allo scenario mediterraneo per sviluppare quella che rappresenta una delle più interessanti variazioni sul tema delle sirene. Il componimento, scritto l'anno successivo nel 1907, viene inserito dal poeta

---

[271] Cfr. ivi, pp.163-164.
[272] Cfr. Ivi, pp. 168-170.
[273] Cfr. Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Benvenuta*, Magda von Hattingberg (Hg.), Bechtle Verlag, Esslingen 1954, pp. 135-136.
[274] Sull'esperienza caprese cfr. Amelia Valtolina (a cura di), *Rilke a Capri. Diari, racconti, conversazioni*, Edizioni La Conchiglia, collana Atyiade, Capri 2014.
[275] Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe III*, Ruth-Sieber Rilke, Carl Sieber (Hgg.), Insel Verlag, Leipzig 1935-1937, p. 169.

all'interno della seconda parte sua raccolta *Neue Gedichte*, denominata *Der Neuen Gedichte, anderer Tei*l, che rappresenta un importante punto di svolta nella sua produzione letteraria. Ciò è dovuto al forte distacco dalla lirica precedente, dominata da un soggettivismo giudicato poi dal Rilke maturo come invadente e intrusivo. L'ossessività della presenza poetica e dell'auto-celebrazione delle liriche giovanili (si pensi allo *Stundenbuch* del 1905, nel quale la pervasiva presenza dell'Io poetico invade lo spazio della raccolta lirica) viene meno e lascia il posto ad una poetica dell'oggetto, *Dinggedicht*, che possa permettere una raffigurazione quanto più oggettiva possibile dell'elemento ritratto.

L'identità della raccolta poetica, in realtà, non motiverebbe l'intrusione del mito di Ulisse che poco, apparentemente, si adatterebbe alle esigenze del poeta, intento a rappresentare le cose per come esse sono per davvero (il poeta utilizza volutamente il termine generico *Dinge*[276]). E qui è il punto cruciale: Rilke non intende riferirsi unicamente a una materia inerte o agli oggetti comuni ma estende il termine ad un'alterità imprecisa. Tutto è, potenzialmente, *Ding*, che forse meriterebbe a questo punto una traduzione diversa: quella di immagine. Ciò che preme al poeta è che da queste immagini emerga il senso autentico, l'*eidos*[277]. Quale ruolo, dunque, svolgerebbero Ulisse e le sirene insieme alle altre numerose figure umane che affiorano dal *ductus* poetico? Il punto è proprio questo: la raccolta dei *Neue Gedichte* non va intesa come una sacralizzazione degli oggetti *tout-court* ma in un senso più lato, e per questo, più problematico. Molto diverso è invece il *quid* delle nuove poesie che intrattengono una relazione dialettica costante con l'Altro, dove l'Io, certo, non sparisce ma assume una funzione dipendente rispetto all'oggetto preso in considerazione.

---

276 Sull'identificazione di questo termine così generico si è detto molto. Rilke non offre, volutamente, spiragli interpretativi di nessuna sorta. Interessante citare, a questo proposito, l'intuizione di Brigitte Bradley. La studiosa lo ritiene uno strumento analogo al *correlativo oggettivo* utilizzato da T.S. Eliot, enucleato all'interno della raccolta di saggi *The Secret Wood* (1920), cfr. Brigitte L. Bradley, *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Francke, Bern 1967, p.12. Se però lo si ritiene tale viene meno quella purezza dell'alterità oggettiva, priva di qualunque connotazione umana, che è l'intenzione incontrovertibile rilevata nei carteggi di Rilke con Clara. Judith Ryan, infatti, afferma che è una proposta interessante ma che occorre altresì sottolineare l'urgenza dell'oggettività creativa che rappresenta la *quête* metafisica del poeta, cfr. Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914)*„ Winkler, München 1972.

277 Rainer Maria Rilke, *Poesie 1907-1926* (testo a fronte), Andreina Lavagetto (a cura di), trad.it. di G. Cacciapaglia, A.L. Giavotto Künkler, A. Lavagetto, ET POESIA, Torino 2014, p. 626 (*Commento*).

Convincente, infatti, l'interpretazione secondo la quale il fulcro di queste poesie non sarebbe un oggetto, in senso stretto, ma una materia concretamente percettibile[278]. Quell'estatico compiacimento delle prime raccolte lascia pertanto spazio ad un nuovo, più maturo, grado di osservazione, sempre più oggettivo, in cui si tenta di rappresentare e raccontare la cosa per com'è, senza commento e senza storia, nella sua pura datità: *Ding* quindi come *Kunst-Ding*, come creazione artistica partendo dal reale.[279] L'intensità attraverso cui i soggetti poetici vengono rappresentati è però differente da quella che conosciamo nel mondo fenomenico: la focalizzazione, talvolta straniante, su particolari consueti e all'apparenza inutili ha la funzione di proiettare i *Dinge* in una sovra-realtà, la cui durata[280] è differente da quella fisica. Inevitabile citare il celebre sodalizio con Rodin, consolidato durante la breve sosta del 1905 a Meudon presso la *Villa des Brillants* assegnatagli dall'artista francese in persona (per il quale lavorerà anche come segretario) e naturalmente durante il soggiorno parigino (1902-1903, per poi tornarci nel 1907), che negli anni della scrittura dei *Neue Gedichte* offre al poeta un nuovo vedere e un nuovo modo di plasmare la realtà, tentando di afferrarla in modo più maturo al di là della percezione soggettiva. La poesia è posta tra le prime poesie della seconda parte, tutte dedicate alle figure del mito classico: Apollo, Artemide, Leda e l'immagine meno antonomastica dei delfini[281]. Immediatamente dopo seguono la poesia qui analizzata, *Die Insel der Sirenen*, e *Klage um Antinous*: originale testo scritto dal punto di vista del padre di Antinoo che ne piange la morte in seguito alla strage dei pretendenti condotta da Ulisse e i compagni. La poesia è perciò situata in mezzo alla poesia *Delphine* e al lamento per Antinoo. La scelta non è casuale ma motivatamente ponderata. Nella poesia dedicata ai delfini emergono due elementi focali: il movimento (i delfini si rizzano, capriolano, si tuffano e spingono la trireme) e il silenzio con cui si chiude il componimento:

Und der Schiffer nahm den neugewährten
Freund in seine einsame Gefahr

---

[278] Cfr. Brigitte L. Bradley, *R.M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, op. cit, p. 11.
[279] Cfr. ivi, p. 611 (*Commento*). La traduzione italiana proposta da Lavagetto di *Kunst-Ding* è *cosa dell'arte*.
[280] Cfr. Alberto Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, Mursia, Milano 1979, p. 57. Il volume di Destro è fondamentale per la comprensione dei *Dinge* al di là del mero concetto di "oggetto concreto" cui potrebbero, in un primo momento, rimandare.
[281] Cfr. Rainer Maria Rilke, op. cit., pp. 130-137.

und ersann für ihn, für den Gefährten,
dankbar eine Welt und hielt für wahr,
daß er Töne liebte, Götter, Gärten
und das tiefe, stille Sternenjahr.[282]

Molti elementi ritornano nel componimento dedicato alle sirene omeriche. L'elemento acquatico, anzitutto, il rapporto uomo/creatura, la dialettica tra il movimento e la stasi che questo incontro genera. E, corollario di queste tematiche, il silenzio attraverso cui, in maniera inaspettata, termina un componimento di per sé tutto dosato sulla gioia del nuoto dei delfini. Al lieto zigzagare dei delfini si oppone il muto anno siderale dell'uomo. In questa poesia emerge il tentativo dell'uomo di spiegare le creature, applicando ad esse lo stesso senso antropologico che governa l'uomo (esse perciò adorano gli dei e amano la musica proprio come i mortali). È il tentativo, comune in molte opere del poeta, di porre una riflessione sulla comunicazione tra due alterità differenti. Al silenzio del finale si oppongono le domande curiose dei Feaci, del componimento immediatamente dopo, *Die Insel der Sirenen*.

Si propone di seguito la poesia per poi procedere con la relativa analisi:

Wenn er denen, die ihm gastlich waren,
spät, nach ihrem Tage noch, da sie
fragten nach den Fahrten und Gefahren,
still berichtete: er wusste nie,

wie sie schrecken und mit welchem jähen
Wort sie wenden, dass sie so wie er
in dem blau gestillten Inselmeer
die Vergoldung jener Inseln sähen,

deren Anblick macht, dass die Gefahr
umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen
und im Wüten, wo sie immer war.
Lautlos kommt sie über die Matrosen,

welche wissen, dass es dort auf jenen
goldnen Inseln manchmal singt -,
und sich blindlings in die Ruder lehnen,
wie umringt

von der Stille, die die ganze Weite
in sich hat und an die Ohren weht,
so als wäre ihre andre Seite
der Gesang, dem keiner widersteht.

Rilke sceglie due momenti ben precisi ed espliciti, del mito omerico, per la propria riscrittura. Il primo è l'inizio della narrazione *flashback* dell'episodio relativo al passaggio vicino all'isola delle due sirene mentre il secondo

[282] Ivi, p. 133-135.

corrisponde al passaggio vero e proprio della nave di Ulisse e compagni vicino all'isola delle sirene. Mentre Omero sottolinea il confronto tra Ulisse e le creature, e il modo attraverso cui inganna il pericolo e riesce a proseguire oltre, Rilke si ferma un momento prima, analizzando quel momento in cui la nave ancora deve avvicinarsi.

Nella prima parte del componimento il poeta insiste in particolare sull'urgenza, e la relativa difficoltà, di rendere narrabili quelle storie che sfuggono alla capacità umana di raccontare e di rendere tangibile, agli altri, il resoconto del proprio passato. Il poeta si focalizza perciò sulla riflessione di Ulisse sulle parole giuste da scegliere per rendere il proprio discorso appetibile per la propria platea o, in altre parole, squisitamente letterario. Ma i nomi "Ulisse" e "sirene" non compare mai in tutto il corso della poesia. È solo il titolo a offrirci un indizio essenziale sullo scenario scelto da Rilke. Se non fosse per l'elemento dell'isola delle sirene la poesia di Rilke non avrebbe nessun elemento determinato che identificherebbe l'episodio con certezza. Ma grazie al titolo è possibile perciò identificare quel generico «er wusste nie,/ wie sie schrecken» dove *er* sta per Ulisse e *sie* coloro «die ihm gastlich waren». Ancora una volta, come nel mito omerico, «ist Odysseus auch bei Rilke der große Erzähler seiner selbst»[283], anche questa volta davanti alla corte dei Feaci. Il fatto che siano loro gli ospiti, nella poesia rilkiana, e non viceversa si spiega probabilmente con una fusione tra il mito omerico e la vicenda autobiografica prima descritta, a Capri, alla presenza delle donne presso cui era ospite. Ma la vicenda autobiografica termina dopo i primi versi ed è un flebile richiamo. Il resto del testo si attesta infatti su una struttura particolarmente complessa che vale la pena, qui di seguito, illustrare. La poesia mira a rappresentare mediante il testo omerico «das Verhältnis von Schrecken und Schönheit»[284], tematica centrale in tutta la poetica del primo Rilke. Qui la bellezza è resa dall'immagine oleografica della *Vergoldung* delle isole, immagine che nasconde, però, il terrore del silenzio e del canto che sono, anche in Omero, di duplice valore: da un lato indicano

[283] Frank D. Wagner, *Antike Mythen. Kafka und Brecht*. Collana: Jan Kopf, Jürgen Hillesheim (Hgg.), Der neue Brecht, Königshausen & Neumann, Bd.1/06, Würzburg 2006, pp. 145-148 (*Rilke „Die Insel der Sirenen"*), qui p. 146.

[284] Manfred Engel (Hg.), *Rilke – Handbuch*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2013, p. 35 (*Kulturräume und Literaturen – Antike*).

l'armonia, la melodia perfetta, dall'altro un destino di morte, terrore per i marinai che conoscono il destino per *vox populi* di chiunque passi da quelle parti. *Leitmotiv*, declinato in modalità differenti, della poesia è poi il tema della *Stille* che è già presente in quel tentativo difficile di narrare il passato. Ulisse, qui eroe senza nome, sceglie con cura le parole da dire e da riempire nel silenzio della sala che attende, trepidante, i suoi racconti. Abbattere il silenzio che regna è quindi una scelta retorica ardua perché significa il tentativo di rendere il vissuto allo stesso livello di intensità del narrato. Ciò non è possibile – e Rilke sembra qui suggerire un conflitto vissuto da lui medesimo. Seguendo la filosofia pittorica di Cézanne, Rilke «assume il dato ontologico della separazione tra natura e coscienza; dipinge l'esperienza originaria dell'uomo che assiste all'apparire, sempre rinnovato, del fenomeno della natura. Non tenta una comunione con le cose […]. Resta fermo *davanti* al *motif* […], studia i piani e le forme, la prospettiva e i contorni […]. Non c'è traccia, in Cézanne, di simbiosi tra l'artista e l'oggetto. La sua *science intuitive* è devozione e sobrietà insieme, venerazione e coscienza chiara»[285]. Il confronto con l'artista francese ci consente di cogliere un nuovo grado di percezione sia di Rilke che di Ulisse. Il poeta, attraverso i componimenti della raccolta *Neue Gedichte*, intende raffigurare le cose senza in esse vedere la propria esperienza personale. Essa è certo presente implicitamente attraverso gli indizi che si è potuto seguire ma l'intenzionalità di Rilke consiste nel raffigurare le immagini scelte senza in esse confondersi. Le cose non sono così specchio della realtà, non hanno significato allegorico, non sono simboli. Rappresentano se stesse e come tali si impongono nei componimenti. Questa riflessione è però presente nelle intenzionalità dello stesso Ulisse che – proprio come il poeta che lo crea – vorrebbe tentare una simbiosi tra se stesso e l'oggetto della propria narrazione senza però riuscirvi efficacemente. L'immagine rappresenta il fallimento del tentativo di quella simbiosi da cui prende le distanze anche Cézanne. Ma l'esito del tentativo in Rilke resta ignoto, così come il fatto stesso che Ulisse abbia anche solo alla fine tentato di spiegare a chi lo ascolta l'intensità del vissuto. Il poeta di Praga riconosce e imita le premesse della ricerca di Cézanne mettendo in luce il

[285] Andreina Lavagetto, *Commento* in Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 628.

silenzio, inspiegabile e misterioso, che affiora dall'immagine: «il mistero dell'esistente è chiuso nella semplice presenza della cosa nello spazio, il sacro (l'inassimilabile, l'irriducibile) è l'evidenza, la materialità inaccessibile della natura».[286] Rilke, magistralmente, innesta tutto il componimento sulla riflessione che conduce Ulisse senza accennare ad una concretizzazione di quelle elucubrazioni. Dopo aver esposto la riflessione, Rilke si concentra sul pericolo che proviene dall'isola. E qui inizia la modifica che il poeta inserisce rispetto al mito di riferimento. Omero, come si è visto, espone il pericolo delle sirene senza effettivamente nominarlo. Esse ingannano l'uomo, promettendo la conoscenza (se lo ingannano perché in fondo nemmeno la detengono o perché il tributo di sangue è lo scambio necessario non è dato saperlo) ma come i mortali muoiano non è narrato, né come esse si pongano, fisicamente e visivamente. Il pericolo resta un mistero. Eppure Ulisse passa di fronte alle creature, le affronta ed è quindi un'operazione autoriale, ossia di Omero, quello di non raccontare volutamente, di non indugiare sul cosa esse siano e rappresentino. Rilke conduce invece la nave di Ulisse altrove. Il pericolo delle sirene è ben noto a tutti così celebre e conosciuto, che nemmeno la loro voce può rappresentare un motivo per desistere dal virare con forza altrove ed evitare il pericolo. Dal mito omerico al mito rilkiano il terrore, da esperienza individuale propria solo di Ulisse, diventa collettiva: «Indem Rilke die Sirenen-Episode aus Homers Odyssee (Buch XII) umakzentuiert, verlagert sich die Gefahr, die bei Homer vom betörenden Gesang der Sirenen ausgeht und den einzig hörenden Odysseus betrifft, auf seine tauben Matrosen»[287].

Il pericolo, a differenza di quanto avviene nell'*Odissea*, non è narrato perché efficacemente *scampato*. Al pericolo, diversamente dal mito omerico, viene dato un significato: il silenzio. Inizia così, a partire da Rilke, a profilarsi quel tema costante dell'afonia relativa alle sirene che percorre tutto il Novecento tedesco. Il silenzio, viene detto, è *andre Seite* del canto. Che al canto nessuno resista è risaputo anche nel mito omerico: in questa frase è racchiusa la tradizione esegetica del mito delle sirene tra cultura popolare e mitologica. Ma sul silenzio, esoterico e misterioso, Rilke non dice volutamente nulla. Esso però ha in sé

[286] Ivi, p. p. 624.
[287] Manfred Engel, op. cit., p. 35.

uno spazio, *eine Weite*, che è definibile *Weltinnenraum*. L'intuizione è di Politzer: «diese Meeresstille herrscht so innen wie außen und verwandelt den Außenraum in Innenraum, Weltinnenraum»[288].

La pretesa di atemporalità e di astrattezza del mito convivono all'interno del componimento unitamente al processo di secolarizzazione che lo investe, perché «die radikale Verlagerung einer epischen Handlung ins Innere des Erzählenden nimmt der Erzählung die Wucht der Ballade und fängt sie in die Unzeitlichkeit eines lyrischen Augenblicks ein»[289] Proprio in questo *spazio interiore del mondo* è possibile conservare quell'atemporalità – così simile alla bonaccia del momento topico in Omero – che preserva l'immagine e ne impedisce l'intrusione umana. Con questo concetto, che si connetterà poi al tema dello spazio interiore del mondo; il *Weltinnenraum* successivo delle *Elegie Duinesi*[290], si apre un nuovo grado di concepire la realtà. Una sola volta occorre, in tutta la produzione rilkiana, il complesso neologismo: ossia nella poesia *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*[291]. Salvando le cose «dalla caducità della loro essenza ineluttabilmente transeunte»[292] la dimensione "intrisa di mondo" (possibile traduzione del concetto tedesco[293]) permette all'individuo una consapevolezza maggiore dello sguardo. Sebbene si sia ancora distanti dalla consapevolezza metafisica delle *Elegie*, che risponde ad una tradizione filosofica storica che da Agostino arriva fino a Kierkegaard, nei *Neue Gedichte* sono già

---

[288] Heinz Politzer, *Das Schweigen der Sirenen*, Metzler, Stuttgart 1968, p. 39.

[289] Ivi, pp. 39-40.

[290] Se nella produzione giovanile di spazio interiore del mondo è prematuro parlare è attraverso la pellicola dell'invisibile, che si sovrappone agli oggetti, che sarà possibile giungere alla maturità di pensiero delle *Elegie*. È in particolare la Nona Elegia che rappresenterà poi un elogio alle cose, per come esse sono («Siamo *qui* forse per dire: casa,/ ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, –/ al più: colonna, torre… ma per *dire*, comprendilo,/ per dire *così* come persino le cose intimamente mai/ credettero d'essere», Rainer Maria Rilke, *Poesie (1907-1926)*, op. cit., pp. 321 e 323, *testo a fronte in italiano*). Interessante come la traduzione italiana renda, nonostante la complessità filosofica del passaggio, la potenzialità progettuale dello spazio rilkiano, uno spazio in cui le cose *possono* essere come mai credettero prima. L'Angelo delle Elegie sarà invece la figura preposta per garantire la sopravvivenza dello spazio invisibile poiché può vedere l'immaterialità e il metafisico laddove gli uomini scorgono solo il materiale e il caduco, essendo dotati pertanto di una visibilità limitata.

[291] Occorre anche il termine *Innenraum* in un'altra poesia: *Das Rosen-Innere* (cfr. Rainer Maria Rilke, op. cit., pp. 240-241). Heidegger fa coincidere i due termini, reputandoli sostanzialmente equivalenti. Nella poesia la rosa diventa spazio di accoglimento per quella sensibilità che non può essere violata dallo sguardo umano.

[292] Simona Venezia*, Il tempo del mondo. Il Weltinnenraum di Rainer Maria Rilke*, «Logoi», Mimesis edizioni, VOL. 14, 2019, pp. 45-58, qui p. 47.

[293] La studiosa Venezia rivaluta una possibile traduzione italiana del neologismo rilkiano partendo dalle asserzioni di Heidegger.

presenti quei presupposti fondamentali agli sviluppi futuri della poetica rilkiana. L'impeto della tensione rilkiana è quella dell'interiorità, tanto da essere definito, sulla falsariga della volontà di potenza nietzschiana, una «volontà di interiorità»[294]. Come si connette il tema del *Weltinnenraum* con lo scenario evocato dal *Dinggedicht*? Attraverso l'isolamento di qualsiasi dettaglio, descrittivo e tematico, inerente al testo omerico, se si fa eccezione per il titolo, attraverso l'azzeramento di qualsivoglia identificazione chiara e concreta del pericolo che sommergerebbe i marinai. *Es singt manchmal* concentra tutta l'attenzione sull'azione e azzera l'identità della voce che la produce. Attraverso questo processo di astrazione Rilke ricrea, nello spazio di pochi versi, quello spazio di mondo che prenderà concreta realtà molto più tardi[295].

Per questo testo vengono formulate tre principali interpretazioni[296]. Frank Wagner propone degli spunti interpretativi che però non amplia tramite esempi ma si limita ad affermare nella brevità di una pagina. Si tenterà qui di seguito di approfondire maggiormente e condurre una riflessione più consistente sulle tre possibilità elencate.

La prima è quella della *variazione mitica*. Il riferimento principale della poesia è l'*Odissea* omerica. Secondo Wagner lo si può desumere facilmente, nonostante Rilke faccia di tutto per far tacere il testo di riferimento e far emergere unicamente delle impressioni isolate. Il racconto dei viaggi e dei pericoli costruisce immediatamente la silhouette di Ulisse, così come il canto, «dem keiner widersteht»[297] conduce direttamente al *flatus voci* delle sirene. Il processo che Rilke attua è però quello di una *Bereinigung*[298] che trasforma il mito classico in un mito della natura stessa. Ad ispirare questa interpretazione sono la focalizzazione sulle isole nel *gestillten Inselmeer* (che in Omero manca completamente se non per una sineddoche fortuita che rimanda al semplice

---

[294] Erich Heller, *Rilke e Nietzsche. Con un discorso su pensiero, fede e poesia*, in *Lo spirito diseredato*, a cura di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milano 1965, p. 151. Heidegger riconduce Rilke nell'ambito della metafisica nietzschiana, cfr. Martin Heidegger, *Perché i poeti?,* in Pietro Chiodi (a cura di), *Sentieri interrotti,* La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 264.

[295] Non si dimentichi che Rilke vivrà una crisi profonda che lo porterà alla scrittura solo molto più tardi con le *Elegien* (1923) e i *Sonette an Orpheus* (1923).

[296] Cfr. Frank D. Wagner, *Antike Mythen. Kafka und Brecht*, Königshausen & Neumann, Bd. 1/06, Würzuburg 2006., pp. 147-148. Il germanista formula tutte e tre le interpretazioni.

[297] Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 136.

[298] Cfr. Ivi, p. 147.

prato su cui le due Sirene posano) e i fenomeni che si manifestano normalmente durante il pericolo, tranne che in questo caso («nicht im Tosen/und im Wüten»[299]). La specificazione del luogo porta con sé un valore aggiunto allo scenario, e alla sua natura, che rende le Sirene parte integrante di questo ambiente e non delle anormalità, come vorrebbe il mito omerico. La natura riporta il mito su un piano reale, certo intriso di misticismo, ma *nella* storia. L'episodio circoscritto, che di per sé accenna alla rotta di Ulisse e al problema di come superarlo senza nemmeno accennarci, ha la funzione di individuare uno scenario naturale privo di riferimenti alla morte e all'irretimento che sono i due elementi fortemente mitici del poema all'interno dell'episodio. La morte è mitica perché avviene per assioma, senza che ad essa possa essere offerta una spiegazione o una descrizione. Anche l'incanto dei marinai sembra sparire, perché rappresenta nuovamente un elemento enigmatico su cui non è possibile dire nulla. Rilke annullando le potenze mitiche, ricostruisce la storia come una cronaca e la rende concreta, per quanto impercettibile nelle sue generalità, e narrabile. Il poeta, riprendendo il mito omerico, intenderebbe sovvertire le coppie tradizionalmente dicotomiche vita/morte, silenzio/rumore, pericolo/sicurezza[300]. E il mito omerico presuppone già una forma di silenzio mediante la situazione di bonaccia in cui si trovano le navi, incagliate o di passaggio, presso le due sirene. Rilke porta alle estreme conseguenze la stasi della quale fa accenno Omero. Il silenzio diventa devastante, ricopre tutto e diventa il nuovo pericolo mentre il rumore, il virare velocemente e con adrenalina, l'unica salvezza e l'unica sicurezza.

La seconda interpretazione è quella dell'*avvertimento*. Che cos'è il pericolo? Il componimento tenta una risposta a questa insidiosa domanda. Il silenzio non è sospettabile di pericolo perché non si fa sentire e non si fa temere. Il canto mette in allarme. Ma è proprio così? Il silenzio globale in cui l'intero impianto poetico è calato farebbe invece pensare che il pericolo non provenga dal canto ma dall'altra faccia, dal silenzio. Né silenzio né rumore rappresentano fasi di

---

[299] Ibid.

[300] Cfr. Mashiko Kawanaka, *Rilke und Kafka, zur Poetik des Schweigens am Beispiel der Sirenen-Dichtung*, in: *Yamaguchi Daigaku dokufutsu bungaku*, Vol. 18, 1996, p. 71. Disponibile in *open source* qui: http://petit.lib.yamaguchi-u.ac.jp/G0000006y2j2/Detail.e?id=445620101029115545. [u.a.: 31/05/2021].

pace per l'uomo: entrambi sono momenti che portano l'uomo alla deriva e – per usare un termine blumenberghiano – al naufragio. Se con il canto l'uomo perde il controllo, con il silenzio si frantuma qualunque possibilità di senso. Sia però da considerare che nel componimento di Rilke il silenzio non è da riferire alla voce delle sirene ma all'intera immagine, al *Ding*, che il poeta offre, quasi che l'intero scenario mettesse in scena un silenzio indecifrabile. Il silenzio è parte del canto, ne rappresenta un ingranaggio, ma è anche nella doratura del paesaggio, nell'attesa catartica dei marinai di ascoltare nuove storie di Ulisse. E la storia che vorrebbe narrare Ulisse ha forse un fine didattico: stare in guardia sia dalla voce che dalla sua assenza. Il pericolo, secondo questa interpretazione, è da individuare nell'inaspettato *Umschlag*, il capovolgimento che gli eventi possano avere. Possiamo dire che tutta la riflessione si erge su quelle due frasi che solo apparentemente sembrano evitare la centralità del problema: «deren Anblick [delle isole] macht, dass die Gefahr/umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen/und im Wüten, wo sie immer war»[301]. Il vero pericolo, dice Rilke, si rivela essere *lautlos* ed incombe sui marinai e li accerchia. Anche Politzer si esprime sul senso di questo pericolo ma pone l'accento innanzitutto sulle isole mediterranee: «Aber auch die Inseln sind es nicht eigentlich, die den Umschlag der Gefahr aus dem Tosen und Wüten bewirken, sondern es ist ihre "Vergoldung", das Licht, das, über ihnen verschwebend, die namenlose Stille erzeugt»[302]. La luce del sole, il rombo e il mutare delle onde e infine il silenzio: tutte facce diverse del pericolo, di cui però la mancanza del suono rappresenta la minaccia più temibile. Ma in che modo si legano il suono e la sua assenza all'interno dello stesso componimento?

> Der Fluß der Verse, der in zwei überlangen und vielfach gewundenen Sätzen das vierundzwanzig Zeilen lange Gedicht durchzieht, staut sich hier und stockt, denn die nun folgende Stille ist nichts anderes als die "andre", die Kehrseite des Sirenenlieds. Genauer, dem Wortlaut des Gedichts getreuer, gesagt: die Stille trifft die Lauschenden, die nun vor dem ungeheuren Augenblick die Augen geschlossen haben und "blindlings" dahinrudern, als wäre sie das Gegenteil des alten Zauberlieds. In diesem "wäre", diesem Konjunktiv, diesem Irrealis, verhüllt und manifestiert sich zugleich die Hoffnung des Dichters auf einen immerhin noch möglichen Gesang.[303]

[301] Ibid.
[302] Heinz Politzer, op. cit., p. 39.
[303] Ivi, p. 40.

Politzer individua due azioni speculari rispetto al mito omerico. Così come al canto corrisponde una scena silente al saggio navigare dei marinai fa da contrappeso, in Rilke, il *folle volo* dei marinai, tutto teso a sottolineare l'imprevedibilità del momento, per scampare alla morte del vuoto che quel silenzio rappresenta. Il silenzio non è udibile ma si fa avvertire, riveste la realtà, contornando il *Weltinnenraum*, impedendo di vedere attraverso. Resta però il problema interpretativo dell'ultima frase di Politzer: il germanista individua in quel canto ammaliante della tradizione un valore positivo. Un esito che non ci aspetteremmo. Nell'*Odissea* il canto è mortale ma in Rilke quel canto resta un pallido ricordo di un mondo al tramonto: quello del *dire*. Il canto, seppur in Omero rappresenta la distruzione e la dissoluzione della *metis*, in Rilke rimanda a una speranza in un mondo che muore: «seine Hilflosigkeit dem Wort gegenüber, seine Sprachnot, ist eklatant. Noch gebraucht er die Sprache, um ein Schweigen zu brechen, das sonst vollständig wäre. Aber selbst sein Wort ist in all der Wirklichkeitsferne und Verinnerung immer noch ein Beweis dafür, daß die Gegenseite des Schweigens, der Gesang, existieren könnte»[304]. La poesia di Rilke inaugura così un sentire comune del secolo novecentesco: l'insufficienza strutturale della parola come metodo per descrivere la realtà. Il tentativo, allegoricamente rappresentato da Ulisse che narra agli ospiti la storia vissuta in passato, rappresenta un tentativo *in extremis* di poter arrestare il processo, di per sé incontrovertibile. Se allora la scena è muta e le Sirene non cantano, in Kafka, come si vedrà, saranno le Sirene stesse a generare quel silenzio che assurgerà a *epochale Konjunktur* di tutto il secolo XX.

Resta la terza e ultima interpretazione fornita da Wagner, denominata *moderne Impression*[305]. Anche in questo caso il mito omerico funge da semplice mezzo per dare forza ad un'altra immagine: quella del viaggiatore. Si ritorni a quell'espressione apparentemente innocente: «die Gefahr umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen und im Wüten, wo sie *immer* war»[306]. Se si isola quell'*immer*, effettivamente ci si accorge come Ulisse stia dando, implicitamente, una lezione di viaggio marinaresco mettendo in guardia il proprio auditorio. La narrazione

[304] Ivi, p. 41.
[305] Frank D. Wagner, ivi, p. 148.
[306] Ibid.

condotta è nuovamente modernista: il pericolo del mare, senza nome ma presente, viene raccontato come un momento di vita di mare che rappresenta non un caso fantastico e sensazionale, come sarebbe l'incontro con delle sirene, ma la normalità delle difficoltà di un viaggio: la bonaccia, la burrasca e – al contempo – la bellezza mediterranea intorno. In questo senso troverebbe spazio quella dialettica tra orrore e bellezza che in Rilke riveste un ruolo centrale – come si è detto – in questa prima poetica.

Secondo Wagner[307] le tre interpretazioni sono complementari e mirano a mettere in luce non tanto un incontro, tra Ulisse e le sirene, quanto la presenza di un pericolo innominato e come con esso il soggetto del componimento possa rapportarsi. L'ipotesi è legittima ma trova un controsenso. Se la prima interpretazione ci propone un Ulisse in carne e ossa contro il pericolo delle Sirene, perché il riferimento al mito è manifesto, nelle altre lo stesso mito è soppresso per lasciar comunicare il presente. Seguendo questa riflessione la prima interpretazione potrebbe inglobare tutte e tre senza, così, rinunciare all'aspetto del testo di riferimento che, a mio avviso, è irrinunciabile per Rilke. Il poeta non si pronuncia mai sul mito di Ulisse né nelle lettere né in altri componimenti. Non vi è un'ammissione di interesse o curiosità. Eppure è lampante come Rilke tenti, in ogni modo, di richiamare il lettore colto ai riferimenti, persino i più microscopici, del testo omerico. Si considerino innanzitutto gli ascoltatori. Il Narratore dell'*Odissea* informa più volte il lettore di come Ulisse trovi difficoltà nel decidere l'ordine della narrazione dei propri eventi. L'autoriflessione linguistica sul proprio discorso è uno dei tanti modi attraverso cui Omero comunica la *metis* ulisside, la capacità di comprendere l'altro e sfruttare il proprio discorso per provocare un effetto in chi lo ascolta. In questo caso: commozione e devozione per la propria storia personale. Esattamente questo avviene anche nella poesia di Rilke, in cui l'Ulisse moderno tenta di trovare un modo di sorprendere i propri ospiti. E il fulcro dialettico, attorno cui ruota la sorpresa che serba agli ascoltati è l'*Anblick*, lo sguardo che cattura il pericolo prima che possa farlo l'udito (e come potrebbe – in presenza di puro silenzio?). Dallo sguardo posato sulla mutevolezza affiora il resto dei

[307] Cfr. Ivi, p. 148.

versi: il virare della nave lontano, il sussurro del silenzio nelle orecchie dei marinai che, al contrario del canto che attira e seduce, allontana i marinai e li rimette in moto verso nuove erranze.

Quale Ulisse, dunque, quello rilkiano? Due sono le ipotesi per rispondere a questa domanda. Per Politzer Ulisse è scomparso diventando quel *Niemand* che è iniziato, quasi per gioco all'inizio, poi per salvarsi dalla furia omicida del Ciclope ma, infine, per ingannare l'eroe stesso: «Odysseus aber bleibt ebenso namenlos, gestaltlos und unfaßbar wie das Geschehen, das wiederzugeben das Wort sich ihm versagt»[308]. Ulisse diviene, egli stesso, quel silenzio che lo circonda: in presenza dei Feaci, sulla nave, dinnanzi all'isola delle sirene, perché «der Einzelne muß unsichtbar werden, wenn sich ihm das Wort entzieht, dem er lauschen oder in dem er sich mitteilen will. Was dieser "er", dieser Schwundrest und Schatten des Ulyss, berichtet, ist, wie der Dichter sagt, "still". Er schildert nicht nur die Stille, der sein Schiff begegnet ist, er verkörpert, er ist sie in seiner Schilderung»[309]. C'è una seconda ipotesi però; Rilke rifiuta un riconoscimento ad Ulisse perché la sua fama, nel Novecento, è talmente risonante da non aver bisogno di presentazioni. L'antonomasia precede perciò il bisogno del poeta di caratterizzare la figura cardine dell'episodio, quasi che i lettori – colti o meno – conoscano già chi si cela dietro il pronome *er*. Entrambe le riflessioni, sull'Ulisse ormai senza identità o con un'identità talmente conosciuta dal non necessitare ulteriori spiegazioni, si completano a vicenda senza realizzarsi in un'aporia. La forza del mito di Ulisse sta in questo preciso punto: nell'accogliere diramazioni, anche profondamente dicotomiche, al proprio interno. L'eroe senza nome è in fondo ancora presente. Ad essere azzerate, nella poesia di Rilke, non sono le sue caratteristiche né l'aura che emana lungo il corso del Novecento. Essa è ben presente, nascosta dietro la "faccia" del silenzio; coesiste, proprio come il canto e la sua assenza possono coesistere nel finale del componimento.

[308] Heinz Politzer, op. cit., p. 39.
[309] Ibid.

3.2 *Das Schweigen der Sirenen* in Franz Kafka

I. Riflessioni preliminari

Das Schweigen der Sirenen, *Poseidon*, *Prometheus*, *Der neue Advokat*: In keinem dieser parabelartigen Stücke zeigt Kafka ein ideengeschichtliches Interesse an seinen Figuren, vielmehr nutzt er die Prominenz ihrer Namen, um sie mit größtmöglicher Wirkung dem Neonlicht der Moderne auszusetzen.[310]

Franz Kafka compone, tra gli innumerevoli racconti, 4 scritti brevi, a carattere mitologico, con il preciso intento di riscrittura tematica, i quali si aprono a innumerevoli interpretazioni: *Prometheus*, *Poseidon*, *Der neue Advokat* e *das Schweigen der Sirenen* (1917–1923). I brevi *Prosastücke* in questione non sono mai stati pubblicati in vita dall'autore e sono comparsi, solo postumi, a cura dell'amico Max Brod. Lo scopo di questi testi non riflette un interesse, da parte di Kafka, di esplorare il passato filologico dei miti di cui racconta. L'autore intende piuttosto inserirli all'interno di una cornice nuova e inaspettata, mettendo in luce le conseguenze dell'incontro tra mito e letteratura nell'epoca della modernità. Il mito rappresenterebbe il metodo migliore, per Kafka, al fine di tracciare una lucida diagnosi della *Sprachkrise* della prima metà del secolo, facendo rivivere attraverso le immagini della mitologia classica la precarietà del linguaggio umano e i suoi ineliminabili limiti.

Il testo *Das Schweigen der Sirenen* di Franz Kafka compare per la prima volta citato nei *Zürauer Hefte* nell'autunno del 1917[311] ma verrà poi pubblicato postumo dall'amico Max Brod nel 1931 all'interno di *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*[312]. È Max Brod a decidere di assegnare un titolo, quello conosciuto ancora oggi, *das Schweigen der Sirenen*, e a modificarne anche leggermente il testo. Il titolo scelto dall'autore era infatti differente, ossia la prima frase che introduce il brano: *Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können*. È questo un fatto di straordinaria importanza perché significa che Max Brod elegge un

[310] Reiner Stach, *Kafka. Die Frühen Jahre*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014, p. 146.
[311] Franz Kafka, *Oktavheft G* (18. Oktober 1917 – Ende Januar 1918), in: Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Jost Schillemeit (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002, pp. 40-42.
[312] Franz Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, Max Brod, Hans-Joachim Schoeps (Hg.), Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1931, pp. 40-42.

preciso elemento del brano per definirne l'importanza, portando l'attenzione del lettore sulla caratteristica acustica mancante. Kafka, invece, lasciando il testo senza un vero e proprio titolo e riprendendo semplicemente la frase *incipit*, non intende focalizzare l'attenzione del lettore su nessun elemento in particolare ma ha lo scopo di portarlo *in medias res*, senza preamboli riepilogativi, in seno al racconto. Si tratta, in effetti, di una procedura conforme alla natura criptica ed enigmatica che il testo vuole assumere, presentandosi come un continuo affermare e confutare ciò che la tradizione del mito omerico dice.

II. Struttura della parabola

L'assenza di un titolo propriamente detto è la prima afonia che Kafka mette in gioco, già in apertura al testo. Il *Nicht-Sagen* si rileva così anzitutto nell'assenza, nella mancanza degli elementi narratologici che definiscono la voce autentica di un testo: il titolo e i suoi significati. Azzerando la potenza del testo[313], esautorandolo delle sue caratteristiche prime, l'autore attua una sorta di rimozione delle qualità fondative *e* delle Sirene *e* del testo letterario. Max Brod sembrerebbe perciò non aver compreso, o non aver dato sufficiente importanza, all'intenzione programmatica che una simile assenza lascerebbe intendere all'interno del testo. Il brano non presenta, come invece fa l'edizione di Brod, la frase *incipit* seguita da due punti grafici [:] che avrebbero la funzione di rendere la frase iniziale una prefazione o un'anticipazione riassuntiva di quanto verrà nelle frasi successive[314]. Il testo originale, infatti, presenta graficamente la prima frase *già* nel testo, come parte integrante nella riscrittura mitica e non a corollario di essa. Da un lato manca perciò qualsiasi riferimento paratestuale che possa convincere appieno il lettore che la prima proposizione funga davvero da titolo: ne mancano conferme esplicite, e anzi la smentita verrebbe proprio dall'inglobamento grafico della frase nel testo successivo, e il titolo scelto da Brod non fa che confondere, ulteriormente, l'inizio del

313 Cfr. Almut-Barbara Renger, *Zwischen Märchen und Mythos, Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2006, p. 290.
314 Cfr. Bettine Menke, *»das Schweigen der Sirenen«: Die Rhetorik und das Schweigen«, in: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, Bd. 3 Johannes Janota (Hg.), *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, Niemeyer, Tübingen 1993, pp. 134-162.

racconto. Fin da qui abbiamo già la messa in discussione[315] degli equilibri organici del testo letterario: *Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können* diventa titolo per necessità, per quelle che potremmo chiamare semplici cause maggiori. Il titolo diventa così una scelta arbitraria e priva di una selezione soggettiva che la possa giustificare. Il presunto titolo, non quello scelto da Brod ma quello scelto "ad estremi rimedi" da Kafka, diventa una *Vorschrift*,; una legge che verrà poi verificata nel corso del racconto: *anche metodi puerili e insufficienti possono salvare un individuo* designa la prescrizione, quasi aforistica, che Kafka intende dimostrare con la figura di Ulisse e il suo incontro con le sirene. La norma ha la funzione di *superscriptio*[316], ossia di un'aggiunta che va a spiegare o a introdurre il resto del racconto. All'interno dei manoscritti si parla generalmente di una *subscriptio* quando l'aggiunta (in genere la data o il nome dello scrivente) viene fatta in bassa, alla fine del testo. L'eccezionalità è in questo caso conferita alla presenza stessa, ad inizio testo, del titolo *subscriptio* che anticipa perciò per importanza il testo che segue. Questo tipo di impostazione ricorrerà anche con l'appendice finale, anch'essa "per tradizione" aggiunta marginale che, però, nel testo di Kafka diventa fulcro dialettico di tutte le interpretazioni possibili sul significato di quanto viene raccontato. Quanto segue non è una narrazione a tutti gli effetti ma un'argomentazione che presuppone il titolo come definizione obbligatoria per poter esistere e per potersi dispiegare. Ma l'argomentazione non dimostrerà quanto detto in apertura e lo smentirà perché il silenzio delle sirene coglie impreparato Ulisse e ne decreterà la sconfitta (ignoriamo, per ora, l'appendice successiva). Resta però una congettura: altrettanto probabile è, in fondo, il fatto che Ulisse abbia sconvolto le Sirene non per la sua fama ma perché crede davvero di poterle sconfiggere con cera e funi, facendole quindi svanire.

Potrebbe essere una vittoria, certo resa in modo grottesco, ma una conferma di quanto affermato in partenza.

Kafka avrebbe costruito, secondo Stéphane Mosès[317], un incredibile apologo nella tradizione del *midrash* ebraico. Esso si compone di tre fondamentali

[315] Cfr. Almut-Barbara Renger, ibid.
[316] Ibid.
[317] Cfr. Stéphan Mosès, *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, Paris-Tel-Aviv 2006, pp. 15-46.

elementi: una frase di ordine generale, una citazione biblica che funge da dimostrazione e il commento che, ermeneuticamente, estrapola il contenuto validante mediante la proposizione di partenza. La struttura del *midrash* è sovrapponibile a quella del testo kafkiano: la frase *incipit* è naturalmente la frase di ordine generale da verificare, mentre il mito, normalmente di tipo biblico, lascia qui spazio al mito greco. Il commento ermeneutico coincide con il testo stesso che mostra e convalida la sua stessa teoria, confermando la frase iniziale. L'appendice finale non rientrerebbe però nel contesto del *midrash* e sarebbe una rivoluzionaria variazione sul tema. Risulta arduo definire se l'*Anhang* sia una *Überlieferung* che si aggiunge a quanto detto in precedenza e rappresenterebbe quindi una *Möglichkeitsform* (come sostenuto da Wagner[318]) o sia, al contrario, una logica e inevitabile conseguenza a quanto affermato nella parabola (come sostenuto da Rath[319]).

Tutta la composizione del testo è quindi un continuo violare il senso, le connessioni logico-strutturali e lo scopo stesso del racconto che si risolve, così, in un'aporia sia a livello strutturale che nel contenuto. Il testo si pone immediatamente su di un piano metaletterario intrattenendo un dialogo fittizio con il lettore. Ma chi è il lettore "ideale" che recepisce quanto narrato? L'uditorio della storia potrebbe essere, come già in Rilke, nuovamente quello dei Feaci[320], che ascolterebbero così la narrazione sulle Sirene (come in effetti avviene nel poema omerico) e il riferimento extradiegetico della *superscriptio* sarebbe perciò un chiaro riferimento all'uditorio che sta ascoltando e che è catturato dall'evolversi della spiegazione di Ulisse, che ormai narra del sé consacrato dalla fama, il sé *agens*, e quindi in terza persona, per vedere come (e non *se* – qui ingannando l'*audience*) avverrà la dimostrazione. Che la frase possa essere pronunciata in presenza dei Feaci o meno, è certa la volontà di Kafka di voler sovvertire la storia di Ulisse non solo nel contenuto, riscrivendone i passaggi fondamentali, ma anche come narrazione mitica. Sul contenuto è presto detto: la riscrittura delle Sirene da parte di Kafka intende lasciare il

---

318 Cfr. Frank D. Wagner, op. cit., p.26 (vedi anche nota 15).

319 Cfr. Norbert Rath, *Mythos Auflösung: Kafkas "Das Schweigen der Sirenen"*, in: Christa Bürger (Hg.), *„Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, p. 93.

320 Cfr. Ivi, p. 291.

lettore in balia dello straniamento che il testo provoca, soprattutto a coloro che conoscono bene la versione omerica e che ritroveranno i riferimenti classici del poema carichi di un nuovo valore semantico. Nonostante la radicale rielaborazione, risulta a tutti gli effetti evidente come Kafka si richiami direttamente al testo dell'*Odissea*: a suggerirlo la dovizia di particolare che corrispondono alla storia originale (la cera nelle orecchie dei compagni) e quelli che se ne discostano volutamente per aprire nuovi orizzonti semantici (la cera nelle orecchie di Ulisse). La prospettiva kafkiana è fondamentale perché proprio a partire da Kafka le Sirene acquistano pregnanza narrativa e diventano l'esempio paradigmatico di una delle riscritture più radicali del XX secolo. Kafka porta il silenzio già postulato nel componimento rilkiano alle estreme conseguenze, individuando in quel silenzio, non un semplice elemento caratterizzante, ma la voce stessa delle creature che viene, così, a mancare. Ma il contenuto si esplica ulteriormente solo attraverso un attento studio dell'aspetto formale. E le interpretazioni sulla struttura scelta da Kafka sono innumerevoli ma la maggior parte confluisce nel considerare il "gioco" di Kafka una sorta di sistema delle scatole cinesi:

So wäre Kafkas Kurzgeschichte in der Tat eine zwar verworrene, doch irgendwie aufgehende Parabel von einem Missverständnis, dass letztlich doch in die Überlistung des Mythos und die Konstitution des Vernunftmenschen wie auch seines bildhaften, distanzierten Theaters mündet. Doch Kafka fügt im letzten Absatz dem Bisherigen und den zwei Täuschungen eine dritte Täuschung hinzu, sodass das Täuschungsspiel noch weitergeht, indem die beiden vorigen Täschungen in einer *mise en abyme* kombiniert werden.[321]

L'immersione improvvisa che il lettore prova nello scenario marino, diventato lo scenario esemplare di quel razionalismo utilitaristico (*Vernunftmenschen*) che anche le Sirene di Horkheimer/Adorno[322] intenderanno più tardi rappresentare, è stato definito come un particolare uso della tecnica della *mise en abyme*[323], che prevede la reduplicazione di una sequenza di eventi o la

[321] Leon Gabriel, *Die Täuschung der Parabel: Das Schweigen der Sirenen am Abgrund der Erzählungen*, in: Theater-Wissenschaft.de (https://www.theater-wissenschaft.de/artikel-die-taeuschung-der-parabel-das-schweigen-der-sirenen-am-abgrund-der-erzaehlungen/), Frankfurt am Main 10/11/2017, p. 8, [u.a. 06/06/2021.].

[322] Cfr. su questo 1.3 e 1.4 del I capitolo della presente tesi di dottorato, pp. 51-61.

[323] Sono concordi su questa valutazione le interpretazioni più canoniche del testo kafkiano, cfr. Bettine Menke, *Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes. Kafkas Sirenen*, in: Id., *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Wilhelm Fink Verlag, München 2000, pp. 610-656, qui p. 611; Christiaan L. Hart Nibbrig, *Geisterstimmen: Echoraum Literatur.*

collocazione di una sequenza, esemplare per tutte le altre, che condensi in sé il significato ultimo della vicenda in cui è collocata e a cui somiglia[324]. Il testo di Kafka fa l'una e l'altra cosa. Da un lato incasella, uno dentro l'altro, gli inganni tesi al lettore. La struttura potrebbe essere come segue: l'*incipit* secondo cui *Ulisse* deve dimostrare che anche mezzi puerili possono salvare la vita include la sua dimostrazione che include, a sua volta, l'*excursus* che non il canto ma il silenzio è l'arma più terribile, che include, a sua volta, il fatto che Ulisse le abbia sconfitte; che contiene però, a sua volta, il dubbio che Ulisse abbia – o meno – fatto finta di ascoltare il canto, racchiuso, a sua volta ancora, dall'Appendice finale. Il risvolto finale contiene il significato "ultimo" della vicenda, presentato apparentemente come "possibilità interpretativa" ma, in realtà, suggello finale della vicenda che riscrive la verità fino a quel momento narrata.

III. Temi e interpretazioni

Si propone di seguito il testo integrale attraverso il quale sarà utile porsi alcuni interrogativi non solo di natura interpretativa ma anche strutturale.

Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können:
Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.
Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.
Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.
Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe

---

Weilerswist (Velbrück Wissenschaft) Frankfurt am Main 2001, pp. 20-25, qui p. 22. I due germanisti contestualizzano la tecnica narratologica all'interno del contesto romantico. Kafka si sarebbe, quindi, fatto ispirare dai mezzi espressivi della *Romantikzeit*, che avrebbe poi sfruttato all'interno dei suoi racconti brevi. I romantici sfruttano la tecnica, in particolare, come una reduplicazione *ad libitum* (*endlose* Verdoppelung) che, in effetti, troverebbe il giusto posto nella volontà di Franz Kafka di descrivere scenari spesso labirintici e infiniti. In questo caso a essere infinito non è un luogo ma la narrazione mitica che, continuando a riscriversi e a correggersi da sé più volte, finisce per estinguersi come le Sirene stesse. Su questo, cfr. anche Leon Gabriel, op. cit., nota 35, p. 13.

[324] Cfr. Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori Editore, Milano 1991, p. 203.

Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.
Sie aber - schöner als jemals - streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.
Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.
Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.[325]

Il silenzio con cui Rilke ammantava l'isola è traslato, da Kafka, alla voce stessa delle Sirene che diventano così creature afone. Ulisse segue quasi precisamente il mito omerico e adotta le precauzioni date da Circe senza però mai nominarla nel corso del breve brano. Secondo il germanista Wolf Kittler[326] la figura di Circe è molto più simile alla sfuggevolezza delle Sirene che all'*Irdisches* di Ulisse e compagni. Anche Circe, come le Sirene, ha provato ad attirare a sé Ulisse, tentando di sedurlo con l'inganno. Circe trasferirebbe, quindi, il proprio desiderio erotico alle Sirene che erediterebbero e completerebbero quella pulsione erotica che Circe è costretta a lasciare insoddisfatta. Il germanista fa però alcune considerazioni importanti anche sullo statuto delle Sirene stesse. Kittler inserisce l'afonia delle Sirene all'interno di un discorso linguistico più complesso. Scopo del germanista è mostrare come il poema, non solo l'*Odissea* (anche se, certo, essa resta il punto di riferimento), sia utile per comprendere i fondamenti della *Diskursanalyse*: tanto meno siamo in presenza di un atto linguistico propriamente detto (non c'è dialogo tra Ulisse e le Sirene), tanto più è possibile comprenderne il lavoro attraverso la sua assenza[327]. Ulisse è attirato dalle Sirene e prova per loro un forte desiderio (*Wunsch*). A questa tensione verso l'Altro può rispondere, secondo Kittler, in due modi: lasciandosi

[325] Franz Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*. In: Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Paul Raabe (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1990, S. 304. Tra le varie traduzioni italiane disponibili si segnala in particolare: Franz Kafka, *Il silenzio delle sirene,* in Franz Kafka, *Tutti i racconti,* ed.it., a cura di Ervino Pocar, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 368.
[326] Cfr. Wolf Kittler, *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in 4 Texten von Franz Kafka*, Palm & Enke Verlag, Erlangen 1985, p. 112.
[327] Kittler descrive la propria riflessione linguistica sfruttando la terminologia della psicanalisi, soprattutto lacaniana. Quando il germanista fa riferimento al *Wunsch* esso è da intendere in senso complesso, ossia nella sua variante psicanalistica.

trasportare e quindi annientando qualunque speranza di proseguire oppure opponendo a questo desiderio una risposta contraria che possa salvarlo. È qui che ha inizio la *Rede* tra Ulisse e le Sirene che si innesta proprio su quel difficilissimo equilibrio tra il dire il non-detto (ossia il nominare e ascoltare il silenzio) e tra resistere a quell'alterità ambigua o lasciarsi possedere da essa. Il linguaggio fatto di silenzi e movimenti maldestri sull'albero maestro regola il desiderio umano di voler andare oltre e quello della Legge kafkiana[328] che, secondo Kittler, sarebbe individuabile in quel monito di non ascoltare il canto delle Sirene se non si vuole porre fine alla propria vita (a meno di non utilizzare quegli strumenti consigliati da Circe che entrano nella consuetudine individuata dalla Legge). Ulisse e le Sirene si rispondono attraverso un linguaggio ambiguo, per cui è difficile comprendere chi inganna chi.

Tuttavia le Sirene, non cantando, ma semplicemente facendosi espressione di un silenzio innaturale, e sconosciuto, batterebbero Ulisse. *Batterebbero* – perché in realtà vengono sconfitte tre volte. La prima, secondo il modulo dell'Ulisse *naiv* tutto kafkiano: Ulisse crede che esse stiano cantando mentre le osserva, non pensa ad un diversivo ed è proprio così che le sconfigge, ri-inserendole nel mito classico, nella cornice storico-culturale alla quale esse appartengono. L'Ulisse di Kafka è, perciò,

ein großes Kind, naiv und schuldlos, gewitzt und selbstverliebt, mit dem Hang zur großen Pose und also eben dadurch – geschützt. Im antiken Mythos greifen göttliche Verführungsmacht und menschlicher Befreiungswille noch fest ineinander, um im Kampf die Vorherrschaft zu ermitteln. Kafka rückt die Gegenkräfte so weit auseinander, dass nur noch die Faszination der Fremdheit eine Bezogenheit ahnen lässt.[329]

Ma riannettendo le Sirene al mito da cui provengono, esso, nella modernità, inevitabilmente svanisce:

> Odysseus, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen und nur er sei behütet es zu hören, flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihm erklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden ihm förmlich und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.[330]

[328] Wolf Kittler, op. cit., p. 120.
[329] Frank D. Wagner, op. cit., p. 23.
[330] Franz Kafka, op cit., p. 368.

Ulisse perciò crede di essere improvvisamente diventato immune al loro fascino (se accettiamo il fatto che non capisca l'inganno), vincendole. Nel momento in cui si glorifica, esse scompaiono perché il loro unico fine dell'esistenza, ammaliare i naviganti, viene a mancare. Il mito costruisce i propri personaggi in base a delle caratteristiche ben precise, in genere addirittura una soltanto, la mancanza di una di esse rende il personaggio irriconoscibile. Così, se eliminiamo il fatto che Achille sia il piè veloce o Ulisse l'astuto, essi perdono la propria funziona narrativa precipua. Così avviene con le Sirene che una volta assolto, con insuccesso, il proprio compito di sconfiggere Ulisse, escono semplicemente di scena. Ciò succede proprio nel momento in cui esse sono più vicine, dice l'autore, ad Ulisse. Ciò rappresenterebbe un contatto tra due realtà molto diverse, che polarizzandosi si annienterebbero. Ma anche il suo contrario: Baioni afferma, infatti, che forse Ulisse non è così diverso dalle Sirene e cela questa sua condizione come un segreto; egli, infatti, sa «di essere della stessa specie delle Sirene, di appartenere al loro mondo di bellezza e di morte. Come le Sirene egli sa di avere gli artigli come l'animale, di essere la creatura della sterilità, così come sa che il suo canto – la bellezza della sua letteratura – è solo un lamento per la disperazione che prova per non sentirsi un essere umano»[331]. Kafka dice che le sirene, in quanto *non* uomini, non possono morire perché mancano di coscienza. Esse sono al di là dell'umanità, *pura* voluttà che nel mondo moderno svanisce di fronte al piano metodico e razionalistico di Ulisse che viene riassunto da Kafka attraverso l'*Entschlossenheit*, nella quale non sarebbe azzardato intravedere una forma anticipativa del sentimento borghese-illuministico della *smartness*[332] che Horkheimer e Adorno postuleranno poi con efficacia, nell'*excursus* sulle Sirene. Solo l'eroe, si dice, sfuggì loro. Ed è così: giacché nessun mortale (*nichts Irdisches* può resistere in fondo al loro canto che trapassa ogni cosa) può sfuggire loro, ne consegue che al pari delle Sirene, anche Ulisse – come Kafka – sia *altro* dagli uomini. Ulisse è, già, il personaggio dell'*Odissea*, colui che la racconta, il vincitore della propria

[331] Giuliano Baioni, *Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 228.
[332] Horkheimer/Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 81 (*Odisseo, o mito e illuminismo*).

impresa, il narratore della propria storia al pari di Kafka. Kafka, come Ulisse, è già «il Greco della decadenza che non meritò mai di essere l'eroe dell'*Iliade*»[333]. La seconda possibilità ammette il fatto che le Sirene in realtà non sfruttino il silenzio come un'arma ma rimangano davvero basite (e quindi *concretamente* senza parole) di fronte a Ulisse («sei es daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ»[334]). Kafka inserisce questa possibilità perché potrebbe essere avvenuto anche all'interno del poema omerico. Ulisse è in effetti riconosciuto, in tutta l'Ellade, per le imprese presso Troia. Senza dimenticare che tutti i personaggi che Omero elenca, durante il suo viaggio, lo danno per morto e sconfitto. Lo stupore sarebbe perciò legittimo e conforme alla narrazione mitica. Ma c'è una terza opzione che Kafka inserisce in un'appendice fittizia che rimette in discussione l'intero brano: l'Ulisse di Kafka sarebbe un *menteuer*[335], perché avrebbe capito che le Sirene non hanno cantato per davvero e avrebbe opposto a loro e agli Dèi (presenti nel testo sia in forma plurale generica sia, più precisamente, come Dèi del destino) una farsa per salvarsi («[er hat] wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten»[336]) e gli occhi, che le Sirene avidamente intendevano ghermire (Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen[337]), non sarebbero quelli di una preda, ma del vincitore che, abilmente, ha– e non viceversa – ingannato il nemico. L'Ulisse contro gli Dèi (nel poema omerico primariamente in fuga da Poseidone) gode qui di un'aura quasi prometeica. Non si tratta, infatti, di un semplice andare controcorrente alle volontà della singola divinità irata, come avviene nella tradizione omerica tra Ulisse e Poseidone a causa di Polifemo, ma ingannare volutamente con il linguaggio il mondo olimpico stesso. Le Sirene, se si intende dare il giusto peso all'affermazione secondo cui – di fronte a Ulisse – non intendono più sedurlo

---

333 Maurice Blanchot, *Il canto delle Sirene*, op. cit., p. 11.
334 Franz Kafka, op. cit., ibid.
335 *Menteur* e *Tartuffes* sono gli epiteti che Baioni utilizza definendo l'Ulisse della leggenda kafkiana. Cfr. Giuliano Baioni, ibid. (capitolo Ottavo: *Prometeo e il Silenzio delle Sirene*).
336 Ibid.
337 Ibid.

ma assimilare in sé quello sguardo, darebbero adito all'interpretazione dello scontro tra forza maschile e forza femminile e renderebbero il riconoscimento delle istanze in atto, in conflitto, più problematico. Ciò che intravedono nel fondo dell'iride di Ulisse è forse quella caparbietà, l'*Entschlossenheit*, di cui si è discusso poc'anzi, che consentirebbe all'eroe di vincere su qualunque inganno, facendo sua la verità, qualunque essa sia: Ulisse, in questo, si sostituisce alla potenza sovraumana degli dèi, diventando *nichts Irdisches* e, quindi, un Dio. Le Sirene sarebbero infatti incapaci di questa operazione: non umane, non sono in grado di prevedere l'azione del nemico, né quindi di disattenderla. L'inganno delle Sirene non sarebbe perciò tale, il loro potere afono sarebbe sceso dall'alto, deciso arbitrariamente, e non quindi un'arma utilizzata *ad hoc*. Nel momento in cui le creature vorrebbero attingere anche loro alla fonte dell'illuminismo utilitaristico, rappresentato dall'Ulisse legato, svaniscono perché non in grado di gestirlo. Ciò è anche interpretabile, nuovamente, come un'anticipazione di quella celebre frase di Horkheimer/Adorno, di cui si è avuto modo di discutere più diffusamente nella prima parte, secondo cui il mito è già illuminismo, e l'illuminismo torna a rovesciarsi in mitologia[338]. L'Ulisse crederebbe al mito, all'inizio del brano, arrendendosi al *mana*[339], ma se crediamo all'Appendice egli inganna le Sirene perché dotato di razionalità, vincendo quelle potenze primigenie che inizialmente sembravano averlo sopraffatto. Kafka, però, abbiamo detto sulla scia della riflessione di Baioni, condivide molto delle Sirene e, come loro, vede la propria arte come un riflesso di quel puro istinto che rende le creature vive, sì, ma non coscienti. L'equilibrio fragile fin qui tratteggiato frana nuovamente e si è nuovamente al punto di partenza: se Kafka è mito allora la razionalità del suo Ulisse si è rovesciata nuovamente in quelle potenze che credeva, con *hybris*, di aver definitivamente sconfitto.

La struttura del testo è, in conclusione, complessa, volutamente contorta e si avviluppa su se stessa. Nel momento in cui il lettore ha appreso del silenzio delle Sirene tocca fare i conti con un silenzio diverso: quello dell'Ulisse dell'Appendice, che non direbbe la verità fino alla fine, sbalordisce e rende

[338] Horkheimer/Adorno, op. cit., p.8 (ad es.) ma ripreso anche in seguito p. 34 dove si afferma che «l'illuminismo ricade nella mitologia da cui non ha mai saputo liberarsi».

[339] Sul concetto di *mana* si innesta tutto il primo capitolo dell'opera di Horkheimer/Adorno, perché rappresenta la forma primigenia del mito, cfr. Horkheimer/Adorno, op. cit., p. 28 e ss.

volutamente l'interpretazione (il mito *alla seconda* per così dire) fulcro del contenuto mitico stesso e non una sua intercapedine. Il tema, diffuso nell'opera di Kafka, dell'ermeneutica e della ricerca filologica e interpretativa dei testi termina così con quella che parrebbe essere una commedia (questa una delle traduzioni italiane possibili per il termine *Scheinvorgang*), un *divertissement* che nega il mito in quanto tale e accoglie Ulisse non già in un'ennesima riscrittura ma nella compresenza di tutte le possibili voci e ipotesi sul mito che diventano, per la durata di un'appendice, il mito stesso.

IV. All'origine del testo

Secondo Binder[340] la struttura del testo richiama il *Dialog-Skizze*, mai andato in scena, di Franz Blei e Max Brod dal titolo *Circe und ihre Schweine. Eine klassische Legende mit Musik* (1909). La suggestione sembra però non essere recuperata dalle ricezioni successive e resta perciò un'intuizione non colta altrove, che concede comunque qualche possibilità in più di comprendere la creazione che sta dietro al testo kafkiano delle Sirene. Al riguardo ne fa accenno lo stesso Kafka in una lettera a Brod:

An unserer gemeinsamen Geschichte hat mich außer Einzelheiten nur das Neben-Dir-sitzen an den Sonntagen gefreut (die Verzweiflungsanfälle natürlich abgerechnet) und diese Freude würde mich sofort verlocken, die Arbeit fortzusetzen. Aber Du hast Wichtigeres zu tun und wenn es nur der Ulysses wäre. [22.7.1912][341]

La lettera mostra come Kafka segua con interesse gli sviluppi creativi dell'amico, se ne interessi in maniera costante e si adoperi a far notare che è ben conscio che Brod ha molto su cui lavorare, e non si tratta solo dell'Ulisse. Seppur non è dato sapere se l'interesse di Kafka per il tema sia effettivamente nato da quello affine, cui dedica un'opera anche l'amico, permette di notare come l'argomento "Ulisse" sia, semplicemente, ricorrente e testimonia una suggestione che Kafka forse ha colto: assistere alle rivisitazioni su un tema blasonato, come l'*Odissea*, è valso a Kafka qualche riflessione. Il testo di Blei/Brod non si discosta molto dalle altre rivisitazioni. È probabile che Kafka, a partire dallo stato dell'arte sulla figura di Ulisse abbia iniziato a concepire un

[340] Cfr. Hartmut Binder, *Kafka-Handbuch*, Alfred Krönert Verlag, Bd. 2: *das Werk und seine Wirkung* Stuttgart 1979, p. 358.

[341] . Franz Kafka, *Max Brod: Eine Freundschaft (II). Briefwechsel*, Malcolm Pasley (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989, p. 22 (VII 12). Qui l'argomento in questione non è l'Ulisse dello *Schweigen*, che ancora deve vedere effettivamente la luce, ma quello di Blei/Brod.

non Ulisse: non debole e arrendevole, ossia non semplicemente il contrario rispetto a quanto la tradizione omerica racconta – in fondo anche un tema ossimorico sarebbe un'ennesima riscrittura sul tema. Kafka ha inteso creare un'Ulisse che potesse azzerare, non per segno contrario ma per segno *diverso*, ogni Ulisse precedente. Per farlo ha avuto necessità di spingersi oltre e di lavorare direttamente sul concetto di mito stesso, andando a decostruire le sue dinamiche interne.

Punto nodale è, poi, la riflessione interna sul linguaggio e i suoi limiti. Kafka sembra riportare in questo testo, la tesi di Fritz Mauthner, secondo il quale non già il linguaggio, ma il silenzio permette di cogliere la realtà per come davvero è, mentre la lingua e i suoi meccanismi danno spesso adito a malintesi[342].

Nasce così un testo che si presenta, a prima vista, come un testo critico-filosofico che intende, attraverso una dimostrazione, asserire una verità. L'inizio del racconto sembra voler fare eco ad un certo scetticismo filosofico, che da Hume in poi, tenta di scardinare i presupposti dell'illuminismo puro. Lo stesso filosofo inglese, in fondo, asseriva che la conoscenza non può darsi per certa, pur scaturendo dall'esperienza. Questa disarticolazione tra conoscenza ed esperienza che vanifica il *Wissen*, soprattutto di tipo aprioristico, è la stessa disparità, nel testo kafkiano, che si ritrova nel motto iniziale che introduce alla fase empirica della dimostrazione che non solo vanifica ma annulla gli accordi logico-formali stessi di coerenza testuale poiché quanto viene raccontato non corrisponde, in senso strettamente logico e razionale, a quanto premesso.

Il testo, che si presenta come una vera e propria parabola, mette in luce dubbi, che restano inevasi, su quanto è possibile accertare e conoscere del mito stesso.

Dalla struttura formale occorre ora spostarsi su alcune considerazioni stilistiche che consentono di avvicinarsi anche al contenuto del testo.

A confermare la natura parabolica dell'opera sono una serie di aspetti che Kafka volutamente presenta al lettore per tessere l'inganno di cui fa lui stesso accenno in conclusione al testo che, come si è detto, è da intendere come una forma di finzione (*Scheinvorgang*). L'intenzione del narratore è anzitutto

[342] Cfr. Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophjie. Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Diogenes Verlag, Bd. 1, Zürich 1980, p. 520.

didattica, definibile come *Didaxe*[343]. Attraverso la dimostrazione si intende perorare una causa e portare all'attenzione del lettore una frase, un concetto astratto, che attraverso l'esemplarità dell'episodio omerico dovrebbe così trovare un senso compiuto, una giustificazione e soprattutto rispettare quella che viene fin da subito posta come una problematica generale di interesse comune. Il fatto, cioè, che anche i mezzi più puerili possano servire alla salvezza (di chi non viene specificato nel testo) è posta come un'affermazione esistenziale della collettività. Come anche successivamente altre proposizioni, il titolo, nonché motto iniziale, è volutamente ingannevole: se apparentemente è scritto per rispondere ad una questione che si impone attraverso una logica universale, si tratta in realtà di una problematica ben precisa e circostanziata, frutto di una logica personale e parziale. Se il significante tende perciò a conferire alla frase il valore di una massima, trasformandola in un aforisma valido per tutti, il significato semantico permette al lettore di riconoscere il pretesto che si cela dietro al linguaggio volutamente ostico e ingarbugliato. Piero Boitani definisce infatti la struttura del testo come «costituzionalmente avversativa, attivamente contradditoria e apertamente ipotetica»[344]. Ogni periodo che segue il precedente è in effetti una *Berechtigung*, quando non addirittura una negazione vera e propria, del contenuto semantico espresso poco prima. Ulisse si era fatto incatenare dal fascio di catene e si era fatto mettere la cera nelle orecchie; certo – dice Kafka – questo avrebbero potuto farlo tutti, «*aber* es war in der ganzen Welt bekannt, daß das unmöglich helfen konnte»[345]. E nel momento in cui il narratore descrive il canto delle Sirene, ora diventato puro silenzio, afferma «es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Verstummten gewiß nicht»[346]. Gli elementi come *aber* e *vielleicht* sono segnali per il lettore che dovrebbero focalizzare l'attenzione verso momenti topici del testo ma che, in verità, celano un contenuto vuoto. Le avversative e le ipotesi formulate sono costruzioni sintattiche che rendono il testo apparentemente *logo-centrico* e, a tutti gli effetti, si tratta una serie di riflessioni che si impongono

[343] Frank D. Wagner, op. cit., p. 15.
[344] Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse,* op. cit., p. 217.
[345] Franz Kafka: *Das Schweigen der Sirenen*, op. cit., ibid. Il sottolineato è sempre mio.
[346] Ibid.

per il richiamo filosofico illuminista che è, però, un inganno. Dietro al *logos*, alla razionalità e alla precisione disarmante delle affermazioni condotte, vi è il terrore del mito, l'irrazionalità del canto *afono* delle sirene. La somiglianza con la critica humiana alla ragion pura troverebbe così riscontro nel tentativo di Kafka di rendere il linguaggio saturo, in-significante e, attraverso ciò, metterne a nudo le contraddizioni e le fratture interne.

Contraddicendo continuamente l'argomento precipuo formulato dalla frase *incipit* svanisce qualsiasi possibilità, da parte del lettore, di poter sfruttare delle coordinate narrative che possano condurlo in seno al significato, o almeno, ad *un* significato. Il brano rifugge perciò qualsiasi interpretazione allo stesso modo di come, potenzialmente, le accetta tutte. Ognuna di esse è manchevole, ognuna di esse è funzionale. Questa contraddittorietà, precipua alla narrazione mitica, è sintomo di una *kalkulierte Provokation*[347]. L'aspetto rivoluzionario del mito delle Sirene nel testo (e di lì a poco anche di Brecht che infatti riprenderà volutamente il modulo kafkiano) è l'aver trasformato un mito, fino a quel momento sempre contestualizzato in un momento storico-culturale preciso, in una riproposizione del tema delle Sirene avulso dalle contingenze storiche del momento[348], svicolato dal tentativo, che andava per la maggiore, di attualizzare semplicemente il mito, trasformandone gli aspetti più iconici (conosciuti soprattutto nella cultura popolare del momento) in una rappresentazione del presente coevo. Il testo di Kafka è, certo, *anche* una voce sulla *fin de Siècle* e, parallelamente a *Ein Brief* di Hofmannsthal, è la testimonianza dell'impossibilità del *dire* attraverso il linguaggio, i cui limiti vengono messi in discussione proprio nei primi vent'anni del Novecento. Ma il testo non intende porsi come una ricostruzione filosofica che dovrebbe rendere giustizia allo *Zeitgefühl* del

[347] Frank D. Wagner, op. cit., p. 5.

[348] Cfr. ivi, pp. 6-9. Wagner presenta, in apertura al volume, una serie di esempi di come il mito classico delle Sirene venga attualizzato. Da un lato è imperante la cristianizzazione del mitologema che vede nell'Ulisse legato all'albero maestro l'immagine del Cristo in croce, «Symbol einer Freiheit durch Fesseln» (p. 7). Ciò rappresenterebbe la libertà dell'uomo cristiano attraverso la legatura che lo tiene ben saldo all'albero, lontano dalla corruzione (*Verderbnis*). Wagner presenta poi un testo del poeta e teologo Gustav Schwab all'interno delle *Sagen des klassischen Altertums* (1838) dove viene riproposto il mito delle Sirene per mezzo di una *zeitgemäße Anverwandlung* (p. 8). Il testo di Kafka rifiuta sia il simbolismo forzato dell'allegoria cristiana sia la strumentalizzazione narrativa del mito delle Sirene per creare una storia, dal sapore folkloristico e dai tratti *Biedermeier*, della *schwäbische Dichtung* nella quale le Sirene si trasformano in «singende Mägdlein am Brunnen vor dem Tore» (p. 8). Nell'una e nell'altra i tratti dell'orrore e di morte, parte integrante del mito omerico, sono azzerati.

momento storico. Ne è, inevitabilmente, un'istantanea ma rifugge una classificazione sia in termini formali che contenutistici. La possibilità plurima di significati e verità, che il testo offre al lettore, non consente una scelta ermeneutica univoca e l'unico modo per condurre una riflessione quanto più autentica sul testo è partire dalla sua struttura ed evidenziare come si presenti, fin dal titolo, come un continuo montare e rimontare la struttura classica, da un lato del mito come *parabola* dall'altro della narrazione scientifica di cui irride il falso tono chiarificatore e gli *Ausdrücke* peroranti; soprattutto nelle meccaniche logico-strutturali del suo linguaggio, mettendo così a repentaglio il sistema narrativo interno di entrambi i generi. Kafka mostra di essere affascinato, perciò, non solo dal mito in sé, in quanto contenuto, ma dalla forma stessa: la ricchezza possibile di interpretazioni, le numerose *Begabungen* dell'eroe *polutropos* e la sua profonda ambiguità, speculare a quella della cornice in cui il mito è inserito. Kafka, proprio come Ulisse, inganna il lettore attraverso il linguaggio, tessendo così un gioco *del* mito e *sul* mito. Significative sono, quindi, le modalità in cui questa corrispondenza tra contenuto e forma avviene e si dispiega nel racconto kafkiano.

V. La struttura del mito nella parabola di Kafka

Neumontierung e *Zerlegung*[349] sono perciò i processi cui va incontro il mito di Kafka. Ciascun momento prima analizzato è riassumibile per tappe progressive come segue:

- *Propositio* con funzione di *superscriptio*. La prima frase con cui inizia il testo: *Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können*. È già a partire dalla prima frase che Kafka inizia la struttura dialettica del brano. Qui viene proposto al lettore il presupposto fondamentale che troverebbe fondamento nella dimostrazione che segue.
- l'*Exemplum* indica invece il fulcro principale del testo di Kafka che intende dimostrare la natura e la veridicità di quanto il lettore rileva nella *propositio*. Si tratta perciò della dimostrazione vera e propria. Per suffragare la tesi espressa dalla *Vorschrift* il mito fa largo uso di immagini e di allegorie che

[349] Cfr. ivi, p. 9.

possano, anche visivamente, convincere il lettore della veridicità di quanto affermato in apertura.

- l'*Appendice* rappresenta l'ultima porzione di testo, esplicitamente nominata. Solitamente l'Appendice di un testo ha il solo scopo di fornire spiegazioni aggiuntive in modo da rendere più esauriente la trattazione. Kafka trasforma un elemento suppletivo in una componente fondamentale alla fine della comprensione del brano stesso.

La tripartizione qui sopra descritta è utile per articolare i diversi momenti del racconto ed evidenziarne i punti salienti. Il testo, per la sua conformazione, sembrerebbe un apologo[350], ossia un racconto che prevede un insegnamento pedagogico o morale. Ciò si evince dal titolo ma non dalla continuazione, che non termina, come si penserebbe, con una massima che possa rendere giustizia all'affermazione di partenza. Il testo procede per altre vie; vediamo quali passando, ora, all'analisi contenutiva.

Subito dopo la frase introduttiva ha inizio l'*Exemplum* che mostra un Ulisse incredibilmente ingenuo rispetto alla tradizione[351]. Sebbene l'episodio delle Sirene non rappresenti certo uno degli esempi migliori dell'intelligenza ulisside (perché l'eroe sconfigge le Sirene seguendo semplicemente le istruzioni di Circe) è comunque rimasto iconico nella storia della letteratura perché mette in luce la perseveranza e la resistenza dell'eroe di fronte al richiamo dell'Altro, fuori da sé e dalla propria storia[352]. Ma Kafka rende l'avvenimento del poema minimale e si limita a descrivere gli avvenimenti: *Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden*. E qui l'autore inserisce il primo di una serie di inganni per il lettore. L'Ulisse presentato inizialmente è naif e crede di poter sconfiggere le Sirene con la cera (che nel poema omerico è utilizzata solo dai marinai, qui scomparsi) e facendosi incatenare all'albero maestro della nave. Questi mezzi puerili, così definiti da Kafka, non possono certo resistere alla voce delle Sirene con, però, un'importante eccezione: *außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten*. L'immagine della Sirena è qui decostruita in due modi. Nel mondo è semmai

[350] Cfr. Almut-Barbara Renger, op. cit., pp. 291-292.
[351] Cfr. Giorgio Manacorda, op. cit., p. 149. Manacorda parla di un vero e proprio *non*-Ulisse, sottolineandone l'aspetto dicotomico rispetto alla tradizione del mito omerico.
[352] Cfr. Maurice Blanchot, *Il canto delle Sirene*, op. cit., p. 13.

conosciuto il contrario di quanto si afferma nella parabola, ossia che Ulisse abbia effettivamente sconfitto le Sirene proprio con quei mezzi e che proprio essi siano i modi con cui, per eccellenza, è possibile udire il richiamo delle Sirene rimanendone illesi. Ciò non avviene nel mondo proiettato da Kafka: nessuno farebbe lo stesso errore (di tale si tratta e tale comincia già da queste prime frasi a profilarsi) di Ulisse perché saprebbe che è un vano tentativo. C'è poi una seconda decostruzione: le Sirene, secondo il poema omerico, incantano chi si avvicina. Non si fa menzione ad una capacità ulteriore di attirare a distanza. Non a caso Ulisse e i compagni, nel mito omerico, le intravedono quando essi sono ormai già nei pressi del prato su cui esse si trovano. Kafka decostruisce nuovamente il mito dando per assodato una funzionalità propria delle Sirene che il lettore non può conoscere, ossia che esse siano così potenti da incantare a lunga gittata. L'inganno è doppio e il lettore è messo in dubbio sia nelle proprie conoscenze pre-culturali sull'incontro omerico delle Sirene e di Ulisse sia sulla figura della Sirena *tout-court*. Il fatto che Kafka dia queste informazioni come per assiomi, informazioni teoricamente talmente ovvie da non meritare spiegazioni, le trasforma in una sorta di false tautologie *ad hoc* che introducono il lettore solo apparentemente in una storia che vuole porsi ad ogni costo come domestica ma che, in realtà, non conosce. Simili tautologie, unitamente agli avverbi assertivi come *natürlich*, *vollständig*, *gewiß*, *tatsächlich* e wirklich, vengono messe in discussione dal testo stesso perché evocano l'impressione «gleichsam vor jeder Erzählung liegende unumstößliche Wahrheiten dartun zu wollen»[353]. Ciò avviene perché il mito greco in Kafka va incontro ad un dissolvimento della verità che, nella cultura classica, è invece sempre desumibile. Kafka introduce perciò diversi elementi di sospetto che vanno a minare la tradizione consolidata di un determinato mitologema allo scopo di mostrarne il divario insormontabile con il moderno. La rappresentazione dell'antico assurge così, inevitabilmente, al suo contrario[354]: si tratta della rivelazione di un abisso che intercorre tra la grandiosità del poema omerico, dal quale Ulisse esce vincitore, all'opacità e all'incompiutezza che

[353] Klaus Ramm, *Reduktion als Erzählprinip bei Kafka*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1971, p. 148.
[354] Cfr. Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, LGF, Calmann Lévy, Paris 1979, pp. 218-227.

contraddistinguono invece il presente e che nemmeno sono in grado di dire se Ulisse sia, o meno, un vincitore della vicenda raccontata (denominata non a caso da Kafka *Scheinvorgang*). L'anti-mitologia[355] di Kafka è perciò lo strumento che l'autore ha per mettere in risalto le mancanze e gli interrogativi che non possono trovare risposta. Se perciò si concepisce *Das Schweigen der Sirenen*, come d'altronde anche gli altri racconti brevi a sfondo mitico, come una mitologia *al negativo*, ossia allo scopo di confutarne il senso rispetto ad un'ermeneutica tradizionale, è possibile comprendere la vera missione del messaggio kafkiano. Riguardo alla natura di questo messaggio si è espressa numerosa critica che ha tentato o di dare un valore al silenzio delle Sirene o al mito *tout court* di Ulisse, tentando di comprendere il perché di una riscrittura così particolare. Per tutte le interpretazioni possibili occorre però partire da un medesimo punto di partenza; ossia i pochissimi riferimenti che Kafka dissemina e che la critica tende a identificare come possibili intenzioni programmatiche su *Schweigen der Sirenen*.

VI. Ermeneutica di un silenzio

Nel 1917, Franz Kafka scrive di dover attuare qualcosa che unicamente da solo potrebbe fare; ossia «über die letzten Dinge klar werden»[356]. Perciò mettere in chiaro le ultime cose sarebbe l'obiettivo della parabola: in altri termini, raccontare e riflettere sul senso della verità e della morte nella letteratura. Sembrerebbe in effetti questo il minimo comun denominatore di tutte le interpretazioni che si sono susseguite, e tuttora si susseguono. In che modo sono interrelati la ricerca della verità nell'opera di Franz Kafka, spesso di matrice ebraico-cristiana, e il tema della morte, dell'assenza, del trapasso verso l'Altro e verso un Altrove? La critica individua un'interpretazione dello stesso Kafka in risposta a questi interrogativi. Il fatto che Kafka interpreti la parabola attraverso questi riferimenti nei carteggi è una connessione che la critica indica ma che non può trovare conferme. Tuttavia, che la sua interpretazione sia direttamente connessa con il testo resta una coordinata possibile, legittima; non

[355] Cfr. Gray T. Richard, Ruth V. Gross, Rolf J. Goebel, Keyton Koelb (Eds.), *A Franz Kafka Encyclopedia*, Library of Congress, Greenwood Press, U.S.A. 2005.
[356] Cit. in Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008, p. 252.

come istruzione necessaria per leggere l'opera kafkiana, né maggiore né – come in questo caso – minore. L'interpretazione in questione troverebbe il proprio perno in una lettera di pochissime righe destinata all'amico Robert Klopstock che recita come segue:

Das Mädchens Brief ist schön, ebenso schön wie abscheulich, das sind die verführerischen Nachtstimmen, die Sirenen haben auch so gesungen, man tut ihnen unrecht, wenn man glaubt, daß sie verführen wollten, sie wußten, daß sie Krallen hatten und keinen fruchtbaren Schoß, darüber klagten sie laut, sie konnten nicht dafür, daß die Klage so schön klang.[357]

Kafka sembrerebbe, forse involontariamente, fare riferimento a quell'immagine di Sirena, presente nel Purgatorio[358], che si rivela, dietro ogni apparenza, una creatura maleodorante. Il tema quindi del ventre lordo, di origine dantesca, sembra affascinare Kafka che è portato a riflettere sul senso stesso del canto. Che non sia esso – sembra chiedersi Kafka – un tentativo *in extremis* di dire la morte che si cela dietro il richiamo invitante del sonoro cantato?

Vi è poi un riferimento esplicito al tema delle Sirene che resta, ancora oggi, in parte enigmatico ed è contenuto nei diari che rappresentano una ricca fonte per scoprire dietro le quinte il lavoro creativo di Kafka:

„Nein, laß mich! Nein laß mich", so rief ich unaufhörlich die Gassen entlang und immer wieder faßte sie mich an, immer wieder schlugen von der Seite oder über meine Schultern hinweg die Krallenhände der Sirene in meine Brust[359]

L'immagine classica kafkiana dei vicoli, insieme ai corridoi e alle stanze claustrofobiche, si unisce ad un elemento invece meno consueto: quello appunto della Sirena che sbuca improvvisamente per ghermire il *Flâneur*. Se la voce del diario inizia con una frase tipica di un incubo, termina però senza l'esplicitazione di un risveglio, sprofondando nella violenza dell'ultimo istante. Interessante anche la posizione prospettica della creatura cui fa accenno l'autore: essa colpisce da lato e dalle spalle e, quindi, in maniera infima e inaspettata, atteggiamento ricondotto all'immagine narrativa conferita alla Sirena che Kafka rintraccia nella brevità del riferimento alla posizione

[357] Franz Kafka, *Brief an Robert Klopstock*, Nov. 1921, in: Franz Kafka*, Briefe 1902-1924*, Max Brod (Hg.), Fischer Verlag, New York/Frankfurt am Main 1958, p. 362.
[358] Cfr. *Purgatorio*, Canto XIX 1-33. Si tratta del celebre episodio della Femmina Balba.
[359] Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer Verlag (Taschenbücher), Frankfürt am Main 1975, p. 528.

dell'attacco sferrato. Il fatto poi che la Sirena colpisca il petto sembrerebbe anticipare la parabola successiva dell'*Avvoltoio* (*Der Geier* – 1920) che colpisce inaspettatamente l'inerme protagonista dalla bocca. Lo stesso Prometeo, oggetto anche lui di un successivo *Prosastück* kafkiano (*Prometheus* – 1918), è dilaniato nel fegato da un'aquila.

Le suddette narrazioni hanno soprattutto due punti in comune: da un lato l'efferatezza dell'attacco e la brutalità stessa dello stile con cui vengono raccontate, dall'altro la precisione sugli elementi anatomici: la bocca – il petto – il fegato: si tratta di parti vitali, deputate all'alimentazione (bocca e fegato) e alla respirazione (il petto). La brutalità della morte è il punto focale sia dell'annotazione sui diari sia nelle parabole. *Das Schweigen der Sirenen* riprende il tema della morte ma lo estrae e lo azzera di qualunque efferatezza: *Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen*. Grazie alla risolutezza, così potremmo tradurre la *Entschlossenheit* dell'eroe, le Sirene scompaiono semplicemente come se non fossero mai esistite. Non Ulisse – avrebbe in comune la sorte accaduta ai soggetti delle storie precedenti – ma le Sirene muoiono, "vinte" dalla forza dell'eroe. Eppure lo stesso eroe ci è stato descritto come puerile ed, è, forse, proprio quell'ingenuità pura di Ulisse ad affascinare così tanto le Sirene che intravedono nella spontaneità della gestualità ulisside un barlume emozionante nell'ottica utilitaristica che la società degli uomini, stretta alla razionalità, rappresenterebbe. L'eroe, perciò, nonostante sia conscio del probabile insuccesso della sua impresa (in fondo, *tutti* sanno che quei mezzi a nulla servirebbero) è in grado di opporre la propria forza intuitiva e risolutiva. E proprio in virtù di questo, dice il germanista Manacorda[360], le Sirene cadrebbero vittima di un vero e proprio innamoramento, sentendosi corteggiate.

Ciò che riproduce la voce delle Sirene è quindi un coacervo di erotismo e morte. *Eros* e T*hanatos* sarebbero perciò i due elementi polari di cui si compone il canto e ai quali, necessariamente, la narrazione stessa fa riferimento. Non può esistere uno senza l'altro. Nel dire la morte, le Sirene attraggono l'uomo per la

[360] Cfr. Giorgio Manacorda, *Rovine paradisiache. Scrittori del Novecento tedesco*, Cosmopoli, Bologna 1996, pp. 149-152.

bellezza del proprio canto, e viceversa. Ma cosa significa, per Kafka, dire la morte? Benjamin, ancor prima di Adorno e Horkheimer, tenta di dare una risposta a questa domanda. Il filosofo infatti è il primo ad affermare che la riproposizione del mito classico nella modernità letteraria è sintomo di una crisi storico-culturale che la società sta vivendo.

VII. L'interpretazione di Benjamin.

«Bei Kafka schweigen die Sirenen»[361] scrive Walter Benjamin nel celebre discorso *Franz Kafka* in occasione del decimo Anniversario dalla morte dell'autore praghese. Walter Benjamin dedica alcune importanti parole che vanno a ridefinire i rapporti stessi tra mito e favola all'interno dell'opera di Kafka. Ma prima di addentrarsi nel breve, ma puntuale, discorso condotto da Benjamin sulla parabola non si può escludere l'epiteto che il filosofo tedesco conferisce a Kafka: «ein anderer Odysseus»[362] è il termine in questione, che la traduzione italiana interpreta come «novello Ulisse»[363] . La proposta di Renato Solmi resta però un punto di vista, una possibilità ermeneutica che non spiega in realtà il significato di quell'"altro" cui fa accenno Benjamin, semmai la complica ulteriormente. Procediamo con ordine. Il filosofo, nel discorso su Kafka, ha tessuto una riflessione che tenta di dare significato al complesso mondo di simboli e significati dei romanzi di Kafka, in particolare del *Processo* e del *Castello* di cui tratteggia, con brevità, i tratti salienti dei personaggi e le leggi che governano il mondo kafkiano; regolamenti che in effetti sfuggono alla logica razionale e che mettono in scena un universo davvero mitico, inteso come realizzazione di avvenimenti che difficilmente trovano una spiegazione in modo scientifico. L'impossibilità di risalire ad una colpa, o alla sorgente del potere che governa il mondo in cui i personaggi sono gettati, così come lo smarrirsi continuo nelle labirintiche stanze, aule di tribunale e luoghi decadenti dei romanzi sono le coordinate principali e irrinunciabili per avvicinarsi, non certo per comprendere, il complesso e strutturato mondo kafkiano. Tra le figure elencate compare quella dei *Gehilfen*; gli unici a poter effettivamente

[361] Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Bd. II.2, Frankfurt am Main 1977, p. 416.
[362] Walter Benjamin, op. cit., p. 415.
[363] Cfr. Walter Benjamin, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, ET saggi, Torino 2006, p. 265.

offrire al lettore un barlume di speranza perché, secondo il filosofo, si situano a cavallo tra l'esclusione e l'inclusione del mondo di soprusi. Essi detengono la funzione di messaggeri e detengono una verità, comunque sconosciuta, ma presente. È a questo proposito che Benjamin si dà ad un excursus finale citando proprio *Das Schweigen der Sirenen*, anticipandola con un'identificazione inusuale. Kafka-Ulisse – dice Benjamin – non ha ceduto alle lusinghe di una possibile redenzione. Kafka sarebbe l'*altro* Ulisse: non uno nuovo, come sembrerebbe accennare la possibile traduzione italiana, che andrebbe a sostituire di conseguenza quello precedente, ma una sorta di *Doppelgänger* che andrebbe ad aggiungersi, giustapponendosi a quello omerico. E, in effetti, la traduzione alla lettera del testo di Benjamin (contro quella italiana, invece, *target-oriented*) non intende avvicinare la figura biografica di Kafka con il mito di Ulisse, che ben poco avrebbe da spartire per carattere e vicissitudini, ma intende avvicinare un episodio specifico del poema omerico agli aiutanti del mondo kafkiano. Il fatto che Benjamin sposti l'attenzione, nel giro di poche frasi, dal ruolo svolto dagli aiutanti a quello di Kafka medesimo è una probabile associazione che il filosofo compie tra Kafka-autore e Kafka-personaggio. Sembrerebbe perciò che Kafka rifiuti la speranza che invece gli aiutanti decidono di abbracciare totalmente. Conscio egli dell'esistenza di una speranza *fuori* dal mondo in cui si trova immerso, non intende raggiungerla ma, anzi, accetta drammaticamente i limiti imposti[364]. A differenza quindi di un K. del *Processo* che non sente di meritare la propria condizione e quindi cerca, ostinatamente, risposte, è solo attraverso l'accettazione di un'assenza di senso, perché rimossa dalla realtà narrata, che quella speranza di un mondo migliore si lascia intravedere. Ma se si fa eccezione per quella flebile luce, il mondo di dolore e violenza narrato da Kafka si innesta sulla pura casualità e coincidenza che allontanano, ancora una volta, la possibilità di trovare un vero colpevole, un demiurgo su cui possa ricadere il peso della sofferenza.

Benjamin a questo proposito cita uno stralcio di dialogo tra Brod e Kafka:

> [Franz Kafka] Unsere Welt ist nur eine schlechte Laune Gottes, ein schlechter Tag.

[364] Sull'universo delle complesse leggi che governano il mondo "mitico" di Kafka cfr. Antonio Valentini, *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Mimesis Edizioni, collana Filosofie, Milano/Udine 2012, p. 99-157 (terzo capitolo: *tra realtà e possibilità: mito come ripetizione dell'identico versus mito come apertura all'altro*), soprattutto pp. 142-155.

[Max Brod] So gäbe es außerhalb dieser Erscheinungsform Welt, die wir kennen, Hoffnung? Er [Franz Kafka] lächelte: Oh, Hoffnung, genug, unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns.[365]

Il mondo narrativo e quello reale collimano e si appartengono, reciprocamente, l'un l'altro. Le affermazioni di Kafka sono la testimonianza di questa sintesi che ci permette anche di comprendere maggiormente quel cambio di prospettiva dalla figura dell'aiutante a Kafka stesso.

Kafka, in definitiva, non è Ulisse perché *polytropos*. È però eroico, come l'eroe greco, nella misura in cui riesce, di fronte alla possibilità del richiamo della speranza, rappresentata simbolicamente dalle Sirene, a resistere fieramente, accettando l'universo di dolore in cui si trova. Ma è un'accettazione ingannevole perché Kafka, e di rimando i suoi personaggi, non avrebbero, comunque, nessuna altra scelta possibile. È a questo proposito che Benjamin inserisce le citazioni del racconto di Kafka sulle Sirene, denominata *Märchen für Dialektiker*[366], richiamandone i momenti maggiormente significativi. La parabola sarebbe perciò, in realtà, una favola. Non una qualunque, ma per *dialettici*. Su questa definizione Benjamin non si dilunga ma la critica individuerebbe nella libertà della ragione (*Vernunft*)[367], ossia nella possibilità di interpretare in modi molto diversi il testo, il vero significato autentico dell'interpretazione benjaminiana.

Perciò, «an der Schwelle an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt»[368] si situa la storia di Kafka che vive così un intreccio profondo tra il mito e la sua progressiva destrutturazione. Il processo di *Entmythisierung*[369] che investe il brano è ben enucleato dal filosofo. Il mito perde la sua ancestrale forza nel momento in cui la ragione e l'intuito umano fanno irruzione nella narrazione omerica:

Unter den Ahnen, die Kafka in der Antike hat, […] ist dieser griechische nicht zu vergessen. Odysseus steht ja an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt. Vernunft und List hat Finten in den Mythos eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das

365 Walter Benjamin, *Franz Kafka*, op. cit., p. 414.
366 Ivi, p. 415.
367 Cfr. Rolf-Peter Janz, *»Mythos und Moderne bei Walter Benjamin«*, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983, pp. 363-381; Winfried Menninghaus, *Schwellen-Kunde. Walter Benjamin. Passage des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, pp. 14-19.
368 Walter Benjamin, *Franz Kafka*, op. cit., p. 415.
369 Almut-Barbara Renger, op. cit., p. 12.

Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie. Und Märchen für Dialektiker schrieb Kafka, wenn er sich Sagen vornahm. Er setzte kleine Tricks in sie hinein; dann las er aus ihnen den Beweis davon, »daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können«. Mit diesen Worten leitet er seine Erzählung von dem »Schweigen der Sirenen« ein. Die Sirenen schweigen nämlich bei ihm; sie haben »eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, ... ihr Schweigen«.[370]

Il silenzio delle sirene sarebbe perciò motivato come contrario di quel canto che, seppur in Omero richiami la morte, nell'ottica del testo di Kafka è l'ultimo avamposto di umanità rimanente; il "suono" della possibilità di un Altrove. Ma azzerato anche quel richiamo, Kafka renderebbe vano qualunque tentativo di accesso da parte dei personaggi a quella speranza per sempre negata.

L'esattezza narratologica della parabola ha una funzione prettamente umoristica: attraverso la completezza formale Kafka vuole illudere il lettore che egli sia in presenza di una parabola vera. La mistificazione nasce soprattutto dalla logica con cui riesce a trasmettere al proprio lettore la veridicità della *propositio* che smentirà poi nel corso della trattazione. La complessa struttura ad intreccio rappresenta quella *Umständlichkeit* del mito che Blumenberg[371] sottolinea tra le caratteristiche precipue della narrazione mitologica.

A emergere dal testo è un eroe moderno che sente di aver sconfitto le sirene perché si accorge che esse mentono e ad esse oppone la propria finzione, il proprio inaudito silenzio che avrebbe quindi non un valore di forza ma la manifestazione lampante della loro debolezza[372]. In questo momento di supremazia la critica ha voluto individuare un riferimento biografico preciso: la separazione con Felice Bauer[373]. Kafka, infatti, dall'autunno del 1917 a inizio 1918 si trova a Zürau dove riesce a ritagliarsi un momento di pace e sollievo dal lavoro. Il rapporto con le Sirene si individuerebbe così sulla scia del conflitto mai risolto con il femminile che assumerebbe un ruolo centrale nella dialettica tra Ulisse e le Sirene; quasi la rappresentazione di un *rendez-vous* maledetto e segreto, breve come la parabola degli affetti amorosi kafkiani. Seppur suggestiva, la ricostruzione dell'amore per Felice Bauer attraverso

[370] Walter Benjamin, op. cit., p. 15.
[371] Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, op. cit., p. 24. Sul senso del termine *Umständlichkeit* in Blumenberg cfr. pp. 38-61 di questa tesi.
[372] Giorgio Manacorda, op. cit., p. 149.
[373] Cfr. Elias Canetti, *Der andere Proceß. Kafkas Briefe an Felice*, Bücherbilder Gutenberg, München 1983, pp. 119-128.

l'episodio omerico sembra una forzatura per quanto il testo, proprio in virtù della sua struttura aperta, accolga anche questa ipotesi.

Su questo sembra concordare, almeno in parte, anche Manacorda, senza però inserire la riflessione all'interno di una cornice storico-biografica che, in effetti, parrebbe fuorviante se si considera quanto *das Schweigen der Sirenen* voglia essere una critica al mito come tale, alle sue componenti storico-filosofiche riconosciute. Il testo, molto meno, vuole essere un'allegoria spicciola di un episodio di vita o il tentativo di rendere, attraverso il mito, una storia personale. Kafka astrarrebbe perciò il rapporto amoroso tra uomo/donna e lo renderebbe equivalente al rapporto tra Ulisse e le Sirene, concettualizzate come collettività femminile.

La sottomissione delle sirene, quindi, si spiega con l'innamoramento della loro metà femminile. Perché di un innamoramento si tratta: «Esse però – belle come mai – si tesero e si volsero, lasciarono ondeggiare sciolti nel vento i loro orridi capelli, e distesero, nudi, gli artigli sulle rocce. Non volevano più sedurre, volevano soltanto afferrare, finché era possibile, il riflesso lucente degli occhi immensi di Ulisse». Ormai soggiogate non volevano più sedurre per dominare, ma solo bearsi dello sguardo maschile, godere di essere viste.[374]

Non quindi la problematicità, resa allegoricamente, di Kafka e del suo rapporto con le donne rappresenterebbe il fulcro saliente del testo ma la femminilità violenta che gli si para davanti. Resta però un'ipotesi quella di Manacorda; nel testo i riferimenti rimandano più ad una presenza bestiale che umana. Kafka, in conformità col mito omerico questa volta, lascia volutamente ambigua l'identità biologica delle Sirene, rappresentabili quasi unicamente da quel suono inespresso che rappresenta la loro voce; *flatus vocis* di un sentire collettivo del moderno che, nel mito antico, trova ancora, forse più che mai, un conforto dalla precarietà del contemporaneo: «Ein Vergleich der homerischen Sirenenepisode mit ihrer Transformation durch Kafka zeigt vor allem eines: das erwachte kritische Bewusstsein der Moderne und ihr verändertes Weltkonzept bei Beibehaltung bestimmter mythischer Strukturen»[375].

Le riflessioni della critica e i tentativi di interpretazione che si sono avanzati nel corso del tempo non riguardano unicamente il contenuto ma anche la forma e

[374] Giorgio Manacorda, op. cit., pp. 150-151. La traduzione scelta dal germanista è di A. Lavagetto.

[375] Almut-Barbara Renger, op. cit., p. 284.

l'intenzionalità stessa del brano. Bertolt Brecht non parla di riscrittura – una delle ennesime – ma definisce il testo una «Berichtigung»[376]. Definizione ripresa anche da Alexander Honold sfumata nel sinonimo «Korrektur»[377]: in entrambi i casi non si tratta, quindi, di una rielaborazione in chiave moderna del materiale antico, bensì di una correzione rispetto al mito omerico che avrebbe, in base a questa interpretazione, "mancato" qualcosa. Il mito avrebbe perciò nascosto qualcosa che il testo di Kafka, comunque, non intende portare alla luce ma, perlomeno, ergerlo a oggetto di interesse per comprendere le problematicità del mito moderno. Winfried Menninghaus lo definisce, al contrario, un «Klartext»[378] quasi, ironicamente, a sostenere quanto sia chiara l'intenzione di Kafka di voler confondere il lettore attraverso i "non chiari" intrecci retorici che il testo propone.

L'approccio di Kafka alla materia omerica non è né il tentativo di parodiare il contenuto epico né l'affermazione di una fenomenologia mitologica come invece avverrà per Heiner Müller e Christa Wolf, i quali faranno del mito fulcro di alcune delle loro più importanti opere[379]. In Kafka, il mito si fa strumento di una ragione sconosciuta, diventa un mezzo per dire il presente. L'Ulisse di Kafka non è quindi quello omerico non solo perché Kafka compie una riscrittura radicale dell'incontro con le sirene ma anche, e soprattutto, perché l'Ulisse kafkiano è un personaggio anti-mitico in toto. Dell'eroe precedente conserva una certa dose di *hybris* ma, come si vedrà, anch'essa è fortemente diversa da quella domata dall'Ulisse dell'*Odissea*.

---

[376] Bertolt Brechtm *Odysseus und die Sirenen*, in: id..: *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, p. 207.

[377] Alexander Honold, *Odysseus in korrigierter Haltung. Entstellungen des Mythos bei Kafka, Brecht, Benjamin und Adorno/Horkheimer*, in: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hg.), *Mythenkorrekturen*, de Gruyter, Berlin/New York 2005, pp. 317-329, qui p. 317.

[378] Winfried Menninghaus, *Kafkas Klartext*, in: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hg.). *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York 2005, pp. 297-316, qui p. 297. Alla base delle ricerche di Menninghaus e della ricezione critica sulla tipologia testuale, inerente all'ambito del mito, di *Schweigen der Sirenen* si possono annoverare due letture essenziali. Cfr. Karl-Heinz Fingerhut, *Berichtigung alter Mythen. Zu Franz Kafkas und Bertolt Brechts Umgestaltung der Sirenen-Episode des 12. Gesangs der Odyssee*, in: «Die Schulwarte», n. 24 (1971), pp. 45-57. Cfr. anche Rolf J. Goebel, *Kritik und Revision. Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*, Peter Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986, pp. 41-50.

[379] Entrambi si concentrano sulla figura di Medea. Heiner Müller con l'opera *Medeamaterial* (1992) mentre Christa Wolf con il più celebre *Medea. Stimmen* (1996). Ma Müller scrive anche il *Philoktet* (1988) che riprende il tema di Ulisse.

Bettine Menke, invece, pone l'accento sull'assenza di suono in quanto arma di seduzione peggiore del canto, perché distrae l'ascoltatore dal significato delle parole e lo getta nello sconcerto dell'ignoto che, pure, lo alletta:

Der verlockende "nichtssagende Klang" wird im Bild der Sirene, in dem seine Gefährlichkeit und insofern die Verlockung durch die Stimme emblematisch wurde, Bild für die falsche, ins Verderben führende, das heißt von der Bedeutung der Worte ablenkende Rhetorik.[380]

La strategia retorica *ad hoc* delle Sirene fungerebbe così da strumento, al pari di quelli di Ulisse, per ingaggiare una battaglia senza vincitori né vinti; una battaglia, dunque, che si esplica solo *in potenza* e che non giungerà mai ad un verdetto finale. Il silenzio si annulla col suono, la sconfitta di Ulisse si annulla con la sua consapevolezza nascosta della verità, la scomparsa delle Sirene si annulla, a sua volta, con la scomparsa dello stesso Ulisse dietro la sua commedia degli inganni che finiscono per cancellare la molteplicità caratteriale dell'eroe omerico. Questo annullarsi sequenzialmente si esplica soprattutto come fatto linguistico[381]. La *fiktive Lektüre*[382] dei mezzi puerili metterebbe in luce, secondo Menke, i mezzi linguistici che Kafka stesso utilizza per ingannare il lettore. I mezzi sono pensati solo per uno e non per un collettivo. Essi si annullano vicendevolmente: se la cera nelle orecchie rappresenta il desiderio di poter superare l'*empasse* delle Sirene, e quindi la convinzione di un loro superamento senza danni, le catene dimostrano quanto questa certezza sia, in fondo, molto fragile[383].

Commento, esegesi e riflessione metalinguistica e metaletteraria, nonché critica e correzione sul mito di Ulisse, si intrecciano profondamente in questa parabola[384], il cui fulcro rimane quel silenzio che rappresenta la chiave di lettura

---

[380] Bettina Menke, *Das Schweigen der Sirenen: Die Rhetorik und das Schweigen*, in: Johannes Janota (Hg.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, Niemeyer, Bd. 2 (: *Germanistik und Deutschunterricht im historischen Wandel.*), Tübingen 1993 p. 134.

[381] Cfr. Ivi, p.117.

[382] Con questo termine Menke intende sottolineare che il testo non sia una narrazione ma rappresenti piuttosto un tipo di *Auslegung* e il Narratore è posto al di fuori della parabola. Il Narratore, quindi, come forma di potere esercitata sul testo stesso e sul lettore che, ignaro, vede dipanati di fronte a sé una serie di fatti e riflessioni poste *dall'alto*. Su questo aspetto della finzione, cfr. Ivi., pp. 117-118.

[383] Cfr. Ivi, p. 118.

[384] Sull'inseparabilità di questi aspetti, cfr. Stéphane Mosès, *Franz: ‹Das Schweigen der Sirenen›*, in: Stéphane Mosès, *Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan*, Jüdischer Verl. bei Athenaum, Frankfurt am Main 1987, pp. 52-72, qui pp. 53 e 56ss.

necessaria per una riflessione sulla variazione condotta da Kafka, le cui possibili riflessioni che ne derivano saranno oggetto del prossimo paragrafo.

VIII. Il silenzio come scelta musicale

> Weder das Verschmelzen einzelner Töne zur Gestalt einer Melodie […] noch die Gesetze der Harmonik sind das Kennzeichen dessen, was Musik bei Kafka heißt. Es sind vielmehr Klänge von der Art, wie sie Grillparzers Spielmann liebt, Töne, die sich nicht durch ihr Aufgehobensein in einer musikalischen Struktur, sondern durch die Grenzen des Musikalischen definieren: durch das Schweigen und durch das Geräusch.[385]

Nella parabola di Kafka il linguaggio si fa non linguaggio, la parola silenzio. Il confronto tra Ulisse e i mostri non ha più nulla di umano[386]. Ispirato dalla narrativa dello scrittore austriaco Franz Grillparzer, Kafka scrive una parabola con un'isotopia[387] preponderante per il suono e la sua assenza. I rumori e il silenzio, posti ai confini del musicale (inteso soprattutto come suono e vibrazione), diventano l'unica musica udibile nel mondo di inizio Novecento. Come il povero suonatore di Grillparzer può realizzare solo una musica stonata comprensibile solo a se stesso, che inevitabilmente esclude chi non può comprendere la sua introspezione, allo stesso modo Kafka realizza un enigma narrativo ermetico impenetrabile e assurdo per chi non comprenda il mistero delle Sirene. Il mistero, semanticamente svuotato, rimane tale però anche a chi decide di ascoltare la melodia delle Sirene perché, a differenza della musica del violinista grillparzeriano, il loro canto non nasce da un'affettività celata ma rappresenta l'assurdità del reale, l'incomunicabilità alla base dei rapporti umani che Ulisse e le Sirene pongono come tema urgente senza farsi incasellare in nessuna allegoria, scoprendosi così creature simili. Le analogie tra le creature e l'eroe, somiglianze indicibili, restano racchiuse in quel silenzio che è un non-cantare, un non-dire e un non-mostrare. Il mito, in Kafka, raggiunge l'apice della propria assenza filologica (recisa è infatti qualunque fedeltà al testo omerico) e solo così, per Kafka, si impone ancora nella modernità.

---

[385] Wolf Kittler, *his master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas*. In: Gerhard Neumann, Kranz Kafka, *Schiftverkehr*, Freiburg i. Br: Rombach 1990, p. 385. Il sottolineato è mio.

[386] Malte Kleinwort, Der späte Kafka, *Spätstil als Stilsuspension*, coll. Zur Genealogie des Schreibens, VOL. 16, Fink Verlag, München 2013, p. 63.

[387] Tale è definita da Wagner, cfr. Frank D. Wagner, op. cit., p. 64.

3.3 Le *Sirene* di Brecht

Das Schweigen der Sirenen assurge così a simbolo di un nuovo paradigma mitico occidentale: quello del *nicht-Sagen* e quello, paradossale, dell'urgenza dell'affermare questa impossibilità del dire. Come prefigurato dalla poesia *Die Insel der Sirenen* di Rilke il motivo della precarietà del linguaggio che, nel caso del mito, annulla la potenza espressiva del mito e si rende mito *ex negativo*, ossia mito svuotato delle proprietà semantiche che gli sono proprie, de-strutturando il senso stesso del mito che è quello di raccontare "per immagini"[388] un certo contenuto. Le immagini subiscono così una vanificazione e, ciononostante, il mito resiste, si fa ri-raccontare e non rinuncia al proprio nucleo semantico, seppur privato degli elementi che gli sono consoni. La parabola di Kafka fa quindi da apripista ad una *Stimmung* culturale e letteraria che si rende prominente nella prima metà del Novecento e che accoglie nuove prospettive semantiche ed ermeneutiche.

Quella di Bertolt Brecht è forse la più importante ricezione del testo di Kafka perché è, al contempo, anche una nuova interpretazione sul tema delle Sirene. Il testo in questione, *Odysseus und die Sirenen* (1933), elimina volutamente l'elemento dell'afonia presente invece nel titolo scelto da Brod per il testo kafkiano. Il titolo appare perciò banale e generico: esso intende indicare un rapporto tra Ulisse e le Sirene che, in effetti, rappresenta il fulcro della riflessione brechtiana. Il testo in questione è inserito da Brecht all'interno di una raccolta di riscritture dell'antico che ha avuto titoli diversi; in un primo tempo *Zweifel am Mythos* e poi *Berechtigungen alter Mythen*, sebbene i primi appunti in cui l'autore annota i primi riferimenti alla gestazione in corso riportino un altro titolo ancora: *Kritik der Mythen*[389]. Il testo *Odysseus und die Sirenen* è stato riscritto più volte fino al 1954, data cui risale l'ultima riscrittura in vista di una pubblicazione che avverrà, però, postuma (Brecht morirà poi nel 1956). Quest'ultima versione è inserita nella raccolta che viene corredata da un titolo precedente: *Berechtigungen alter Mythen*. All'interno della raccolta sono presenti svariati miti segnalati poi a lato da un "tema" scelto dall'autore che permette,

[388] Sulla capacità *visuale* del mito, cfr. Alexander Honold, *Odysseus in korrigierter Haltung*, pp. 317-329, qui in particolare pp. 319-320.
[389] Sulla questione dei titoli, cfr. Frank D. Wagner, op. cit., pp. 60-61.

in genere, delle riflessioni sul rapporto tra i motivi classici del mito, ossia i mitologemi, e il loro rapporto con l'attualità. Dal *Nachlass* è possibile rilevare uno schema preparatorio dal titolo *Mythen für den intimen Gebrauch*:

Ödipus	Blutschande
Lear Niobe Hekuba	Elternliebe
Nibelungen Roland	Freundstreue
Wallenstein	Verrat
Prometheus Cyrano Judith Darc Tell	Aufopferung
Rodope Mariamne	Keuschheit
Odyssee Baal Kolumbus Hamlet	Abenteuer
Ilias Stuart	Hahnenkampf
Macbeth Karamasow	[rif. non presente]
Sirenen Kleopatra	Geschlechtsleiden
Idiot Parsifal	[rif. non presente]

[390]

Da questa predisposizione di partenza è già chiaro come Brecht faccia un uso ben specifico del mito e non si limiti a riprendere i miti della tradizione classica greco-romana ma includa anche quelli appartenenti alla *Weltliteratur*: Interessante è notare l'accostamento delle Sirene con la figura di Cleopatra che non verrà poi ripreso né nel testo *Odysseus und die Sirenen* né in altre opere. Anche il riferimento tematico resta problematico. Se Brecht intendeva affrontare il motivo della femminilità ciò non è riscontrabile nel testo che, come vedremo, intenderà il ruolo delle Sirene in altra maniera.

Si presenta il testo qui di seguito:

Bekanntlich ließ der listige Odysseus, als er die Insel jener menschenfressenden Sängerinnen, der Sirenen, sichtete, sich an den Mast seines Fahrzeugs binden, aber den Ruderern verstopfte er mit Wachs die Ohren, so daß sein Kunstgenuß durch ihr Wachs und seine Stricke ohne

[390]Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller (Hg.), Suhrkamp, Bd. 19, Frankfurt am Main 1988-2000, p. 663. Cfr. anche Frank D. Wagner, op. cit., p. 61. *Macbeth/Karamasow* e *Idiot/Parsifal* non hanno riferimenti accanto. Ammenoché non si interpreti *Geschlechtsleiden* come un riferimento a tutte e tre le caselle: *Macbeth/Karamasow; Sirenen/Kleopatra; Idiot/Parsifal*. La posizione mediana del termine potrebbe suggerirlo ma resta l'interpretazione meno probabile.

schlimme Folgen bleiben konnte. In Hörweite an der Insel vorbeirudernd, sahen die tauben Knechte, wie unser Held sich am Mastbaum wand, als strebte er davon loszukommen, und wie die verführerischen Weiber ihrer Hälse blähten. Es verlief also scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage. Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List. Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen? Ich sage mir nämlich so: alles gut, aber wer -außer Odysseus – sagt uns, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst? Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen gebähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten vorsichtigen Provinzler und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte![391]

La versione qui presentata è quella definitiva della pubblicazione che però si distingue, dalle versioni del 1933. Le sirene, che originariamente non avevano una caratterizzazione aggettivale propria, vengono qui definite *menschenfressende* Sängerinnen. Anche la figura delle arpie[392] è avvicinabile a quella delle Sirene con le quali, oltre al canto, avrebbero in comune anche la ferocia. Il fatto che Brecht abbia aggiunto in seguito, riformulando il proprio testo sulle Sirene, il riferimento al fatto che le creature siano per lui cannibali farebbe pensare ad un possibile rimando volontario a quell'immaginario.

Inoltre è scomparsa l'indicazione relativa al testo di Kafka che recitava: «Für diese Geschichte findet man auch bei Franz Kafka eine Berechtigung, sie scheint wirklich nicht mehr glaubhaft in neuerer Zeit»[393]. Brecht prende le distanze da *Schweigen der Sirenen* sottolineandone l'inattualità. L'affermazione, ironica e spiazzante, è paradossale come il testo kafkiano perché a essere *glaubhaft* è il mito che, per sua natura, non può esserlo in senso storico come inteso da Brecht[394]. Anche la scena descritta da Omero, oltre che quella rivista di Kafka, non potrebbe esserlo. Perché allora Brecht si riferisce esclusivamente a Kafka e *non* alle Sirene come mito fondante *tout-court* che, in quanto leggenda ri-narrata in svariati modi e luoghi, è per sua stessa natura in-credibile e inattuabile? Brecht non intende svalutare il mito delle Sirene, né il loro incontro con Ulisse, ma quel *silenzio* e quel *canto* che in Kafka si fanno nuovo paradigma

391 Bertolt Brecht, op, cit., Bd. 19, p. 340.
392 Cfr. Ivi, p. 66.
393 Bertolt Brecht, ivi, p. 338.
394 Cfr. Frank D. Wagner, op. cit., p. 64.

estetico, in Brecht assumono la forma di improperi, ormai irriconoscibili, di pura ingiuria e accusa. Nell'*Odissea*, invece, quel canto definito "melodioso" non gode di ulteriori descrizioni come d'altronde le Sirene che, come si è visto, rimangono un mistero. Al fine di criticare quindi le creature del mito Brecht è dovuto necessariamente partire da Kafka che, non certo per primo ma in modo spiazzante e inaugurale, ha posto la problematica non di cosa le Sirene dicano o cantino, ma di cosa invece tacciano – e le conseguenze che quell'afonia reca, inevitabilmente, con sé. I riferimenti al testo kafkiano, però, restano nella forma del testo che riprende volutamente la parabola al fine di svalutarne le intenzioni. Brecht riceve il volume del *Nachlass* di Kafka, dove è contenuto il testo sulle Sirene, da Benjamin e lo legge con voracità[395] riflettendo fin da subito sull'effettivo senso, della parabola kafkiana, ai giorni nostri.

Attraverso lo schema seguente si tenterà di mettere in luce le simmetrie tra i due testi proposti:

***Odysseus und die Sirenen* (B. Brecht)**	***Das Schweigen der Sirenen* (F. Kafka)**
Bekanntlich ließ der listige Odysseus sich an den Mast binden.	aber es war in der ganzen Welt bekannt, dass kindische Mittel unmöglich helfen konnten.
Die Hälse blähten.	Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse. // Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen.
Menschenfressende Sängerinnen	Gewaltige Singerinnen (mit schaurigen Haaren und Krallen)
Die Sirenen schimpfen	Die Sirenen schweigen

[395] Cfr. Walter Benjamin, *Briefe*, Suhrkamp Verlag, Bd. 2, Frankfurt am Main 1966, p. 359.

Es verlief also scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage.	Beweis dessen, dass auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.
Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen? Ich sage mir nämlich so: alles gut, aber wer – außer Odysseus – sagt uns, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes?	Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. (…) Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, dass die Sirenen schwiegen.
Der Held wand sich am Mastbaum, als strebte er davon loszukommen.	Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.
Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List.	Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs.

Sono molti i punti di contatto che è possibile rilevare dal confronto formale e stilistico dei due testi. Entrambi i testi si richiamano ad un *Vorwissen* che dovrebbe essere condiviso con il lettore ma solo nel caso di Brecht è vero (nel caso di Kafka, come si è visto, si tratta di una conoscenza universale "falsa"). Entrambi gli autori pongono particolare attenzione sul collo e sulla modulazione della voce delle Sirene e Brecht sembra riprendere in modo esplicito il testo kafkiano per poi distanziarsene nella caratteristica fisica. Quelle di Kafka sono potenti e hanno parti animali e inquietanti come gli *schaurige Haare* e *Krallen* per ghermire le prede. Quelle di Brecht sono cannibali e, in primo piano, è collocato il pericolo che da esse deriva. È fin da subito chiaro la fine degli uomini che le Sirene riescono a irretire: vengono divorati. Questo è l'esito più tipico di un processo di razionalizzazione, condotto da Brecht, che

porta a essere "illuminato" (*aufgeklärt*) ciò che nel mito omerico – ma anche in Kafka – resta inespresso. L'indagine condotta da Brecht, in seno al mito greco, intende perciò motivare e dare contenuto agli spazi vuoti (*Leerstellen*) del mito. Normalmente la reticenza del mito consente poi alla ricezione successiva di formulare nuove trame e nuove riscritture. Brecht sembra, invece, voler azzerare la possibilità di nuove riscritture dopo la sua e intende rendere il suo testo completamente aperto ed esplicito; una sorta di *mito al contrario*. E il contrario del silenzio è in effetti il brusio della violenza verbale per mezzo della quale le Sirene esprimono il proprio dissenso ai mezzi, ancora puerili, utilizzati dall'Ulisse brechtiano. Seguendo ancora lo schema, quindi, tutto procede come previsto dal mito classico: Ulisse si fa incatenare e resiste, grazie allo stratagemma, all'irretimento, pur godendone l'effetto. Se il testo di Kafka si apriva con un'asserzione che doveva poi trovare dimostrazione in corso d'opera, quella di Brecht è invece un'affermazione che non ha bisogno di dimostrazioni ma che si impone per la logicità e la coerenza del suo contenuto. Chi ci dice – afferma Brecht rivolgendosi direttamente al lettore – che Ulisse non abbia mentito su come sia andata veramente? Questo il dubbio sollevato da Brecht e che motiva, quindi, la riscrittura che è in realtà non un'elaborazione ma – tale si pone – una rivendicazione di originalità e di verità sul mito fino ad ora raccontato. È un procedimento che avrà fortuna anche più tardi e Christa Wolf adotterà il medesimo principio per la propria Medea, alla ricerca delle fonti primigenie, pre-euripidee, per scoprire ciò che è stato taciuto e manipolato. Brecht, in questo senso, inaugura così una riscrittura che si fa indagine storico-letteraria con un'intenzione propriamente sociale: scardinare il sopruso dei fascismi[396] che si impongono, anche nella scrittura, con una narrazione unica. Sicuramente sia Brecht che Kafka pongono l'accento sulla violenza con la quale Ulisse si dibatte incatenato. Interessante è poi anche l'intervento dell'autore stesso sul testo. Se in Kafka esso è presente attraverso

[396] Come nota Wagner in tal proposito: «Gegen die Theatralik der europäischen Faschismusbewegung anzuschreiben, verlangte eine besondere Sicherheit der Kritikperspektive und die Verfremdung des Zweifels zur Dauerhaltung», cfr. Frank D. Wagner, op. cit., pp. 61-62. Il dubbio deve perciò essere *immanente*, coltivato e riproposto anche al di là dei contesti in cui è più che lecito porsi delle domande scomode. Per Brecht l'insinuazione del dubbio deve sempre essere presente, al fine di poter garantire una ragione "illuminata" che abbatta gli oscurantismi.

gli avverbi visti precedentemente (ad esempio es *ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar*), Brecht prende direttamente la parola in prima persona: *Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen?* Per Brecht si tratta, quindi, di un dialogo con il lettore a tutti gli effetti che viene così a scoprire la verità taciuta sul mito fondante di Ulisse. Kafka invece suggerisce e presuppone attraverso storie possibili e una presunta appendice ma non intende – questo il fulcro della sua parabola – affermare nulla se non proprio l'incapacità di constatare un'univoca chiave di lettura che possa, così, risolvere il mistero di ciò che cantano le Sirene, che – trasmesso e tramandato in culture diverse – non solo diventa particolarmente urgente in un secolo in cui proferire parola ha peso specifico ma, destituito di quella capacità verbale che è loro propria, fa sì che le Sirene diventino così delle sfingi enigmatiche che, in Brecht, recuperano invece pieni poteri di espressione, solo di segno nettamente *contrario* a quelli del canto.

In entrambi i casi il focus è sia sulle Sirene che sulla *metis* di Ulisse che si dimostra il centro dialettico di entrambi i testi; con, però, una differenza importante. In Kafka l'intelligenza e, parallelamente, il senso di onnipotenza provato da Ulisse per aver sconfitto le sirene non corrispondono all'astuzia che lo scetticismo brechtiano irride e mette in dubbio.

Brecht, a differenza di Kafka, non fa un uso diffuso dei miti greci nelle proprie opere né si può dire che la letteratura brechtiana sia effettivamente "mitologica", mentre per Kafka – come si è visto – è forse uno dei termini più azzeccati per definire la complessa struttura formale di cui godono i romanzi e i racconti di Kafka[397]. Per Brecht nulla di più diverso. Ciononostante Franco Buono[398], all'interno del suo saggio dedicato alle *Berechtigungen alter Mythen* (1933) si concentra proprio su questo elemento così atipico in Brecht, il mito, e il rapporto con la sua scrittura. Il mito in Brecht – afferma il germanista –

[397] Cfr. Antonio Valentini, op cit., soprattutto pp.5-11 (1. *i presupposti teoretici del mitologismo kafkiano*) e pp. 99-135 (3. *Tra realtà e possibilità: mito come ripetizione dell'identico versus mito come apertura all'Altro*). Il filosofo – come in parte si è già visto nelle pagine precedenti – approfondisce, sia nei romanzi che nella narrativa breve, gli elementi riconducibili al mito e al *logos*.

[398] Cfr. Franco Buono, *Odysseus, Kandaules, Ödipus und Brecht*, in Id., *Zur Prosa Brechts, Aufsätze. Aus dem Italienischen von Maria Böhmer-Volo*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973 (suhrkamp taschenbuch, vol. 88), pp. 61–91. Cfr. anche Id.., *Bemerkungen über Marxismus und Geschichte bei Bertolt Brecht*, op. cit., pp. 92–120.

assumerebbe le forme di un complesso psicologismo materialistico[399] che affiorerebbe dalla ricezione che Brecht compie del marxismo, e che rappresenta la principale chiave di lettura dell'approccio dell'autore alla mitopoiesi. Essa non sarebbe esclusivamente frutto dell'esilio brechtiano danese[400], e quindi risultato di una riflessione *ex novo* sull'Antico, ma sarebbe già presente, in forma ancora embrionale, dalle ricerche avvenute prima, risalenti agli anni 1923/24, che condurrebbero così l'autore attraverso un lungo processo verso il senso di un mito letterario che possa *mostrare* – come i miti fanno – attraverso le immagini il senso di una verità che lo scrittore riesca ad illustrare con i mezzi che gli sono propri. Alla fine di questo processo, della continua *Auseinandersetzung* con il mito e le sue varianti, si giunge così ad un connubio tra storia e mito, tra modernità e classicità che si fanno, in Brecht, sempre uno strumento in mano alla ragione per determinare il presente:

> […] aber sicher war es eine Zeit, in der er lebhaft das Bedürfnis spürte, auf Geschichte und Traditionen zurückzublicken, ihnen die Krusten abzukratzen, die sie verdächtig und unbrauchbar machten, und statt des antiken einen neuen Begriff von Geschichte und Klassizität zu schaffen. Um den Zeitpunkt noch genauer zu bestimmen, müssen wir uns ins Gedächtnis rufen, daß ebenfalls aus dem dänischen Exil *Die Horatier und die Kuratier* (1933-34) stammen, die, wenn auch in der strengen Form des Lehrstücks, ein anderes berühmtes Beispiel darstellen, bei dem Geschichte und klassische Mythologie zusammenfließen.[401]

Secondo il germanista si tratta di un bisogno, quello di Brecht, di avvicinarsi al mondo del mito al fine di ristabilire un rinnovato contatto con la storia. Perciò, se di opera mitologica non si tratta, quella di Brecht si impone come un sistema perennemente aperto alle influenze del mito al fine di ridefinirne la storia e le cause e che a partire da queste incursioni nel territorio del mitologico trova quell'energia necessaria per affermare ciò che è necessario opporre alle

---

[399] Franco Buono, *Odysseus, Kandaules, Ödipus und Brecht*, op. cit., p. 62.

[400] L'itinerario dell'esilio brechtiano è particolarmente complesso: in quanto intellettuale inviso al regime Brecht si ritrova a dover fuggire prima a Praga (febbraio 1933) poi a Vienna (marzo 1933) dall'amico Karl Kraus, in seguito in Svizzera (maggio 1933), presso Zurigo, quando apprende che a Berlino vengono fatti bruciare i suoi volumi. Da qui il viaggio continuerà verso Parigi fino al 1935, quando poi proseguirà le peregrinazioni verso la Danimarca, prima con una breve sosta presso Copenaghen ancora nel 1935 per poi trasferirsi su invito dell'amica scrittrice Karin Michaëlis, a Skovsbostrand, un paese danese alla periferia della cittadina di Svendborg. Sulle tappe dei viaggi di Brecht e delle parallele fasi di stesura delle sue opere, cfr. Stephen Parker, *Bertolt Brecht. A literary life*, Bloomsbury, London/New Delhi/New York/Sydney 2013. Su questo contesto storico in particolare (1928-1934) cfr. pp. 324-414.

[401] Franco Buono, Odysseus, Kandaules, Ödipus und Brecht, op. cit., p. 64.

ideologie fasciste; «Mythenkritik und Mythenrevisionen sind konstitutive Bestandteile des Brecht'schen Œuvres»[402].

Il rapporto che l'autore intrattiene con i miti è di lucida critica sociale e tenta una razionalizzazione del mito classico all'interno di un contesto storico-culturale ben preciso che occorre, di seguito, ricostruire.

Premesse storico-culturali alla base delle *Berechtigungen*

Che cos'è il mito per Bertolt Brecht? Occorre partire, secondo il germanista Wagner, da un concetto di Hegel che Brecht, attraverso la propria arte, porterebbe a consacrazione:

> Die Ungeschicklichkeit, den Gedanken als Gedanken vorzustellen, greift zu den Hilfsmitteln, in sinnlicher Form sich auszudrücken. Versteckt soll der Gedanke durch den Mythus auch nicht werden; die Absicht des Mythischen ist vielmehr, den Gedanken auszudrücken, zu enthüllen. Dieser Ausdruck, das Symbol ist freilich mangelhaft; wer den Gedanken in Symbole versteckt, hat den Gedanken nicht. Der Gedanke ist das sich Offenbarende; das Mythische ist so nicht adäquates Medium für den Gedanken.[403]

Il mito non si *oppone* alla ragione ma ne rappresenta uno stadio primordiale che attraverso un processo evolutivo – che Brecht intende ripercorrere – è in grado di sviluppare il pensiero che, altrimenti, rimarrebbe inespresso. Il mito, quindi, come innesto intellettualistico che permette al poeta di porre l'attenzione su determinate tematiche, partendo proprio dai mitologemi che diventano così strumenti fondamentali per la propria riflessione. Essi però non sono esclusivamente degli strumenti inerti attraverso cui condurre un'analisi sulla realtà sociale e politica del contingente ma, altresì, un valido strumento poetologico[404]. Lungi, quindi, dall'estraniare il mito dall'ambito letterario per trasformarlo in mezzo dialettico puro, Brecht ne sottolinea attraverso la sua implementazione, la sua importanza letteraria e il ricorso alle forme del mito, in particolare ai personaggi che lo popolano, è un invito costante ad un confronto, che Brecht pone al lettore, con la tradizione culturale occidentale alle fonti del sapere che, in quanto primigenie, possono dire il vero dove si afferma, invece, il falso. L'atteggiamento critico e scettico di Brecht non intende riprendere il contenuto dei mitologemi più celebri al fine di rinarrarne una storia filologicamente più attendibile. Ciò che deve essere cercato, scoperto

---

[402] Lutz Hagestedt, *Schlechte Zeit für Mythen Zu Brechts Lyrik des Exils*, in: «Cahiers d'Études Germaniques 76», Presses Universitaires de Provence 2019, p. 122.

[403] G.W.Friedrich Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*. Theorie Werkausgabe. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, Bd. 18, p. 109 (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*).

[404] Cfr. Frank D. Wagner, op. cit. p. 63.

e criticato è piuttosto un'ermeneutica fuorviante e parziale che si può condurre su di un'opera e che rischierebbe, così facendo, di farsi strumento ideologico *ad hoc*. La ricerca, quasi di stampo socratico, che Brecht mette in moto attraverso il suo lavoro sul mito consente all'autore di offrire visioni inaspettate, volutamente provocatorie e dirompenti, affermando così, non una fine delle ricezioni sul mito di Ulisse, ma una lettura critica che possa mettere in dubbio il senso stesso di una ricezione moderna sul mito. A essere interrogato è quindi il mito in quanto tale, ossia come trasmissione modellabile di storie che può essere pericolosamente impiegato a scopi anche propagandistici, per l'imposizione di logiche di potere.

Lo scetticismo Brechtiano è ben enucleato nel suo *Lob des Zweifels* (1939) di pochi anni successivo alla raccolta *Zweifel am Mythos*, prima dei quali affina le proprie tecniche narrative al fine della ricostruzione della verità. Nella lode Brecht esalta il dubbio e la sua capacità di analisi. Nel contesto del componimento si tratta della propaganda bellica a dover essere recepita con prudenza:

> Gelobt sei der Zweifel! Ich rate euch, begrüßt mir
> Heiter und mit Achtung den
> Der euer Wort wie einen schlechten Pfennig prüft!
> Ich wollte, ihr wäret weise und gibt
> Euer Wort nicht allzu zuversichtlich.[405]

I miti, in Brecht, subiscono perciò un processo di *Rationalisierung* che Brecht interpreta in chiave illuministica. Il concetto verrà poi ripreso per l'*Antigone*, per la quale diverrà *Durchrationalisierung*[406], quasi a sottolineare maggiormente il processo dialettico che i miti per Brecht dovrebbero assumere nella contemporaneità. Il mito, nota Wagner[407], comunica perlopiù attraverso simboli e immagini, meno attraverso concetti e spiegazioni astratte. Razionalizzare un mito significa conferire ad esso quella semantica che non gli apparterrebbe, epurandolo però – dice Brecht – dalla "nebbia ideologica"[408] che lo intrappola, liberandone la "realisticissima leggenda popolare"[409]. È una ricerca estenuante per la verità quella che si pone il mito moderno, in

[405] Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 14, p. 559.
[406] Cfr. Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 25, p. 74.
[407] Cfr. Frank D. Wagner, op. cit., p. 60.
[408] Cfr. Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 27, p. 255.
[409] Cfr. Ibid.

contrapposizione a quello classico che si accontenta di essere *verosimile*, che intende smascherare i sofismi delle ideologiche politiche e intende liberarne il significato autentico. Ciò avviene attraverso delle modalità di destrutturazione del mito classico in favore di un mito attualizzato[410]:

- Sono azzerati i nessi *casuali* tra personaggi e avvenimenti. Sono sostituiti da nessi *causali*.
- L'atemporalità del mito è sostituita da un contingente storico ben preciso.
- In favore di una maggiore riflessione sul quotidiano alcuni elementi precipui alla narrazione mitica vengono riscritti, esasperati o modificati integralmente.
- Il metodo di indagine dell'autore per scoprire la verità e permetterne l'emersione è il *Verdacht*, il sospetto che qualcosa non sia stato detto, o affermato solo in parte e che spinge l'autore, e chi legge, a porsi delle riflessioni che mettano in dubbio quanto tramandato. Da qui le denominazioni di *Kritik* e *Berechtigung* che intendono rivalutare il mito scovandone e mettendo in luce le usurpazioni del potere politico.
- Eliminazione (*Entfernung*[411]) dei *numinosa*, ossia i caratteri precipui del sacro.
- Allontanamento (*Abkehr*[412]) dell'inspiegabile, che lascia invece spazio all'inquadramento delle riflessioni sulle problematiche (di natura filosofica o storico-sociale) e, non dimeno, al gesto narrativo dello scrittore che assume così un ruolo ben preciso, e non invisibile, nella ricostruzione del mito.
- Attraverso le tecniche dell'*Entlarvung* e dell'*Entzauberung* la verità del mito viene a galla e si svelano gli inganni che prima sembravano componenti irriducibili del nucleo mitico.

Le Sirene e Ulisse: una storia di provincia

Individuati i cardini fondamentale della metodologica brechtiana occorre ora soffermarsi sui personaggi che popolano il mito e che Brecht decostruisce in favore di una critica al sistema politico-sociale vigente. L'originalità poetica, che il mito permette di ravvivare e di rendere strumento strategico, è qui ravvisabile

410 Sulle modalità del mito in Brecht, cfr. Bertolt Brecht, *Handbuch*, Jan Knopf (Hg.), *Prosa/Filme/Drehbücher*, Metzler Verlag, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2002, p. 186 (*Prosa 1933 – 1941*).
411 Frank D. Wagner, op. cit., p. 63.
412 Ibid.

– come in Kafka – nel canto assente. Le Sirene di Brecht insultano Ulisse perché, tronfio nella sua *hybris*, crede di vincere le avversarie attraverso dei mezzi che sono ancora puerili e ridicoli come lo erano in Kafka. Se però in Kafka permaneva quella caratteristica furbizia e scaltrezza delle Sirene che in Omero viene espressa attraverso un canto ingannevole e, in Kafka, attraverso il silenzio inaspettato, in Brecht scompare del tutto l'intenzione di voler ingannare l'eroe. Ulisse, nel tentativo di ingannare le Sirene, e quindi trasgredendo la regola che lo vorrebbe sedotto e ingannato, subisce un rimprovero violento dalle creature – non più della sterilità come in Kafka – ma della furia e della tracotanza che Ulisse, invece, così abilmente tiene a bada durante tutto il suo viaggio. Le Sirene, in questo senso, finiscono per rappresentare un ideale alter-ego dell'eroe perché alla lucidità dei gesti preparatori di Ulisse e dei marinai per proteggersi dal canto, esse oppongono urla selvagge che rappresentano il fulcro della decostruzione sul mito omerico che Brecht porta a compimento al fine di mostrare, allegoricamente, l'immagine (questa la funzione principale che Brecht individua nel mito come si è visto) di un certo tipo di società. Da un lato, chi l'arte la riceve e intende a sé adattarla in un certo modo (in questo si legge Ulisse e i suoi metodi per deformare il potere distruttivo dell'arte delle Sirene) e dall'altra i demiurgi dell'arte (le Sirene) che intendono invece porre, in modo assoluto, lo statuto della propria arte senza compromessi.

Brecht riporta una pluralità del mito omerico che in Rilke e Kafka era andata perduta. Ritornano perciò, al centro della narrazione, le figure dei compagni di Ulisse. Essi, come nella tradizione omerica e *non* nella ricezione kafkiana, riempiono le orecchie di cera e legano Ulisse all'albero maestro della nave cosicché venga limitato nei movimenti durante i deliri provocati dalla vista delle creature. Da qui Brecht inserisce una parola che definisce il senso di tutto il testo: *Kunstgenuß*. Il vocabolo riporta immediatamente alla mente il testo di Horkheimer/Adorno, poiché anch'esso ruota attorno al concetto dell'arte, e di come a esso si relazionino Ulisse e i marinai in quanto, fuor di metafora, proprietario terriero e sudditi nella complessa metafora della Nave-Stato.

Brecht instaura delle logiche di potere e privilegi tra Ulisse e i compagni: entrambi hanno accesso limitato a quello che credono sarà il canto melodioso

delle Sirene ma in modalità differenti e, per questo, classiste. I marinai non possono ascoltare ma solo vedere le creature e quindi limitandosi a usare il senso meno deputato alla creazione artistica sonora. La vista è, infatti, inutile di fronte al canto. Soprattutto quando di queste sirene viene narrato che l'unico prodigio sia proprio la voce mentre sul resto, ossia il fatto che siano cannibali, la narrazione non rende possibile nessun incontro ravvicinato in cui la vista giocherebbe un ruolo decisivo. Eliminato perciò qualsiasi elemento erotico ed estetico relativo al corpo e al comportamento delle Sirene, comune a molte ricezioni sul tema, ciò a cui anela il corpo di mare è quel suono che, come si è detto, arriverà in modo molto diverso rispetto a quanto immaginato. Se i marinai restano nel campo assai inutile della *Sehweite*, diverso e fondamentale è il campo della *Hörweite* che è appannaggio del solo Ulisse. Eppure, nella frase in cui compare il vocabolo in questione relativo all'udito sono proprio i marinai chiamati in causa: «In Hörweite an der Insel vorbeirudernd, sahen die tauben Knechte, wie unser Held sich am Mastbaum wand»[413]. In favore dell'eroe quindi i marinai si adoperano per navigare a portata di canto seppur, ad essi, risulti impercettibile a causa della cera. Essi non vengono definiti come compagni o marinai ma in primo luogo come rematori e poi come servi. Ad essi Brecht attribuisce unicamente le qualità relativamente allo svolgimento del lavoro e della preservazione dello stato di sicurezza della nave. L'aspetto affettivo, centrale e parte della *Bildung* stessa nell'*Odissea* omerica riferito all'atteggiamento di Ulisse nei confronti dei compagni e dei suoi lavoratori (si pensi al legame profondo con il porcaro Eumeo) non trovano posto nel testo di Brecht, il cui Ulisse, ormai un antieroe per eccellenza, anela solo a godere di quel suono che tutti vorrebbero possedere. Brecht sembrerebbe ampliare uno spunto presente, seppur brevemente, all'interno del poema omerico e notato da Di Benedetto[414]. Ulisse non racconta alla lettera, ai compagni, quanto consigliato da Circe per prevenire l'effetto devastante della voce delle Sirene. Mentre Circe aveva proposto la possibilità che Ulisse, nel *caso in cui* avesse voluto godere di quel canto, avrebbe potuto farsi legare all'albero (e quindi non

[413] Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 19, p. 340.
[414] «La narrazione dell'episodio delle Sirene comincia con una bugia di Ulisse», Cfr. *Odissea*, op. cit., XII Canto, nota 160, p. 665.

turare le orecchie), Ulisse dice ai compagni che *così deve essere*, come unico piano concepibile per affrontare il nemico. Ulisse deve perciò essere il solo a udire – specifica il testo omerico seguendo la menzogna di Ulisse – mentre i compagni non dono udire nulla:

> 'Delle Sirene divine anzitutto ella ordinò
> Di evitare la voce e il prato fiorito,
> *e che solo io le oda*: ma voi legatemi con robusto
> vincolo, perché io lì fermo rimanga, ritto, alla base
> dell'albero, e siano ad esso annodate le funi,
> E se vi prego e vi ordino di sciogliermi,
> voi allora stringetemi con nodi ancora più fitti.' [415]

Ulisse, perciò, mente e tace di proposito sulla proposta puramente ipotetica della maga e la porta su un piano diverso: di imposizione e – questo il passaggio dialettico successivo di Brecht – di prevaricazione.

Brecht sembra riprendere questa disproporzione tra il comandante della nave e i compagni all'interno di una dinamica di subalternità. La dicotomia tra l'azione svolta dai servi di tenersi a distanza sonora adeguata a favorire l'ascolto e la loro sordità è sottolineata dal fatto che Brecht, nonostante abbia già fatto presente l'elemento della cera, ribadisca il fatto che essi sono sordi. Dopo aver presentato lo scenario, che di per sé basterebbe a modificare l'intera dialettica omerica di Ulisse con i compagni di viaggio, Brecht fa seguire la prima ironica e pungente frase: tutto appare organizzato come previsto (*alles nach Verabredung und Voraussage*). Il coordinamento tra Ulisse e i marinai funziona e si mette in moto ma qui Brecht compie un'importante cesura nel testo e si inserisce, in prima persona, svalutando quell'intelligenza ulisside che ha fatto gran parte della fortuna del mito omerico e che è diventato elemento paradigmatico e contrastivo con altre figure del mito come Achille. Brecht insinua perciò il dubbio che Ulisse, forse, non sia stato così astuto come sembra[416]. Il dubbio persiste poi nelle frasi successive, nelle quali Brecht non riesce a credere che le Sirene abbiano davvero potuto cantare di fronte ad Ulisse "legato", sprecando così il canto di fronte a qualcuno che non ha libertà di movimento? "A che pro?" sembra voler far dire Brecht alle sue creature. Sulla base di questo scetticismo l'autore pone un ulteriore interrogativo: è questo il senso dell'arte?

---

[415] *Odissea*, op. cit., XII Canto, vv. 156-164, p. 665. Il sottolineato è mio.

[416] Al cosiddetto *piè veloce* sono infatti riconosciute le abilità in battaglia ma, come gli altri eroi greci, non gode di quella particolare astuzia e di quell'aspetto meditabondo che sono propri di Ulisse.

Da qui il gesto espressionista che le Sirene urlino, in tutta risposta, alla machiavellica cospirazione di Ulisse e dei marinai. Ulisse è definito un *Provinzler* da Brecht. Il termine qui, utilizzato in senso dispregiativo, non ha la funzione di indicare Ulisse come un villano, ossia come un manovale meno abbiente, non conscio di quanto gli avviene intorno. L'Ulisse di Brecht utilizza, invece, con coscienza quei ridicoli mezzi attraverso i quali sa di poter godere, quanto basta, l'arte di cui le Sirene sono forma ed espressione più autentica. Ulisse è, allora, non parte del popolino ma del ceto borghese che con l'arte sa rapportarsi e che conosce i metodi per farne uso senza rimanerne sedotto. Sulla scia del commento di Wolf Kittler[417] Brecht si sente, in fondo, non certo l'Ulisse legato all'albero maestro ma le Sirene che iraconde lo insultano. Le Sirene, quindi, come creatrici di arte e di Senso. Il significato dell'arte prodotto dalle Sirene che viene manipolato da Ulisse è, fuor di metafora, il destino degli intellettuali che, come Brecht, subiscono vessazioni da parte di un'intellighenzia che stravolge il senso più autentico dei testi letterari. Com'è possibile legare assieme il concetto di questa arte e della sua inevitabile *Praxis* attraverso la figura delle Sirene, in Brecht, con quel gesto dello *Schimpfen*? Questi due aspetti non subiscono aporia ma si completano vicendevolmente. Per rispondere con Blanchot: «Tutta l'ambiguità è data dall'ambiguità del tempo, che qui entra in gioco e che permette di dire e di provare che l'immagine fascinatrice dell'esperienza è a un certo momento presente, quando questa presenza non appartiene a nessun presente, distrugge anzi il presente in cui sembra introdursi»[418]. Blanchot, nel suo celebre saggio sulle Sirene di Ulisse, sottolinea proprio la paradossalità del tempo che rende l'incontro tra l'eroe e le creature, al contempo, ancora da venire e già avvenuto ed esperito. Questa contraddizione è da rilevare in un tempo impazzito che quel canto enigmatico attiva e che porta con sé.

La correzione (*Berechtigung*) di Brecht, perciò, intende irridere l'arte emanata dalle Sirene e con essa la tradizione artistico-filosofica e storico-culturale che vede la figura della Sirena come protettrice dell'arte e, per traslazione, degli artisti stessi. L'insulto, perciò, è l'ironia brechtiana che si scaglia contro questa

[417] Cfr. Wolf Kittler, op. cit., in particolare p. 154.
[418] Maurice Blanchot, op. cit., p. 17.

stilizzazione (*Stilisierung*[419]) della figura delle Sirene che invece sfuma nell'ambiguità di un improperio, il cui valore – proprio come per Kafka – rimane avvolto dal mistero. Ma il testo di Brecht prende le distanze sia dal testo omerico che da quello Kafkiano, anzi, ne rappresenta l'esatto opposto. Se le Sirene in Kafka sono presenze pervasive e (auto)distruttrici, in Brecht si riducono a una farsa che gode, tuttavia, di alcuni tratti inquietanti. Secondo Wagner è il *Prinzip Praxis*[420] a muovere il testo brechtiano. Esso, rintracciabile anche nell'aforistica dello stesso autore, consiste nell'attuazione (*Tat*) di una prassi che possa portare un cambiamento profondo in seno alla società[421]. Il suddetto bisogno di innovazione è ben riassunto nelle correzioni brechtiane al mito, che consacrano questa ricerca di variazione e che assumono, sul finale di questo testo, tratti didattici. Il lettore non deve perciò intravedere nelle Sirene quella simbologia relativa all'arte che il canone vorrebbe. Esso ha stravolto il significato originario del mito omerico che invece, nelle Sirene, segnala solo quel canto enigmatico che, privato di quell'unicità, si fa anch'esso manipolazione e nuova creazione: assurge a polemica e, quindi, a insulto e provocazione contro lo stesso lettore.

Nella dinamica Ulisse-Sirene la *prassi*, ossia la ricerca estenuante da parte di Brecht di individuare il falso tramandato, fa quindi scorgere ciò che succede all'arte se fraintesa, come si intuisce dall'equivoca scena di Ulisse che si contrae, la cui possibile duplice causa è individuata dal suo autore: per la tensione emotiva, sì, ma anche per la vergogna.

L'arte recepita da Ulisse è depauperata della propria forza più autentica. Volendo impedire il tracollo di sé e della flotta Ulisse oppone alle rappresentanti dell'Arte dei freni (le funi per sé e le orecchie cerate per i compagni) che vanno a modificare lo statuto dell'arte che si impone così per un ascoltatore *unmündig*[422], incapace di accogliere il significato più profondo di quanto sta vedendo. Brecht configurerebbe così un dissidio irrisolvibile tra arte *trasmessa* e arte *recepita* che se non affrontata con libertà di pensiero – che a Ulisse manca perché viene meno quella *Bewegungsfreiheit* che metaforicamente

419 Frank D. Wagner, op. cit., p. 69.
420 Cfr. Ivi, pp. 68-70.
421 Cfr. Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 28, p. 366.
422 Frank D. Wagner, op cit., p. 67.

richiama l'impossibilità di espressione (oltre che di movimento) – diventa così un surrogato e, come tale, resta inaccessibile all'uomo. A essere visibile, assimilabile e come tale interpretabile resta solo una superficie che Ulisse coglie e scambia per il senso più autentico dell'arte. La coercizione che Ulisse subisce, ossia la mancanza di movimento e quindi di libertà per non morire, è così – fuor di metafora – il tentativo del borghese che, in ultima istanza, tenta di fare dell'esperienza artistica un *prodotto*, a proprio uso e consumo, disattivandone le potenze autodistruttive che l'arte porta inevitabilmente con sé soprattutto per chi la crea. Ed è, in fondo, Ulisse il creatore stesso di quelle Sirene che sono sul punto di divorarlo. Non l'*agens* ma il Narratore presso i Feaci è in fondo colui che genera l'episodio delle Sirene, per poterlo narrare, e che sente, inevitabilmente, il peso drammatico di quel racconto e la necessità di dirottarlo verso una narrazione più controllata. L'arte recepita dal *Provinzler* è così immagine di quel mito ordinato, che si oppone al caos primordiale, e che tenta di dare una risposta immediata allo stimolo dell'individuo che vorrebbe godere il momento estetico senza da esso farsi sottomettere. Contro questo tentativo maldestro si scagliano gli insulti delle Sirene, ossia «über die Unbeweglichkeit des genussüchtigen Kriegshelden»[423]. Ulisse, che tenta di interpolare la comune dialettica tra arte e fruitore viene così punito, non con il silenzio che non rappresenterebbe – per Brecht – quella forma antiartistica che le Sirene cercano di opporre a Ulisse, ma con uno schiamazzo che intende così abbattere l'esperienza estetica che Ulisse vorrebbe far propria. Se le Sirene tacessero, infatti, si tratterrebbe di un rumore bianco, ossia di un voler ignorare i mezzi utilizzati da Ulisse (ricordiamo che Brecht definisce quel silenzio delle Sirene kafkiane *inattuale*) e quindi rappresenterebbe di fatto una vittoria di Ulisse che, se anche non il canto, avrebbe ottenuto una *performance*, seppur inaspettata e dirompente. Per annullare sia il canto che il suo contrario Brecht ha dovuto recuperare una forma più primordiale, violenta, la stessa che Ulisse tenta di fuggire attraverso i propri sotterfugi. L'impropero è così il caos impersonificato; l'unico mezzo per sconfiggere Ulisse mettendo a nudo l'inefficienza della sua *hybris*.

[423] Ivi, p. 68.

Il testo rivela, secondo Wagner[424], anche un chiaro significato politico sulla situazione coeva a Brecht; che Politzer definisce come una «bewußt proletische Deutung»[425]. Tale interpretazione troverebbe fondamento a partire da quella *Bewegungsfreiheit* che, impedita dalle funi, rende Ulisse prigioniero – immagine di un proletariato *naif* e immaturo. Secondo il germanista lo scenario delineato da Brecht porrebbe il *Kunstproduzent* e il *Kunstrezipient* in un confronto di tipo politico che obbligherebbe entrambe le figure a prendere una posizione precisa. L'artigiano, ossia il produttore dell'arte, è costretto – intorno al 1933 – a dover fare i conti con una censura progressiva. Ulisse, impossibilitato a esprimersi completamente, rappresenterebbe quindi altresì l'intellettuale perseguitato e oppresso, «die Schreckenvision eines Europas unter langer faschistischer Observanz wird immer wahrscheinlicher»[426]. In questo senso l'eroe dell'*Odissea* non sarebbe colui che l'arte la riceve ma, come si è visto se lo si considera il Narratore, che la crea. A recepire quindi un Ulisse "imbrigliato" sono le Sirene che fruirebbero così di uno spettacolo davvero inusuale: «[…] und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!»[427]. La vera *performance* sarebbe quindi di Ulisse, il quale attraverso i sussulti e gli spasmi che il suo corpo subisce rappresenterebbe da un lato lo scacco dell'artista stesso, in balia delle coercizioni che gli sono attribuite, dall'altro rappresenterebbe la vergogna (*genierte*) dell'eroe che, accortosi dell'impossibilità del proprio piano, si agita non perché soddisfatto dell'esperienza artistica che ha di fronte ma come espressione più profonda di dissenso verso se stesso.

3.4 *Heimkehr des Odysseus*

Brecht dedica alla figura di Ulisse anche un epigramma di soli quattro versi, dal titolo blasonato: *Heimkehr des Odysseus* (1936). Nonostante Ulisse compaia nell'intestazione non vi è nessun riferimento esplicito nelle righe successive se

[424] Cfr., Ivi, pp. 66-68. Wagner propone e accenna soltanto delle possibilità interpretative alle quali, in questa sede, si tenta di dar corpo.
[425] Heinz Politzer, *Das Schweigen der Sirenen*, op. cit., p. 15.
[426] Ivi, p. 67.
[427] Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 19, p. 340.

non per l'immagine di una nave che rappresenta l'unico collegamento intertestuale con l'*Odissea*. Si propone di seguito la lettura integrale:

Das ist das Dach. Die erste sorge weicht.
Denn aus dem Haus steigt Rauch, es ist bewohnt
Sie dachten auf dem Schiffe schon: vielleicht
ist unverändert hier nur mehr der Mond.[428]

Il testo si determina soprattutto per la sua brevità e l'incisività della descrizione. A livello cronologico non si distanzia, di molto, dalle altre *Bearbeitungen* di Brecht sul mito ma, a livello stilistico e formale, appare molto diverso ed è probabilmente più vicino, per struttura, alle poesie delle *Buckower Elegien*. Tra le varie è in particolare la poesia *Der Rauch* a rappresentare quasi una naturale prosecuzione del componimento su Ulisse con cui condivide, peraltro, la tematica del fumo[429]:

Der Rauch
Das kleine Haus unter Bäumen am See
Vom Dach steigt Rauch
Fehlte er
Wie trostlos dann wären
Haus, Bäume und See.[430]

Anche nel caso di questa poesia la metafora del fumo riveste un ruolo centrale. Se il fumo non esistesse e non uscisse dal tetto, metonimia per la rappresentazione della *Heimat* poetica, ben poca cosa sarebbero la casa, gli alberi e il lago. La desolazione che colpirebbe il paesaggio rappresenta una perdita ontologica che subirebbe senza quella vita che tiene il fuoco acceso. Se la casa non fosse *bewohnt* (dalla cui condizione dipende l'accensione del camino e le conseguenti volute di fumo) il paesaggio diverrebbe inevitabilmente *trostlos*. L'elemento del fumo è presente anche nell'*Odissea* ma assume connotazioni differenti. Nel I Canto dell'*Odissea* Atena dice che «Ulisse della sua terra anche solo il fumo desidera vedere e poi morire»[431]. Brecht sembra accorciare di molto, quasi del tutto, le distanze tra l'*incipit* del poema e la sua conclusione con il ritorno di Ulisse in patria, annullando gli eventi che si svolgono nel mezzo e giungendo così alla concretizzazione di quell'affermazione di Atena che da espressione allusivo-metaforica (Atena, voce primaria del mito, parla per

[428] Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 14, p. 339.
[429] Cfr. Jan Knopf, *Brecht-Handbuch: Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1996, p. 198 (*Buckower Elegien 1953*).
[430] Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 12, p. 308.
[431] Odissea, op. cit., I Canto, vv. 57-59, pp.161-163.

immagini: dire il *fumo* significa dire *la patria*) diventa concreta realtà, fattiva presenza nel paesaggio che Ulisse ritrova al suo ritorno.

Il fumo, in un successivo caso, adombra Itaca[432] nel momento in cui Ulisse ritorna in patria, trasportato dormiente dai Feaci che gli offrono il trasporto. Qui Atena impedisce all'eroe di scorgere la propria città creando uno strato di nebbia, in modo che non agisca in modo avventato e impulsivo e che non venga riconosciuto né dalla famiglia né dai pretendenti. La cortina che genera la dea finisce così per delimitare l'*oikos*, proteggendolo in entrambi i sensi, da Ulisse e dai pretendenti, scongiurando allo stesso modo una guerra prematura che dovrebbe essere premeditata con accortezza per poter essere compiuta con successo. La nebbia in questione si dirada solo nel momento in cui lo decide la dea[433] e ha una funzione speculare al fumo domestico. Se il fumo creato nelle mura domestiche segnala la vita, la presenza umana, quello della nebbia intende nasconderla, preservarla da sguardi altrui. Brecht annulla l'esistenza della banchina di nebbia creata *ad hoc* come qualsivoglia riferimento ad una divinità. Il testo, moderno in ogni sua parte, tratteggia l'immagine di uno scenario che si è autogenerato, che vive per capacità che gli sono proprie e non è arricchito dalla presenza di Ulisse (che invece nel poema ne determina il riscatto morale ed etico dopo la dissipazione condotta dai pretendenti) né però intende respingerlo. Ulisse, perciò, solca la propria Itaca come una retta parallela che, però, non tange né in positivo né in negativo le sue coordinate geografiche. Il ritorno avviene, quindi, sotto ambigui presagi: se si respira un'atmosfera idilliaca perché, per Ulisse e i suoi, tutto è diverso da un tempo?

La semplicità del paesaggio che ne mostra la bellezza e la situazione di pace in cui è calato stride con il senso di estraneità che il poeta avverte al suo avvicinarsi alla costa. Questa immagine di conforto della natura, che viene conferita unicamente dal fumo, ritorna anche nel componimento epigrammatico dedicato ad Ulisse, nel quale Brecht sembra portare ad un passaggio successivo la riflessione sul domestico e l'estraneo: è un ritorno – quello di Ulisse – che non ammette ritorni in mare (seguendo la traiettoria della profezia di Tiresia), come invece avviene, e anche frequentemente, in altre ricezioni novecentesche.

---

[432] Cfr. Ivi, XIII Canto, vv. 189-193, p. 711-713.

[433] «La dea disperse la nebbia e apparve la terra», Cfr. Ivi, XIII Canto, v. 352, p. 729.

Nell'approdo a Itaca Ulisse cerca quelle coordinate che gli sono familiari e che gli permettono di far cadere quell'enigmatica *Sorge* che Brecht inserisce nella poesia ma sulla quale poi non indugia oltre. Essa potrebbe in effetti racchiudere l'intero viaggio dell'*Odissea*, irto di ostacoli e trappole, mostri e suadenti richiami ad abbandonare il viaggio. Il celebre viaggio di Ulisse verrebbe così ridotto ad una *preoccupazione*, ad una latina *cura*, ossia un'impellenza che ora, mentre ritrova il suolo natio, viene meno e cede il passo (*weicht*) ad un'immagine quasi bucolica nella sua ingenuità: Wagner[434] insiste nel notare infatti il contrasto tra l'epicità volutamente retorica del titolo, *Heimkehr des Odysseus*, e la semplicità, quasi irriverente, del componimento che non si piega a raccontare, come l'*epos* fa, gli avvenimenti che si dipanano lungo gli ultimi Canti: la strage dei Proci, il riconoscimento di Ulisse da parte di Penelope e la chiusura finale con la pace proclamata da Atena che chiude così lo scontro tra le famiglie dei Proci e quella di Ulisse. Nel ritrovamento della propria casa, ossia del palazzo momentaneamente tenuto in assedio dai Proci, egli nota che è *bewohnt*, ossia abitato. Il componimento suggerirebbe che ciò aggrada Ulisse: eppure, se si considera che dentro oltre alla famiglia sono presenti anche i pretendenti, non si capirebbe perché ogni preoccupazione svanisce. Brecht però, ignorando totalmente le dinamiche interne dell'*Odissea* non intende ricostruire l'episodio del ritorno ricamando sugli eventi del poema la propria rielaborazione. L'autore tenta bensì una ricezione partendo dallo *status* di Ulisse come figura, *al di fuori* del contesto omerico, e quindi come essenza stessa del *Nostos*. La casa è perciò probabilmente abitata da Penelope, Telemaco e dalle serve fedeli: quanto basta per rallegrare l'eroe e farlo sentire finalmente a casa. Ma quel *Sie* del penultimo verso farebbe pensare non solo ad Ulisse ma ad un collettivo: perciò tutta la nave, Ulisse e i marinai, sono risollevati dal ritorno in patria. Anche in questo il componimento infrange qualsiasi legame col poema nel quale nessun compagno è sopravvissuto al viaggio. Brecht intende però attualizzare il mito e inserirlo nel contesto dell'esilio che in quegli anni sconta lui stesso tra la Francia e la Danimarca. Il collettivo *Sie* ha quindi volutamente un significato universale perché intende un ritorno di tutti gli esuli che, dopo le

[434] Frank D. Wagner, op. cit., p. 91.

peregrinazioni, ritrovano la propria patria e dimenticano il viaggio che, a differenza di quello dell'*Odissea*, non ha come obiettivo ultimo il riconoscimento di sé, l'autodeterminazione e la riappropriazione della proprietà privata e degli affetti. Al contrario: l'esilio rende l'identità dell'esule precaria, fallace e nella condizione di estraneità perenne anche solo il tetto (*Dach*) cui fa accenno l'autore fin dal primo verso richiama una sensazione di pace e di comunione con la propria terra, indipendentemente da quanto depredata (se crediamo alla variazione omerica) o in pace sia.

Su questo aspetto l'ultimo verso non lascia aperti dubbi: L'Ulisse dell'esilio ritrova, una volta tornato a casa, tutto mutato ed è nuovamente un estraneo. Solo la luna, anch'essa in eterno movimento, può accompagnarlo. L'esito finale è incerto, a cavallo tra un ritrovamento della perduta *età dell'oro* (la casa paterna) e un distacco che disillude e che suggella una distanza, ormai incolmabile, tra colui che ritorna e la terra ritrovata. La particolare novità brechtiana sta però nell'associare a questo destino non solo quello di Ulisse ma quello di tutto il gruppo. Non è un caso che queste elucubrazioni avvengono non a terraferma, ossia all'interno della società ritrovata, ma ancora sulla nave (*auf dem Schiffe*), ossia su una linea immaginaria di confine, in una sorta di terra di mezzo che ancora divide Ulisse e i suoi da ciò che è stato, il viaggio-*Sorge*, e quello che stanno per ritrovare che già *a distanza* appare, però, profondamente diseguale da quello a cui erano ormai abituati durante la giovinezza. Il fatto che Brecht lo riferisca a tutti indica la condizione come esistenziale, non quindi come esperienza individuale dell'eroe che si è, nel frattempo, abituato al viaggio in mare (come molte ricezioni moderne intendono riscrivere) ma come distanza invalicabile tra il viaggiatore e la *Heimat* di tutti, anche dei non-eroi, che si ritrovano nuovamente estranei anche in terra propria.

Brecht costruisce il testo, perciò, sulla base di tre concetti per lui fondamentali: «die Direktheit, das Unverblümte, das Gegenwärtige»[435]. Grazie a questi elementi l'epigramma può dirsi riuscito. Esso è, inoltre, nel senso inteso da Lessing[436]: ossia una congiunzione di due aspetti che definiscono questo tipo

[435] Frank D. Wagner, op. cit., p. 95.

[436] Cfr. Gottfried Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, Karl Lachmann (Hg.), 3. Aufl., Göschen, Bd. 11, Stuttgart 1805, p. 220 (*Zerstreute Ansichten über das Epigramm*).

di scrittura; *Erwartung* e *Aufschluß*. Essi si ritrovano anche nel breve testo brechtiano e definiscono la *griechische Simplicität*[437]dell'epigramma classico: si tratta di una condensazione di parti complesse in un componimento contraddistinto da grande semplicità, come nel caso dell'*Heimkehr* brechtiano. Anche l'attesa (*Erwartung*) e la scoperta (*Aufschluß*) sono elementi contraddistintivi del testo su un doppio livello. A livello metatestuale, individuato da Wagner[438], l'attesa è rappresentata dall'aspettativa dell'orizzonte d'attesa, comune ai lettori, che di fronte al *Mythenkomplex* di Ulisse hanno determinati preconcetti che, a mio avviso, si ravvisano già nell'intestazione. Il titolo *Heimkehr des Odysseus* è infatti il richiamo necessario alla tradizione omerica che viene subito inattesa nei versi dell'epigramma. La scoperta di una scena apparentemente oleografica, da parte del lettore, è una scoperta inaspettata per chi si aspetta invece gli esiti violenti del ritorno in chiave omerica.

Ma l'epigramma individuato da Lessing è presente, nella forma duale dell'*Erwartung* e dell'*Aufschluß,* anche internamente al testo. Nel momento in cui Ulisse è sulla nave quell'attesa, che caratterizza normalmente l'epigramma classico, è posto *a latere*, da individuare sulla nave da cui i marinai, incluso Ulisse, osservano la patria avvicinarsi. La sorpresa è tutta da individuare nell'ultimo verso: ossia, nella luna che, a differenza di quanto scorgono intorno, è l'unico elemento costante di certezza nella precarietà del presente ritrovato. Ineffabilità che si individua, peraltro, non solo nella difficoltà del dire il cambiamento (nessun verso in fondo ci indica le differenze tra il prima e il dopo) ma anche la reticenza di raccontare, attraverso la poesia, *tout-court*. Durante l'esilio, nel 1940, l'autore testimonia questa *Exilstimmung* attraverso una confessione importante: «Im Augenblick kann ich nur diese kleinen Epigramme schreiben, Achtzeiler und jetzt nur noch Vierzeiler»[439].

La poesia dell'esilio brechtiano trova, nei pochi versi dedicati a Ulisse, un suo compimento spirituale. Fulcro di questo Ulisse afono, come le Sirene, è la semplice constatazione del mutare del tempo che solo l'immanenza del cosmo,

[437] Ibid.
[438] Frank D. Wagner, op. cit., p. 91.
[439] Bertolt Brecht, op. cit., Bd. 26, p. 413.

rappresentata dalla luna, può contrastare. Attraverso la tecnica della *Rationalisierung*, che in questo caso attualizza il contenuto semantico del mito omerico, la figura di Ulisse si libera delle dinamiche interne al poema e assurge a figura – simbolo che, come vedremo, si imporrà come un riferimento costante nella produzione anche di altri autori per esprimere il dolore dell'assenza di un luogo che possa definirsi casa.

L'epigramma è, quindi, «ein Produkt des Exils»[440]. Per descrivere la condizione dell'esule l'autore sceglie di avvalersi di una riscrittura, quella di Ulisse, senza però ricostruire un'immagine *cliché* di un Ulisse peregrino in movimento. In contrasto con le difficili condizioni dell'esilio, e del dolore e della rinuncia che esso comporta, Brecht antepone un'immagine bucolica che sembra scivolare via in una *Naivität* che, però, non è tale. Nella semplicità dell'ultimo verso Brecht individua la distanza incolmabile con la terra patria: un ritorno difficile quanto la partenza.

4. Il mito di Ulisse nella letteratura tedesca dall'avvento del Nazismo al Secondo Dopoguerra

Introduzione

Der Name Homer ist der gesamten abendländischen Bildungswelt unverdächtig: Homer ist der Stammvater europäischer Epik, aber Homer erzählt vom trojanischen Krieg, von der Zerstörung Trojas und von der Heimkehr des Odysseus- Kriegs-, Trümmer- und Heimkehrerliteratur-, wir haben keinen Grund, uns dieser Bezeichnung zu schämen.[441]

L'Ulisse della guerra e del ritorno da essa rappresenta un tema particolarmente affrontato dopo il 1945. Il *Nostos* dell'eroe assume peculiarità fondamentali e si inserisce nel contesto della ricerca verso quanto rimane della patria e rappresenta la *summa* letteraria delle speranze di una generazione di intellettuali che vede nell'eroe omerico un rappresentante del proprio dolore, della propria erranza e del proprio interrogarsi.

Alla presenza di Ulisse nel Secondo Dopoguerra tedesco occorre anteporre una doverosa premessa sugli anni precedenti. Durante il regime nazista gli

[440] Ivi, p. 95.

[441] Heinrich Böll, *Das Auge des Schriftstellers*, Biicher voll guten Geistes, Frankfurt 1954, p. 218.

intellettuali e gli scrittori tedeschi, in seguito ai roghi dei libri del 1933 (*Buchverbrennung*), sentono il peso di una decisione che incombe tragica e fatale: rimanere o lasciare il paese e contrastare la dittatura del regime da lontano. Da un lato, perciò, con il termine *Innere Emigration* si intendono, soprattutto, coloro i quali sono rimasti volontariamente su suolo tedesco ma che non sono conniventi alla letteratura del *Blut und Boden* e oppongono resistenza. Alcuni di loro, in particolare, vengono accusati di creare quella che è stata definita dai nazisti *arte degenerata*, la *entartete Kunst*. Dall'altro la *Exilliteratur* definisce le opere scritte da personalità spesso di religione ebraica e, più in generale, invise al regime che trovavano rifugio nell'esilio volontario: prima nei Paesi Bassi e, in seguito all'Occupazione tedesca, negli Stati Uniti per poter continuare a pubblicare le proprie opere.

Il mito diventa utile strumento di propaganda per i comunicatori e gli scrittori del governo nazista. La narrazione mitologica scelta dai nazisti è un richiamo agli eroi nordici, ritenuti antesignani degli ariani. Tra gli autori si annoverano, ad esempio, Hans Friedrich Blunck con il suo *Nibelungenlied* (1934) o la saga die *Urvätersage. Romantrilogie der germanischen Vorzeit* (1934). *König Geiserich. Eine Erzählung von Geiserich und dem Zug der Wandalen* (1936) e *Deutsche Heldensagen* (1938) sono storie di lotte e battaglie con il chiaro fine di fomentare sentimenti di rivolta e di supremazia. Di Gustav Frenssen è poi il *Der Glaube der Nordmark* (1936) che consolida l'identificazione dei nazisti con la forza primigenia dei popoli del Nord. Emblematica è poi l'Odissea tedesca del 1936, la cosiddetta *Odyssee Deutsch* di Leopold Weber, opera che tenta di connettere la *deutsche Seele* con il patrimonio culturale greco, supponendo una familiarità parentale tra le due culture[442]. Nello stesso anno i giochi olimpici si richiamano, chiaramente, al modello classico antico e ne vorrebbero imitare il tono epico. Ciò che è interessante notare è il destino cui va incontro la figura di Ulisse: benché il mito rappresenti in questa fase centrale un richiamo forzato alla cultura classica, la caratterizzazione propria del personaggio sparisce. L'intelligenza ulisside lascia spazio, nelle ricezioni del periodo nazista, alla brutalità e alla forza, snaturando di conseguenza il personaggio omerico e privandolo delle qualità che gli erano

[442] Cfr. Leopold Weber, *Die Odyssee Deutsch. Mit 10 Abbildungen nach Holzschnitten von Ludwig von Hofmann*, Verlag Georg D. W. Callwey und R. Oldenbourg, München 1936, p. 367.

proprie. La banalizzazione del personaggio è tale da ritenere il mito come puro strumento "vuoto", sfruttato solo al fine di smuovere gli animi dei cittadini mettendo in luce una pseudo-arianità del personaggio di Ulisse e degli eroi del mito, che non solo non sussiste ma annienta la complessità e l'ambiguità strutturale del personaggio.

Contrappeso della letteratura di regime è invece quella dell'opposizione che vede nella figura di Ulisse un paradigma di una ricerca affannosa della propria patria nazionale e spirituale. Gli autori dell'emigrazione recuperano il personaggio, perciò, avvicinandosi effettivamente per temi e ispirazioni alla figura classica omerica. Per quanto riguarda l'emigrazione interna, *Heimkehr des Odysseus* di Hermann Stahl del 1940 funge da esempio paradigmatico e si focalizza, non a caso, sul ritorno, sulla patria. Nel contesto delle opere dell'emigrazione interna si oscilla tra un adattamento alla letteratura di regime e ad una sua alternativa, anche in quanto opposizione polemica alle tematiche della *Heimatliteratur*[443](Ricarda Huch ed Erich Kästner rappresentano un esempio paradigmatico in tal senso).

È però nell'esilio che Ulisse viene ripreso in modo considerevole. Qui non è tanto la figura di per sé a rappresentare motivo di fascino ma le caratteristiche che da essa derivano: il tema del viaggio, della dispersione in mare, la fuga e l'avventura. Emblematici sono due racconti. *Der Baum des Odysseus* di Anna Seghers, del 1940, e *Odysseus und die Schweine* del 1947 di Lion Feuchtwanger. I due testi verranno sviluppati, insieme al romanzo di Walter Jens *Das Testament des Odysseus* (1969), nei paragrafi seguenti.

Nel 1945, in seguito all'occupazione degli Alleati, la situazione si capovolge in maniera inaspettata per gli intellettuali. La Germania diventa, ai loro occhi, un territorio da ricostruire. Non solo il *locus* ma anche il *Geist* tedesco necessita a questo punto di una ricostruzione morale ed etica[444]. La nuova congiuntura storico-politica pone lo scrittore del Dopoguerra in una condizione avversa: disorientato, privo di ideali reali, senza una casa, che possa definirsi luogo

---

[443] Cfr. Michael Philipp, *Distanz und Anpassung. Sozialgeschichtliche Aspekte der Inneren Emigration*. In: Bettina Bannasch, Doerte Bischoff, Burcu Dogramaci und Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, vol. 12, 1994, pp. 11-30.

[444] Cfr. Michaela Strebl*, Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus: Paradigmen aktueller Erfahrungen. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der deutschsprachigen Literatur des Exils und in der Nachkriegszeit (1933–1945)*, Wien 1989, p. 97.

sicuro, e alla perenne ricerca di un centro che possa dare senso e autenticità alla sua esistenza. Sintomo di questa incertezza esistenziale è la scrittura stessa che, come nota Walter Jens nella sua *Deutsche Literatur der Gegenwart* (1961), «im zwanzigsten Jahrhundert gibt es keinen verbindlichen Stil der Gemeinsamkeit, [es] ist die Abkehr vom jüngst Vergangenen»[445]. L'interesse primario degli scrittori a lui coevi è perciò una necessaria presa di distanza dal passato attraverso una scrittura che deve proporre un nuovo sistema culturale nel quale riconoscersi. E, nota Blumenberg[446], in tempo di crisi l'uomo anela ad un metodo che possa dare un significato all'ignoto che si prospetta: il metodo è proprio quello del mito. Anche Walter Jens giunge alle medesime conclusioni; durante il momento di incertezza l'intellettuale e lo scrittore si avvicinano al mito, in particolare a quello classico greco, perché rappresenta un ideale «Standort im mitten des Chaos»[447]. Il mito greco è riconosciuto dagli intellettuali del Secondo Dopoguerra come la culla culturale europea[448], intatta dalle lordure del tempo a loro coevo. Riscrivere il mito significa un ritorno agli ideali classici, senza tempo, e all'armonia, in seguito violata, dell'arte e della cultura greca. Il mito è così avamposto di certezze al quale anelare per costruire il futuro su una rinnovata ricerca culturale: è perciò un ritorno al mito e alla bellezza greca come modello culturale e filosofico che possono così ristabilire la struttura del nuovo mondo. Inoltre, vengono a cristallizzarsi due differenti correnti letterario-artistiche tra loro contrapposte: realista e surrrealista[449]. Mentre il movimento realista tenta di rappresentare la realtà attraverso una narrazione verosimile e storicamente attendibile, quello surrealista esaspera e accentua i rapporti tra l'uomo e la realtà che lo circonda. La crisi dell'uomo contemporaneo è così rappresentata da rapporti non-logici tra tempo e spazio, così come dal dissolvimento dei confini tra vita e morte, realtà e sogno. Se nelle opere realiste del Dopoguerra la ricerca di un centro che possa dare un senso e quell'auspicata stabilità dalla quale ripartire è palpabile, in quelle surrealiste è

445 Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, Gero Wilpert, Adolf Gühring (Hgg.), R. Riper Verlag, München 1961, p. 18.
446 Cfr. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos,* op. cit., p. 41.
447 Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, op. cit., p. 15.
448 Cfr. Michaela Strebl, op. cit., p. 82.
449 Jessica Resch, *Odysseus' Wandlung im Nachkriegsdeutschland (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag),* Tectum Wissenschaftsverlag, Marburg 2012, p.17.

maggiormente focalizzata la fatica, frustrante e quasi infruttuosa, di ogni sforzo compiuto. L'opera di Franz Kafka diventa così l'ideale modello al quale ispirarsi sia nello stile che nelle tematiche; soprattutto *La Metamorfosi* e *Il Processo*[450] rappresentano i testi che influenzano maggiormente i surrealisti del periodo.

Come si inserisce la narrazione mitologica tra queste due correnti?

Se il mito, nella narrazione realista, assurge a mero metro di paragone per esempi e riflessioni personali, in quella surrealista esso si inserisce nello scenario messo in atto e diventa il nucleo stesso della narrazione attraverso molteplici modalità. Il mito, ad esempio, viene attualizzato (e quindi si intreccia nel contesto storico post-1945) o appare slegato dal contesto storico e riporta la narrazione ad un racconto antico che imita, o stravolge, un determinato mitologema del mondo classico. In quest'ultimo caso il mito diventa allusivo e fa allegoria implicita della *Stimmung* postbellica.

Ci sono due principali funzionalizzazioni del mito di Ulisse. Da un lato, un ritorno alle origini vero e proprio, vale a dire una narrazione che si svolge nel mondo classico, imitando fedelmente la storia originale oppure rivoluzionandola volutamente al fine di istituire un nuovo Ulisse della modernità che soppianti il precedente omerico.

È il caso dell'Ulisse di Walter Jens nel suo *Testament des Odysseus* in cui il racconto prende le fila da un ipotetico Ulisse in fin di vita che racconta il proprio vissuto. L'opera di Jens è da un lato realista, per la pretesa di verosomiglianza dei fatti narrati, dall'altro si inserisce però anche in un contesto surrealista perché la narrazione oscilla tra realtà e sogno in più punti e Ulisse stesso fatica a riannodare i ricordi di un tempo.

Dall'altro lato, invece, il mito di Ulisse è frutto di una rielaborazione allegorica. Ulisse non ha nulla di quello omerico, è un nome a cui sono collegati pochi accenni del mito greco per l'unico fine di stravolgerli. La narrazione avviene nell'attualità, Ulisse è ora un borghese, ora un esule ma la distanza dal mito omerico è impressionante. Il componimento poetico *Das Grab des Odysseus* di Peter Huchel è il componimento che mette in luce questa dissonanza tra il declino del "vecchio" Ulisse e il bisogno di una nuova ricerca estetica che si

[450] Hans Egon Holthusen, a. a. O, *Holthusen, Hans Egon: Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*, Piper, München 1955, pp. 279 e ss.

possa incarnare in un nuovo Ulisse, non *Übermensch*, ma che possa riflettere le angosce dell'uomo del Dopoguerra. Nel componimento l'Ulisse omerico è polvere destinata al nulla e al dissipamento, segno di una nuova era che cancella quella precedente:

Niemand wird finden
das Grab des Odysseus,
kein Spatenstich den krustigen Helm
im Dunst versteinerter Knochen.

Such nicht die Höhle,
wo unter die Erde hinab
ein wehender Ruß, ein Schatten nur,
vom Pech der Fackel versehrt,
zu seinen toten Gefährten ging,
die Hände hebend waffenlos,
bespritzt mit dem Blut geschlachteter Schafe,

Mein ist alles, sagte der Staub,
das Grab der Sonne hinter der Wüste,
die Riffe voller Wassergetöse,
der endlose Mittag, der immer noch warnt
der Seeräubersohn aus Ithaka,
das Steuerruder, schartig vom Salz,
die Karten und Schiffskataloge
des alten Homer.[451]

Omero è vecchio, ossia tramontato. L'immagine della polvere è eloquente e rappresenta l'eliminazione del racconto mitico. Esso è sopraffatto dalla realtà. Il momento della catabasi, immagine paradigmatica dell'*Odissea* omerica, è anch'esso irreperibile. Il mutamento radicale del mito ulisside è qui evidente: la figura dell'eroe scompare, di essa non rimane che la polvere, a testimoniare la distanza, cronologica e culturale ad un tempo, che separano Huchel dal tempo di Omero.

L'Ulisse dell'esilio è, quindi, più che mai un Nessuno. La scrittrice austriaca Rose Ausländer afferma, anche molti anni dopo la guerra, «di vivere su una sorta di altalena sospesa sull'Oceano, tra Europa e America»[452]. Ed è a questo proposito che scrive un celebre componimento in cui si identifica con un Ulisse in incognito. La terra di nessuno, il *Niemandsland* fulcro della poesia, rappresenta non tanto l'oblio e la perdità di identità ma la possibilità di essere

[451] Peter Huchel, *Das Grab des Odysseus*, in: Id., *Gesammelte Werke, Band 1 – Die Gedichte*, Axel Vieregg (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main 1984, p. 120.
[452] Cfr. Alessandra Schininà, *Ulissismo mitteleuropeo tra inquietudini esistenziali e miti letterari in Nunzio Vago (a cura di), Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, Atti del convegno di studi (Ragusa Ibla, 20-21 ottobre 2016), SIKÉ Edizioni 2018, pp. 218-219.

chiunque, lo pseudonimo stesso della scrittrice garantisce quindi protezione dalle insidie del tempo:

Ich bin König Niemand
trage mein Niemandsland
in der Tasche
Mit Fremdenpaß reise ich
von Meer zu Meer
Wasser deine blauen
deine schwarzen Augen
die farblosen
Mein Pseudonym
niemand
ist legitim
Niemand argwöhnt
daß ich ein König bin
und in der Tasche
trage mein heimatloses Land.[453]

Il passare da un luogo all'altro, l'eterno movimento, è simbolo non tanto di un Ulisse del dolore ma di un paradigma *ad hoc* che rispecchia l'ansia di vittoria e di pace degli intellettuali tedeschi invisi al regime. L'estraneità dei luoghi che sono costretti ad attraversare li spiazza ma nell'anonimità del viaggio ritrovano – seppur in modo precario – una parvenza di vita esclusa dalla violenza.
Anche lo scrittore Hans Erich Nossack sottolinea come l'accento non vada posto sul *Verlorene* ma sul sentimento della *Fremdheit*[454]. Questa estraneità richiede un alter ego mitico che possa contenerla e darle un senso. *Frühling 1946* di Elisabeth Langgässer mette in luce questa tecnica. Nel componimento Ulisse parla in prima persona e si rapporta ad Anemone, presenza mitica, confrontandola con l'esperienza dell'Ade nel quale in effetti la figura è coinvolta:

Holde Anemone,
bist du wieder da
und erscheinst mit heller Krone
mir Geschundenem zum Lohne
wie Nausikaa?

Windbewegtes Bücken,
Woge, Schaum und Licht!
Ach, welch sphärisches Entzücken
nahm dem staubgebeugten Rücken
endlich sein Gewicht?

[453] Rose Ausländer, *Niemand*, in: Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragband*, Helmut Braun (Hg.), Fischer Verlag, vol. III, Frankfurt am Main 1984-1990, p. 132.
[454] «Was uns umgab, erinnerte in keiner Weise an das Verlorene. […]». Cfr. Hans Erich Nossack, *Der Untergang*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976, p. 45.

Aus dem Reich der Kröte
steige ich empor,
unterm Lid noch Plutons Röte
und des Totenführers Flöte
gräßlich noch im Ohr.

Sah in Gorgos Auge
eisenharten Glanz,
ausgesprühte Lügenlauge
hört' ich flüstern, daß sie tauge
mich zu töten ganz.

Anemone! Küssen
laß mich dein Gesicht:
Ungespiegelt von den Flüssen
Styx und Lethe, ohne Wissen
um das Nein und Nicht.

Ohne zu verführen,
lebst und bist du da,
still mein Herz zu rühren,
ohne es zu schüren –
Kind Nausikaa![455]

La strumentalizzazione nazista del mito provoca, dopo il 1945, quello che Karl Heinz Bohrer definisce come il «politisch motivierte Mythos-Verbot nach dem Zweiten Weltkrieg. […] Die faschistische Perversion […] führte dazu, daß der Mythos, sein Begriff und seine Wirklichkeit, tabuisiert worden ist.»[456] (Bohrer 1983, 10). Un ritorno all'antico sembra perciò impraticabile. A testimoniarlo anche la letteratura stessa che discredita la mitologia classica, reificando e secolarizzando i suoi contenuti; ne è un esempio l'*incipit* del romanzo di Wolfgang Koeppen *Der Tod in Rom* (1954):

Die Reisenden stehen staunend im antiken Gewölbe [...]. Danae läßt sich von Cook und vom Italienischen Staatsverband für den Fremdenverkehr wohl führen; doch Lust empfindet sie nicht. So hebt sie auch nicht ihr Kleid, den Gott zu empfangen. Perseus wird nicht geboren. Die Meduse behält ihr Haupt und richtet sich bürgerlich ein. Und Jupiter? Weilt er, ein kleiner Pensionär, unter uns Sterblichen? Ist er vielleicht der alte Herr in der American-Express-Gesellschaft, der Betreute des Deutsch-Europäischen Reisebüros? Oder haust er hinter Mauern am Stadtrand, in die Irrenanstalt gesperrt und von neugierigen Psychiatern analysiert, in die Gefängnisse des Staates geworfen?[457]

Gli Dèi, in questa e in altre narrazioni, non sono scomparsi. Più semplicemente essi, benché presenti, non sono in grado di rappresentare una potenza mitica e subiscono un processo di banalizzazione che li porta a perdere lo statuto di

[455] Elisabeth Langgässer, *Frühling 1946*, in: Gunther Groll (Hg.), *De Profundis. Deutsche Literatur in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren*, München 1946, pp. 235-236.
[456] Karl Heinz Borher (Hg.)*, „Vorwort". Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1983, pp. 7–11, qui p. 10.
[457] Wolfgang Koeppen, *Der Tod in Rom*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975, p. 7.

sovranità della tradizione olimpica. Il mito, in quanto tale, mette in atto una profonda trasformazione volta a cambiarne profondamernte l'aspetto. Affinché venga privato delle precedenti associazioni ideologiche, esso deve ritrovare una nuova forma. Ecco quindi comparire forme inusitate, fino a quel momento, per la narrazione mitica: ad esempio il romanzo. Walter Jens, con il suo *Testament*, offre un valido esempio in questo senso con la rappresentazione di un Ulisse che tenta di risolvere un conflitto nel quale si trova involontariamente coinvolto. I personaggi della narrazione perdono quelle caratteristiche protipiche dei poemi e acquistano qualità umane, imperfette e fallaci.

Vi sono poi alcune ricezioni sul mito di Ulisse degne di nota e che sono riconducibili, nel periodo successivo al 1945, al nome di Heiner Müller, sia in quanto testi teatrali sia in quanto liriche. L'autore, particolarmente iconico per la letteratura tedesca del secondo Novecento, rielabora in modalità diverse il mito giungendo ad esiti spesso inaspettati. Il carattere postmodernista della sua letteratura si unisce alla critica sociale e politica. Membro, dal 1954, della DSV, viene in seguito aspramente criticato dalla SED. Müller rappresenta così un elemento scomodo per la DDR, che non manca di interrompere le sue *pièce* più scandalose e apertamente critiche, come *Der Bau*. È in particolare negli anni Sessanta che l'autore si dedica al mito, prima con l'opera *Philoktet* e poi con la traduzione di *Ödipus Tyrann* di Sofocle per la drammatizzazione di Benno Benson. Müller dedica anzitutto un componimento al tema del mito *tout-court* e al senso che esso detiene nella modernità:

1
Häufig redeten und ausgiebig mit dem Homer die
Schüler, deutend sein Werk, ihn fragend um richtige Deutung.
Denn es liebte der Alte immer sich neu zu entdecken
Und gepriesen geizte nicht mit Wein und Gebratnem.
Kam die Rede, beim Gastmahl, Fleisch und Wein, auf Thersites
Den Geschmähten, den Schwätzer, der aufstand in der Versammlung
Nutzte klug der Großen Streit um das größere Beutstück
Sprach: Sehet an den Völkerhirten, der seine Schafe
Schert und hinmacht wie immer ein Hirt, und zeigte die blutigen
Leeren Händ der Söldner als leer und blutig den Söldnern.
Da nun fragten die Schüler: Wie ist das mit diesem Thersites
Meister? Du gibst ihm die richtigen Worte, dann gibst du mit eignen
Worten ihm Unrecht. Schwierig scheint das uns zu begreifen.
Warum tatst dus? Sagte Homer: Zu Gefallen den Fürsten.
Fragten die Schüler: Wozu das? Der Alte: Aus Hunger. Nach Lorbeer?
Auch. Doch schätz er den gleich hoch wie auf dem Scheitel im Fleischtopf.
2

Unter den Schülern, heißt es, sei aber einer gewesen
Klug, ein großer Frager. Jede Antwort befragt er
Noch, zu finden die nicht mehr fragliche. Dieser nun fragte
Sitzend am Fluß mit dem Alten, noch einmal die Frage der andern.
Prüfend ansah den Jungen der Alte und sagte, ihn ansehnd
Heiter: Ein Pfeil ist die Wahrheit, giftig dem eiligen Schützen!
Schon den Bogen spannen ist viel. Der Pfeil bleibt ein Pfeil ja
Birgt wer im Schilf ihn. Die Wahrheit, gekleidet in Lüge, bleibt Wahrheit.
Und der Bogen stirbt nicht mit dem Schützen. Sprachs und erhob sich.[458]

Omero è qui coinvolto in maniera del tutto eccezionale perché non connesso alle grandi figure del mito, come Ulisse e Achille, ma in compresenza con Tersite, i cui cenni biografici si perdono nella storia. La figura assume un valore nettamente negativo all'interno dell'*Iliade* perché vittima della καλοκαγαθία (kalokagathìa) greca, ossia l'ideale della perfezione e armonia greca al quale l'eroe deve corrispondere. Un uomo prestante e di bell'aspetto non può che essere eroico, così come un uomo deforme non può che essere infido e cattivo[459]. Le vicende dell'antieroe vengono velocemente rievocate al fine di porle al centro della problematica. Gli allievi, probabilmente novelli aedi, chiedono al maestro Omero cosa debba significare quel personaggio e come lo si debba interpretare. La domanda fa eco alle ricezioni moderne su Tersite, in cui la figura è fortemente riabilitata e rappresenta la voce del popolo di contro all'*Iliade* in cui è, invece, voce aristocratica[460]. La voce di Tersite che vorrebbe far retrocedere le truppe e impedire l'assalto su Troia perché inutile è così trasformata, nella modernità, nella disperata richiesta, di un innocente, di porre fine al conflitto armato. Müller coglie nel segno di queste due interpretazioni e immagina di problematizzarle di fronte allo stesso autore: perché una figura così ambigua? Per Omero la risposta non sembrerebbe così facile ma il narratore smentisce. È solo ed unicamente per la gloria poetica. Il personaggio è volutamente interpretabile in maniera molteplice, in modo che i critici e i lettori di ogni epoca (qui descritti come *Fürsten*) possano darne il significato che più piace a loro. Non restringendo il campo polisemico, Omero – nell'accezione mülleriana – accetta ogni interpretazione possibile e le esclude

[458] Heiner Müller, *Geschichten von Homer,* in: Id., *Werke 1 (Die Gedichte)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, pp. 16-17. La poesia è situata nella prima sezione della raccolta, per volontà dell'autore, denominata semplicemente *1949*…

[459] Sul tema cfr. Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, traduzione di L. Emery e A. Setti, Bompiani, Milano 2003.

[460] Cfr. Concetto Marchesi*, Il libro di Tersite*, Sellerio Editore, Palermo 1993.

tutte. Ciò che conta, in fondo, è la voce di chi legge, e sarà essa a dare senso e cornice alle vicende raccontate.

La seconda parte, apparentemente slegata dalla prima, presenta ancora la scena della lezione. Il focus, questa volta, è su un unico scolaro, dal comportamento socratico. Egli pone infatti una serie di interrogativi, e il vecchio (*der Alte*) gli risponde attraverso l'immagine di una parabola. Perno dell'enigma è il significato della verità e il suo rapporto misterioso con il mito. Variamente interpretabile, la storia però rappresenta probabilmente un modo per riflettere sul senso del mito stesso e della sua valenza oggi. La verità "travestita" è pur sempre verità afferma la poesia: in altre parole, il mito attraverso la propria narrazione nasconde un nucleo di verosomiglianza. Il tendersi dell'arco, ben oltre la morte dell'arciere, è la metafora dell'opera del poeta che, dopo la sua comparsa, influenza e affiora anche in epoche successive.

A questo componimento Müller ne aggiunge un altro che vuole essere un omaggio alla ricezione dantresca fin dal titolo latineggiante: *Ulyss*.

Mit wenig Ruderern auf den salzgewohnten
Baum pflanzt ich meine Hoffnung mède des Festen
Das Meer neu pflügend mit vergehnder Furche
Mit seiner Weite meine Dauer maß ich.
Immer wieder spät früh der rötliche
Himmel mit den zwei drei letzten ersten
Wolken überm Gaswerk Kraftwerk Atommeiler
Seit Odysseus starb fünf Monatsreisen
Westlich von Gibraltar im Atlantik
Weit entfernt von Kranz und Flor, durch Brandung.
In der Hölle der Neugierigen brennt er
Dante hat ihn gesehn, mit andern Flammen.[461]

Müller combina lo scenario dell'*Odissea* con quello della metropoli industriale sull'orlo del collasso: gas, centrali elettrice e reattori nucleari. Müller decide così di unire la propria esperienza alienante con la città ipertecnologica con le avventure per mare di Ulisse. L'eroe diventa così la misura per scoprire il proprio percorso. La morte di Ulisse lontano da casa e il contrappasso dantesco affascinano il poeta che rivive, nelle gesta dell'eroe, il proprio doloroso destino *mit andern Flammen.*

L'ulissismo intellettuale, declinato nel tema dell'esilio e del viaggio, è ricostrabile in un testo dello scrittore austriaco Ransmayr particolarmente recente, che offre però suggestioni sul periodo del Dopoguerra. Oltre al recente

[461] Heiner Müller, *Ulyss;* in: op. cit., p. 44.

dramma *Odysseus, Verbrecher* – per la cui analisi si rimanda al capitolo successivo nel contesto del progetto teatrale Odyssee Europa – lo scrittore raccoglie trent'anni di esperienze tra l'Artico e l'Oceania nel suo *Atlas eines änglistichen Mannes*. In un significativo momento in Grecia lo scrittore lascia emergere la suggestione che il mito di Omero esercita su di noi in quanto lettori occidentali

> Ernst im Fernglas, weit draußen […] sah ich eine Fregatte der griechischen Marine [...] Unbeirrt und gleichgültig gegenüber dem Widerstand von Wind und Wellen, zog die Fregatte, [...] dahin, als schleppe sie eine wachsende, Himmel und Wasser erfassende Unruhe hinter sich her, eine aus der Meerestiefe emporsteigende Dunkelheit, in der ich plötzlich etwas Helles, weißes aufplatzen sah und noch etwas Weißes – Segel!, Segel über Segel, weiß, weiß, das ganze schneeweiße, schon vom Nachtwind geblähte Tuch einer Flotte [...] prunkvolle, unaufhaltsam dahinziehende Schiffe, die unter den Kommandos von Kapitänen mit Namen wie Agamemnon, Odysseus oder Achill Kurs nahmen auf eine dem Untergang geweihte Stadt, auf Schlachtfeldern, Inseln der Liebe und der Barbarei und einer trügerische Ferne, aus der es nur eine blutige Heimkehr gab.[462]

Arrampicatosi sull'isola di Ios, per trovare la tomba di Omero, il viaggiatore osserva il panorama e nel rumore del vento gli sembra di ascoltare il groviglio di ipotesi sull'esistenza di Omero e dei cantori. Nel cannocchiale vede apparire le vele bianche che riconduce all'universo letterario omerico. La descrizione è un pretesto per citare e annoverare luoghi, situazioni e temi della narrazione mitica. La ricerca di nuovi orizzonti, nata con l'intento di ricostruire nuove coordinate geografiche e nuovi focolari domestici, permette così agli scrittori di dialogare, continuamente, con la realtà di altre culture e di accedervi per connettervi la propria esperienza. Si tratta di uno «sguardo post-coloniale»[463] che ricostruisce la propria realtà partendo da un'alterità da comprendere e connettere a sé. Il mondo culturale greco, l'Ellade, diventa così patrimonio culturale di riferimento per descrivere il dolore, la lontananza (*Ferne*) e il sanguinoso ritorno (*blutige Heimkehr*). Il testo è altresì un chiaro omaggio alla tradizione filologica sulla figura di Omero e sul mistero che intorno al poeta cieco si crea. La *Unruhe* che emerge, l'inquietudine, è la caratterizzazione moderna del viaggio: sicuro e indifferente, *unbeirrt und gleichgültig*, ma denso di tensione per la meta che si troverà. Gli eroi del mito emergono come porto

[462] Christoph Ransmayr, *Der Beherrscher der Heroen*, in: Id, *Atlas eines änglistichen Mannes*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2012, p. 100.
[463] Alessandra Schininà, op. cit., p. 222.

sicuro, all'interno della narrazione. La loro guida offre una rotta da seguire nel *mare magnum* delle avventure che si prospettano. Di esse solo il ritorno resta, seppur insanguinato: è la parabola percorsa dal mito stesso che dal fulgore dell'Ellade, fino all'età dell'oro del Settecento e Ottocento, approda nelle inquietudini e nelle lordure del Novecento e di sé reca solo una traccia, una ricezione, un ritorno appunto. In fondo, come scrive Arthur West che in Ulisse si identifica nel tentativo di scrivere un'autobiografia delle proprie peregrinazioni, «Irrfahrt und Heimkehr sind noch nicht, sind niemals zu Ende»[464].

Altro punto di vista è poi quello di Erich Fried. Il poeta è l'intellettuale che si identifica forse maggiormente con la figura di Ulisse e coi comprimari. Numerose, infatti, le poesie sul tema mitico, dedicate ad esempio a Polifemo, Ulisse e Nausicaa.

Auf der Heimfahrt nach Ithaka del 1984 si sviluppa intorno al concetto di felicità, andando a descriverne le dinamiche:

Zwischen Niewieder
und Immerwieder
das Glück
oder das
was ihm ähnlich sieht
was zurückweicht
beim Näherkommen
aber winkt
als gäbe es es
(als gäbe es dich
als gäbe es mich
als gäbe es
ein Uns-einander-geben)
Es ist natürlich
leicht erkennbar
als Unglück
aber nur
sekundenlang
nur mit aufgerissenen Augen
die noch brennen
nach einem Blick
auf das Glück
Dann lockt es wieder
mit halbgeschlossenen Lidern
Und was so lockt
– meint man –
kann doch das Unglück
nicht sein
Das Unglück

[464] Arthur West, *Der andre Odysseus*, in: Id., *Zeitzeichen. Gedichte*, Globus Verlag, Wien 1997, p. 53.

oder das Glück
was immer es ist
hält seine schmale
zerbrechliche Hand
im Schoß
und hält seinen Schoß
in der Hand
und hat helles Haar
und spricht
oder singt
mit weicher Stimme
für Ohren
die sonst nichts mehr
hören wollen
als es.[465]

La poesia è celebre, soprattutto per l'alone di mistero intorno al pronome "es". Apparentemente insolubile anche il motivo dell'accostamento di un titolo che richiama esplicitamente Ulisse e un contenuto molto diverso, astratto e sfuggente. Lo scrittore austriaco conosce bene il mito greco grazie agli studi liceali e ne fa un uso sapiente[466]. Lo stesso autore recupera un punto di vista inedito, diverso dal canone, quello di Polifemo:

Niemand kommt
Niemand kommt vor mein Haus
Niemand sieht mich
Niemand zeigt mit dem Finger
Von niemands Finger fällt
auf meine Stirne kein Schatten
Niemand zeigt auf mich
Niemand reißt seinen Mund auf
Niemand beginnt zu schreien
daß mir die Ohren bersten
Von niemands Schreien fällt
auf meine Taubheit kein Ton.[467]

Sia la poesia di Müller che il brano qui citato, di Ransmayr, mettono in evidenza come la figura di Omero sia essa stessa frutto di una ricezione moderna. La cultura tedesca, profondamente interconnessa fin dagli studi di Winckelmann con la cultura greca, mette in luce numerose connessioni tra le due culture che si influenzano e alimentano a vicenda. Tuttavia, oggi, alcuni autori di lingua

[465] Erich Fried, *Auf der Heimfahrt nach Ithaka*, in: Id., *Gesammelte Werke III*, Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach (Hgg.), Berlin 1993, p. 97. Pubblicato per la prima volta in: Erich Fried, *Beunruhigungen. Gedichte*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1984.
[466] Cfr. Timo Günther, *'Fabula docet' oder: Was Rhetorik nicht lehrt. Über einige Aspekte von Erich Frieds Antike- und Rhetorikrezeption*" in: Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hgg.), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Gruyter Verlag, Berlin – New York 2002, pp. 74–96.
[467] Erich Fried, *Behauptungen Polyphems*, in: Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Volker Kaukoreit (Hg.), Wagenbach Verlag, Berlin 1993, p. 490.

tedesca si fanno carico di un compito importante: educare nuovamente i propri lettori alla comprensione e alla riscoperta del mondo classico. Il richiamarsi al fabulare di Omero è perciò un modo, in entrambi gli autori, per richiamare a sé la problematica di un'identità, quella di Omero, che va interpretata, discussa e riscoperta come l'opera che ne deriva. Questa operazione di riscatto di un patrimonio culturale dimenticato dal pubblico di consumo è condotta anche da Botho Strauß con la sua *Ithaka* del 1998 e da Franz Fühmann con *Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus* del 1980. Entrambe le opere consacrano la figura di Ulisse alla *Weltliteratur*, conferendole un significato universale. Ulisse, reso in prosa nel primo e drammatizzato per il secondo, rivive nuovamente. Le avventure raccontate non sono dissimili da quelle narrate nei poemi. Scopo dei due non è, infatti, una modifica radicale del mito ma una ripresa totale, al fine di rendere il classico maggiormente accessibile ad un pubblico più ampio, rendendone lievi i passaggi stilisticamente più ardui ed epurando la lingua dagli stilemi epici. Questo tipo di operazione, che potremmo definire di attualizzazione non tanto del mito in sé, quanto della lingua omerica, è l'ultima che conclude il ricco e variegato panorama delle riscritture letterarie su Ulisse nel secondo Novecento.

Come anticipato in apertura, ci si concentrerà di seguito su tre riscritture in particolare.

4.1 *Das Testament des Odysseus* di Walter Jens

I. Lo scrittore e il filologo

Walter Jens, scrittore e intellettuale tedesco nato nel 1923 ad Amburgo, è un nome che oggi risuona poco. Nonostante si sia contraddistinto su più ambiti di interesse, come la critica letteraria, la scrittura, lo studio delle fonti classiche, la traduzione e la storia della letteratura, sembra oggi che nessuna di queste *Begabungen*, che pure lo hanno reso famoso e apprezzato, abbia lasciato il segno[468]. Docente Ordinario di Retorica all'Università di Tübingen, presidente

[468] Ad oggi gli studi di Gottfried Just restano quasi l'unico modo attraverso cui conoscere e approfondire l'opera di Jens in modo puntuale. Le informazioni biografiche qui presenti derivano perciò in primo luogo dalla sua ricerca, cfr. Gottfried Just, *Reflexionen zur Deutschen Literatur der Sechziger Jahre*, Verlag Neske Pfullingen (*mit freundlicher Genehmigung des Verlags R.*

del *PEN-Zentrum Deutschland* e dirigente dell'*Akademie der Kunst* di Berlino è però oggi ricordato per essere stato membro, dal 1950, del celebre Gruppo 47[469]. Scopo dell'adesione era collaborare in modo collettivo al fine di creare una voce letteraria indipendente che si assumesse l'onere di ripensare il sistema culturale, ormai degradato, poiché la pura esigenza di sopravvivenza aveva spinto il mondo creativo a compromettersi sempre di più, diventando connivente con il regime. La partecipazione di Walter Jens al Gruppo, perciò, non è passiva ma di attiva volontà politica di resurrezione culturale e letteraria. Scopo precipuo è perciò di ricostruire un'élite, una vera e propria intellighenzia, per poter prendere le distanze dall'imbarbarimento causato dal totalitarismo. Sono in fondo dello stesso Jens alcuni scritti sulla natura e la storia del Gruppo[470], i quali hanno lo scopo di esplicitare gli intenti programmatici e rendere di ampio respiro il senso stesso della missione. Le opere di Jens soddisfano le scelte stilistiche del Gruppo 47 e del coevo contesto culturale affine ad un rinnovamento del linguaggio e ad una riflessione sulla letteratura che diventa meno narrativa e più discorsiva. Il testo letterario assurge, per Jens, ad una riflessione politico-sociale sulla società e sui suoi cambiamenti; esso assume le forme, nel corso della produzione letteraria, via via sempre più del saggio e meno quella del romanzo e del racconto (si pensi al saggio del 1985 *Dichtung und Religion*). Le opere di Jens risentono, inevitabilmente, del suo bagaglio di cultura classica e filologica che diventa per lui la cifra stilistica ed esistenziale per comprendere la realtà:

Der Griechische Mythos, dachte ich wie vor Jahren, in einem Gespräch mit Albert Camus… das ist vielleicht die einzige, die letzte und unverlierbare Sprache, in der wir uns noch

Piper & co.), Stuttgart/München 1972, pp. 69-106 (*Versuch über Peter Jens. Zur Person – Das literarische Werk – Ausblick*) e il monografico Gottfried Just, *Walter Jens*, Piper Verlag, München 1965. Fondamentali studi recenti sull'autore sono, ad oggi, Joachim Knape, Olaf Kramer, Karl-Josef Kuschel, Dietmar Till (Hg.), *Walter Jens. Redner – Schriftsteller – Übersetzer*, Attempo Verlag, Tübingen 2014 e Karl-Josel Kuschel (Hg.), *Walter Jens. Literat und Protestant*, Attempo Verlag, Tübingen 2013.

469 Nella vastissima letteratura presente sull'argomento del Gruppo 47, e sul contesto storico-culturale in cui esso si forma, si segnala un testo recente, certo maggiormente divulgativo, che non manca tuttavia di essere approfondito e che offre una visione complessiva d'insieme, cfr. Helmut Böttinger, *Die Gruppe 47, Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, DVA Verlag, Berlin 2012.

470 Per gli scritti in questione, cfr. Hans Werner Richter, *Wie entstand und was war die Gruppe 47?*, in Hans A. Neunzig (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, *mit Beiträgen von Walter Jens u.a.*, Langen*Müller* Verlag, München 1979.

verständigen können. Auch in Chicago ist Apollon zu Hause, und über den Reisfeldern Chinas weht das grüne Mäntelchen des diebischen Gotts[471].

Il mito greco, e i personaggi che lo popolano, rappresentano perciò per Jens l'unico strumento comunicativo del presente per interrogare la realtà e comprenderla. La conoscenza dei testi omerici e della letteratura greco-latina consentono una visione comune tra gli uomini eleverebbero lo stato di incomunicabilità, che è traccia inalienabile del presente, ad una nuova forma di dialogo e di comprensione. Solo attraverso il riconoscimento di un patrimonio culturale comune è possibile arginare la complessità verbale del presente. Alla cultura greca dedica perciò opere di diverso genere[472]: numerosi saggi sui generi della letteratura greca e sulla loro ricezione tedesca (*Die griechische Literatur*, *Strukturgesetze der früheren griechischen Tragödie*, *Euripides*, *Verkleidete Götter Lessing und die Antike*, *der Gott der Diebe und sein Dichter*), un resoconto di viaggio (*Die Götter sind sterblich*) e un'opera dialogica (*Sophocles und Brecht*). Del mondo classico lo affascinano in primo luogo il rapporto con la letteratura e la struttura dei generi in sé. Unitamente a questo studio dell'antico vi è poi la narrativa; spesso di chiaro intento politico e sociologico.

L'intraprendenza civile di Walter Jens è così all'apice durante gli anni Ottanta. Ciò è dovuto a un connubio ben riuscito tra lo studio della filologia classica e una lucida disanima dell'attualità nelle sue implicazioni sociali, culturali e antropologiche. Jens, senza diventare a tutti gli effetti una personalità politica, si contraddistingue così come intellettuale attivo, impegnato e conscio del proprio ruolo istituzionale e spirituale nella Germania del tempo.

Il periodo più prolifico per Jens è senza dubbio rappresentato dagli anni Cinquanta. La ricerca filologica e letteraria di Jens si consacra, in quegli anni, principalmente all'Ellade, al mito e allo studio della cultura classica. Come filologo dell'antico i suoi temi di interesse sono rivolti all'aspetto teologico del mito e della bibbia, in particolare nel Nuovo Testamento. Filo rosso che attraversa queste ricerche è mettere in rilevanza le problematiche relative alla gnoseologia della ricerca della verità e il pacifismo. Esse emergono per Jens

---

471 Walter Jens, *die Götter sind sterblich*, Günther Neske, Pfullingen 1957, p. 149.

472 Le opere di seguito citate sono state incluse in un'unica edizione il cui *Leitmotiv* è proprio il rapporto di Jens con l'Antico. Oltre ai saggi è presente lo stesso racconto *Das Testament des* Odysseus. Cfr. Walter Jens, *Zur Antike*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2016.

dalle traduzioni che egli consulta sia nella letteratura greca che nella bibbia[473]. Le suddette sono poi temi fondamentali anche dei suoi romanzi *Nein. Die Welt der Angeklagten* (1950) e *Der Mann der nicht alt werden wollte* (1955) che seguono la primissima prova letteraria, nel 1947, dal titolo *Das weiße Taschentuch*. Nel romanzo degli accusati, in particolare, si delinea il tema del totalitarismo all'interno di uno scenario distopico: esso rimane l'opera di maggior successo dell'autore. Jens ha avuto, sembrerebbe, fascinazione per il regime nazista in gioventù[474] ma manca, a differenza di Günter Grass[475], un testo letterario che ne narri gli aspetti misteriosi. Gli anni Cinquanta sono per lo scrittore particolarmente fertili ed è, infatti, durante la docenza all'Università di Tübingen che Jens scrive, tra il 1956 e il 1957, il racconto *Das Testament des Odysseus*; pubblicato poi l'anno successivo. Il testo si configura come un vero e proprio testamento che Ulisse fa trovare per caso al nipote Prasidas, attraverso cui il lettore scopre la vera storia dell'*Odissea*, celata e manipolata nel corso dei secoli e quindi diversa – secondo l'interpretazione nella finzione jensiana – da quella vissuta davvero da Ulisse. A differenza delle due precedenti l'opera riscuote molto meno successo e rappresenta – a ben vedere – un vero e proprio fiasco. La scarsa diffusione del testo su Ulisse che, ad oggi, è in effetti quasi del tutto dimenticato, deriva probabilmente da una lettura antitragica del mito che ha reso, al grande pubblico, la narrazione per epistola poco avvincente. Nel 1962 viene pubblicata la riscrittura per bambini *Ilias und Odyssee: Nacherzählt* per i quali i due poemi vengono rinarrati in modo più accessibile ma non lasciando la scrittura priva degli eventi che hanno caratterizzato le opere omeriche.

---

473 Sulla rilevanza dei temi trattati dall'autore cfr. Maria Behre, *Jens, Walter*, in Walter Killy (Hg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 6, Bertelsmann Verlag, Gütersloh & München 1990, p. 96.

474 Su questo concordano diverse fonti. Il riferimento è contenuto nell'*Internationales Germanistenlexikon*: 1800-1950 del 2003, nel quale è riportata l'adesione di Jens alla NSDAP (cit. in Nora Moll, *Il mito di Ulisse nel romanzo del Secondo Novecento: il tragico e l'antitragico in Stefano d'Arrigo e Walter Jens*, in Claudia Cao, Alessandro Cinquegrani, Elena Sbrojavacca, Veronica Tabaglio (a cura di), *Maschere del Tragico* (atti di convegno), in *Between*, vol. VII.14 (2017), p. 5. A seguire, l'informazione è presente anche nell'intervista a Günter Grass condotta da Wulf Segrebrecht per la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (cit. in *ibidem*).

475 Il romanzo autobiografico di Grass è *Beim Häuten der Zwiebeln* (2006) e tra i vari momenti della propria vita che lo scrittore di Danzica racconta figura anche la confessione di aver militato nella *Hitlerjugend*. Al romanzo seguirono numerose polemiche sul silenzio antecedente alla pubblicazione su quei fatti.

Walter Jens e Inge Puttfarcken, sua moglie, verranno insigniti nel 1988 del Theodor-Heuss-Preis:

Gemeinsam geben Inge und Walter Jens sowohl durch ihr schriftstellerisches Werk wie durch ihr persönliches Engagement immer wieder ermutigende Beispiele für Zivilcourage und persönliche Verantwortungsbereitschaft.[476]

Il racconto di Jens mette in luce la forte interconnessione tra i due aspetti tematici delle opere di Jens: da un lato l'anelito per l'antico e dall'altro il bisogno di una riflessione sulla realtà che possa essere attuale, mediata però, spesso allegoricamente, dal contesto mitico.

II. Ulisse: il mito rotondo

Le opere di Walter Jens nascono da una concomitante ricerca approfondita della bibliografia primaria e secondaria sul mito, sulla società e la cultura greca. L'attualizzazione del mito passa, necessariamente, attraverso lo studio preciso e sistematico delle fonti antiche. Il *Testament* riflette, pertanto, anche il risultato delle considerazioni sul mito classico nel contesto della modernità contenute nel volume saggistico *Mythen der Dichter* (1993), dello stesso autore, nel quale, attraverso quattro *Diskurse*, Jens ripercorre la storia delle ricezioni di cinque fondamentali miti della storia umana: Ulisse (*Odysseus: Das Doppelgesicht des Intellektuellen*), Antigone ed Elettra contenute entrambe nel secondo *Diskurs* (*Antigone und Elektra: Aufstand gegen »das verteufelt Humane«*), Don Giovanni (*Don Juan: Dämon und Schwerenöter*) e infine Amleto (*Das Genie der Poeten*). Ulisse, posto per primo, apre le riflessioni del volume. Lo *Ulysses* di Joyce, uscito il primo agosto 1917, è la prima riscrittura dell'antico che Jens prende in considerazione nel suo *excursus*; essa rappresenta il fulcro prospettico dell'intero discorso su Ulisse. Con dovizia di particolari lo scrittore descrive alcune lettere tra Joyce e l'amico Georges Borach dai quali estrae il primo interrogativo fondamentale: perché una riscrittura moderna dell'*Odissea*?

J.J. meint: Das schönste, alles umfassende Thema ist die Odyssee. Es ist größer, menschlicher als Hamlet, Don Quichote, Dante, Faust. Das Jungwerden des alten Faust berührt mich unangenehm. Dante ermüdet rasch, wie wenn man in die Sonne blicken würde. Die schönsten, menschlichsten Züge enthält die Odyssee.[477]

---

[476] Walter Jens, *Mythen der Dichter. Modelle und Variationen. Vier Diskurse*, Rowohlt Repertoire, Hamburg 2016, p. 13.
[477] Walter Jens, op. cit., p. 39.

Da questa asserzione Jens parte e ricostruisce le storie antiche del mito di Ulisse partendo, naturalmente, da Omero, in particolarmente con l'*Iliade*. La finta pazzia di Ulisse, ad esempio, è uno dei temi che Jens riprende per la caratterizzazione del personaggio e che viene, spesso, lasciato in disparte dalle ricezioni moderne. Secondo il mito classico, Ulisse si fa trovare mentre è intento ad arare la sabbia di mare e a seminarvi il sale al fine dichiararsi inabile alla guerra. In essa l'eroe non crede perché «[er] wußte, daß der offizielle Kriegsgrund, ›Ausbreitung der Kultur Hellas'‹, nur Vorwand war für die griechischen Kaufleute, die neue Absatzgebiete suchten»[478]. Palamede, venuto per chiamarlo alle armi, riconosce l'inganno mettendo il piccolo Telemaco sul solco, proprio davanti ai buoi che tirano l'aratro paterno, mettendo in allarme Ulisse, facendolo fermare e, quindi, smascherando la messinscena. Storie, quindi, certo note ai filologi del mito ma che non hanno mai fatto il loro ingresso nella cultura popolare e che rimangono, per i più, sconosciute. Ciascuna storia offre un tassello della variegata personalità di Ulisse ed è un varco d'accesso unico per la sua comprensione. Joyce è uno dei primi che che non si limita a riscrivere il mito ma a metterne in dubbio la caratterizzazione dei personaggi:

Wie, fragt Joyce, ist das zu verstehen? Ein Pazifist als Mörder? Der friedliche Vater, mit der Vernichtungswaffe, im Innern eines Tanks, der wie ein Spielzeug, ein Geschenk für artige Kinder, drapiert ist? Und weiter (die Tagebucheintragung, ergänzt durch Borachs Briefe, umfaßt viele Seiten)! Ein Kriegsmann als Wanderfreund? Ein Haudegen als Sänger? Ein verschlagener Intellektueller als Schriftsteller, Artist und Künstler? »Ich fürchte mich fast, ein solches Thema zu behandeln, es ist zu gewaltig.«[479]

Sulla scia dei commenti di Joyce e Borach Jens ricostruisce i numerosi volti dell'eroe dell'*Odissea*. Ne emergono due ritratti complementari che fungeranno poi da intuizione per la realizzazione del proprio Ulisse nel *Testament*: da un lato l'eroe civile, pacifico e impegnato per la propria patria, e dall'altro quello – definito dallo stesso Jens – machiavellico[480] e ingannatore, carnefice e violento. L'ambiguità di Ulisse è irrisolvibile per Jens perché la forza del personaggio risiede proprio in questa complessità caratteriale che lo rende, come lo definirà,

[478] Walter Jens, op. cit., p. 46.
[479] Walter Jens, op. cit., p. 54.
[480] Cfr. Walter Jens, op. cit., p. 288; «Machiavellist».

tondo (oppure: *a tutto tondo*). *Rund*, tale il termine utilizzato da E.M. Foster in *Aspects of the Novel* che Jens restituisce in lingua tedesca e rende la principale cifra stilistica attraverso cui interpretare il personaggio di Ulisse. Egli è, a tutti gli effetti, un personaggio moderno e, soprattutto, lo è sempre stato. Anche il personaggio omerico, visto e interpretato attraverso la riflessione contemporanea, ha tratti moderni: a confermarlo è il fatto che l'Ulisse, secondo Jens, reca in sé l'«Unkalkulierbarkeit des Lebens»[481]; è, vale a dire, un personaggio inaspettato, che coglie i momenti improvvisi della vita ed è in grado di superare sfide non attese. Questa capacità di improvvisazione è per Jens, attraverso la lettura della teoria narratologica di Foster, un importante aspetto della modernità di Ulisse. Dall'altra vi sono poi una serie di caratteristiche che differenzierebbero un mito moderno, quindi "rotondo" o "a tutto tondo", da uno invece *flach*, ossia piatto e quindi maggiormente schematico e meno verosimile. Ulisse è «widersprüchlich, offen, ambivalent, geprägt von Vieldeutigkeit und Antithetik»[482]: questa rotondità che rispecchia il suo essere poliedrico è per Jens rappresentata non tanto dal personaggio di per sé quanto dalle situazioni in cui si trova coinvolto, le quali mettono in luce aspetti diversi, anche contrastanti, del suo carattere.

Jens non si limita però ai soli autori del Novecento ma inserisce anche Dante e Shakespeare all'interno del proprio discorso. Nel primo Jens interpreta il poeta italiano come alter-ego della figura ulisside, riconoscendo nell'anelito verso la sapienza e nel viaggio stesso analogie vicinissime all'*Odissea*. È poi anche l'Ulisse della fiamma viva a essere fulcro dell'analisi jensiana che narra un viaggio verso la morte che Dante sente particolarmente vicino al suo. Caso diverso è invece quello di Shakespeare; a essere ripresa è un'opera in particolare, ossia *Troilo e Cressida* (1609). Lo scenario in cui è ambientata la vicenda è la guerra di Troia. L'esercito è fiacco e vive un profondo momento di crisi. Ulisse innesca, nella tragicommedia, una serie di eventi per tentare di risollevare gli umori. Durante la terza scena del primo atto Ulisse, insieme a Nestore, vorrebbe spingere Achille a scendere in battaglia contro Ettore perché è l'unico che possa avere speranza di sconfiggerlo. Tuttavia, se fosse sconfitto

[481] Walter Jens, op. cit., p. 317.
[482] Ibid.

l'intero esercito ne uscirebbe demotivato; di conseguenza è un gesto. Perciò, suggerisce Ulisse, dovrebbero far combattere Ettore con Aiace; anche se Aiace perde, possono comunque affermare che Achille avrebbe vinto al suo posto. Allo stesso tempo, scegliendo Aiace come loro campione, faranno infuriare Achille e forse lo spingeranno a riprendere la guerra, portando con sé tutti i suoi soldati. Nestore, impressionato dall'intelligenza di Ulisse, accetta il piano. Le provocazioni che, nelle scene successive, Ulisse rivolge ad Achille hanno lo scopo di riportarlo sul campo e di ristabilire così l'unità dell'esercito prima dissipata.

Entrambe le ricostruzioni hanno per il filologo tedesco uno scopo ben preciso: l'Ulisse di Shakespeare e di Dante, seppur molto diversi per temi e circostanze, presentano una figura nella quale l'identificazione dell'uomo moderno è maggiore. La fragilità di Dante e il senso di guerra imminente dell'Ulisse shakespeariano anticipano – rappresentano degli ideali prodomi – l'Ulisse joyciano che subirà, però, trasformazioni ancora più radicali. La fragilità e l'ineffabilità diventano nel romanzo della modernità aspetti preponderanti. La narrazione del quotidiano, che passa necessariamente attraverso una *Entmythisierung* delle vicende omeriche, è la decostruzione del *modus* epico; paradigma dei due poemi.

Uno degli episodi è quello delle Sirene che, a seconda delle numerose ricezioni, mette in luce aspetti diversi della figura di Ulisse. Il saggio termina con la ricezione tedesca del mito nel seguente ordine: Horkheimer/Adorno, Kafka e infine Brecht che chiude, così, il primo discorso. Il minimo comun denominatore, le Sirene, sono analizzate da Jens in funzione dell'eroe, esse svolgono una funzione narrativa precipua: è grazie all'incontro con esse, infatti, che il personaggio compie un passaggio importante, dal viaggio nell'antico all'incursione nel moderno, segnalato proprio dal cambiamento del paradigma che le Sirene, nella progressione delle ricezioni citate da Jens, mettono in atto. Nel testo della *Dialektik* dei filosofi di Francoforte esse, come sappiamo, sono rappresentate come in Omero: tentano di irretire Ulisse e i compagni che invece resistono attraverso mezzi diversi; l'uno legandosi all'albero maestro, gli altri continuando a remare con la cera nelle orecchie. Di natura differente dal poema è la dialettica che esse intrattengono con Ulisse:

Odysseus, ein Ich, das die mythische Vorwelt hinter sich gelassen hat: getragen von der Identität der Person, ein mündiges Subjekt also, sieht sich durch die Kunst der Sirenen, mit ihrer Lockung, sein Ich preiszugeben, gefährdet und in seinem Selbst von »Tod und Dekonstruktion«, den Geschwistern des versprochenen Glücks, aufs höchste bedroht. […] und schon wird die Lockung zur domestizierbaren Kunst und der Gefesselte zum gefahrlos applaudierenden Konzertbesucher, dessen ungestörten Genuß die auf die Ruderbänke Abkommandierten verbürgen.[483]

L'attrazione di Ulisse per le Sirene è la stessa che intrattiene il borghese con l'arte. Una forma, addomesticata, di dipendenza il cui obiettivo è quindi il possesso della forma artistica che però reca con sé morte e decostruzione. Dall'interpretazione *soziologisch-aufklärische*[484] di Adorno/Horkheimer Jens procede poi ad analizzare quella *poetisch-offene*[485] di Kafka, nella quale è il silenzio a farla da padrona. Se le Sirene tacciono è però Ulisse il vero protagonista della parabola kafkiana che emerge, infatti, dall'appendice finale. In essa Ulisse ha previsto la nuova arma, l'afonia, delle creature e ad esse ha opposto quindi la finzione, ovvero l'incredulità per il loro gesto. Anche in questo caso, seppur le Sirene si allontanino sensibilmente dal canone estetico, sono in funzione di una riflessione su Ulisse. L'autore termina il saggio, infine, con l'*exemplum* brechtiano, definito *plebejisch-provokant*[486] perché tra i tre contiene, in modo quasi esplicito, una critica diretta alla società e alla cultura estetica del tempo. Brecht, che mette in bocca alle proprie creature gli improperi, consolida questa progressiva caratterizzazione del personaggio di Ulisse, portando l'Ulisse borghese di Francoforte e quello astuto di Kafka ad essere un provinciale – forse sintesi dei precedenti – vinto dalla nuova forma delle Sirene che rifiutano il tentativo dell'eroe di impadronirsi, anche per la durata di pochi secondi, del loro canto. Tutte le variazioni sul paradigma delle Sirene mettono in luce la rotondità di Ulisse ma Jens ne aggiunge un'ultima, quella personale che si connette in realtà anch'essa ad una tradizione consolidata soprattutto nella ricezione medievistica di Ulisse: nel canto delle Sirene vi è la conoscenza universale del tutto e in essa vi è velato il destino del Canto omerico. Non solo il destino ma anche i misteri, le storie non raccontate, sarebbero suono

[483] Walter Jens, op. cit., p. 324.
[484] Walter Jens, op. cit., p. 345.
[485] Ibid.
[486] Ibid.

prodotto dalle creature: qualunque sia però la materia che canterebbero solo un Ulisse ha, oggi, la possibilità di sopravvivere. Jens, con questa affermazione, non intende cancellare le antinomie e la multidimensionalità del personaggio ma eleggere, piuttosto, una sola di queste come autenticamente moderna: «Nur als Anwalt der Humanität, als Zivilist also, hat Odysseus eine Chance zu überleben»[487]. Solo in quanto protettore dell'umanità, ossia attraverso l'impegno civile, Ulisse può avere senso nella scrittura moderna. Jens instaura, come ultima immagine, un contrasto tra questa immagine di Ulisse e quella invece dell'inetto che rappresenta l'Ulisse joyciano ma anche, e qui ha fine il saggio, quello della raffigurazione platonica, nella quale Ulisse, dovendo scegliere il proprio destino futuro, decide di diventare un *Privatmann*, lontano dalle tensioni verso mete sconosciute e dalla sete di sapere. Ulisse nella scelta del proprio futuro decide di uscire di scena e diventare ombra, presenza non ingombrante. Queste due raffigurazioni, l'Ulisse impegnato e quello disinteressato, corrono lungo tutto il XXI secolo e vengono assimilate da Jens per la scrittura del proprio romanzo-epistola.

Da questa considerazione nasce nell'autore, l'intenzione di una riscrittura che possa dare un volto a questo Ulisse. Lo scenario storico-mitologico della guerra di Troia che l'ha appassionato durante la lettura di Omero e di Shakespeare funge da richiamo intertestuale anche per il proprio testo. Nasce così il *Testament*, nel quale Ulisse emerge principalmente come difensore del culto della pace, della famiglia e della patria, pur non rinunciando a sottolinearne le ambiguità di fondo.

Occorre sottolineare, infine, lo stile personale con cui Jens redige il saggio sui miti dell'Occidente. La disamina del personaggio non avviene in modo, per così dire, convenzionale e organico ma in uno stile frammentario e radicale. Jens sembra qui assorbire da Joyce l'intenzionalità di una scrittura che si fa rottura con le regole formali e grammaticali e che si immette, in alcuni momenti, nel flusso di coscienza. L'intrusione di termini inglesi, latinismi, domande retoriche e uno stile dialogico intrattenuto continuamente con il lettore che viene come accompagnato per mano da Jens nelle sue elucubrazioni

[487] Walter Jens, op. cit., p. 367.

sul mito. La riflessione sul mito quindi, ben lontana dal registro asettico e logico-razionale del testo saggistico, è una concatenazione di pensieri, immagini e ricostruzioni che si presenta come una riflessione spontanea e immediata:

Odysseus – ein Drückeberger? Sehr wohl! – nachzulesen bei Hygin … und zwar so: Odysseus, ein milder und besonnener König, eher Provinzverwalter als stampfender Herrscher wie die beiden Atriden, fühlte sich zu Hause wohl und hatte um so weniger Lust, in den Krieg zu ziehen, als ihm vom Orakel geweissagt wurde, er werde erst nach zwanzig Jahren heimkehren: ohne Rüstung, ein Flüchtling, elend und nackt – und das hieß für Odysseus: untertauchen! Sich kleinmachen und ducken, wo immer es ging – auch dann noch, als die Kriegsgesandtschaft kam (wir erinnern uns an Borachs Tagebuchnotiz): Agamemnon, Menelaos und, dies vor allem, Palamedes (der einzige Grieche, der es mit Odysseus an Intelligenz, Einfallsreichtum und List aufnehmen konnte). Da kehrte der Ehemann und Vater, der um keinen Preis der Welt ein strahlender Kriegsheld sein wollte, den Irrwitz heraus, stellte sich blöd und spielte, Shakespeare präludierend, den Narren, indem er einen Hut aufsetzte (was auf Ithaka nicht üblich war, wohl aber später in Dublin) und einen Esel und einen Ochsen vor seinen Pflug spannte. (Wolfgang Hildesheimer hat in eindrucksvoller Weise über die Hüte im Ulysses meditiert.)[488]

Il richiamo alla figura di Palamede non si limita ad un veloce riferimento ma apre, nella scrittura di Jens, un susseguirsi di avvenimenti storici e mitici, riferiti alla sua figura, che si inseriscono nel testo senza ordine preciso (tra i quali, ad esempio, il fatto che abbia inventato l'alfabeto greco). Anche i richiami bibliografici, tradizionalmente in nota, sono inseriti da Jens tra parentesi tonde, interrompendo il flusso di pensieri. *Leitmotiv* dell'analisi è l'elenco delle caratteristiche principali che non sono mai esclusive di per sé ma si completano con i loro opposti:

Joycens Ulysses ist ein liebenswerter Schelm, gutmütig und von familiärer Gesinnung; aber ein Schelm ist auch Homers Odysseus. (Nachzulesen in W.B. Stanfords nicht genug zu rühmender tour d'horizon auf den Spuren des doppelgesichtigen Helden: The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero.) Schelm und Ehemann, Krieger (wider Willen) und Künstler (aus Passion), Weltweiser und Opportunist, Diplomat und Philosoph, König und Bürger, Falke und Taube zugleich: so präsentiert sich Odysseus zwischen dem achten vorchristlichen und zwanzigsten nachchristlichen Jahrhundert in immer neuer Gestalt und reizt – wegen seiner ambivalenten, dem Himmelischen so gut wie dem Teuflischen verfügbare Gabe: seiner Intelligenz – die Schriftsteller zu immer neuen Variationen: das Gute nah bei dem Bösen, der Engel als Gefährte des Wolfs – und diese Doppelheit, dieser jederzeit mögliche Umschlag, diese Polymorphie läßt Odysseus, im Gegensatz zu allen Nur-Tapferen oder Nur-Schurkischen, Nur-Unbeirrten oder Nur-Feiglingen, so *interessant* sein – und das schon in der

[488] Walter Jens, op. cit., pp. 75-76.

Antike, wo sich nicht nur der Vielgewandte in Person, sondern auch seine Ahnenreihe in mancherlei Verdächten und Mißdeutungen ausgesetzt sah.[489]

Ulisse è quindi l'eroe della modernità ma acquista maggior vigore proprio per l'ambiguità della sua figura che è sempre *questionable* nella letteratura contemporanea:

Man sieht: etwas anrüchig ist er schon, dieser Odysseus, mitsamt seiner Familie: nicht brav und wacker, sondern zweideutig und interessant: ein ideales Sujet also für Poeten und Couleur. Thou cometh in a such questionable shape – das gilt nicht nur für den Geist von Hamlets Vater, das gilt erst recht für Odysseus, den Pazifisten, der's Achill entgelten läßt, daß er von Palamedes dupiert worden war, und derart seinerseits schuldig an der gewalttätigen Zubereitung eines Friedfertigen wird […][490]

Nei paragrafi successivi si ricostruirà il testo di Jens e se ne analizzeranno le componenti salienti.

III. Sinossi e primo inquadramento

Il racconto *Das Testament des Odysseus*[491] inizia con una lettera di Ulisse, indirizzata al nipote Prasidas, che terminerà all'ultima pagina del racconto. Tutta l'opera, perciò, si assesta sulla voce narrante dell'eroe che racconta al nipote i fatti veri della sua vita, a lungo tenuti segreti, ed è al contempo una sorta di riscatto dall'immagine che Ulisse, nel corso di secoli, ha di sé ingenerosamente guadagnato. Se infatti l'Ulisse omerico è celebre per l'astuzia e la capacità di risolvere i conflitti attraverso la ragione e la riflessione, è anche vero che lo stesso non si tira indietro dalla guerra e dalla carneficina quando occorre. Jens focalizza la propria rappresentazione dell'antico su quest'ultimo aspetto, talvolta taciuto o talvolta non considerato dalle interpretazioni, e lo rende il fulcro della propria rivisitazione. Ma non è la storia dei Pretendenti che l'Ulisse jensiano intende ricostruire e far rivalutare bensì una antecedente: la guerra di Troia. Il testo si connette perciò maggiormente all'*Iliade* che non all'*Odissea* che, infatti, è quasi assente nello svolgimento dei fatti. Ulisse mette a nudo la propria storia personale: dai viaggi della gioventù (in cui i *Wanderjahre*

489 Walter Jens, op. cit., p. 126.
490 Walter Jens, op. cit., p. 140.
491 Walter Jens, *Das Testament des Odysseus/Herr Meister. Erzählungen*, Verlag Volk und Welt, coll. Sprektrum (vol. 190), Berlin 1984. Il volume racchiude in sé due opere di Jens. Il testo su Ulisse arriva dall'edizione del 1958, cfr. Id., *Das Testament des Odysseus*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1958. Il tema comune ai due testi è il mito, Ulisse è protagonista del primo ma presente, in minima parte, anche nel *Meister* (1963).

del Meister goethiano risuonano in maniera ingente) all'incontro prima con Elena, che rifiuterà, e poi con Penelope. Le due donne rappresentano una parte importante del racconto. Esse si contrappongono e rappresentano due facce diverse della femminilità. La prima, Elena, è per Ulisse una bellezza senz'anima. Affascinante e quasi divina, non infonde però nell'eroe calore e sicurezza per un avvenire insieme. È invece Penelope a rappresentare, per l'eroe, l'ideale di femminilità a lui più congegnale. La futura sposa è descritta in maniera duplice: come una divinità – in riferimento ad Artemide e ad Apollo – e come una fiera. Sono diversi gli animali che Ulisse cita per similitudine:

Damals, als ich sie zum erstenmal sah, war sie das Kind der Artemis, ja, sie war Artemis selbst [..]. Ihre Hände waren schmal, aber voll Stärke und sehniger Kraft: sie hatten gelernt, die Fackel zu tragen, und fast glaubte ich, sie seien statt zur Liebkosung, zur Bändigung wilder Tiere bestimmt: zur Zähmung der Leoparden und Panther. Aber zu gleicher Zeit war sie auch milde; ihr Mund konnte lächeln und ihr Kopf sich in Demut verneigen: dann war sie der Vogel, der an einem Sommerabend über die Kornfelder fliegt, oder der Mond hinter den Bergen, dessen Strahlen die Kammer des Geliebten suchen, Endymions, der sich in seiner Hütte verborgen hält. Dann war sie die Schwester-Apollo, die sanfte Herrin mit den schlafbringenden Pfeilen aus Silber und Stahl.[492]

La scelta di Ulisse permette al lettore di comprendere meglio l'eroe, la sua personalità e la sua profondità. L'ambiguità di Penelope, il connubio di dolcezza e ruvidezza che la pervadono, corrisponde a quella di Ulisse che al pari della consorte ha un animo altrettanto duplice: pacifico e bellico.

Nucleo centrale del *flashback* narrativo che dipana Ulisse è quello di Troia per la quale Ulisse si trova, suo malgrado, coinvolto. Egli infatti non si auspica nessuno scontro di sangue e vorrebbe risolvere in modo diplomatico il conflitto con i troiani. Ciò però non è possibile e all'eroe greco non resta che soccorrere i feriti della parte opposta e tentare l'irreparabile. Tra i feriti soccorre anche Priamo al cui capezzale Ulisse rimarrà fino alla sua morte. È questo un punto cruciale perché è solo ed unicamente in questo momento che affiora l'*Odissea* omerica. La narrazione relativa a Polifemo, alle Sirene e ai numerosi mostri che Ulisse incontra durante le sue peregrinazioni, sono liquidate da un momento narrativo ironico per la sua brevità e incisività.

[492] Walter Jens, op. cit., pp. 32-33.

Als er [Priamo] im Winter darauf heftig erkrankte und die Ärzte ihm nicht mehr viel Hoffnung ließen, blieb ich, auch über das mir selbst gesetzte Jahr hinaus, an seiner Seite, pflegte ihn, so gut ich es vermochte, und erzählte ihm Märchen und Fabeln – Sagen, die später durch das Unverständnis eines Sklaven (oder war es der Leibarzt?) als meine eigenen Abenteuer ausgegeben wurden und schon bald in aller Munde waren: Geschichten von Ungeheuern und Vampyren, einäugige Riesen und mißgestalten Zwergen, aber auch von Felsen, die wie Vögel zu singen vermögen.[493]

Jens unisce i fatti del poema omerico, l'incontro con i ciclopi e le sirene con altri di pura fantasia e riconducibili all'immaginario gotico popolare (i vampiri e i nani). Così facendo l'autore accomuna gli episodi dell'*Odissea* alla pura fantasticheria popolare. La parabola che ha percorso Ulisse per tornare a casa, e le vicissitudini che esso ha comportato, spariscono nel testo di Jens per lasciare invece spazio ad una riflessione sulla guerra, sulla morte e l'incapacità di accettare, da parte dell'Ulisse jensiano, il destino di violenza cui l'uomo va incontro. Allusivo e simbolico il racconto è di molto vicino alle rielaborazioni mitologiche di Christa Wolf, *Cassandra* (1983) e *Medea* (1996), anch'esse profonde allegorie della società coeva alla scrittrice. Jens, in modo non dissimile, racconta l'orrore di una guerra che nel suo caso, strettamente biografico, è terminata solo diciassette anni prima. La Seconda Guerra Mondiale è perciò il riferimento extratestuale alla guerra di Troia. Jens, in quanto intellettuale *engagiert*, ricerca attraverso la propria opera un ritrovato rapporto tra individuo e società che possa, se non fermare la barbarie, perlomeno ad essa opporre una resistenza non armata che contrasti e possa così prevenire, in futuro, nuove degenerazioni. È forse questo il senso stesso dell'epistola che Ulisse scrive e che consegna al nipote e che Prasidas trova casualmente. Il messaggio di speranza, di un mondo migliore, non passa perciò da un contatto diretto con l'altro ma attraverso un suggerimento celato che l'altro, l'Uomo del futuro, deve saper trovare nelle tracce del passato. La ricostruzione dei fatti è per Jens un modo di mostrare gli orrori della guerra, focalizzandosi in particolare su coloro che la guerra non la vivono in prima persona ma ne sono inevitabilmente coinvolti: gli innocenti e, dunque, i civili. Essi sono i primi a essere colpiti e a subire l'aggressione del potere sia nemico sia amico. Per questo Ulisse, ignorando la bandiera delle fazioni, tenta di aiutare

[493] Walter Jens, op. cit., p. 65.

anche i feriti della parte opposta. Annullando le differenze e i confini dello scontro, l'eroe greco tenta perciò di recuperare il senso di un'umanità che è andata frantumandosi tra i rapporti fallaci e inconsistenti di Elena con gli uomini, che portano al conflitto, e lo choc di Menelao inconsolabile a causa della separazione con Elena. Il mito greco assume i contorni del mito moderno e permette una riflessione sui rapporti tra i vivi e i morti, tra le generazioni passate e future, per i quali Ulisse rappresenta un Giano bifronte che guarda in entrambe le direzioni.

Resta, volutamente, un'ambiguità di fondo: ossia che Ulisse racconti davvero la verità sul suo conto e abbia tentato il possibile per salvare gli innocenti dalla morte; e non abbia, invece, manipolato la propria storia, in quanto maestro di parole. Dubitare della veridicità dei fatti raccontati è legittimo perché nel corso di tutta la narrazione lo stesso si domanda, non di rado, se i ricordi siano nitidi come gli si presentino o si stia in verità ingannando. Anche il fatto stesso che l'autore veda polarizzarsi, nella figura di Ulisse, i due aspetti, l'eroe "buono" e la sua controparte negativa, quella più sibillina, potrebbe condurre il lettore ad un'interpretazione dell'opera non manichea (ossia del buon e saggio Ulisse contro la crudeltà della guerra) ma proporre una logica di comportamenti più sfumata. Altresì nel brano prima citato, il dialogo con Priamo, è possibile evidenziare quel dubbio, in particolare se fosse lo schiavo o il medico ad aver lasciato trapelare le dicerie fantastiche sul conto di Ulisse. Il dubbio, che Ulisse stesso inserisce circa il proprio racconto, è per Jens un'allusione all'impossibilità dei sopravvissuti di poter ricostruire, con esattezza, il trauma. La memoria è perciò inesatta e ricostruisce solo in parte i dettagli del passato, talvolta manipolandoli con le emozioni di nostalgia e malinconia che pervadono questo Ulisse novecentesco, definito dalla critica – non a caso – «ein humanistischer Träumer, ein melancholischer Schriftsteller»[494]. Ciò, in fondo, corrisponde allo stesso autore che si identifica con la figura di Ulisse in quanto superstite. La responsabilità che Walter Jens avverte su di sé è molta perché considerato uno dei *public intellectual* della Repubblica Federale pre-riunificazione[495]. Jens rilegge, perciò, i fatti antecedenti al Dopoguerra in modo

[494] Gottfried Just, Walter Jens, op. cit., p. 65.
[495] Cfr. Joachim Knape, op. cit., p. 18.

lucido e critico attraverso il linguaggio del mito. Il suo sembra essere uno dei primi tentativi di *Vergangenheitsbewältigung* ante-litteram, ossia un modo per rielaborare il doloroso passato tedesco. La cosiddetta *Schuldfrage*, che in realtà comincerà ad emergere soprattutto alla fine degli anni Sessanta, trova nella narrazione di Ulisse un primo, timido, tentativo di accostarla. Il processo alle intenzioni nei confronti dei padri della società nazista viene poi enucleata dallo stesso autore anche in altre opere: sia con il radiodramma *Ahasver* (*der Weg eines Verfemten durch Diktatur und Krieg*) del 1956 sia, molto più tardi, attraverso la libera traduzione delle *Troiane* di Euripide (*Die Troerinnen*, 1982) in cui Troia è nuovamente sfondo del discorso jensiano, questa volta teso in particolar modo al tema dell'antimilitarismo. Anche lo sceneggiato televisivo *Die rote Rosa*, dedicato alla figura di Rosa Luxemburg[496], del 1966, ha intenzioni didattiche ben precise sulla storia e il libero pensiero politico. Lo scopo dell'autore è quindi quello di informare circa i fatti avvenuti, senza ispirare forzatamente commozione o empatia nei confronti degli scomparsi ma raccontandone in modo oggettivo le vicende.

Non è un caso che, infatti, la critica[497] più recente che viene mossa al testo, ossia quello di presentare una narrazione tragica per mezzo di uno stile non tragico, si riveli in realtà in linea con le intenzioni dell'autore.

Le intenzioni di Jens vanno in contrasto con quanto afferma, ad esempio, Karl Jaspers:

> In Helden der Dichtung vollzieht sich das tragische Wissen. Er erleidet nicht nur Elend, Ruin, Untergang, sondern er weiß darum. Er weiß es nicht nur, sondern seine Seele gerät in die äußerste Zerrissenheit. Die Tragödie stellt den Menschen dar in seiner Verwandlung durch die Grenzsituationen.[498]

Il personaggio di Ulisse ha lo scopo di allontanare da sé, come dalla storia e dagli eventi cronologici, qualsiasi sospetto o connessione esplicita che provocherebbero emozioni di sinergia con i personaggi e gli eventi. Jens non

---

[496] Rosa Luxemburg è stata una filosofa e una politica rivoluzionaria, di ispirazione marxista, della Germania di inizio Novecento. È celebre per aver fondato la Lega Spartachista con Karl Liebknecht, con il quale diffondeva i principali ideali del socialismo rivoluzionario; opponendosi, così facendo, sia al partito socialdemocratico tedesco, sia al bolscevismo russo sia anche alla neonata Repubblica di Weimar. Luxemburg e Liebknecht saranno poi rapiti e assassinati nel 1919 dai *Freikorps*, ossia dalle organizzazioni paramilitari anticomuniste.

[497] Cfr., Nora Moll, op. cit., pp. 15-16. Il giudizio sull'insuccesso del *Testament* è parte importante delle conclusioni alle quali giunge la studiosa.

[498] Walter Jaspers, *Die Sprache. Über das Tragische*, Piper&Co, München 1990, p. 124.

ricerca questo: la presa di distanza è fondamentale per il filologo perché permette una riflessione quanto più disadorna di emotività – poiché quest'ultima andrebbe ad inficiare i fatti che vengono raccontati – per informare e comunicare la tragicità della guerra senza però, in essa, rimanerne ingarbugliati. Quando Ulisse ricorda con difficoltà il passato è in atto il tentativo *in extremis* delle generazioni tedesche successive di scendere a patti con le lordure del passato senza compromessi e facili giustificazioni. Lo sforzo e la difficoltà di ammissione delle proprie colpe avvengono attraverso il dialogo con se stessi: il monologo dell'epistola, che non conosce risposte, ha quindi lo scopo di presentare al lettore una lunga analisi interiore, alla fine della quale Ulisse troverà una soluzione estrema al proprio dolore: l'eremitaggio e l'uscita di scena. Di seguito si analizzeranno gli aspetti fondamentali che caratterizzano l'opera e che portano a tale decisione.

IV. Ulisse: un *Bildungsroman*

L'Ulisse di Jens è profondamente diverso da quello omerico, tanto da essere definito un antieroe[499] in contrapposizione all'Ulisse del poema che, invece, avverte su di sé fin da subito la responsabilità e il senso iniziatico del proprio viaggio. Il racconto, in Jens, costituisce un vero e proprio percorso di formazione. Essenziale per Ulisse è raccontare attraverso un'epistola segreta, indirizzata al nipote, il senso delle proprie peregrinazioni, perché anche lui possa, come il nonno, trovare la via verso la maturità e la propria realizzazione personale.

Il percorso di Ulisse è suddivisibile in tre frasi principali, di seguito descritte.

Inizialmente Ulisse rappresentra un *Außenseiter* rispetto alla società: osserva gli altri nel loro quotidiano ma non interviene mai. Ciò è sottolineato dallo stesso Ulisse che rende esplicita la distanza abissale che vi è tra lui e coloro i quali, invece, si espongono:

Um die Wahrheit zu sagen: es kannte mich niemand, und gerade das war mir recht; denn ich wollte ja um jeden Preis unerkannt bleiben und nicht, wie jener Herakles, den ich, bei aller Anerkennung seiner Körperschaft, wegen seiner Dummheit herzlich verachtete, in das Gerede der Leute kommen. Von Anfang an war es mein einziges Ziel, die anderen zu beobachten,

[499] Cfr. Nora Moll, op. cit., p. 9.

selbst aber von keinem gesehen zu werden. Mochten sie im Licht spazieren und den leuchtenden Glanz ihres Ruhmes genießen, die Narren – mir war es recht, solange ich im Dunkel bleiben konnte und mich niemand auf die Straße zerrte. Ich wollte weder Abenteuer erleben noch große Taten vollbringen – mein Streben galt höheren Dingen. Ich wollte die Menschen kennenlernen, ihre Wünsche verstehen, ihre Leidenschaften begreifen und ihre Triebe bloßlegen. Ich wollte die Blindheit ihres Handelns entlarven und die Konventionen ihrer faden Geselligkeit lächerlich machen, indem ich sie dem Gespött der Bettler und Huren preisgab.[500]

Fin dalle prime pagine il tono del discorso di Ulisse si distacca notevolmente da quello del mito omerico che, invece, non si tira mai indietro dalla conoscenza diretta con persone e luoghi. Ulisse presenta al lettore una giovinezza volutamente "ai margini". Questa prima immagine di Ulisse è forse la più importante tra quelle che ancora seguiranno e una delle più rivoluzionarie ricezioni tedesche nella contemporaneità. Restando sulla soglia, dalla quale osserva gli accadimenti, Ulisse mette in chiaro la propria differenza ontologica con Eracle che, invece, è integrato perfettamente nel tessuto cittadino. Ulisse disprezza i suoi simili (un mezzo Dio dell'Olimpo come Eracle!), non desidera assumere su di sé il compito di guida per il proprio popolo, tantomeno per i suoi compagni di avventura. Il giovane Ulisse è quindi caratterizzato da una superiorità d'animo che si cristallizza nella conoscenza dell'altro al solo scopo di metterlo in difetto, renderlo motivo di scherno per altri emarginati, come Ulisse stesso, come mendicanti e prostitute. Una similitudine del genere sarebbe impensabile nell'Odissea se non – ironicamente – per il travestimento da Vecchio Mendicante, al quale probabilmente Jens si riferisce, e che qui tenta di rievocare. Nel poema l'idea del vecchio, associata ad Ulisse, è perciò solo un *escamotage* per riprendersi il potere usurpato. Il travestimento funziona proprio perché i Proci mai penserebbero che sotto povere spoglie possa celarsi Ulisse. Come il Mendicante, così reso da un incanto di Atena, riesce ad osservare ciò che accade dall'esterno, senza mai prendervi parte, anche l'Ulisse di Jens svolge la medesima funzione.

Il riferimento di Ulisse a prostitute e mendicanti è interpretabile, in fondo, come parte dell'anima *polytropos* di Ulisse; rappresenterebbero, vale a dire, i suoi alter-ego irrinunciabili. Anche la prostituzione è presto motivabile: la

[500] Walter Jens, op. cit., p. 9. Per il *Testament* cfr. pp. 5-76.

dissoluzione sessuale è vissuta da Ulisse sia nel rapporto con Calipso che con Circe. Ciò avviene però nell'*Odissea* mentre in Jens l'erotismo è raccontato attraverso un rapido ricordo di gioventù:

Erst später, wenn man sich lange genug herumgetrieben und mit Ministern, Vagabunden und Kurtisanen seinen Tisch (*und manchmal auch das Bett*) geteilt hat, gewinnt man an Treffsicherheit und fehlt nur noch selten. Rückschläge freilich gibt es auch dann noch, und selbst ich wurde noch im fünften Jahre meiner Wanderschaft von einem Gauner geprellt, der sich für einen armen, vom Unglück verfolgten Studenten der Gottesgelehrsamkeit ausgab. Aber das war auch das letzte Mal, daß ich mich irrte: danach, so viel ist sicher, habe ich mich nie mehr getäuscht. Von da an brauchte ich die Menschen nur anzusehen, ihren Geruch zu spüren, den Tonfall ihrer Stimme zu hören, ihren Atem zu schmecken – und ich wußte, woran ich war.[501]

In Jens la senilità dell'eroe è *leitmotiv* dell'intera opera. La scrittura dell'epistola è un modo, da un lato, per esorcizzare la paura della propria sorte e, dall'altro, per poter confessare, al nipote, la vera storia dell'*Odissea* che è, in realtà, solo la storia dell'*Iliade*, dato che dell'*Odissea* – secondo Ulisse – non è vero nulla. Annoiato dagli studi e dai maestri di Itaca, il viaggio che Ulisse intraprende da giovane è un viaggio trasgressivo e liberatorio, non voluto da nessuno, né dalla famiglia né dagli Dèi, ma solo ed esclusivamente mosso da motivazione personale. La partenza dell'eroe è, però, ben accolta dal padre astronomo che senza il figlio può osservare notte e giorno, indisturbato, i movimenti del cielo. Egli non ne sente in alcun modo la mancanza. L'Ulisse giovanile compie errori e si fa ingannare dai passanti ed è perciò – a tutti gli effetti – un novizio della vita. Proprio come il Wilhelm Meister goethiano, Ulisse compie il proprio percorso al fine di trovare, inconsciamente, il proprio *daimon*, ossia la realizzazione personale in quanto individuo che nasce dal perfezionare le qualità e i punti di forza con i quali è nato. La cristallizzazione di tale tensione è rappresentata dalla partecipazione alla guerra di Troia e dal tentativo di aiuto che concede ai nemici. Nel *Testament* di Jens, l'anelito alla pace e alla ricostruzione di un senso dopo il conflitto rappresentano le congiunture essenziali dell'opera. La rielaborazione dei legami affettivi, rispetto al poema omerico, è quindi di decostruzione e, laddove possibile, addirittura contrastiva: il percorso di autoconoscenza che intraprende il giovane Ulisse è un'erranza senza meta e senza incontri indimenticabili:

[501] Walter Jens, op. cit., p. 10. Il sottolineato è mio.

Doch wenn Du mich nun fragst, Prasidas, was ich in all den Jahren getrieben hätte, so wüßte ich Dir keine Antwort zu geben: habe ich doch weder, wie Theseus, mein mir in vielem so ähnlicher Freund, gewaltige Abenteuer erlebt, noch wie, Herakles, Taten vollbracht, die uns, die Kinder einer späten Zeit, mit Staunen und Verwunderung erfüllen. Ich habe die Meere nicht von den Seeräubern befreit; Strauchdiebe und Diebe hatten nichts von mir zu befürchten. Weder die Männer in der Versammlung noch die Frauen am Brunnen hielten in ihrer Beschäftigung inne, wenn ein Bekannter von meinen Reisen erzählte. Kein Puls ging schneller, kein Atem jagte rascher, kein Blick leuchtete heller, wenn mein Name genannt wurde.[502]

Ulisse non si trasforma in Nessuno: lo è già. Parte da questo stato e compie un percorso in cui, certo, si intrecceranno le vite degli altri (pochi a dir la verità: Elena, Penelope e naturalmente Priamo) ma esse non avranno mai quel peso che, invece, assumono nel poema. In esso, infatti, il viaggio ha un carattere universale: attraverso il ritorno (giacché solo di questo viaggio si può parlare) Ulisse riporterà l'ordine e la ricostituzione dei poteri sovvertiti. È un compito, questo, fondamentale perché dà la spinta – alle divinità dell'Olimpo – per decidersi a far tornare Ulisse e porre fine al malgoverno dei Proci; non certo per pietà, quindi, ma per portare ordine al caos generato. Nel racconto di Jens non vi è nessuna presa di responsabilità, il movimento che conduce l'eroe, poi, non è mai di ritorno ma rappresenta un procedere inarrestabile – un proseguire dritto e *oltre* – verso lidi sempre nuovi per conoscere e scoprire ciò che è sconosciuto ai più: siamo nuovamente in presenza di un Ulisse più dantesco che omerico. Protettore dell'eroe non è Atena, come nell'*epos*, ma Apollo:

Seit meiner frühen Kindheit, Prasidas, ist Apoll mein Vertrauter gewesen: nicht als Gott in einem fernen Himmel, sondern als Ratgeber in Stunden der Not und als ein älterer Bruder, den ich um Hilfe rufen konnte, wenn ich in Bedrängnis geriet. Schon als Kind fragte ich ihn, wenn ich nicht weiterwußte, und als ich älter wurde und der Märchenwelt meiner Mutter entwuchs, machte ich es mir zur Aufgabe, ihm nachzueifern und in allem so wie er zu werden: klug und besonnen, maßvoll und überlegen, weise und überrascht. Nicht umsonst nannten mich die Bürger von Ithaka das Kind, des Apoll; denn noch als ich König war und die Kunst de Regieren beherrschte, hörte ich nicht auf, mich bei allen Entscheidungen zu fragen, ob die Entschlüsse auch mit den Geboten meines göttlichen Bruders übereinstimmten. [503]

In quanto associato alle muse, egli è protettore per gli antichi dell'ambito artistico ma anche della saggezza. Due aspetti caratterizzanti per l'Ulisse del *Testament* che in effetti è sia saggio, in quanto pacifico e fruitore di una virtù

[502] Walter Jens, op. cit., p. 8-9.
[503] Walter Jens, op. cit., pp. 28-29.

etica, che artista in quanto si contraddistinguerà come scrittore borghese. Su questo aspetto torneremo a breve.

Il percorso di formazione di Ulisse prosegue e si cristallizza nella figura della sovranità. Nel momento in cui Ulisse, dopo le proprie peregrinazioni, decide di tornare a casa dal padre, assume su di sé anche l'onere del regno. La passione dell'osservazione e dell'analisi dell'umanità che infiammava l'Ulisse della *Wanderschaft* torna a farsi presente anche durante la maturità del regno per, addirittura, consolidarsi maggiormente:

Du siehst, mein Prasidas, wie ich auch als König nicht von meinen Gewohnheiten abließ; ja, eigentlich lernte ich erst jetzt, die Kunst der Menschenkenntnis wirklich zu meistern. Gewiß hatte ich auf meinen Reisen alles gesehen, was unter der Sonne den Namen des Menschen verdient: ich hatte mit Königen an einer Tafel gesessen und mit Mördern die Zelle geteilt; ich war Gast der großen Soireen gewesen und hatte in Spelunken zum Tanz aufgespielt; ich war mit Kaufherren zum Rennen gefahren, aber ich hatte auch den Eiter aus den Beulen der Pestkranken gepreßt. Wenn die Menschheit ein Gesicht hat, Prasidas, so kannte ich es.[504]

Se da un lato la corona permette a Ulisse di continuare a praticare il proprio passatempo e, anzi, di intensificarlo attraverso un rapporto via via sempre più diretto con la società tutta, dai ceti nobiliari a quelli meno abbienti, dai vigorosi d'animo ai moribondi, dall'altro però richiede una presa di posizione importante che Ulisse assume di buon grado:

Jetzt aber war ich ein König. Ich konnte richten und töten, begnadigen und verdammen, wie es meiner Laune gefiel. Ein Wink meiner Rechten genügte, um Hoffnungen zu zerstören, die ich selbst genähert hatte, und um Tränen und Klagen in Zuversicht und Freunde zu verwandeln. Ich war ein Herrscher, aber man verehrte mich wie einen Gott. Erst jetzt lernte ich die Menschen wirklich kennen: im Angesicht des Königs fällt der letzte Schleier, die Angst tritt hervor, und die Kreatürlichkeit kennt weder Hemmung noch Maß.

Manchmal sehe ich noch heute, wenn ich abends nicht schlafen kann, eine graue Kette auf mich zukommen – Menschen, wie auf Perlenschur gereiht: Sklaven, die um ihr Leben winseln, feilschende Patrone, Offiziere nach dem Schuldspruch des Kriegsgerichts, Minister, die um ihre Posten bangen, Frauen, die ihr Kind getötet haben. Sie alle liegen vor mir auf den Teppich aus Scharlach, haben die Stirn zur Erde geneigt, den Rücken gekrümmt, das Gesäß dreist und schamlos gehoben.

Zwang ich sie dazu? Hatten sie Grund mich zu fürchten? War ich jähzornig, unbedacht und launisch?

[504] Walter Jens, op. cit., p. 14.

Nein, ich glaube, ich war milde und weise; ein wenig zerstreut wie Laertes und gerecht wie Prasidas, mein Großvater, von dem Du Deinen Namen hast, Kind, und den man noch heute den Sanftmütigen nennt. Wir Könige von Ithaka sind niemals Tyrannen gewesen. Wir liebten Bücher und Musik und waren Träumer, die mit dem Leben nicht ganz fertig wurden. Deshalb ist unser Reich so klein.[505]

L'ambiguità delle riscritture che coinvolgono Ulisse è qui senza dubbio presente e rafforzata dalle domande retoriche che egli stesso pone. Ulisse è, in quanto detentore di un potere ancestrale, temuto e rispettato. Reverenziale è quindi il tono con cui si pongono i suoi ospiti che l'eroe omerico non analizza più in quanto *Menschheit* ma come singole problematiche espresse dall'immagine simbolica della collana di perle che le inanella tutte. Di sé ha però Ulisse un'alta considerazione e insiste sulla bontà e la saggezza della propria stirpe che ha, in realtà, più in comune con gli artisti che con la responsabilità regale e civile. È naturalmente possibile – pur speculando un poco – riconoscere in queste immagini lo stesso Jens; diviso tra due immagini di sé: quella della ricezione e del suo pubblico che lo vedono come intellettuale impegnato e quindi necessariamente responsabile del *Geist* culturale e artistico degli anni Cinquanta, e dall'altra, quella che Jens vorrebbe avere di sé, dello scrittore, che pure non rinuncia alla propria visione politica, ma non la sottomette alla propria narrativa. La scelta di un racconto estraneo all'attualità come la narrazione in prima persona di Ulisse concorre – come avviene anche nelle *Umschreibungen* di Christa Wolf – ad allontanare da sé possibili referenze e richiami alla realtà politica e sociale coeva. Questa scissione è ben enucleata dalle riflessioni di Ulisse sul trono che confluiscono poi nell'immagine dell'oscurità:

Ja, sie fürchteten mich. Sie nannten mich Skiaphoros, den Träger des Schattens, und umgaben das Dunkel meines Thrones mit dem Glanz des im Schein seiner Blitze niederfahrenden Gottes. Aber je mehr sie mich fürchteten, desto stärker liebte ich sie und suchte ihnen zu helfen. Langsam vergaß ich die Pose des wissenden Spötters, und der Zynismus meiner Wanderjahre verwandelte sich in Mitleid und erstauntes Begreifen. Ich hatte nicht nur die Galerie mit dem Thron und die Arena mit dem Königssessel vertauscht – auch meine Gedanken hatten sich verändert, seitdem ich zum zweitenmal wissend geworden war.[506]

[505] Walter Jens, op. cit., p. 15.
[506] Walter Jens, op. cit., p. 16.

Anche l'epiteto *Skiaphoros* è un'invenzione di Jens. Il fatto stesso che Ulisse sia ricondotto alle tenebre è un'intensificazione di quel grado zero, il "Nessuno", con cui fin da subito si identifica l'eroe della ricezione jensiana.

Si giunge così alla terza e ultima fase del percorso intrapreso da Ulisse che si potrebbe denominare *bürgerlich*, per via del termine che utilizza l'eroe stesso:

Ja, mein Kind, ich war ein Bürger, und ich wollte es sein. Die Attitude einsamer Unnahbarkeit, hinter der ich mich früher verbarg, erschien mir nun ebenso lächerlich wie die pathetische Geste priesterlicher Hoheit und das aufdringliche Zurschaustellen eines entsagungsvollen Zölibats. Ein abendliches Gespräch über Telemach oder eine Stunde beim Schachspiel bereiteten mir jetzt reichere Freunden als die armseligen Teichoskopien meiner Wanderjahre, und dafür, daß ich mich in träger Beschaulichkeit verlor, sorgte schon das Memorial, das ich in jenen Jahren zum Zweck einer vernünftigen Selbstüberprüfung führte – anfangs ein dilettantisches Vergnügen, bald aber schon eine Aufgabe, der ich mich mit Ehrgeiz und Leidenschaft unterwarf.[507]

La parabola che segna il passaggio dalla tecnica narrativa della *Teichoskopie* (in tedesco detta anche *Mauerschau*[508]) al *Memorial* sottolinea il cambiamento in atto attraverso la metafora della letteratura. La passione di questa fase è infatti la scrittura. Di essa Ulisse non apprezza solo la capacità espressiva ma anche la tecnica che in essa si nasconde. Dall'osservazione distaccata, ben rappresentata dal monologo della *Schaumauer* che si pone sempre fuori dal raggio d'azione, giunge così alla ricercatezza della maturità per la quale non è più sufficiente limitarsi a registrare i fatti che si osservano, come essi si presentano, ma occorre rielaborarne il contenuto, trasformandoli quindi in materiale dialettico per la propria crescita personale. Oggetto dell'osservazione attenta non è più il Tutto come invece avveniva nella prima fase "romantica" ma avvenimenti e fatti

[507] Walter Jens, op. cit., p. 37.

[508] Si tratta di un termine usato nell'epica per il resoconto orale di un personaggio che, da una posizione spaziale sopraelevata, vede e descrive eventi che non possono essere rappresentati per ragioni artistiche o, più spesso, pratiche. Nel concreto si tratta soprattutto di un monologo, ma può essere interrotto da domande, o può essere un dialogo di persone che stanno sul "muro" (da qui il termine) e discutono tra loro di ciò che vedono. Tutto può essere oggetto di questa narrazione descrittiva: duelli o disgrazie, eserciti in marcia o intere battaglie, ma anche fenomeni naturali, come la descrizione del firmamento stellato o l'alba. Il termine *Mauerschau* deriva da un celebre passaggio dell'*Iliade* di Omero, dove nel III Canto, versi 121-244, Elena - in piedi sul muro della città di Troia - descrive sapientemente al re Priamo gli eroi greci che si avvicinano, che lei conosce particolarmente bene, dato che tutti l'hanno corteggiata in passato. Il tema è vasto, su esempi concreti nell'*epos* omerico, cfr. Therese Fuhrer, *Teichoskopia: Der (weibliche) Blick auf den Krieg*, in: Nina Almazova, Sofia Egorova, Denis Keyer, Alexander Verlinsky, *Hyperboreus (Studia Classica)*, C.H. Beck München Verlag, vol. 20, Petropoli 2014, pp. 23-41.

controversi e complessi e, proprio per questa loro natura, degni di essere narrati:

Welche Wunderwelt ging mir auf, als ich, in die Arbeit am Memorial versunken, das Mysterium der Sprache entdeckte! Wie zitterte ich vor Freude, als ich zum erstenmal den Unterschied zwischen einer Parataxe und einer Periode verstand! Wie glücklich war ich, als mir das Geheimnis des Dreischritts aufging! Wie ein Taucher, der in die Tiefen des Meeres hinabsteigt, holte ich die Schätze vom Boden empor: reizvolle Rhythmen, geheimnisumwitterte Klauseln, verborgene Reime und klangreiche Assonanzen. Kein Pirschgang konnte verwegener, keine Expedition erregender sein als meine Entdeckungsreisen in der Wildnis tastete ich mich vorwärts und bahnte mir den Weg durch das Dickicht. Kein Gang, bei dem ich nicht gelernt, kein Engpaß, den ich am Ende nicht doch durchquerte!

Ihr mein Prasidas, die Ihr das Alphabet in der Schule lernt und aus Grammatikbüchern Regeln und Ausnahmen entnehmt, werdet Euch nicht mehr vorstellen können, was es bedeutet, wenn man als erster den Zauberklang der Alliteration oder den lockenden Reiz der Anapher verspürt! […] Die Eroberung eines Satzes, das geglückte Wagnis einer rhetorischen Frage, die zärtliche Schöpfung einer Floskel und der verwegene Entwurf eines Gleichnisses: das, mein Kind, sind Freunden für die es sich zu leben lohnt. Wie zählt die Eroberung Trojas gegen die Erfindung des Alphabets! Wie leicht ist ein Sieg und wie schwer wiegt ein Satz! Wie wenig gilt ein Triumph im Krieg und wie gewaltig verändert eine gelungene Periode die Welt! […] Vertraue also meinem Urteil und glaube mir, daß ich den Sieg über Troja und die Vernichtung meiner Freunde für einen einzigen guten Satz, ja, schon für die Andeutung einer Pointe hergeben würde.[509]

La protezione di Apollo, di cui si è detto in precedenza, è quanto mai essenziale per un eroe che si improvvisa artista. La lingua poetica affascina Ulisse perché con essa è in grado di generare la propria memoria. Rendere le proprie emozioni su carta è così possibile, per l'eroe, attraverso gli artefici retorici e stilistici che trasformano il proprio vissuto in letteratura. Ulisse in quanto intellettuale borghese rappresenta senza dubbio una riscrittura inedita nel contesto letterario di lingua tedesca. La descrizione enfatica della scoperta del piacere della scrittura è probabilmente biografica e consolida l'ipotesi di una mimesi, da parte dell'autore, con il suo personaggio. Il personaggio omerico è dunque sovvertito: cos'è la guerra di Troia – si chiede l'eroe di Jens – di fronte alla bellezza della scrittura? Inizia così ad affermarsi, per diventare poi fondamentale nelle ultime pagine dell'opera, l'idea della futilità della guerra perché semplice e banale di fronte alla complessità e alla struttura polivalente

[509] Walter Jens, op. cit., p. 38.

di altri aspetti della vita, tra i quali la letteratura. In quanto *Sonntagsliterat*[510], come Ulisse stesso si definisce, egli scrive solo per se stesso e per un puro piacere estetico nell'atto in sé. L'Ulisse *autor*, della missiva, ricorda con nostalgia il vitalismo giovanile che contrasta con la senilità dello scrivente, il quale invece tende all'annichilimento e all'allontanamento più totale dal lato dionisiaco della vita. La tensione verso la morte non è però fatto esclusivamente senile ma già presente, in parte, nelle memorie di gioventù. Ulisse, infatti, ricorda i momenti passati accanto a Penelope immersi nella natura ad osservare il mare e nelle grotte dell'isola. Il momento pacifico, durante il quale la coppia osserva il volo degli uccelli e resta in attesa e in osservazione fino a notte, descrive un fatto – potremmo dire – epifanico; ossia la concomitanza del senso di morte:

In solchen Stunden, Prasidas, wünschte ich mir manchmal, die Zeit möchte stillstehen, und klopfenden Herzens verspürte ich zum erstenmal, sehnte ich das Sterben geradezu herbei, und die Sekunde, in der Erwarten und Erinnern miteinander verschmolzen und der flüchtige Reigen unverbindlicher Impressionen zum Bilde erstarrte, erschien mir als lockender Reiz.[511]

La frenesia dell'Ulisse borghese è mediata così da momenti di contemplazione e di unione panica con la natura che l'eroe ricorda di aver vissuto con Penelope. È in questi momenti, *in solchen Stunden*, che avverte l'avvicinarsi della morte, che per Jens non rappresenta la fine di tutto – e non è perciò un momento terrorizzante – ma una fusione tra attesa e ricordo. In essa le impressioni fugaci vengono catturate e avvertite da Ulisse. Si tratta di un momento mistico e ineffabile che Ulisse non riesce a descrivere con efficacia, nonostante la padronanza raggiunta con la scrittura.

Nel racconto vi sono però due avvenimenti, oltre alla guerra, che Ulisse è in grado di raccontare, di rendere "memoriale" attraverso la propria lingua e si tratta, in primo luogo, della passeggiata con Priamo e, in secondo luogo, della *Nekya* omerica rivisitata.

La passeggiata di Ulisse con il re di Troia, Priamo, va situata alla fine della guerra di Troia ed è, nuovamente, invenzione jensiana. Ulisse descrive con accuratezza il dedalo di corridoi e strade che deve percorrere insieme al sovrano amico. La passeggiata ha una funzione estremamente importante ai fini dell'equilibrio narrativo. Vedendo la distruzione, il decadimento e il palazzo del

[510] Walter Jens, op. cit., p. 39.
[511] Walter Jens, op. cit., p. 40.

sovrano, ormai irriconoscibile a causa dei danni causati dal conflitto, Ulisse necomprende l'orrore. Rinarrare la passeggiata e gli orrori visti ha quindi una funzione di prescrizione per le generazioni future:

[…] dann waren wir allein, und unsere Wanderung begann. Priamos ging voran, ich folgte ihm schweigend. Wir gingen über Mörtel und Schutt, durchquerten endlose Flure, schritten durch Hallen und Säle, verweilten in Zimmern und Nebengelassen, tasteten uns durch Korridore und halb verfallene Gänge, erklommen Treppenhäuser auf zerbrochenen Stufen, die uns den Weg versperrten, verweilten im Keller und durchsuchten die Abstellkammern des Speichers, mußten immer wieder Umwege machen, verliefen uns, gingen im Kreise und fanden uns, nach langen Irrwegen, am Ausgangspunkt wieder… es war eine Wanderung, die bis in den hellen Morgen hinein dauerte, bis zum Aufgang der Sonne, bis zur Rückkehr in den Prinzenflügel, den wir, gegen vier Uhr früh, verwirrt und erschöpft, mehr schlafend als wachend, endlich erreichten. Dieser Gang, mein Prasidas, dieser Marsch durch ein Museum des Schreckens, war ein Passionsweg von riesigem Ausmaß.[512]

La scena tra le rovine è la concretizzazione della *Trümmerliteratur* che inizia ad affacciarsi proprio all'inizio degli anni Cinquanta e che mette in luce il bisogno di un nuovo inizio. Il periodo letterario in questione tende alla rappresentazione vivida e senza compromessi delle città in rovina. La crisi del focolare domestico è ben rappresentata anche dal declino dei valori di un tempo. Queste tematiche sono onnipresenti nelle pagine di Heinrich Böll, tra gli altri, ed Erich Kästner; autori che mettono in luce il ritorno a casa del ceto più umile. A essere problematizzato è perciò la ricostruzione di una Germania al collasso, della *Schuldfrage* tedesca e del ritorno stesso, atteso, difficile e non privo di ostacoli. Questi aspetti sono rilevabili anche nell'opera di Jens: le macerie causate dalla guerra di Troia mettono in luce la crisi e la desolazione del momento storico che Ulisse e Priamo attraversano. A resistere è la camera di Elena che resta, invece, intatta. Il luogo di Elena, simbolo di bellezza come la sua inquilina, è quindi il barlume di speranza che Jens intende lasciare nel desolato panorama mostrato da Priamo. Essa è poi la rappresentazione del mito stesso che resiste contro il fatto storico.

La seconda fondamentale memoria è poi l'incontro di Ulisse con i morti. A differenza del poema, esso non avviene attraverso le indicazioni di Circe, con il sacrificio animale e l'incontro con Tiresia e gli abitanti dell'Ade ma in maniera

[512] Walter Jens, op. cit., pp. 61-62.

improvvisa e ambigua. La tempesta rovescia la nave di Ulisse nell'acqua ed è facile l'analogia con l'*incipit* stesso dell'*Odissea*, di Ulisse naufrago presso Ogigia. Qui, però, al naufragio è connessa anche una visione: i morti, che emergono dalla grotta in cui l'eroe si trova, comunicano con Ulisse, sebbene non verbalmente, e si impongono sulla scena in modo terrificante:

Als ich die Grotte erreichte und meine Augen sich an da Dunkel gewöhnt hatten, erkannte ich plötzlich, daß ich mich in einer Höhle befand, deren zugleich matte und unstete Beleuchtung von kleinen Fackeln herrührte, die man, in sehr großer Höhe, mit Eisenklammern an den Wänden befestigt hatte. Um mich herum bewegten sich Schatten, die wie Fledermäuse schwirrten – körperlose Wesen aus Gaze und Haut, mit Köpfen, die verkohlten Früchten glichen, mit Armen aus getöntem Glas und einem Leib aus schwarzer Seide. Alle schienen zu schweben und flogen mit einem unendlich sanften, kaum noch hörbaren Zirpen an mir vorbei. Anfangs glaubte ich, es seien Tiere – Lebewesen aus der Tiefe des Meeres. Aber als ich die Hände ausstreckte und nach ihnen greifen wollte, spürte ich verwundert, daß man sie überhaupt nicht fassen konnte. […] Die Schatten stürzten auf mich, umarmten mich mit schrillem Geschrei, schlugen mit Armen und Beinen, hockten sich kauernd auf die Erde, schürften mein Blut…und in der gleichen Sekunde gewannen sie plötzlich Schwerkraft und Kontur, ihre Züge belebten sich, Nasen und Augen traten hervor, Kerben wurden zu Falten, Grate zu Adern, und dunkle Striche enthüllten sich als Sehnen und Muskeln. Auch die Sprache kam wieder: Laute, griechische Worte, entströmten den Mündern, Erinnerungen stellten sich ein, Namen und Herkunft wurden genannt, der Geist kehrte zurück, die Herzen begannen wieder zu schlagen. […] Menschen, Prasidas, Wesen aus Fleisch und Blut, waren diese Schatten jedenfalls nicht – leblose Bilder vielleicht, Symbole und vage Erinnerungen: aber keine Menschen.[513]

Caratteristica precipua dell'apparizione è che i morti sono tangibili: da semplici presenze evanescenti si consolidano ben presto in carne viva. Essi sono la rappresentazione più viva del rimorso di Ulisse e, in senso più ampio e allegorico, della *Schuldfrage* tedesca che l'autore tenta di rappresentare mediante la carneficina della guerra di Troia. Notevole differenza rispetto al poema è anche il fatto che i morti appaiono ad Ulisse senza essere stati evocati. Mentre nel testo omerico l'apparizione ha una funzione ben precisa, ossia quella di profetizzare il futuro di Ulisse e la sua morte, qui i defunti provano forte rancore per l'eroe e ne sottolineano la colpa, ma non sono portatori di un messaggio.

[513] Walter Jens, op. cit., pp. 67-68.

Della massa informe Ulisse riconosce tre compagni: Magnes, che ha perso le braccia, Typides, morto per un occhio forato da una freccia e Phrontidas, ucciso da un colpo d'ascia sulla tempia. I tre sono morti in modo violento e una parte del loro corpo è – come lo scenario che ha circondato Ulisse presso il palazzo di Priamo – in macerie. Ognuno dei tre rappresenta un innocente morto in guerra. A turno, ognuno accusa Ulisse di essere stato la causa della sua morte. Anche lo scrittore tedesco Roland Schimmelpfennig, come vedremo nell'ultimo capitolo, sfrutterà questo immaginario. I tre sottolineano nel loro discorso la semplicità di vita che conducevano prima di morire e il modo in cui Ulisse li abbia ingannati, facendo loro credere di poter tornare a casa:

Ich war ein Gärtner. […] Ich hatte eine Frau und drei Söhne. Ich liebte sie sehr, und als ich in den Krieg ziehen mußte, weinte ich um sie. Doch Odysseus tröstete mich und versprach mir, daß ich in ein paar Wochen wieder bei ihnen sein werde. Aber er log. In Wahrheit habe ich mehr als zehn Jahre vor Troja verbracht, und jetzt bin ich ein Krüppel und kann nichts mehr tun. Es ist gut, daß ich tot bin. Denn als ich nach Hause kam, hatte meine Frau einen anderen Mann, die Söhne waren verheiratet, und ich mußte froh sein, wenn man mir etwas Stroh in eine Ecke schüttete. Ein Gärtner, der nicht mehr säen kann, ist zu nichts nütze. Daß ich meinen Arm verlor, ist Schuld des Odysseus. Ich klage ihn ahn, denn er hat mich belogen.

Ich bin ein Schreiber gewesen. Ich liebte den Geruch des Papyrus und freute mich am gleitenden Schwung des Pinsels. […] Aber eines Tages befahl mir Odysseus, mit ihm als Schreiber nach Troja zu ziehen. Ich hatte Angst, denn ich bin niemals ein Held, sondern immer kränklich und furchtsam gewesen. Aber Odysseus war König, und ich konnte ihm nicht widersprechen.

Ich habe meine Frau, die beiden Töchter und das Haus, in dem ich schrieb, nicht wiedergesehen, denn als ich heimkam, war ich erblindet. Ein Schreiber, dessen Augen die Schrift nicht mehr sehen, wird zum Gelächter der Leute. Ich bin glücklich, nicht mehr leben zu müssen. […] Die Gerechtigkeit verlangt, daß ich spreche, und deshalb klage ich Odysseus an. Er hat das Leben des Schreibers zerstört und ist schuldig.

Ich war ein Krämer und verkaufte Öl […] Wir waren arme Leute, doch es war schön, am Abend vor dem Hause zu sitzen und mit den Hunden zu spielen. Ich mußte viel arbeiten und kam wenig unter die Menschen. Aber zu der Zeit, als der Krieg ausbrach, lag das Schlimmste hinter uns, […] und so war ich mehr als zehn Jahre im Dienste des Königs; er nannte mich tapfer und den Besten seiner Wache. Aber heute verfluche ich auch ich ihn. Meine Mutter ist

tot, und ich habe sie nie mehr wiedergesehen. Das Haus des Ölhändlers steht leer, die Krüge sind zerschlagen, das Öl ist geraubt. Ich klage den Odysseus an, denn es ist seine Schuld.[514]

La presentazione dei tre personaggi non lascia spazio a dubbi: Ulisse è tre volte colpevole di aver condotto a morte certa i suoi compagni. Il processo alle intenzioni che si dipana improvvisamente ha, però, le sembianze di un sogno. In seguito alle tre deposizioni, compare una quarta figura *super partes*, vale a dire Rhadamanthys, il giudice dei morti. Secondo il mito greco (e non quello omerico) si tratta di un giudice potente che portò la legge e la giustizia a Creta in vita; dopo la sua morte continuò a regnare nel Tartaro come un sovrano e giudice giusto. A differenza dei nomi dei tre compagni, frutto della fantasia di Jens, Radamente fa riferimento ad un contesto filologico ben preciso. Il personaggio è presente nell'*Odissea*, e qui si dice che vive nei Campi Elisi ed è considerato Signore del mondo ultraterreno[515]:

Im Namen der Gerber und Gärtner, der Tischler und Schreiber, der Dichter und Maurer, der Handwerksmeister und Matrosen: der Krieg ist vorüber, die Stunde des Gerichts gekommen. Die Kläger stehen vor dir, ich spreche das Urteil. Du hast getötet: nun stirb. Du hast geschwiegen: ich lösche dich aus.[516]

Nel momento in cui il giudice pronuncia la condanna a morte, Ulisse si risveglia sulla spiaggia di Ogigia. Ancora una volta, l'autore recupera figure poco note della storia ulisside per dare nuovo vigore alla storia di Ulisse, partendo dagli aspetti più dimenticati del mito. Questo procedimento ha anche un significato più astratto: dare risalto a volti meno blasonati significa portare all'attenzione del lettore la vita degli umili dimenticati. Fa eccezione, tra questi, la figura del giudice che ha invece lo scopo di conferire un ordine, seppur chimerico, nella pura parvenza del sogno. Attribuire le colpe attraverso un processo è, nuovamente, la realizzazione allegorica della *Schuldfrage* tedesca che Jens realizza attraverso l'immagine della *Nekya*. Essa non è però una *Nekya* nel vero senso del termine, ossia un sacrificio per l'invocazione dei morti. L'invocazione qui pronunciata è di Jens – non di Ulisse – il quale rende testimonianza alle vittime di ogni guerra reale, facendo pronunciare, ai compagni di Ulisse, un

514 Walter Jens, op. cit., pp. 69-71.
515 Cfr. *Odissea*, op. cit., IV Canto, vv. 563-564, p. 319. Il personaggio è citato dai Feaci, i quali affermano di averlo trasportato da Scheria verso Eubea a sorvegliare Tizio, cfr. ibid., VII Canto, vv. 321-324, p. 443.
516 Walter Jens, op. cit., p. 71.

personale memoriale. Al risveglio ogni cosa ritorna al suo posto e la figura di un Ulisse colpevole certo non svanisce ma entra in secondo piano. La scena è perciò funzionale a incrementare quell'ambiguità del personaggio che per Jens è struttura stessa della modernità del poema. Ma il personaggio, grazie all'incontro con i morti, impara a conoscere se stesso. La *Nekya* si attesta, nella prima metà del Novecento, come tema diffuso tra gli scrittori tedeschi. Anche lo scrittore tedesco Hans Erich Nossack sfrutta il medesimo immaginario per la sua opera, *Nekya. Bericht eines Überlebenden* (1947)[517]. Il romanzo, in particolare, è una delle prime opere del dopoguerra ad avere come tematica proprio la Seconda guerra mondiale; il significato della *Nekya*, sacrificio, è già indicativo dell'allusione al genocidio ebraico e alle carneficine perpetrate durante il conflitto. La negromanzia rappresenta perciò, sia per Jens che per Nossack, una «Allegorie für die globale Verwüstung durch den Zweiten Weltkrieg»[518]. Se per Nossack rappresenta uno *Zustand* durevole, per Jens l'incontro con i morti è breve momento prima della consapevolezza adulta e la resa dei conti di Ulisse con il proprio passato. Ciò che avviene è proprio un processo di *Vergangenheitsbewältigung*, ossia un tentativo di affrontare i traumi del passato, assente invece nel romanzo di Nossack. Si conclude così, con una *Versöhnung* finale, il percorso formativo di Ulisse:

> Aber nun war die Gefahr vorbei., und wenn auch die Wunde, ein eiternder Riß über der Schläfe, immer noch schmerzte, so ich wußte, wer ich war und wo ich mich befand. Traum und Wachen trennten sich wieder, die Ahnung schied sich von heller Bewußtsein, das Licht des Tags zerschlug die Dämmerung: ich war der Erde neu geschenkt. Noch einmal, ein letztes Mal, begann ich zu hoffen – das Totenreich lag hinter mir, die Schatten hatten mich freigegeben, der Krieg versank im Nebel ferner Zeiten. Die dunklen Gesichte verloren an Macht, die Klageschreie der Verdammten erreichten mich nicht mehr; ich war zurückgekehrt und wandte mich nicht um. Von Orpheus' Schicksal belehrt, galten meine Gedanken jetzt, statt im Gestern zu verweilen, allein dem Versprechen der Zukunft, und fast schien es mir nun, als enthülle das Gleichnis des Traums eine verborgene Wahrheit: »ich lösche dich aus« – was hieß das anderes als »Vergiß das Gewesene, beginne von neuem«? [519]

[517] Cfr. Jessica Resch, op. cit., pp. 65-98. La germanista propone un'ottima analisi circa il romanzo di Nossack.
[518] Inge Hofsommer, *Aufrechtstehen im Nichts. Untersuchungen zum A-sozialen im Werk Hans Erich Nossacks*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1993, p. 39.
[519] Walter Jens, op. cit., p. 72.

Ulisse approda alla spiaggia come un sopravvissuto. Il discorso di Ulisse è quello dell'esule di guerra. Nelle parole dell'eroe si rileva lo stesso sentimento di coloro che, sopravvissuti ai campi di concentramento, ritornano alla vita. Il riferimento alla figura di Orfeo, che non può voltarsi ma solo proseguire, testimonia il grande interesse, da parte di Jens, di rendere il mito una *unverlierbare Sprache*, ossia un riferimento metaforico e allusivo costante. L'incedere verso il futuro è forse l'unico tratto comune tra l'Ulisse omerico e quello jensiano. La tensione verso una realizzazione di sé e degli altri, situata perennemente in un altrove futuro, accomuna perciò due Ulissi così diversi.

La scrittura della lettera a Prasidas si ricongiunge al quadro fin qui tracciato perché rappresenta il bisogno, per Ulisse, di interfacciarsi – anche se in modo remoto per spazio e tempi – con il nipote. Egli vorrebbe conoscerlo, si immagina i gesti più semplici:

> Wirst Du schon erwachsen sein? Ein Krieger, der in die Schlacht zieht? Ein Königssohn, weise im Handeln, bedachtsam im Rate und tapfer – wie es die Bücher verlangen – im Kampf? Oder ein Jüngling, ein wenig verzärtelt, mit hochfahrenden Träumen? Ein Schriftgelehrter, mit vom Lesen entzündeten Augen? Oder ein Priester, dessen Hände der geopferten Stiere sind? Wird es Abend sein, wenn Du die Rollen im Innern des Hauses, nahe am Herd, entfaltest? Oder ein Morgen im Wirtshaus? Ein Mittag auf einer Bank in den Bergen? Oder wird es Nacht sein – Du hockst auf dem Boden und hast Angst, es könnte Morgen werden, bevor Du alles gelesen hast?[520]

Le domande, per sempre inevase, mettono in luce la curiosità di Ulisse di informarsi sulla vita futura del ragazzo; anch'essa – come tutto – elemento esperibile del viaggio di Ulisse. Esperienza che naturalmente è e rimane in potenza, senza risposte da parte di Prasidas cresciuto, perché Ulisse è già morto in quel momento.

Il personaggio di Prasidas è frutto della fantasia dell'autore e, quindi, né personaggio storico né letterario. Interessante l'interpretazione di Resch, secondo cui il nome del nipote arriverebbe da un'ispirazione che l'autore ricava dalla lingua greca, ossia *prasinos*, "verde chiaro" simbolo di pace. L'interpretazione si rivelerebbe azzeccata soprattutto in virtù della lettera al nipote che rappresenterebbe, come si è detto, un passaggio di testimone: la verità scoperta da Ulisse, la necessità di un mondo che annulli i conflitti

[520] Walter Jens, op. cit., p. 7.

attraverso un impegno civile per sé e per gli altri, è così trasmessa alla generazione successiva. Prasidas assurgerebbe, secondo questa interpretazione, a messaggero: egli reca con sé un messaggio di speranza che profetizza un nuovo mondo. Ma le suggestioni sul personaggio di Prasidas terminano qua. Nessun accenno ulteriore è presente nel racconto e il personaggio, come tale, rappresenta quasi un *unicum* nella vasta ricezione letteraria sulla figura di Ulisse, in quanto personaggio completamente inventato all'interno di uno scenario che, invece, si pone, almeno sul fronte teorico, fedele alle vicissitudini del primo poema omerico.

La figura di Priamo diventa, nelle ultime fasi del racconto, figura cardine del destino di Ulisse. La sofferenza del vecchio re e l'impossibilità di fermare l'inevitabile, la caduta di Troia e la morte, spingono Ulisse ad una scelta definitiva e radicale: l'autoesclusione dalla vita mondana, l'eremo e la fuga in montagna dove trascorrerà la senilità. L'uscita di scena è, per Jens, l'emblema del pacifismo. L'impossibilità di aiutare a evitare la perpetuazione della violenza si configura in Jens in una necessaria fuga. Un anno dopo essere approdato presso Ogigia, Ulisse torna finalmente a casa ed erra meditabondo tra le vie della città, rivedendo i luoghi di un tempo. Ulisse è dato per morto, Penelope si è nel frattempo risposata con un pretendente, Amphinomos:

Schweigend ging ich durch die Straßen, schweigend an den erleuchteten Fenstern des Königshauses vorbei, schweigend, auf Rhadamanthys' Stab gestützt, schritt ich dem Dunkel der Berge entgegen. Eine einzige Geste, mein Kind, ein Lächeln, ein Winken – und der Bürgerkrieg, hier Odysseus, dort Amphinomos, würde beginnen. Aber ich wollte keinen Krieg; Troja brannte noch immer, und ich durfte nicht zum zweitenmal schuldig werden. Damals hatte ich versagt; jetzt konnte nichts mich hindern, meine Tat zu tun. Ich mußte mich opfern, es gab keine andere Wahl. […] Die Berge erwarteten mich, die Dunkelheit und die bewegungslose Ruhe des Alters. Odysseus war tot. Ich selber hatte sein Grab am Strand von Ogygia gesehen.[521]

L'eroe, rifugiandosi a vivere in montagna lontano dagli affetti di un tempo, sfugge a qualsivoglia ritorno. Il finale è così descritto dallo stesso Jens:

Ein Mann verliert die Welt der Sekurität und zog in den Krieg. Illusion konfrontierte sich mit der Wahrheit, dem Mann wurde arg mitgespielt, endlich kehrte er, an Leib und Seele verwundet, nach Hause zurück. Das ist Odysseus, der Homerische und der Hauptmannsche ... Als Schatten, aus dem Totenreich entlassene Gespenster, kehren sie in eine Welt zurück,

[521] Walter Jens, op. cit., p. 74.

deren Zeichen sie nicht mehr verstehen. Keine Penelope, kein treuer Eumaios, kein Sohn erwartet sie; ihre Eltern sind tot oder haben sich abgewandt, die wurden fremd, alles was ihnen, den aus der Hölle wieder ans Licht Gesandten, begegnet, ist abweisend und unheimlich.[522]

È lo stesso autore a offrire la chiave interpretativa principale. Il ritorno a casa e il ritrovamento dei cambiamenti in atto, a causa della sua assenza. La *Verfremdung* è la cifra esistenziale che determina l'Ulisse della modernità sia che essa sia ricercata che involontaria. Nel caso dell'Ulisse del *Testament* si tratta di entrambi gli aspetti simultaneamente: Ulisse non riconosce la sua Itaca e ciò è a causa dei numerosi anni che l'hanno condotto nel mondo *fuori*, e quindi contro la sua volontà. Ma altresì l'esclusione definitiva, la scelta finale di non rivelarsi e non farsi riconoscere, negando perciò il momento dell'agnizione, perno e compimento del poema omerico, avviene nel testo jensiano. E tale dolorosa abnegazione è frutto dell'autodeterminazione che un personaggio a tutto tondo come Ulisse è e si conferma essere nel racconto di Walter Jens.

L'osservazione esterna della vita che scorre degli altri personaggi, da parte di Ulisse, riconnette il suo racconto all'inizio del suo percorso iniziatico: Ulisse torna ad osservare, da un punto di posizione esterno, la vita degli altri. La contemplazione estatica, senza farsi coinvolgere attivamente, segnala il ritorno all'origine del racconto.

La fuga dell'Ulisse jensiano dalla propria vita di sovrano, di marito e di padre, offre spunto per numerose letture. La comparatista Nora Moll ha offerto una suggestione particolarmente interessante. Ulisse, non rivelando ai cittadini di Itaca di essere sopravvissuto, nega il mito fondante di cui fa parte, «in order to help society and to gratify his own desire for anonymity and immersion in the community»[523]. È ciò che Blumenberg chiama "portare a termine il mito":

In jeder prätendierten Zuendebringung eines Mythos wird die umfassendere, wenn auch implikative Prätention zugänglich, *den* Mythos zu Ende zu bringen, indem *ein* letzter vorgewiesen wird. Die Evidenz, dieser letzte zu sein, erfordert eine Totalität, eine Vollkommenheit, deren fatale Wirksamkeit gerade nicht in der Erfüllung der Intention besteht, auf weitere Mythenproduktion Verzicht zu gebieten, sondern allererst die Faszination erfahrbar zu machen, die nicht ruhen lässt, es dem Muster gleich zu tun, den von ihm gesetzten Standard zu halten oder gar zu überbieten.[524]

---

[522] Walter Jens, *Moderne Literatur, Moderne Wirklichkeit*, G. Neske, Pfullingen 1958., p, 18.
[523] Theodore Ziolkowski, op. cit., p. 240.
[524] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 319.

L'Ulisse di Jens, quindi, «conclude la sua vita e insieme il suo percorso mitico proprio in quanto ribadisce la necessità di liberarsi del suo stesso mito: un racconto che lo vede legato alla distruzione di Troia, della quale secondo le versioni più diffuse del mito è stratega e artefice finale»[525]. L'autore offre quindi un'alternativa al mito omerico, la cui protesta, contro il presunto originale, consiste proprio nella scelta di non operare un'attualizzazione temporale, e nella creazione di contrasti tematici e stilistici con l'ipotesto omerico. L'ambiguità del personaggio è per Jens da determinare in quell'oscillazione costante tra accettazione e rifiuto della realtà che lo circonda. Insieme al rimorso e al senso di responsabilità civile rendono la sua personale rielaborazione di Ulisse così profondamente moderna pur essendo priva di attualizzazioni.

Il testo di Jens è particolarmente apprezzato da Ziolkowski, tanto da definirlo «a vehicle for the expression of ideas that concern contemporary humanity as a whole, the identity of the self and man's place, or that of the artist in society»[526].

4.2 Herr Meister – l'Ulisse come prototitpo

Il *Testament* non è l'unico approccio letterario di Walter Jens. Ad esso va aggiunta un'opera minore dal titolo *Herr Meister. Dialog über einen Roman*[527] pubblicato nel 1963. Il testo, come suggerito dal sottotitolo, è costruito come un dialogo attraverso un carteggio (suddiviso in tre parti) tra due personaggi: Herr A., scrittore di successo e il suo amico, professore universitario, Herr B. Jens afferma in apertura che il carteggio riportato è reale e racconta come i due conoscenti abbiamo deliberatamente deciso di non comparire con il nome esteso. Punto focale della discussione è un romanzo che A. sta scrivendo a proposito degli avvenimenti storici e sociali intorno al 1933; l'autore chiede a B. di consigliarlo sulla stesura, sulla struttura e i personaggi e B accetta volentieri il compito. Il romanzo, però, non vedrà mai la luce. È così che A. propone a B. di realizzare un romanzo sulle riflessioni che si sono

[525] Nora Moll, op. cit., p. 10.
[526] Theodore Ziolkowski, op. cit., p. 241.
[527] Cfr. Walter Jens, *Das Testament des Odysseus. Herr Meister. Erzählungen*, op. cit., pp. 77-169.

vicendevolmente scambiati per lettera, esse, quindi, diventeranno il vero romanzo. Walter Jens, conoscente di entrambi, ha perciò la funzione di curatore e, talvolta, di commentatore (si tratta perlopiù di brevi cenni extradiegetici).

Tutta l'opera si assesta, perciò, sui consigli e le differenti idee che lo scrittore A. vorrebbe inserire nella propria opera (che inizia nel 1961). A. soppesa diverse figure mitiche che possano fornire il modello alla costruzione del personaggio principale del suo romanzo, il *Meister*, il cui riferimento principale è naturalmente il Wilhelm Meister goethiano. Da qui ha inizio un susseguirsi di personaggi, Faust e Amleto, Giobbe e Ulisse, Gesù ed Edipo, che dovrebbero fornire il prototipo caratteriale per il Meister A. è indeciso su quale adottare e uno dei primi a essere considerato da A. molto promettente è Amleto poiché personaggio ricco di aspetti su cui riflettere. Da Amleto, però, giunge presto alla figura di Ulisse. La scoperta di un nuovo soggetto che sostituisce immediatamente quello proposto in precedenza non è priva di ironia. Da sottolineare però come Jens abbia selezionato le porzioni di testo che trattano esclusivamente della gestazione narrativa, eliminando qualsiasi riferimento ad essa estraneo. Emerge quindi un percorso a tratti ingenuo e ridicolo, quindi, che porta A. a soppesare numerosi personaggi prima di far naufragare il progetto nel nulla.

Le riflessioni su Ulisse come prototipo del Meister sono poste all'inizio della terza parte, dopo aver già vagliato numerosi personaggi. Nel riscoprire Ulisse e la sua storia A. ritrova l'ispirazione e la motivazione di persistere nel suo progetto:

> Jetzt aber, mein Freund, kann ich guten Gewissens behaupten: die Krise ist vorbei, ich schöpfe neuen Mut, und was Herrn Meister angeht, so scheint die neue Gestalt, in die ich ihn einschlüpfen ließ: scheint die Figur des Odysseus seine Trauer gemildert und den Zorn über die Mißachtung seiner Person besänftigt zu haben…jedenfalls kommt er seit einigen Nächten nicht mehr, und ich hoffe, er bleibt auch weiterhin aus.[528]

L'idea arriva da una consultazione in biblioteca, durante la quale ha la possibilità di vedere una traduzione dell'*Odissea*. A. in realtà non prevede una rielaborazione in senso modernista del personaggio. Anzi, rivede nella figura omerica quelle caratteristiche che intende riprendere e assolutizzare per la

[528] Walter Jens, op. cit., p. 150.

propria opera. Il riferimento al mito, classico o letterario, è fondamentale per A., senza un riferimento intertestuale lo sviluppo del personaggio non sarebbe per lui possibile:

Was anderen aus eigenen Kräften gelingt, die Schaffung einer Figur von exemplarischer Kraft, muß ich mit Hilfe mythischer Analogien – auf einem Umweg also: überzeichnend und ändernd, nehmend und gebend – erreichen. [529]

Attraverso il mito di Ulisse A. coglie così un aspetto forse a lungo taciuto dalle numerose ricezioni, ossia quello di un Ulisse malinconico, non solo nostalgico, ma amareggiato:

> Auf jeden Fall stieß ich vor vierzehn Tagen, beim Stöbern in der Bibliothek, auf eine alte Odyssee-Übersetzung, die wegen ihres Einbands mein Interesse erregte. Ich nahm das Buch vom Regal, blätterte hier, blätterte dort, begann zu lesen, studierte die Quellen, verglich, kombinierte, erfand – und sah plötzlich jene Gestalt des *homunclus tristis* leibhaftig vor Augen, in der mir die Schwermut selbst (nicht nur der eine oder andere ihrer Aspekte!) erschien. Odysseus als Saturniker, Herr Niemand als Symbol der Traurigkeit… […] Betrachten Sie die Gaben der Melancholie: weite Reisen und lange Abwesenheit, das Elend und die Höllenfahrt; dunkles Geheimnis, Alter und Nachdenklichkeit, Todesahnung. Trug und Gaukelei: wer, wenn nicht Odysseus hätte diese Geschenke empfangen? Welcher Schauspieler könnte die Rolle der Trauer vollendeter spielen als dieser so schwer durchschaubare Mann, den ich enträtseln möchte, weil iuch in ihm den wahren Herrn Meister, das Modell meines *homunclus tristis* erblicke!

Leggendo la descrizione di Ulisse è impossibile non pensare al personaggio del *Testament*. Jens accetta di pubblicare e di redigere il carteggio perché, probabilmente, attirato dai progetti letterari di A. che, simili ai suoi, tendono alla raffigurazione delle figure mitiche per le quali nutre vivo interesse. Ulisse, per entrambi, sembra l'uomo della nostalgia e della tristezza. Mentre la prima la si ritrova anche in Omero, dato che l'attesa di Ulisse per il ritorno verso casa è, a tutti gli effetti, nostalgica, soprattutto se si considera lo struggimento di Ulisse presso Calipso durante l'*incipit*[530], meno omerica è la qualità della tristezza. L'Ulisse omerico non è saturnino ma è, anzi, vitalistico e

[529] Walter Jens, op. cit., p. 154.

[530] Lo struggimento di Ulisse nell'*Odissea*, che ispira questo aspetto saturnino, è ravvisabile in particolare nel I Canto, vv. 48-59 (pp. 160-161). Nel IV 556-60 (p. 318) e infine nel V, v. 173 (p. 359) quando Calipso gli comunica la decisione degli Dèi di lasciarlo partire. In questo verso Ulisse risponde – ed è la prima frase che pronuncia in tutto il poema – «Ciò che tu dici, o dea, è diverso da ciò che hai in mente, e non è la scorta. […] Disubbidendoti, io non porrò piede su una zattera, se tu, o dea, non hai il coraggio di farmi un gran giuramento, che proprio contro di me tu non escogiti altra sciagura». Ulisse teme, infatti, che la donna stia tramando qualcosa e non si fida inizialmente. Ciò dimostra un forte autocontrollo da parte dell'eroe, una vera e propria autodeterminazione, che stride con l'aspetto meramente malinconico voluto dal personaggio A. l'Ulisse omerico è perciò in grado di controllare la nostalgia per il ritorno, non lasciandosi convincere senza fondate motivazioni. Su questo, cfr. *Odissea*, op. cit., nota 173ss (*Di Benedetto*), pp. 358-359.

intraprendente. Eppure A. interpreta il viaggio di Ulisse come malinconico a causa dell'assenza della patria, del viaggio verso gli Inferi e delle innumerevoli preoccupazioni che agitano l'eroe durante tutto il viaggio. Jens, d'altro canto, rappresenta anch'egli un Ulisse particolarmente vinto dalla nostalgia, non della patria ma delle avventure giovanili che sono inevitabilmente svanite, e dalla tristezza di una guerra, causa di un massacro di cui è lui stesso coresponsabile. L'Ulisse di Jens sembra, perciò, a tutti gli effetti un altro *homunculus tristis* ma il viaggio compiuto non è quello dell'*Odissea*, come pensato da A., bensì dell'*Eneide*. B. propone in seguito alcune situazioni-tipo in cui il Meister/Ulisse di A. potrebbe ritrovarsi:

> […] ich sehe eine Reihe verlockender Bilder: die nächtliche Scharade zum Beispiel, bei der Penelope die Rolle der Antigone spielt; oder den Augenblick, in dem Palamedes den kleinen Telemach vor die Pflugschaufel legt – Odysseus blickt auf, und eine Sekunde lang berührt ein Sisyphos-Gedanke sein Herz: das Kind oder ich? Oder Herrn Meister im Kampf, einen traurigen Mann, der aus den Gesichtern von Altersgenossen erkennt, daß seine Jugend, aber nicht der Krieg vorüber ist. … Oder Niemand in der belagerten Stadt; Niemand im Zwiegespräch mit Saturn; Niemand vor Helenas Thron […] Und dann, erfüllt von Kierkegaard'schem Ennui, die Insel Kalypsos![531]

Tra le proposte di B. è presente anche l'episodio delle Sirene che invece di cantare comunicherebbero verbalmente la verità. Solo essa – dice A. – potrebbe attirare un malinconico come Ulisse:

> Wo liegen die Berührungspunkte zwischen Odysseus und Ihrem Gelehrten? … In den Sirenen-Passagen? (Ich könnte mir denken, daß die Sirenen, statt zu singen, die Wahrheit verkünden: und das ist die einzige Sprache, der ein Melancholiker nicht zu widerstehen vermag.)[532]

Anche la scena del ritorno a Itaca è tenuta in considerazione e proposta da B. Nuovamente, le similitudini con il *Testament* di Jens sono innumerevoli:

> Die Heimkehr, meine ich – ergäbe eine Fülle interessanter Aspekte. Die Ankunft nach zwanzig Jahren: das will mit Proust'schem Maß gemessen sein, da kommt Heines Trauer ins Spiel […] da gibt es zu rätseln und zu fragen: traf man sich überhaupt? Oder war Penelope tot? Irrte Niemand enttäuscht in den Straßen umher, weil er Ithaka nicht mehr wiedererkannte – fremde Leute überall, die Gräber umgepflügt und die Häuser verkommen? Die Plätze mit Unrat bedeckt, den Garten verwildert? Was also geschah? Sprach Odysseus, ein wenig sentimental, von sich selbst in der dritten Person (»Niemand, heißt es, sei schon lange gestorben«), fragte alle Menschen: »Kennt Ihr ihn noch?«, suchte in jedem Gesicht sein Spiegelbild (»Wer bin ich, und wie heiße ich«?), um Jahre später, traurig und unstet, noch einmal zu gehen – und noch einmal die alten, halbvergessenen Plätze zu suchen, die Irrfahrts-Stationen: Städte und Inseln, über denen der Glanz der Vergänglichkeit lag…Nausikaa und Kalypso lebten nicht mehr, auch Kirke war schon lange gestorben, und Odysseus, ein gescheiterter Mann, starb eines Tages irgendwo in der Provinz, wurde verscharrt und sehr schnell vergessen…[533]

---

[531] Walter Jens, op. cit., p. 158.
[532] Walter Jens, op. cit., p. 160.
[533] Walter Jens, op. cit., p. 160.

Interessante notare come anche per A. il ritorno di Ulisse sia contraddistinto da una sensazione di estraneità. Itaca è, certo, ben diversa da quella jensiana: tutto sembra essersi corrotto, con il tempo, e nulla è più simile ai fausti della giovinezza di Ulisse, Itaca è ormai irriconoscibile.

Torna il tema della catabasi infernale, a consolidare quanto detto, ossia che la *Nekya* sia uno degli episodi più ripresi dalla ricezione del primo Novecento. Esso è infatti per l'autore B. il tema più importante di tutti da considerare:

> Drei Scenen (*sic*) also, mehr nicht, bleiben nach: das Erkennen des Vaters, die Heimkehr und der Sirenen-Gesang. Dazu, als Wichtiges, die Höllenfahrt – ein Abstieg in den Tartaros, der Ihnen in einer großen dantesken Vision Gelegenheit gäbe, die Geister all der Traurigen heraufzubeschwören, von denen zwischen uns nun schon so oft die Rede war. Ein gespenstischer Reigen ließe sich denken: die Totenprozession zum Tempeln des Saturn […][534]

L'incontro con le presenze dell'Ade ha quindi lo scopo di focalizzare ulteriormente l'isotopia della tristezza. L'immagine dell'Ade verrebbe trasmessa attraverso l'immaginario dantesco che detterebbe così i contorni della *Nekya* di A. Molto classica però sembrerebbe essere nella proposta di B e in linea con la scrittura omerica, a differenza invece della rielaborazione jensiana che fonde il naufragio sull'isola di Ogigia con l'apparizione dei morti.

L'analogia più importante tra il *Testament* e le proposte fatte da A. e B. circa il romanzo è sicuramente il fatto che, anche in questo caso, Ulisse verrebbe dato per morto e dimenticato, la sua presenza all'interno della società itacese non sarebbe più riconosciuta. Si trova perciò allontanato, nel caso della proposta di B. involontariamente, a vivere fuori dal proprio mito: non in montagna, come nel racconto di Jens, ma nella provincia, quasi per echeggiare, da lontano, il testo brechtiano sulle sirene.

La profusione di idee, proposte e accorgimenti che A. concede a se stesso e all'amico, che lo legge attraverso la lettera, sono state oggetto di critica per l'assenza di una struttura narrativa che sorregga il botta e risposta dei due protagonisti:

> In seinem »Dialog über einen Roman« (Untertitel) findet Erzählung nicht statt, sondern nur Geplauder über das Erzählen. Die Ambitionen des Schriftstellers A. stehen in peinlichem Gegensatz zu seinem Können. Sie sind grenzenlos: Schon im Namen seines Helden, des Herrn Meister, liegt eine Anspielung auf den berühmtesten deutschen Roman, und für seine flüchtigen Pläne ist ihm kein Muster zu groß - er mißt seine Kunstfigur mit Faust und Hamlet, Hiob und Odysseus, Jesus und Ödipus, er veranstaltet eine Springprozession, die ihn durch die ganze Weltliteratur führt […] Mit einem Wort: Der Aufwand, der da getrieben wird, steht in keinem Verhältnis zum

[534] Walter Jens, op. cit., p. 161.

> artistischen Ertrag. B., der Kritiker, treibt es womöglich noch schlimmer als A., der Romancier, dem aus den Briefen seines Ratgebers Lesefrüchte wie aus einer umgestülpten Schublade entgegenkollern.[535]

La recensione negativa sottolinea, inoltre, come Jens vorrebbe offrire al suo pubblico l'opera in quanto «Summe von Regeln und Winken für Romanschreiber»[536] per consigli ai romanzieri, grazie alla quale trovare ispirazione, ma in realtà – sottolinea il recensore – ciò non avviene, e il lettore si ritrova in realtà a domandarsi – insieme a B. (che il recensore suppone essere lo stesso Jens) il senso delle elucubrazioni che leggiamo (e che quindi fingerebbe di domandarsi il significato). Al di là del valore intrinseco, o meno, dell'opera, è interessante però notare come Ulisse venga considerato non per le sue qualità eroiche ma per quelle *ex negativo* e sia considerato, da A., un personaggio struggente al pari di Amleto. Nonostante A. richiami alla mente episodi di viaggio, come quello della *Nekya*, l'immagine che ne scaturisce è però quello dell'immobilità, di un Ulisse rivolto in sé stesso. La visione tradisce, almeno in parte, il testo omerico al quale A. pur si richiama, ma è una proposta di riscrittura che si inserisce in un contesto più ampio e, proprio per questo, decisivo e importante: a partire dagli anni Cinquanta le riscritture dell'antico tendono ad una decostruzione del personaggio di Ulisse che non mira solo a rendere il mito un anti-eroe, ossia a far emergere gli aspetti più inquietanti e sotterranei, ma si prefigge, addirittura, di trasformarlo nel suo contrario filosofico: un personaggio della stasi, della sosta, dell'annichilimento di contro, invece, all'idea che – attraverso la rielaborazione dantesca – si ha di lui fino al Novecento; ossia di colui che anela al movimento e al viaggio. È questa decostruzione radicale a dominare le rielaborazioni della *Nachkriegszeit*. Dall'Ulisse della deambulazione si giunge così – nel corso della prima metà del Novecento – all'Ulisse *immobilis*. Questo nuovo paradigma, nella ricezione di Ulisse, è annunciato da alcuni versi, particolarmente significativi, di Pasolini:

---

[535] Anonym, *Walter Jens »Herr Meister«, Spiegel (Politik)*, n. 40/1963, R. Piper Verlag, München 01.10.1963. Disponibile al link (archivio): https://www.spiegel.de/politik/walter-jens-herr-meister-a-eb490d62-0002-0001-0000-000046172154 [u.a.: 16/08/2021].

[536] Ibid. Il rif. del recensore è Walter Jens, op. cit., p. 82 (8). Jens sottolinea, ad ogni modo, che i consigli non vadano davvero presi sul serio ma siano solo proposte soggettive e personali. Il carteggio, perciò, non ha in realtà alcuna pretesa didattica ma si prefigge come pura fruzione letteraria.

No bisugna mòvisi/ par tornà. / Cui ch'al si mòuf, si mòuf par na strada dreta/ e sensa fin.[537]

4.3 *Odysseus und die Schweine* di Lion Feuchtwanger

I. Biografia e primo avvicinamento

Lo scrittore ebraico Lion Jacob Arje Feuchtwanger[538], nato a Monaco nel 1884, è stata una delle personalità più influenti del mondo letterario durante la Repubblica di Weimar. L'opera *Jud Süß* (1925) lo consacra come uno degli scrittori più letti e discussi del XX secolo, benché oggi abbia una rilevanza notevolmente minore rispetto ad altri autori a lui coevi. È infatti ricordato per aver influenzato la scrittura di Bertolt Brecht (con il quale stringe l'amicizia di una vita) ma le sue opere, e la sua carriera di drammaturgo, sono ingiustamente scomparse dalla ricezione odierna.

Cresciuto in una famiglia ebraica, intraprende quasi immediatamente il lavoro di scrittore e fonda nel 1908 la rivista *Spiegel* per poi doverla fondere, a causa di problemi finanziari, con la *Schaubühne* di Siegried Jakobsohn[539]. In seguito allo scoppio della Prima guerra mondiale nel 1914 viene internato con la moglie a Tunisi per poi essere lasciati rimpatriare in Germania. Verrà in seguito arruolato come soldato semplice nella riserva dell'Esercito tedesco, a Monaco, dal quale tuttavia fu congedato dopo cinque mesi e mezzo di servizio per motivi di salute. Da quel momento avrà modo di dedicarsi totalmente alla scrittura. In quegli anni si tengono sette anteprime mondiali di sue opere teatrali presso numerosi palcoscenici. Alla fine del conflitto è un noto sceneggiatore in tutta la Germania.

Dopo alcuni successi come drammaturgo si dedica però al genere del romanzo storico, a cui appartiene proprio *Jud Süß* scritto tra il 1921 ed il 1922 e pubblicato nel 1925, che trova all'estero già nel 1926 ampia risonanza, dopo

---

[537] Pierpaolo Pasolini, *Ciants di un muàrt* (1944), in: Pierpaolo Pasolini, *La nuova gioventù,* Einaudi, Torino 1975, p. 205 (I, *linguggi dei fanciulli di sera*). «Non bisogna muoversi per tornare. / Chi si muove, si muove per una strada diritta/ e senza fine».

[538] Sulla vita e le opere dello scrittore, cfr. Wilhelm von Sternburg, *Lion Feuchtwanger. Ein deutsches Schriftstellerleben*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1999.

[539] Sulle vicende editoriali cfr. Wilhelm von Sternburn, op. cit., p. 93 e ss.

che Feuchtwanger aveva a lungo ed invano cercato un editore in Germania. I grandi successi che seguono ne confermano la fama (seppur non duratura): *Die hässliche Herzogin* e *Der jüdische Krieg* – scritta nel 1932 durante un soggiorno presso Grunewald (Berlino) – che rappresenta la prima parte della *Josephus-Trilogie*[540]. Focus delle opere di questo periodo è il tema ebraico, declinato soprattutto in chiave storica.

Nel novembre del 1932 si reca sia a Londra che negli USA per tenere alcune conferenze. La presa del potere da parte dei nazisti a fine gennaio del 1933 rende di fatto impossibile il suo ritorno in patria in quanto uno degli intellettuali più invisi al regime e, non a caso, le sue opere finiscono nei roghi, tristemente noti, del 1933. Il suo nome emerge, già nell'estate del 1933, fra i primi nella lista di coloro che fuggono la Germania hitleriana. Il genere storico ha una precipua funzione, per lo scrittore, in quegli anni; esso è infatti finalizzato all'analisi della situazione politica di quegli anni[541]: il totalitarismo viene perciò descritto, durante il periodo dell'esilio, attraverso una prospettiva quasi giornalistica e, di conseguenza, meno narrativa.

Dal 1933 Feuchtwanger vive a Sanary-sur-Mer, centro degli emigrati politici tedeschi nel sud della Francia. Grazie al successo delle proprie opere conduce, nonostante l'esilio, una vita agiata. È negli stessi anni che si avvicina al comunismo sovietico; ciò gli costerà, però, numerose polemiche, soprattutto per la difesa dei processi staliniani nel suo resoconto di viaggio *Moskau* (1937), provocando l'indignazione, tra gli altri, di Arnold Zweig e Franz Werfel.

È invece in *Exil* che critica aspramente gli intellettuali tedeschi che erano rimasti in Germania dopo l'ascesa al potere di Hitler. Nel 1940, con la disfatta della Francia contro la Germania nazista e la conseguente occupazione del territorio francese da parte delle truppe tedesche, viene internato, come molti altri connazionali in esilio che risiedevano in Francia, nel campo di internamento *Les Milles*. I prigionieri di Les Milles, a causa dell'avanzata delle

---

[540] I testi che fanno parte della trilogia sono: *Der jüdische Krieg* / *Die Söhne* / *Der Tag wird kommen* e vengono scritti dal 1932 al 1942.

[541] Si parla di una vera e propria *Auseinandersetzung* con i fascismi all'interno delle opere di Feuchtwanger. Cfr. Ludwig Fischer, *Die exilspezifische Entwicklung des Historischen Romans Lion Feuchtwangers*, in: Alexander Stephan, Hans Wagener (Hgg.), *Schreiben im Exil: Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Bouvier-Verlag, Bonn 1985, pp. 224-235, qui p. 225. Sul medesimo aspetto, cfr. Jessica Resch, op. cit., p. 39.

truppe tedesche, vengono in seguito provvisoriamente trasferiti in un accampamento presso Nîmes, da dove l'autore riuscirà a fuggire attraverso Spagna e Portogallo ed imbarcarsi su un aereo diretto negli Stati Uniti d'America. Qui vivrà dal 1941 fino alla morte a Villa Aurora, in California.

Nel 1953 Lion Feuchtwanger riceve il Premio Nazionale di I classe della DDR, per l'arte e la letteratura. Nella Repubblica Democratica Tedesca è tenuto in alta considerazione quale simpatizzante antifascista e comunista. Il mito diventa, in questo senso, uno strumento efficace contro la propaganda di regime che mirava ad attuare una pratica di *Geschichtsverfälschung*[542]. Feuchtwanger si inserisce in questo contesto; per l'autore il recupero del mito significa lasciare nuovamente emergere la razionalità e il buon senso. Ciò è possibile solo se si tiene in considerazione che per Feuchtwanger il mito è *Vernunftsmythos*[543], ossia il mito del progresso. Secondo l'autore esso deve ispirare gli uomini a progredire, sia intellettualmente che nella tecnica, e spingerli a migliorarsi continuamente. Per Feuchtwanger la narrazione della contemporaneità e quella mitica sono indissolubilmente legate tra loro. Ne deriva una definizione di storicismo fuori dagli schemi: attraverso l'analisi dell'antico e del mitico si racconta, ricorrendo al linguaggio metaforico del mito, il moderno. Lo afferma lo stesso Feuchtwanger quando dice:

> Andere haben ihr Weltbild, um es klarer aus sich heraus zu projizieren, in eine größere räumliche Entfernung gerückt, es in irgendeiner exotischen Gegend angesiedelt. Ich habe mein (natürlich zeitgenössisches) Weltbild zum gleichen Zwecke zeitlich distanziert, das ist alles.[544]

La distanza temporale intrapresa da Feuchtwanger gli consente una presa di posizione sul mondo più sicura (lontana da eventuali censure) e più affascinante. Perciò sono «alle erhaltenen Tragödien der Griechen [...] in eine ferne, mythologische Frühzeit verlegt»[545]. Per Feuchtwanger il mito non è un momento *fuori* dalla storia ma situato in essa, una *Frühzeit* che precede le epoche successive. Anche Omero, non è una figura avvolta dal mistero ma una

---

[542] Jessica Retsch, op. cit, p. 40.

[543] Cfr. Wolfgang Müller-Funk, *Der Erfolg der Sinngebung oder: die List der Vernunft. Mythographie und Aufklärung in Lion Feuchtwangers Roman Erfolg*, in: *Text + Kritik*, H. 79/80 (1993), pp. 49-60, qui pp. 51-58.

[544] Lion Feuchtwanger, V*om Sinn und Unsinn des historischen Romans* (1935), in: Lion Feuchtwanger, *Ein Buch nur für meine* Freunde, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984, pp. 494-501, qui p. 496. Il testo analizza le cause del romanzo storico come genere prediletto per l'autore.

[545] Lion Feuchtwanger, *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*, op. cit., p. 495.

personalità che, seppur dall'identità sconosciuta, ha una concezione politica ben precisa. Egli crede infatti in un governo centralizzato, di stampo dittatoriale, che possa annullare i conflitti che invece sono la norma, durante gli anni in cui il poeta cieco sarebbe vissuto, tra i principi della Grecia[546]. Ciò che sottolinea Feuchtwanger è come Omero, attraverso i suoi poemi, intenda raccontare fatti culturalmente molto vicini ai suoi ascoltatori in modo da indurre in essi commozione e riflessione sul loro presente[547].

In questa sede si vorrebbe discutere una delle opere meno note e meno dibattute dell'autore[548], *Odysseus und die Schweine oder das Unbehagen an der Kultur*, scritta nel 1947, comparsa nel 1948 sulla rivista *Ost und West* diretta da Alfred Kantorowicz, per essere poi pubblicata solo nel 1950 all'interno di una raccolta. Il racconto le presta anche il nome: titolo della *Sammlung* è, infatti, *Odysseus und die Schweine (und zwölf andere Erzählungen*), dove il racconto su Ulisse è posto in apertura. Non si può rilevare un *trait d'union* tra i diversi racconti della raccolta, non c'è un tema comune né rimandi intertestuali. Per la complessità del racconto è però senza dubbio *Odysseus und die Schweine* a rappresentare il testo più interessante e problematico. Come sottolinea la critica, il breve racconto su Ulisse – quasi un esercizio nella *kleine Form* – «masterfully bridges the gap between antiquity and the present»[549]. L'ispirazione della figura di Ulisse nasce probabilmente sia dalle riflessioni su Omero sia da un semplice fattore biografico: come già altri autori contemporanei, anche Feuchtwanger rivede se stesso nel tema odissaico: l'esilio e il continuo viaggiare tra paesi diversi, con la speranza del ritorno verso casa, ha sicuramente suscitato interesse e devozione

---

546 Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 494 e ss.

547 Su questo aspetto del tentativo "attualizzante" della voce omerica, cfr. Jessica Resch, op. cit., p. 41 e 42. Cfr. per una disamina maggiore, Barbara Patzek, *Homer und seine Zeit*, C.H. Beck, München 2003, p. 73.

548 Ad esempio, nel volume dedicato della *Sammlung Metzler*, il racconto compare nella lista bibliografica relativa all'autore ma non gode di nessuna contestualizzazione e approfondimento. Si tratta perciò di due semplici menzioni. Cfr. Frank Dietschreit, *Lion Feuchtwanger*, Sammlung Metzler, Bd. 245, Stuttgart 1988, p. XVIII (*Einleitung*) e p. 152 (*Primärliteratur*). Lo stesso discorso avviene anche per l'edizione dei *Text + Kritik* a lui dedicata. Nonostante si parli di mito, il riferimento al mito "illuminista" non è nel racconto di Ulisse, come pure sarebbe lecito pensare, ma nel romanzo *Erfolg*, in particolare relativo alla figura di Tüverlin, facente parte della *Wartesaal-Trilogie*. A questo riguardo, cfr. Wolfgang Müller-Funk, ibid.

549 F. S. Grosshut (West New York City, N. J.), *Reviewed Work: Odysseus und die Schweine (und zwölf andere Erzählungen) by Lion Feuchtwanger*, in: University of Oklahoma (Ed.), Books Abroad (International Literary Quarterly), Vol. 25, No. 3 (Summer 1951), p. 259.

per il poema omerico[550]. Vedremo, però, come Feuchtwanger non recuperi tanto l'aspetto del viaggio, quanto in realtà quello della sosta. Certo, Ulisse si rimette nuovamente in marcia per un secondo viaggio, diretto questa volta a Scheria, presso i Feaci. Ma il racconto si struttura interamente sull'isola, i dialoghi tra Ulisse e i Feaci sono alla base della riflessione filosofica che il testo vuole esprimere. È perciò essenziale seguire l'indicazione lasciata dal comparatista Ziolkowski[551] e non interpretare ogni opera in cui figura Ulisse, tra gli anni Quaranta e Cinquanta come narrazione di un ritorno perché questa operazione appiattirebbe inutilmente le potenzialità dialettiche del personaggio. Ulisse non è sempre *Heimkehrer*. La biografia di Feuchtwanger è d'ausilio a comprendere meglio il contesto nel quale ci muoviamo, che rappresenta infatti l'opposto del movimento: durante la scrittura del racconto l'autore si trova nella propria villa in California. Non è in viaggio ma in sosta, rassegnato e ritirato ad una vita pacifica. La riflessione che conduce è sul mondo di ieri, in retrospettiva, e di questo occorre tenere conto nell'analisi del testo che segue.

La trama del racconto breve si struttura su due momenti. Il primo è l'arrivo di Ulisse all'isola dei Feaci, dove scopre una società del progresso che lo preoccupa e spaventa perché profondamente diversa dalla sua, sebbene anche a Itaca cominci a profilarsi un'età moderna (che Ulisse respinge con forza). In particolare sono due le invenzioni che scopre per la prima volta a Scheria: il ferro e la scrittura. Il secondo momento, più breve ma che pure dà senso al titolo, è il dialogo tra il cantore dei Feaci Demodoco e Ulisse. Fulcro del dialogo è una bugia trasmessa ai posteri, da parte di Ulisse, riguardo alla trasformazione dei propri compagni in maiali durante la sosta presso casa di Circe. Questi due nuclei tematici verranno di seguito analizzati in maniera distinta.

II. La società dei feaci come società illuminista *ante-litteram*

Il ritorno a Scheria, da parte di Ulisse, avviene in maniera del tutto inaspettata. L'inizio del racconto indaga quello spazio vuoto di cui spesso si è discusso in questa tesi; ossia il futuro di Ulisse dopo l'*Odissea*, che Omero lascia volutamente ambiguo attraverso la profezia di Tiresia e che Dante coglie nel

[550] Cfr. Jessica Resch, op. cit., p. 42.
[551] Cfr. Theodore Ziolkowski, op. cit., pp. 227-228.

segno di un ritorno al mare verso l'approdo di lidi sconosciuti e vietati. Feuchtwanger parte dalla medesima suggestione:

> Sing mir, Muse, die zweite Fahrt des wißbegierigen Odysseus in das Land der Phäaken; denn davon schwieg uns der Dichter.
> Er stand aber damals der erlauchte Odysseus, der weitumgetriebene Dulder, der Listigste unter den Menschen, an der Schwelle des Alters. Dreiunddreißig Jahre hatte er gezählt, als er nach Troja auszog, ein Jahrzehnt war er vor Troja gelegen, ein weiteres Jahrzehnt auf dem Meer herumgeirrt. Sieben fernere Jahre waren vergangen, seitdem er die Freier geschlagen hatte, die ihm die Frau bedrängten, die edle Penelopeia, und ihm die Habe verpraßten, die Übermütigen. Er aber hatte sie alle erschlagen, die Schuld nicht lange messend, ob sie größer sei oder geringer, und ihre traurigen Seelen zum Hades hinabgeschickt.[552]

La ripresa dell'*incipit* omerico coincide con il suo superamento. Nella prima parte del racconto viene infatti narrata la vicenda per come la conosciamo: Ulisse torna a casa, fa strage dei Proci, che dissipavano intanto i suoi beni e miravano a sposare Penelope, e spedisce – anche in questo punto è particolarmente fedele al testo omerico – le anime degli stolti agli Inferi, noncurante se la colpa sia minore o maggiore rispetto ai peggiori, a tutti spettava la condanna a morte. Dopo aver chiesto alle muse di narrare il primo viaggio di Ulisse, l'*Odissea*, il Narratore chiede, nella finzione di Feuchtwanger, la facoltà intellettiva di poter narrare anche il secondo, diretto verso la terra dei Feaci. Viene inoltre sottolineato come il poeta taccia sui fatti di questa seconda impresa. Scopriremo presto il perché: a essere taciuta è soprattutto una vicenda, presso Circe, che durante la sosta a Scheria emergerà. Feuchtwanger sembra imitare il modello omerico in numerosi punti. Gli epiteti, riferiti a Ulisse e ai comprimari, tornano ma assumono un significato differente e suonano, presto, come fittizi. Ulisse è diventato profondamente diverso, nel corso degli anni, da quello che conosciamo attraverso i poemi, a cominciare dal mero aspetto fisico che lo ritrae ormai vecchio e fragile:

> Langsam rundeten sich ihm die starken Schultern, fetter um die Knochen wuchs ihm das Fleisch, und nicht mehr wie früher glänzten die Augen. Auch waren ihm einige Zähne gebrochen, so daß sie ihm stumpf und schwärzlich im Munde staken, andere waren ihm gänzlich entfallen, und oftmals hatte er Mühe, das saftige Fleisch des Hammels oder des Rindes mit den Zähnen vom Knochen zu reißen. Und wenn er jetzt den gewaltigen Bogen hätte spannen sollen, mit dem er seinerzeit die hündischen Freier erlegte, dann hätte wohl seine Schutzgöttin Pallas Athene den größern Teil der Arbeit leisten müssen.[553]

[552] Lion Feuchtwanger, *Odysseus und die Schweine (und zwölf andere Erzählungen)*, Aufbau-Verlag, Berlin 1950, pp. 7-32, qui p. 7.
[553] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 7.

Sovrappeso, con i denti rotti e debole: l'Ulisse di Feuchtwanger appare come uno sconfitto fin dalle prime pagine. Solo la ricchezza dei possedimenti, il potere e i doni degli Dèi, consolano Ulisse:

> Und wenn ihm Unmut über die schwindende Manneskraft die Seele bedrängte, wehrte er ihm und verscheuchte ihn und freute sich lieber der Fülle, des Reichtums, der Macht und der anderen Gaben, die ihm die Götter beschert hatten. Denn er war jetzt unter den Königen der sieben Inseln der reichste. […] Dem Odysseus gehörten große Herden auf der Insel, zwei weitere auf der Insel Same und vier auf dem Festland. Und im untern Gewölbe seines staatlichen Hauses verwahrte er Schätze aller Art, prächtig gewirkte toffe, Bildwerke aus Bronze und schöne Gerät aus Kupfer und sogar aus Gold. Auch dienten ihm viele tüchtige Männer und zahlreiche Dienerinnen. Und die Wildheit und Gewalt, mit welcher er die frechen Freier gezüchtigt hatte, verschaffte ihm nach die vor Furcht und Macht unter den Männern der Insel und weit darüber hinaus.[554]

Ulisse è così rappresentato come un re temuto e ricco. La fama dell'*Odissea* trascorsa gli ha permesso così di accentrare su di sé il controllo di Itaca e delle isole vicine. Dei suoi viaggi e delle sue imprese, però, non resta che l'ombra della fama che contrasta con l'altra celebrità eroica dell'Ellade, quella di Achille:

> Allein die Wolken, die über seiner innern Landschaft manchmal aufzogen, zerstreuten sich, wenn er erwog, wie ihm zuletzt alle seine Abenteuer, Irrfahrten und Leiden gut hinausgegangen waren. Jetzt war das Böse im Schoße des Meeres verschwunden, und ihm blieb der Ruhm, ein Ruhm, wie ihn nun, da Achilleus tot war, kein Zweiter besaß unter den sterblichen Menschen. Oft in seinem Herzen verglich er den eigenen Ruhm mit dem des Achilleus. Der wurde wie einer der Götter geehrt, weil er der erste Kriegsheld unter den Achäern gewesen war. Aber höher als der Preis der Kriegshelden dünkte dem viel befahrenen Odysseus der Ruhm der weisen, klugen, verschlagenen Mannes, und daran war kein Zweifel, daß seit Prometheus und Daidalos keiner für schlauer galt, verständiger, erfindungsreicher als er, Odysseus.[555]

Rispetto all'eroe della forza, quale è Achille, Feuchtwanger sottolinea che Ulisse è – in concordanza con il poema omerico – l'eroe dell'ingegno e dell'astuzia. Come in Jens, ritroviamo un confronto con un altro eroe del mito classico. I confronti permettono agli autori di rispolverare il complesso sistema gerarchico dell'Olimpo e mettere in luce, al lettore meno avvezzo, le caratteristiche fondanti di ciascun personaggio della ricezione.

Il fatto che Ulisse venga anche definito furbo (*wißbegierig*)[556] e paziente (*Dulder*)[557], caratterizzazione chiave nei due poemi omerici, è presto smentito dalle dinamiche interne del racconto. Ulisse è infatti impaziente di poter nuovamente trovare un modo di ravvivare la propria vita stanca. Si tratta di un modulo tipico della ricezione moderna: il tedio del moderno Ulisse è il

[554] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 8.
[555] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 9.
[556] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 7.
[557] Ibid.

quotidiano. Ma non solo. A rendere Ulisse inquieto è, infatti, anche l'evoluzione della società itacese: se prima essi si affidavano a lui, ai regnanti in genere, per prendere decisioni importanti e farsi guidare, ora essi si avviano ad un processo di emancipazione e autocontrollo che sfugge alle pretese egemoni del sovrano Ulisse:

> Die Männer der Insel wollten selber denken und erdreisteten sich eigener Meinung. Es kam sogar vor, daß einer murrte, wenn es jetzt der Insel an Manneskraft mangeln, so sei der edle Odysseus daran schuld; erst habe er die blühenden Jünglinge, das Mark des Landes, ins Feld geführt vor Troja und keinen zurückgebracht, und als eine neue Generation herangewachsen sei, die der Freier, habe er auch die in den Hades geschickt. Da mußte dann wohl der edle Dulder Odysseus den Arm heben und den Mißvergnügen mit dem Zepter über den Rücken oder über den Schädel schlagen.[558]

Il cambiamento in atto, nella civiltà itacese, è segnalato come un momento di rivolta minore ma è in, in realtà, l'inizio di un processo che investe tutta l'isola e rende i suoi abitanti più consapevoli e meno devoti a Ulisse. Egli, d'altra parte, tenta con la violenza di affermare costantemente il proprio dominio, assassinando la nuova generazione dei Proci e soffocando così qualsiasi possibilità di contrasto "armato" dagli oppositori. Ma le voci non si spengono: Ulisse sarebbe responsabile della drastica riduzione della popolazione maschile sull'isola perché responsabile della morte dei suoi compagni a Troia da lui condotti in battaglia. Come sottolinea lo stesso narratore, «jetzt war eine weichere, schwächere, weniger heldische Zeit gekommen»[559]. Lo *shift* temporale e culturale è segnalato anche dall'atteggiamento dei familiari stessi, poiché Telemaco e Penelope assumono una posizione indipendente da Ulisse. Il pensiero corre immediatamente a contemplare la possibilità che Penelope possa averlo voluto tradire ad un certo punto.

> Nicht einmal der eigene Sohn, der bedächtige Jüngling Telemachos, war ganz so, so wie ihn sich Odysseus wünschte; freilich war er älter, als ihn Odysseus sah. Er tat, was der Vater ihm hieß, und ließ niemals Widerspruch aus dem Gehege der Zähne. Aber Odysseus hatte auf seinen vielen Fahrten gelernt, den Sinn der Menschen zu erkennen, er merkte, daß der Sohn manchmal selbständige Ansichten hatte, und das verstimmte ihn. Auch die Frau, die edle Penelopeia, verhehlte ihm gewisse Erinnerungen und Gefühle, die sie wohl im Herzen tragen mußte. Denn sicher hatte sie während der langen Jahre seiner Fernheit die Freier betrachtet und erwogen, wen sie wählen sollte, blieb er noch lange verschollen. Es waren unter den Freiern welche gewesen, jung, kräftig, gut anzusehen, vermögend und von Verstande. Einige der Mägde hatte Odysseus belauscht, wie sie sich schwatzten, daß die edle Penelopeia auf den Freier Amphimos keineswegs ablehnend blicke. Wenn dann später Odysseus die Mägde an den Sparren des Daches kurzerhand aufgehängt hatte, daß sie dahingen wie Drosseln im Garne, sachte hin- und herschwankend, dann eben deshalb, weil er dieses Gerede hatte

[558] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 8.
[559] Ibid.

ersticken wollen; es klang ihm nicht gut in den Ohren. Doch verdachte er's Penelopeia, daß sie niemals von den Zeiten der Freier sprach.[560]

Arrivati fin qui, la descrizione di Ulisse nonostante i termini "omerici" a lui attribuiti, stride con la sua controparte tradizionale. Il ritratto che ne scaturisce è grottesco e a tratti inquietante; si tratta della rappresentazione di un uomo insicuro, che teme delle ritorsioni da parte di famiglia e popolo, e pronto a uccidere in nome della propria gloria. Un eroe perciò stanco e frustrato a causa della contingenza storica in cui si trova. Egli arriva ad intimare Penelope di non rivangare più i tempi andati, perché teme che la donna possa ripensare ad un amore mancato tra i pretendenti. D'altra parte, il vuoto causato dalle avventure giunte al termine, ne crea un anelito: tornare, non a casa, ma al viaggio di ritorno. È l'ultimo posto visitato, Scheria, ad attrarlo e non certo casualmente. I suoi abitanti l'hanno tratto in salvo e riportato, dormiente, di nuovo nella sua patria. Si sono dimostrati comprensivi e ascoltatori. Egli vorrebbe perciò tornare a coloro che gli hanno permesso un riscatto nei confronti dei nemici e che quindi, indirettamente, possano riportarlo con la memoria ai fasti della gioventù. Ciò che però lo attira di più è la loro diversità culturale e sociale:

> Die letzten fremden Menschen, die er gesehen hatte, waren die Phäaken gewesen. Sie wohnten auf ihrer fernen Insel Scheria um Ende der Welt, fremdartig und glücklich, und oftmals grübelte der neugierige Odysseus über ihr Wesen und ihre Bräuche. Denn sie waren anders als die übrigen Menschen. Die göttergleichen Achäer, die auf dem Festland und die auf den Inseln, wenn sie mir mit dem Ihrigen nicht zufrieden waren, zogen aus, um über ferne Männer im Osten herzufallen, von deren Schätzen sie gehört hatten, und sie ihnen mit der Schärfe des Schwertes zu rauben. Die Phäaken hingegen achteten den Krieg nicht hoch und nicht den Ruhm der städtezerstörenden Männer. Statt dessen stellten sie Güter her in wohldurchdachter, klüglich geordneter Arbeit, sie bauten Häuser, größer und reicher als die der andern Menschen, und edleren Hausrat, über die Meere schickten sie ihre wohlgezimmerten, zweiundfünfzigrudrigen Schiffe und tauschten, was sie erzeugten, mit Schätzen von Völkern, die ebenso fern waren wie sie selber, an andern Punktes des Randes des kreisrunden Erde, und holten sich Erze und Gewürze und seltsame Güter.[561]

La società dei Feaci, rispetto a quella di Itaca, è avanzata e illuministica. Non crede nella guerra e nel saccheggio ma vive pacificamente e si dedica al commercio. Interessante a questo proposito il fatto, nominato dall'autore, che nei luoghi lontani, dove avveniva lo scambio di beni, tra questi ve ne erano alcuni strani (*seltsam*). È il primo segnale che ci informa di come i Feaci vengano ritenuti, da Ulisse, dei veri e propri *Außenseiter* rispetto all'Ellade data la loro estraneità alle usanze comuni. Queste caratteristiche affascinano l'eroe che

[560] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 9.
[561] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 13.

torna con la memoria ai due protagonisti principali di Scheria: Re Alcinoo e la figlia, la principessa Nausicaa, dato che «manchmal bereute der erlauchte Odysseus, daß er, nachdem ihn die Götter auf das reihe, heitere Eiland verschlagen hatten, nicht länger dort geblieben war, um den Sinn und die Sitten der Phäaken zu erforschen»[562]. Ma, sottolinea Ulisse, «die Pflicht hatte ihn zurückgetrieben zu der edeln Penelopeia, und so hatte er sich von den Phäaken heimbringen lassen nach seinem Ithaka auf zauberhaft schnellem, sicherem Schiffe»[563]. Feuchtwanger unisce, in modo sapiente, i passaggi fedeli al mito omerico e alcuni focus stranianti che, invece, lo modificano profondamente. Come nell'*Odissea* Ulisse torna a casa grazie alla nave fornita dai Feaci ma nel racconto di Feuchtwanger il racconto è avvertito come obbligo inevitabile. Quasi, sembrerebbe, a seguire il proprio destino, voluto dalle potenze superiori dell'Olimpo, che egli rinunci così alle soste che gli si prospettano lungo il cammino. Se il primo viaggio di Ulisse verso casa è perciò un viaggio inarrestabile, caratterizzato da un moto centripeto[564], esso diventa, nel secondo viaggio verso Scheria, centrifugo. Nel mondo fuori.

Ciò che invece accomuna Feaci e Itacesi è l'aver eletto gli aedi a cantori per eccellenza perché «ohne Sänger […] gab es keinen Ruhm»[565]. Essi si chiamano, infatti, tutti Omero. Il canto delle gesta passate assume un potente significato anamnestico: attraverso il ricordo, Ulisse rievoca le proprie gesta gloriose e, per mezzo di esse, accresce il proprio status simbolico per sé e i cittadini. La funzione di questi Omero è quindi fondamentale perché assicura la forza d'animo necessaria, anche durante la vecchiaia, a portare avanti il regno:

> Des Odysseus Sänger nannte sich Phemios. Und wie alle Sänger nannte er sich auch Homer. Homer bedeutete: der Mitgänger, derjenige, der nicht allein gehen kann. Homer aber hieß man die Sänger aus zwei Gründen: einmal weil sie zumeist schwach von Gesicht waren oder geradezu blind, was ihrem Beruf zustatten kam; denn der Blick auf das Innere schärfte sich mit dem Abnehmen des Blickes nach außen. Dann aber nannte man sie Mitgänger auch deshalb, weil sie nicht hätten erzählen können, wenn nicht vorher andere die Dinge verrichtet hätten, von denen sie erzählen konnten.[566]

Essere Omero significa perciò due cose: perdere la vista verso l'esterno per acquisirne una migliore che guardi dentro (chiaro riferimento alla cecità

[562] Ibid.
[563] Ibid.
[564] Theodore Ziolkowski, op. cit., p. 226.
[565] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 11.
[566] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 11.

biografica del poeta) ed essere compagno di viaggio al quale l'eroe di turno racconta le proprie imprese. In particolare questo secondo aspetto è da tenere in considerazione: il poeta non narra ciò che ha sentito da altri, ma rinarra ciò che ha ascoltato in prima persona dall'eroe al quale è stato probabilmente vicino anche durante i viaggi. Feuchtwanger sfiora così la tematica di una possibile pluralità dietro il nome del poeta dell'*Odissea*. Si viene a perpetuare, nei secoli e nelle generazioni a venire, il sapere, sempre soggettivo e parziale, che gli eroi decidono di raccontare. Questa percezione individuale delle avventure è il perno attorno al quale ruota tutto il racconto: le gesta narrate, l'*Odissea* stessa, sono un mero punto di vista.

L'Omero di Alcinoo è invece Demodoco, le cui doti canore e poetiche vengono presentate come sublimi:

> Dann wurde der Sänger hereingeführt, der Homer des Königs Alkinoos, und dieser Homer – Demodokos hieß es – war gänzlich blind. Alle behandelten ihn mit Achtung. Den hohen, kupfergeziertem Sessel setzte man ihn in die Mitte des Saales an eine ragende Säule. .... Odysseus aber erinnerte sich deutlich, wie herrlich damals bei seinem ersten Aufenthalt auf der Insel dieser Homer gesungen hatte. Er hatte von Troja gesungen wie später sein eigener Sänger, Phemios. Aber – das war kein Zweifel – dieser Demodokos hatte viel schöner gesungen. Er war der Beste unter den Homeren aller Könige, sein Wort mußte das Wort der andern verdrängen, und wenn sein, des Odysseus, Ruhm für ewige Zeiten zum Himmel dringen sollte, dann nur, wenn dieser Homer ihm verkündete mit seiner schwirrenden Harfe und seinen lieblich wellenden Worten.[567]

L'assenza di vista del cantore dei Feaci è inversamente proporzionale alla sua bravura ed eccellenza tecnica nel raccontare le gesta passate. Ulisse, ascoltando il racconto della riappropriazione dei beni da parte di Ulisse e della disfatta dei Proci, corregge il cantore circa il numero degli uccisi. La risposta di Demodoco è, a tal proposito, emblematica: «Einhundertachtzehn. So war es, so muß es gewesen sein, es ist glaubhaft. Einhundertachtzehn. Es klingt gut und fügt sich trefflich dem Vers ein»[568].

Non è importante per il poeta che il dato sia reale; è sufficiente che sia *verosimile (glaubhaft)*[569]. Ciò che conta è quindi la metrica poetica, e non la veridicità

---

[567] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 23.

[568] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 24.

[569] Cfr. Frédéric Teinturier, *Lion Feuchtwanger: le philologue et les cochons, Une dénonciation de la manipulation de l'irrationnel et du mythe par les nazis*, in: *Cahiers d'Études Germaniques*, Presses Universitaires de Provence, vol. 79 (*Émigration et mythe*), 2019, pp. 81-94, qui p. 90. Il critico mette in luce l'aspetto che una storia sia, per il suo pubblico, più verosimile di altre. La dinamica è, a mio modo di vedere, più complessa. Non si tratta di verosomiglianza nel senso classico del termine, ossia che un determinato episodio possa ritenersi realistico e, quindi, ritenibile come veritiero perché verificabile. È come se il pubblico scegliesse, in realtà, ciò che emotivamente

dell'evento. Se il numero risulta armonioso e si inserisce in modo prosodicamente adeguato nel canto, allora potrà funzionare come nuova integrazione nella narrazione. Il poeta non si preoccupa certo di dimostrare o di riflettere sul dato, esso deve essere poetico, il suono deve corrispondere a ciò che l'ascoltatore identificherà come piacevole. Ciò che conta è perciò l'effetto che il racconto mitico avrà sul pubblico, non se esso possa essere ritenuto veritiero o meno. Se poi il pubblico cercherà la versione primigenia, quella genuina che precede tutte le deformazioni successive, fallirà nel tentativo. Il compito del narratore mitico è solo ed esclusivamente di impressionare il suo pubblico. Anche in questo caso è ribadito il conflitto tra la narrazione veritiera, *finta* dal mito, e quella invece del pubblico stesso, rifratta in mille mitologemi differenti e modificati ulteriormente in base al gusto di ognuno. Essi non si fanno portavoce di una cronaca attestabile ma di *una* verità, sempre inattendibile. La natura del mito, nel racconto di Feuchtwanger, rappresenta un problema filologico ed estetico[570]: solo ciò a cui il pubblico decide di credere è degno di essere narrato, ha la possibilità di diventare racconto scritto e, in ultima istanza, testo letterario. Vien da sé che l'aedo, l'Omero di ogni cultura greca, è solo uno strumento in mano ad un demiurgo ancora più grande: il suo pubblico. Egli decide, perciò, ciò che vorrà vedere consolidato nel canone. Se l'argomento sembra essere trattato in modo particolarmente astratto, in chiusura Feuchtwanger proporrà un esempio paradigmatico attraverso l'episodio di Circe che dà poi il titolo all'intera opera. Avremo modo di tornarci nell'ultimo paragrafo.

Come funziona la società di Alcinoo e in cosa si distingue da quella di Itaca?

Sebbene gli aedi cantino in entrambe le realtà, greca e feacia, è in quella però di Scheria che essi danno il meglio di sé. Come si è visto, i numeri assumono una funzione straniante. Se il mito non conosce misure e valori numerici precisi,

---

lo colpisce di più e gli fa dire, di conseguenza, che un determinato fatto debba essere avvenuto per forza. L'aedo fa perciò leva non sul realismo della narrazione ma sull'enfasi e sull'aspetto poetico che devono emozionare il lettore e commuoverlo. Solo così egli decreterà verosimile il racconto. Quello di Teinturier è l'unico saggio che si occupa ampliamente del racconto su Ulisse (pur in un confronto con altre opere di Feuchtwanger). La mancanza di fonti critiche sul racconto è lamentata dallo stesso critico in apertura al suo contributo (cfr. p. 81). Il contributo è illuminante ma l'analisi relativa al racconto davvero succinta, limitata alle ultime pagine (cfr. pp. 88 *fine*-94).

[570] Ibid (v. nota 2).

perché variano di versione in versione, per Feuchtwanger la cifra rappresenta il mistero stesso, insondabile, del mito. Ma non è solo la quantità di Proci uccisi ad avere molteplici soluzioni differenti; le stesse dinamiche che descrivono lo svolgimento dei fatti conoscono più storie. Feuchtwanger non pone Ulisse come detentore della verità assoluta, anzi, è l'eroe stesso, ingranaggio di questo gioco di finzione e verità, incarnare l'ambiguitàsu cui si erge l'intera struttura narrativa. Egli, infatti, non è più in grado di dire ciò che è effettivamente ha vissuto e ciò che invece non corrisponde al vero ma viene comunque cantato. L'Ulisse *auctor*, che racconta del viaggio e delle disavventure, sprofonda così nell'Ulisse *agens*, l'eroe della finzione. Nel racconto di Feuchtwanger Ulisse assurge a personaggio senza un'identità letteraria precisa perché essa gli viene conferita, di volta in volta, dalle numerose ricezioni che ne raccontano le gesta:

> Überall unter den Achäern sang man von seinen Taten: was alles er von Troja verrichtet hatte, und wie er den kühnen, listigen Plan erdacht hatte vom hölzernen Pferd und wie er auf dem Meere herumgeirrt war bis zu den fersten Inseln, und wie unter den Männern auf den Schiffen Ithakas er allein durchgehalten hatte, sich das liebe Leben rettend, und wie er die Freier ermordet und sich die Insel zurückerobert hatte. Die Erzählungen lauteten nicht immer gleich. Das Wahre wurde nicht immer geglaubt, und was geglaubt wurde, war nicht immer wahr. Langsam indes mischten sich die vielen Berichte zu *einem* Bericht, und die verschiedenen Wahrheiten wurden zu *einer* Wahrheit. Diesen einen Bericht glaubten schließlich alle: diejenigen, die ihn erzählen und sangen, diejenigen, die ihn hörten, und sogar diejenigen, welche an den erzählten Geschehnissen teilgenommen hatten. Der erlauchte Odysseus selber glaubte den Bericht, und er hätte manchmal auch nach langem, scharfem Nachdenken nicht sagen können, was daran wahr war und was nur gesungen. […] Wie viele waren aber die Freier gewesen? Oftmals suchte er in seiner Erinnerung nach Namen. Neununddreißig Namen fand er, und es wäre wohl auch heldisch genug gewesen, wenn sie viere die neununddreißig erschlagen hätten. Doch in den Versen, welche vom Freiermord sagten, hatte er zuerst dreihundert hinab zum Hades geschickt, Das hatte er nicht gelten lassen, er hatte gemindert, berichtigt, Jetzt sangen sie in ihren Versen von einhundertachtzehn. Einhundertachtzehn Freier hatte der erlauchte Odysseus erschlagen. Dabei blieben sie. Sie fügten keinen hinzu und nahmen keinen mehr weg.
>
> Auch für diejenigen, welche das große Rachewerk miterlebt hatten, für den bedächtigen Jüngling Telemachos, den wackern Sauhirten Eumaios und den mutigen Rinderhirten Philoitios, waren es nun der erschlagenen Freier einhundertachtzehn. Und einhundertachtzehn waren es für die edle Penelopeia. Einmal wohl, vor langem, hatte sie mit sanftem Erstaunen gefragt: »Waren es ihrer einhundertachtzehn?« Jetzt fragte sie nicht mehr. Und er selber, der vielbefahrene, weltkluge Odysseus, fand es immer mühsamer, zu errechnen ob die Zahl der Freier der Neununddreißig näher gewesen oder der Hundertachtzehn.[571]

Il passaggio qui riportato descrive un punto cruciale nel racconto. Numeri e fatti, nel poema omerico, sono precisati e narrati con dovizia di particolari. Saranno poi le ricezioni successive, soprattutto moderne, a modificare l'assetto

[571] Lion Feuchtwanger, op. cit., pp. 10-11.

di alcune dinamiche. In Feuchtwanger la modifica è *già* in atto nel racconto omerico, esso è già un racconto in divenire, in perenne modifica e cambiamento. Esso è *già* la sua ricezione. Le gesta di Ulisse sono vere solo nella misura in cui esse vengano cantate. Senza un aedo che ne proferisca il valore, esse non sono reali, non sono davvero avvenute. Il potere degli aedi è perciò immenso, superiore a qualsiasi ricchezza o fama, perché decide le sorti, similmente alle parche, dei destini degli eroi:

> Die Männer, die einem ihre erschaffene Welt glaubhafter, wirklicher machen konnten als die selbsterlebte, das waren die Erzähler, die Sänger. Sie waren zumeist alt und schwach, zu nichts anderem mehr gut als zum Erzählen. Sie hatten nicht Schätze noch Macht, trotzdem waren sie nicht ohne Ansehen. Jeder König, der auf sich hielt, hatte seinen Sänger und gab ihm Fleisch zu essen und wohlduftenden Wein zu trinken.[572]

Impossibile non vedere un riferimento alla figura dello scrittore *tout court* e, in particolare, alla responsabilità civile e morale che egli detiene in tempi di crisi politica e istituzionale. L'autore, pur depredato di molti dei mezzi che gli sono propri, deve saper narrare e raccontare la sua verità, perché essa venga trasmessa e sia di valore per le generazioni successive. Questa lettura, tuttavia, deve completarsi con un'altra, più astratta; vale a dire la messa in discussione, da parte di Feuchtwanger, dei due enti dialettici e filosofici che più stridono all'interno di uno stesso contesto, per gli studiosi: parlo, naturalmente, di storia e mito. Questi due concetti, l'uno ritenuto racconto oggettivo della realtà verificatasi, l'altro una narrazione fantastica, cancellano i propri confini tradizionalmente intesi e si intrecciano. Il mito, nel momento in cui viene narrato dalla voce poetica assurge a verità storica. Ciò avviene in tutta l'Ellade concepita da Feuchtwanger. A livello artistico, perciò, sia Itaca che Scheria conferiscono uguale valore e importanza ai cantori di corte.

Diversa è, tuttavia, la percezione dei due sovrani, Ulisse e Alcinoo, rispetto al progresso e all'evoluzione. Anzitutto, Scheria assume – rispetto alla celebre Itaca – una nomea molto particolare. Nessuno si dirige lì, e gli abitanti stessi non danno comunicazioni di ciò che avviene sull'isola. Tutto sembra avvolto nel mistero:

> Schmerzhaft stark tauchte vor dem Aug des alten Odysseus das Land Scheria auf, die lachende Insel der Phäaken. Sie war ihm entschwunden. Die göttergleichen Achäer wagten nicht, dorthin zu fahren, an die Grenze des grenzenlosen Meeres, mit ihrem

[572] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 11.

> gebrechlichen Schiffen, und die Phäaken, wiewohl sie mit ihren sichern Fahrzeugen zu den Achäern hätten gelangen können, ließen nichts von sich hören und sehen.[573]

E Ulisse, qui nella sua forma dantesca più sfruttata durante il corso del Novecento, anela ad una nuova conoscenza: scoprire i segreti di Scheria, al fine di farli propri. Giunto però sul territorio si accorge dell'atteggiamento refrattario dei suoi abitanti. Essi, in effetti, riportando Ulisse a casa, subiscono al ritorno l'affondo in mare a causa di Poseidone che complotta, fin dal principio, contro la buona riuscita del piano *Nostos* e di questa esperienza ne fanno memoria e monito per collaborazioni successive:

> Der wohlmeinende König Alkinoos begrüßte ihn freundlich. Dich schien auch ihm das Herz unbehaglich bewegt bei der zweiten Ankunft des Gastes. Er erzählte ihm, daß der Dreizackschwinger Poseidon den Phäaken gezürnt habe, weil sie ihn, dem der Gott nur einmal nicht gewogen sei, freundliche aufgenommen und großherzig nach seiner Insel zurückgeleitet hätten. Der Gott habe das gute Schiff auf der Rückfahrt gräßlich versenkt im Angesichte der Heimat. Er, Alkinoos, und seine Unterkönige und Adeligen hätten daraufhin in feierliche Ratsitzung beschlossen, sich in Zukunft vor Fremden zu hüten. Deshalb lebe man ja am Ende der bewohnten Welt und getrennt durch vieles Wasser von den andern Sterblichen, weil man sicher sein wolle vor den Überfällen kriegerischer Völker, welche, angereizt von den Schätzen der Insel und selber wenig begütert, herfallen könnten über die freundlichen Phäaken. [574]

Emerge così, dal discorso del re Alcinoo, un'importante differenza tra le due società. Quella di Scheria è costituita da una struttura democratica; la decisione di non avvicinarsi più a terre straniere, e di non far avvicinare gli altri di conseguenza, nasce da una decisione collettiva. Caso diverso invece per la struttura oligarchica e accentratrice della società itacese le cui decisioni sono prese esclusivamente da Ulisse, il quale, come si è potuto evincere dalle prime pagine, con difficoltà cede il proprio potere decisionale a Penelope e Telemaco. Mentre però il popolo e la famiglia inizia ad affermarsi, la società feacia sembra aver già collaudato un modello di modernità totalmente estraneo alla terra di Ulisse. Essa è contraddistinta da una posizione geografica emblematica: Scheria si trova alla fine del mondo abitato. La collocazione rimanda, perciò, alla posizione delle colonne d'Ercole attraversate dall'Ulisse dantesco. Mediante questa analogia implicita, colta dal lettore attento ed esperto, Feuchtwanger pone il mondo di Scheria laddove il viaggio di Ulisse, in Dante, termina. Anche in quel caso si trattava, come si è visto, di un ritorno all'avventura, di una seconda *Odissea*. Feuchtwanger pone così un'esistenza parallela a quella

[573] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 13.
[574] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 16.

dantesca, un andare verso le colonne d'Ercole, senza però rappresentare una disfatta concreta come quella del naufragio dantesco. La sconfitta, che Ulisse esperisce alla corte di Alcinoo, è di natura diversa. Vediamo, di seguito, in che senso è da intendere.

Ulisse è di nuovo accolto dalla *xenia* dei Feaci. Come nel poema omerico, anche nel racconto di Feuchtwanger Ulisse è tenuto in considerazione come ospite illustre, a cui vanno cibi deliziosi, vengono fatti doni e mostrate ricchezze. Tra le ricchezze, si cela una camera più interna, rispetto alle altre presenti, che rivela un materiale mai visto prima, da Ulisse, fino a quel momento: il ferro. Lo stupore di Ulisse è accompagnato dai gesti, timidi e indagatori, con i quali lo tiene tra le mani:

> Es lag dort, dieses Neue, in ungefügen Haufen, und es stand dort, geschmiedet zu Waffen, Truhen, Gegenständen jeglichen Gebrauches. Es war kein ansehnlicher Stoff, schwärzlich und bläulich lag es und stand es. »Kupfer?« fragte zweifelnd der edle Odysseus. […] Nein, edler Gast das ist nicht Kupfer und auch nicht Bronze: es ist Eisen«. »Darf ich es anrühren, dein Eisen?« Fragte ein wenig scheu der edle Odysseus, und das fremde Wort rollte ihm schwer über die Zunge. »Das magst du ruhig tun«, antwortete der König »und es auch heben.« [575]

Mentre Itaca è ferma all'età del bronzo, l'avanzata Scheria scopre un materiale prodigioso che utilizza a fini bellici ma che Alcinoo vorrebbe, in realtà, sfruttare in altro modo, ossia per l'ambito domestico e agricolo:

> Ich mache das Eisen zu Waffen. Ich würde es lieber zu Nützlicherem verwenden, zu Geräten, brauchbar fürs Haus und für den Acker. Aber die Menschen sind begehrlich, und ein kluges Volk tut gut daran, sich vorzusehen. Ich fürchte, wir werden noch manches Mannes Schädel mit dem bläulichen Eisen einschlagen müssen, ehe wir es dem Nutzen dienstbar machen können.[576]

Le riflessioni di Alcinoo sono quelle di un re illuminato. Per timore di scontri con la città di Creta, il re di Scheria è costretto a utilizzare il ferro per qualcosa che ritiene poco utile. Il concetto di utile di Alcinoo comincia così a palesarsi da queste prime affermazioni ma l'animo di Ulisse è inquieto:

> Nun er erkannte, daß es etwas Besseres gab, dies Bläulich-Schwarze, das Eisen, war er verwirrt, geradezu unglücklich. Immer hatte er geglaubt, sein Herz sei dem Neuen zugewandt, sein Verstand dem Neuen empfänglich; jetzt aber sah er mit Unruhe auf das Eisen, in seinem Gemüte kehrte er sich davon ab, fast haßte er es. Und wenn schon er selbst bangte vor dem Neuen und vor dem, was er zur Folge haben mußte: wie schwer erst werden sich seine Unterkönige daran gewöhnen, wie schwer die ganze, blöde Masse der göttergleichen Achäer. Ja, der erlauchte König Alkinoos hatte wohl recht. Nicht nur die Fremden, sondern die Achäer selber werden einander totschlagen zu Tausenden und zu Zehntausenden, ehe sie ablassen werden vom Kupfe, von der alten Art, Waffen und Gegenstände herzustellen und zu gebrauchen, und übergehen zur neuen, zur Verwendung des Eisens.[577]

[575] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 18.
[576] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 18.
[577] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 19.

La riflessione di Ulisse non può che lasciare basiti: è quanto di più lontano dall'Ulisse omerico. Il personaggio di Feuchtwanger non crede nel popolo di Itaca: li ritiene, anzi, una massa di stolti in grado solo di uccidersi a vicenda pur di impossessarsi del ferro. È impossibile non pensare a questo proposito al testo filosofico di Horkheimer/Adorno che, diffusamente, si è trattato e citato nei capitoli precedenti, ossia *Dialektik der Aufklärung*, per ciò che concerne il primo capitolo *Begriff der Aufklärung* e il secondo capitolo *Odysseus oder Mythos und Aufklärung*. La possibile comparazione qui, però, non è di natura esclusivamente speculatoria ma anche documentabile biograficamente[578].

Ciò che teme Ulisse è una rivolta, una carneficina provocata dalla feticizzazione del ferro che da strumento si rende oggetto di oppressione:

> Das Instrument, mit dem das Bürgertum zur Macht gekommen war, Entfesselung der Kräfte, allgemeine Freiheit, Selbstbestimmung, kurz, die Aufklärung, wandte sich gegen das Bürgertum, sobald es als System der Herrschaft zur Unterdrückung gezwungen war.[579]

A differenza dell'Ulisse di Horkheimer/Adorno, che abbiamo visto rappresentare la figura del proprietario terriero, quello di Feuchtwanger è un personaggio incredibilmente complesso. Da un lato, è un despota e rappresenta senza dubbio quell'immagine dell'Ulisse "legato" che i filosofi tratteggiano nell'opera, dall'altro si scorge un barlume di quella *Schlauheit*[580] di derivazione omerica, nel momento in cui prevede la degenerazione futura che una tale invenzione, in seno alla sua civiltà, porterebbe; ciò è stato altresì illustrato dagli stessi filosofi, «nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt

---

[578] Cfr. Frédéric Teinturier, op. cit., p. 88 (nota 25). Lo studioso francese individua, per primo, una possibile simmetria, pur con numerose differenze, tra il testo di Feuchtwanger e la *Dialektik der Aufklärung* di Horkheimer/Adorno. In entrambi i casi, Ulisse è simbolo della civiltà occidentale ed è possibile una riflessione critica sulla nozione di mito. Considerando il fatto che la raccolta dei due filosofi ha avuto un impatto ben noto nel *Literaturbetrieb* di lingua tedesca e, soprattutto, che Feuchtwanger e Adorno si siano conosciuti durante il loro esilio in California e siano stati vicini di casa, è difficile credere che i due testi siano, tra loro, completamente estranei.
I limiti di un tale confronto sono immediatamente evidenti: laddove i due filosofi della scuola di Francoforte puntano sul rapporto dell'Occidente con il discorso mitologico, lo scrittore si concentra sul suo proprio campo, cioè la riflessione filologica. È quindi esclusivamente interessato ai meccanismi di elaborazione testuale, e si basa quindi sullo studio del testo come oggetto, indagando il suo significato e della sua interpretazione, senza perciò occuparsi della nozione di mito da una prospettiva filosofica.

[579] Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 100.

[580] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 20.

in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt»[581].

A ciò si aggiunge la scoperta della scrittura. Essa è direttamente connessa al ferro perché il materiale viene lavorato da specialisti inviati da Sidone, il cui re è in contatto con Alcinoo. Ulisse dubita, però, della promessa del re e si mostra particolarmente scettico sulla parola data. Anche in questo punto Ulisse è diametralmente diverso dal poema omerico. In esso, la parola data è sempre testimonianza di una promessa infrangibile perché segno manifestativo di *Pistis* (Πίστις)[582], divinità della buona fede e dell'affabilità. Si tratta di un'obbligazione reciproca a osservare i propri doveri nel rispetto degli accordi presi; mettendo nelle mani di qualcuno la responsabilità, civile e morale, relativa a qualcosa di specifico e noto a entrambi, affidandosi a lui per ricevere protezione o garanzia in cambio di obbedienza e lealtà si crea un legame inscindibile. Più in generale, la promessa, anche orale, è in grado di assegnare una valenza «morale» o in qualche modo vincolante alle diverse forme di obbligazione. Attenersi agli impegni pattuiti, mantenere cioè il *rerum contractarum fides*, era anche considerata una delle basi dell'*honestum*, determinante per mantenere coeso il tessuto connettivo della *hominum societas*. I rapporti fiduciari sono perciò alla base della civiltà antica, da essi scaturisce lo scambio e, in forma più estesa, il commercio. Ma essi, a Scheria, si evolvono e da orali assurgono a trasmissione scritta:

> [Alkinoos] Ich habe mehr als Worte. Sieh hier. (…) Du siehst es, ich habe Schriftliches. (…) Auf diesen Tafeln schwört mir der König von Sidon, die kunstfertigen Schmiede zu schicken, und ruft für den Fall, daß er's nicht tut, den Zorn seiner Götter auf sein Haupt nieder.[583]

Anche in questo caso Ulisse appare contrariato e meditabondo sulla scoperta:

> Tiefer noch als vor dem Eisen erschrak da der Dulder Odysseus. Wohl hatte er früher schon von solchen Zeichen und Ziffern gehört, und das ferne östliche und südliche Völker gebrauchten. Doch hatte er geglaubt, es sei ein Zauber wie andere Zauber, zuweilen wirksam, zuweilen auch nicht. Nun aber, da Alkinoos sie ihm ausdeutete, sah er, daß diese Ritze mehr waren. Sie waren das Werkzeug, Worte, die geflügelten, verwehenden, festzuhalten; sie machten Unsichtbares sichtbar, Vergängliches unvergänglich, sie machten Menschen den Göttern gleich. Bestürzend klar wurde ihm, welchen Wechsel im Leben der Sterblichen und in ihren Meinungen die Anwendung dieser geritzten Zeichen schaffen mußte. Und im gleichen

---

581 Horkheimer/Adorno, op. cit., p. 1.

582 Molti gli studi sul concetto culturale e civile. Cfr. ad es.; Émile Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori Editore, Milano 2009; Manuela Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli 1999; Francesco Piazza, *Il corpo della persuasione: L'entimema nella retorica greca*, Novecento, Palermo 2000.

583 Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 20.

> Augenaufschlag bedachte er, daß die Seinen, die göttergleichen Achäer, die nicht so schnell von Verstande waren wie die Phäaken, sicher größte Mühe haben würden, alle die Zeichen für alle die Worte zu merken. Und wie wird es ihm selber gehen mit seinen Sechzig? Wird er nicht zu alt sein, sich dieses schreckliche, nützliche Neue anzueignen, die Kenntnis des Schreibens? So viel Hin und Her sah er voraus und so viel Mühe und Wirrnis, eh der Segen zum Segen werde, daß ihm schwindlig war, als würde er nach einem Schiffbruch im Sturm auf und nieder geschleudert von weißlichen schäumenden Wellen.[584]

Ancora una volta gli achei vengono accusati di stoltezza e di non essere in grado, qualora anche ad Itaca venisse introdotto il sistema della scrittura, di gestire la nuova scoperta. Ulisse traccia un confine netto tra le due realtà: laddove i feaci adottano le nuove scoperte in modo facile e veloce, gli itacesi – Ulisse incluso – le integrerebbero a fatica all'interno della società. Egli stesso riconosce dei limiti, dati dallo scorrere del tempo, che lo fanno detestare tutto ciò che è assimilabile al concetto di progresso e innovazione. Scheria, in questo contesto, appare come un'utopia. È vero, la guerra è ancora il motivo principale della lavorazione del ferro, ma la volontà regia di trasformare il nuovo materiale in beni primari e di sfruttare la scrittura come nuovo metodo vigente per la stipula dei contratti rappresentano l'inizio di un nuovo mondo della tecnica. Ulisse, confrontando nelle proprie riflessioni i due regni, inizia a provare rammarico: e se fosse rimasto a Scheria, senza mai fare ritorno verso casa?

> »Ich bin Odysseus sagt« dachte er, »der Sohn des Laertes, unter den Menschen der Listigste, es dringt mein Ruhm bis zum Himmel. Aber ich weiß nicht und finde es nicht aus mit all meiner Weisheit, ob ich nicht doch damals besser hier auf dem lachenden Eiland geblieben wäre, statt heimzukehren zu meinem Ithaka, wo man noch immer auf die Weise der Vorfahren lebt und wandelt und kämpft. Wäre ich geblieben, dann gingen noch heute in Ithaka die übermütigen Freier im Licht, einer von ihnen, vermutlich Amphinomos, läge im Bett der edeln Penelopeia, und in den Schatten grdrängt wäre Telemachos Ich selber, Odysseus, wäre der Eidam der erhabenen Alkinoos, sein Nachfolger und Erbe seiner Schätze und hätte Söhne von dieser weißarmigen Nausikaa. Aber vielleicht tat ich damals doch klüger daran, heimzukehren. Denn hier auf dieser Insel hätte ich mich täglich neu bewähren müssen vor den göttergleichen Phäaken, und ich weiß nicht, ob ich zurecht gekommen wäre mit all dem Schwierigen, Neuen und Fremden, womit sie gesegnet sind. Mutlos ist mir das Herz vor ihren vielrudrigen Schiffen, vor dem schwarz-bläulichen Eisen und den vertrackten Zeichen, die sie in die Steine ritzen«.[585]

Con queste riflessioni Ulisse è sempre più distante dalla sua controparte omerica. Né l'amore per la famiglia, né il senso del dovere per il proprio popolo fanno desistere l'eroe dal pensiero di aver commesso un ritorno errato. Ma il dubbio resta inevaso, a cavallo tra incertezza e timore per la società, così diversa e progredita, dei Feaci.

[584] Lion Feuchtwanger, op. cit., pp. 20-21.
[585] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 22.

Terminano qui le considerazioni che emergono dal racconto. La parte successiva rievoca l'episodio riferito a Circe e ai maiali. Prima di procedere in quella direzione, è utile riflettere sul senso della contrapposizione, che Feuchtwanger pone, tra le due società.

Come si è detto, è impossibile prescindere dal testo di Horkheimer/Adorno. Il pessimismo culturale che pervade Ulisse ricorda il medesimo metodo critico della Dialettica. La società capitalista nel mirino dei due filosofi è, in fondo, la stessa che ritroviamo nel racconto di Feuchtwanger. Ma se la critica della Scuola di Francoforte è salda e diretta, quella di Ulisse è intrisa di incertezza. Da un lato, il progresso che si dipana sotto i suoi occhi lo atterrisce, ne vede i tratti degeneranti che si manifesteranno in futuro. Non a Scheria, che è in fondo poco più di un mondo chimera irrealizzabile, ma nella sua Itaca. Dall'altro è affascinato perché non può non sentire quell'impulso verso la conoscenza che lo attrae e lo terrorizza ad un tempo. L'anelito per l'ignoto, ossia rendere l'inconosciuto conoscibile (*sie machten Unsichtbares sichtbar, Vergängliches unvergänglich, sie machten Menschen den Göttern gleich*[586]), è il senso più profondo del mito di Ulisse. Non può astenersene; è questa la vera missione, la responsabilità mitica che egli avverte su di sé. La portata mitica, ossia l'importanza di un mito fondante come quello di Ulisse, si regge nella tensione continua verso l'alterità che non gli appartiene. Si tratta però di un movimento che, in Feuchtwanger, non arriva ad un compimento. Non appena le invenzioni appaiono così vicine, Ulisse le rifugge. Alla domanda di Alcinoo, se intende rimanere o andarsene, Ulisse non ci pensa due volte: la fuga è necessaria. In parte, l'eco faustiano del comportamento di Ulisse è conforme all'ambiguità del personaggio, tutto teso tra la curiosità delle scoperte e il ritorno verso i lidi conosciuti.

La società di Scheria ha la funzione di far emergere il carattere ancestrale della figura di Ulisse. Non omerico, come si è visto, ma dantesco e titanico. Il bisogno di rendere esplicito il mondo dei propri viaggi porta Ulisse a fare una postilla sull'episodio di Circe e i maiali.

III. Il tema dell'*inganno* dei maiali

[586] Lion Feuchtwanger, op. cit., pp. 20-21.

»Viele meiner Abenteuer hast du erzählt, göttergleicher Demodokos, und alle wurden sie lebendig. Nur eines blieb lahm und hohl und war wie die Schatten im Hades […]. Vermutlich habe ich's nicht richtig erzählt vor Jahren, als ich's erzählte«. […] Es ist die Geschichte […] da ich weilte im Hause der Zauberin Kirke auf der Insel Aiaie«[587].

Ulisse decide di raccontare a Ulisse la vera storia della trasformazione in maiali. Grazie ad una radice miracolosa, in accordo al mito omerico, Ulisse è in grado di riportare in forma umana i compagni trasformati in maiali dalla maga Circe. L'esempio cardine del racconto è la rielaborazione del personaggio di Elpenore. Egli è, infatti, l'unico che Ulisse riesce a ritrasformare di nuovo in uomo. Così facendo, però, scopre che il compagno non desiderava altro che restare in forma suina, rifiutando *in toto* l'incarico di *Mitgänger*. Le parole del giovane ritrasformato suonano come accusa nei confronti dell'eroe:

> Bist du schon wieder gekommen, du Böser, Ruheloser? Willst du von neuem uns quälen, unsere Leiber Gefahren auszusetzen und unsern Herzen immer neue Entschlüsse abzuringen? Süß war es, zu sein, wie ich war, mich in Sonne und Schlamm zu wälzen, des Fraßes zu genießen und des Trankes, zu grunzen und ledig zu sein des Zweifels: soll ich dieses tun oder jenes? Warum bist du gekommen und jagst mich zurück in das verhaßte frühere Dasein?[588]

La perdita del *Dasein* si rivela centrale nella comprensione del passaggio qui presentato. Impossibile, perciò, prescindere dal richiamo freudiano che il sottotitolo offre: *Das Unbehagen in der Kultur* è un saggio di Freud scritto nel 1929 e pubblicato l'anno successivo sia in tedesco che in inglese (col titolo *Civilization and Its Discontents*). La prima parte del lavoro appare sulla rivista *Die Psychoanalytische Bewegung* nel 1929 mentre l'ultima è pronta l'anno successivo, coincidente con la sua pubblicazione. Nel 1931 ne esce una seconda versione aggiornata con alcune aggiunte. Il testo è parte della produzione tarda dello psicanalista ed è segno di quel pessimismo nei confronti dell'individuo e della società che diventa, negli ultimi anni, paradigma del pensiero filosofico e sociologico dell'autore.

Il saggio permette numerose comparazioni possibili con il racconto. Se ne sceglie una, in questa sede: Elpenore è l'esempio della figura del trasgressore, di colui che lotta e nega i vincoli che la società detta agli individui che ne fanno parte. La sua negazione è un approfittarsi di una situazione *ad hoc*, cogliendo il momento opportuno per uscire di scena e abbandonare Ulisse. Dopo aver

[587] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 28.
[588] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 30.

ascoltato Elpenore, racconta ancora l'eroe a Demodoco, non ha più avuto senso ritrasformare gli altri compagni. Ognuno sembrava ben contento di abbandonare Ulisse e vivere una vita da maiale. Occorre ora accennare al concetto di *Unbehagen*, ossia ciò che, per Freud, è problematico nella società del mondo moderno occidentale e che – ad ogni modo – non può trovare soluzione. Freud parte da un assunto banale quanto complicatissimo da indagare: l'uomo all'interno della società non è felice. Ciò è causato dall'incompatibilità tra il principio di piacere e il principio di realtà; cardini del funzionamento psichico[589]. L'uomo può tuttalpiù trovare dei metodi per lenire il dolore (Freud cita di tutto: dall'amore alla narcosi) ma non può eliminare quella sensazione di non potersi esprimere in modo pieno (*oceanico* dice Frued citando l'espressione di un amico). Ciò è causato dal controllo, che la civiltà esercita, sul soddisfacimento del bisogno primario. Essa, infatti, offre agli uomini sicurezza e protezione all'interno di un nucleo sicuro ma proprio perché le regole di convivenza vengano rispettate gli individui devono tenere a bada le proprie pulsioni. Da ciò nasce il malcontento della persona che è costretta a rinunciare alla felicità nel momento in cui nasce e cresce all'interno dell'organismo societario. Ma a ciò Freud aggiunge due aspetti essenziali. Il primo consiste nel non correre il rischio di idealizzare le culture arcaiche come "età dell'oro". Esse hanno comunque un sistema di regole, a noi perlopiù sconosciuto, e la loro breve vita privava comunque i cittadini della possibilità di godere appieno della felicità. Il secondo, un ritorno al mondo animalesco non sarebbe praticabile, nessuno rinuncerebbe ad un modello di giustizia.

La società itacese e la società di mare hanno la stessa struttura nel racconto. Entrambe rappresentano un grado di complessità che Freud rintraccia nel conflitto irrisolvibile tra sicurezza e libertà. L'individuo, nel momento in cui apprende di essere all'interno di una società non può fare a meno di adattarsi ad una serie di compromessi e accordi che ne decretano da un lato la protezione

[589] Cfr. Stefano Mistura, *Geneologia del Disagio*, in: Sigmund Freud, *Il disagio nella civiltà*, Stefano Mistura (a cura di), Enrico Ganni (trad.), Einaudi, Torino 2009, pp. 6-18, qui p. 6. Ganni traduce il termine *Kultur* come civiltà. È una scelta assolutamente azzeccata: Freud utilizza una parola tedesca facilmente fraintendibile. Con "cultura" lo psicanalista non intende discutere della cultura in senso estetico o storico. Fulcro del saggio è piuttosto l'intera civiltà su cui si poggia il mondo occidentale. Il modello culturale è, in altre parole, il sistema attraverso cui la società è costituita: i suoi paradigmi, i suoi comprimari e le sue leggi interne.

ma dall'altro una perdita ingente di libertà individuale. La società, così costituita, è quindi causa di un malessere nell'uomo.

Gli animali, privati del pensiero, non si raccolgono tra loro come nella società umana. La struttura del mondo animale non presuppone il rapporto doloroso tra sicurezza e perdita della propria individualità ma è, al contempo, a tutti gli effetti una società che funziona e che sembra aver eliminato quella rimozione della libido e dell'aggressività dell'individuo che la società costantemente ricerca per assicurargli una vita dignitosa:

> Warum zeigen unsere Verwandten, die Tiere, keinen solchen Kulturkampf? Oh, wir wissen es nicht. Sehr wahrscheinlich haben einige unter ihnen, die Bienen, Ameisen, Termiten durch Jahrhunderttausende gerungen, bis sie jene staatlichen Institutionen, jene Verteilung der Funktionen, jene Einschränkung der Individuen gefunden haben, die wir heute bei ihnen bewundern. Kennzeichnend für unseren gegenwärtigen Zustand ist es, daß unsere Empfindungen uns sagen, in keinem dieser Tierstaaten und in keiner der dort dem Einzelwesen zugeteilten Rollen würden wir uns glücklich schätzen. Bei anderen Tierarten mag es zum zeitweiligen Ausgleich zwischen den Einflüssen der Umwelt und den in ihnen sich bekämpfenden Trieben, somit zu einem Stillstand der Entwicklung gekommen sein. Beim Urmenschen mag ein neuer Vorstoß der Libido ein neuerliches Sträuben des Destruktionstriebes angefacht haben. Es ist da sehr viel zu fragen, worauf es noch keine Antwort gibt. Eine andere Frage liegt uns näher. Welcher Mittel bedient sich die Kultur, um die ihr entgegenstehende Aggression zu hemmen, unschädlich zu machen, vielleicht auszuschalten? Einige solcher Methoden haben wir bereits kennengelernt, die anscheinend wichtigste aber noch nicht. Wir können sie an der Entwicklungsgeschichte des Einzelnen studieren. Was geht mit ihm vor, um seine Aggressionslust unschädlich zu machen? Etwas sehr Merkwürdiges, das wir nicht erraten hätten und das doch so naheliegt. Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt und nun als »Gewissen« gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewußtsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis. Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt, überwachen läßt.[590]

Freud giunge a conclusioni non banali. Nonostante la società animale potrebbe sembrare più felice, per l'uomo non lo sarebbe comunque. La sua considerazione non è suffragata da tesi, si richiama infatti alle *Empfindungen*, le semplici sensazioni, ossia la nostra sensibilità, ci comunica che non saremmo comunque a nostro agio, e ciò rappresenterebbe, quindi, una rinnovata condizione di *Unbehagen*. Saremmo al punto di partenza.

[590] Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Intern. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930, p. 28. L'opera in questione è racchiusa anche nelle *Gesammelte Werke*, 14 Bd., pp. 419-506.

Saremmo – e qui il condizionale che utilizza Freud ha il significato specifico di sottolineare la supposizione – più felici se fossimo più primitivi:

> einen großen Teil der Schuld an unserem Elend trage unsere sogenannte Kultur; wir wären viel glücklicher, wenn wir sie aufgeben und in primitive Verhältnisse zurückfinden würden. Ich heiße sie erstaunlich, weil — wie immer man den Begriff Kultur bestimmen mag — es doch feststeht, daß alles, womit wir uns gegen die Bedrohung aus den Quellen des Leidens zu schützen versuchen, eben der nämlichen Kultur zugehört.[591]

Saremmo; eppure, anche in questo caso, così non è. Nonostante l'apparenza, anche le società arcaiche non godono di quella felicità che sfugge all'uomo moderno. Questo perché non inserendosi all'interno della società moderna, godono di una qualità di vita inferiore e, pertanto, hanno meno tempo per adagiarsi in quella mancanza di conflitto che è, invece, paradigmatica nella vita dell'uomo.

Ma da cosa deriva il problema strutturale di questo conflitto? Che cosa l'ha originato? Freud rileva, nel mito edipico, il prodromo della riflessione sulla società occidentale:

> Aber wenn das menschliche Schuldgefühl auf die Tötung des Urvaters zurückgeht, das war doch ein Fall von »Reue«, und damals soll der Voraussetzung nach Gewissen und Schuldgefühl vor der Tat nicht bestanden haben? Woher kam in diesem Fall die Reue? Gewiß, dieser Fall muß uns das Geheimnis des Schuldgefühls aufklären, unseren Verlegenheiten ein Ende machen. Und ich meine, er leistet es auch. Diese Reue war das Ergebnis der uranfänglichen Gefühlsambivalenz gegen den Vater, die Söhne haßten ihn, aber sie liebten ihn auch; nachdem der Haß durch die Aggression befriedigt war, kam in der Reue über die Tat die Liebe zum Vorschein, richtete durch Identifizierung mit dem Vater das Über-Ich auf, gab ihm die Macht des Vaters wie zur Bestrafung für die gegen ihn verübte Tat der Aggression, schuf die Einschränkungen, die eine Wiederholung der Tat verhüten sollten. Und da die Aggressionsneigung gegen den Vater sich in den folgenden Geschlechtern wiederholte, blieb auch das Schuldgefühl bestehen und verstärkte sich von neuem durch jede unterdrückte und dem Über-Ich übertragene Aggression. Nun, meine ich, erfassen wir endlich zweierlei in voller Klarheit, den Anteil der Liebe an der Entstehung des Gewissens und die verhängnisvolle Unvermeidlichkeit des Schuldgefühls. Es ist wirklich nicht entscheidend, ob man den Vater getötet oder sich der Tat enthalten hat, man muß sich in beiden Fällen schuldig finden, denn das Schuldgefühl ist der Ausdruck des Ambivalenzkonflikts, des ewigen Kampfes zwischen dem Eros und dem Destruktions- oder Todestrieb. Dieser Konflikt wird angefacht, sobald den Menschen die Aufgabe des Zusammenlebens gestellt wird; solange diese Gemeinschaft nur die Form der Familie kennt, muß er sich im Ödipuskomplex äußern, das Gewissen einsetzen, das erste Schuldgefühl schaffen. Wenn eine Erweiterung dieser Gemeinschaft versucht wird, wird derselbe Konflikt in Formen, die von der Vergangenheit abhängig sind, fortgesetzt, verstärkt und hat eine weitere Steigerung des Schuldgefühls zur Folge. Da die Kultur einem inneren erotischen Antrieb gehorcht, der sie die Menschen zu einer innig verbundenen Masse vereinigen heißt, kann sie dies Ziel nur auf dem Wege einer immer wachsenden Verstärkung des Schuldgefühls erreichen. Was am Vater begonnen wurde, vollendet sich an der Masse. Ist die Kultur der notwendige Entwicklungsgang von der Familie zur Menschheit, so ist unablösbar mit ihr verbunden, als Folge des mitgeborenen

[591] Sigmund Freud, op. cit., p. 13.

> Ambivalenzkonflikts, als Folge des ewigen Haders zwischen Liebe und Todesstreben, die Steigerung des Schuldgefühls vielleicht bis zu Höhen, die der Einzelne schwer erträglich findet.[592]

Data la complessità e la ricchezza di rimandi, da ricercare tra le stesse opere di Freud, riguardo al tema dell'uccisione del padre, occorre analizzare l'episodio esclusivamente in funzione delle riflessioni sul disagio nella civiltà occidentale. Le pulsioni di amore e morte si identificano, nell'episodio di Edipo, nella figura del padre ucciso: i figli lo amano e lo odiano nella stessa misura. Soddisfatto l'odio attraverso l'aggressione, emerge l'amore e – attraverso l'identificazione nella figura paterna – esso conduce a rafforzare il Super-Io. Emergono, al contempo, le istituzioni atte a garantire patricidi futuri, l'aggressività nei confronti del padre si perpetua nelle generazioni future. Con la nascita della coscienza morale (ciò che Freud denomina *Gewissen*) e del sentimento di colpa, l'uomo, all'affacciarsi sulla soglia della società, si ritrova in balia di un conflitto ambivalente, tra il sentimento di amore e di morte che non possono mai giungere a comporsi in un'unità armonica. Nella massa Freud rileva il compimento di ciò che è iniziato con l'omicidio (avvenuto o meno) del padre. Si sono così identificate le cause e le modalità del disagio culturale che Freud affronta nel saggio. Come si inseriscono queste affermazioni nell'universo narrativo del racconto?

Gli uomini di Ulisse fanno parte di una società, potremmo definire, "a doppio strato": da un lato vi è quella comunemente intesa; quella itacese. Vi è poi quella di mare nella quale – nell'accezione di Feuchtwanger – sono stati trascinati. Entrambe rappresentano per eccellenza il disagio culturale. La possibilità di esprimersi è costantemente tenuta sotto controllo soprattutto nella società di mare narrata da Omero. Si pensi, ad esempio, all'episodio delle Sirene: i compagni sono costretti a non udire il canto delle creature e a continuare a remare. Anche durante l'episodio di Polifemo, essi non hanno possibilità di parola: devono seguire le intuizioni di Ulisse per potersi salvare. Se nel poema, il corpo di mare rappresenta effettivamente quasi un'intercapedine dell'eroe, un suo necessario prolungamento con poca caratterizzazione (tranne, appunto, nei casi di rivolta), in Feuchtwanger i compagni compiono un'uscita dal mito. Essi si tirano indietro e annullano, *de facto*, le avventure successive a quella di

[592] Sigmund Freud, op. cit., p. 55.

Circe. L'intera missione, il ritorno a casa, non possono avere luogo. O, perlomeno, non possono essere andati come li ha raccontati Ulisse. Egli, infatti, non nega il proprio viaggio ma a conferma dell'ingegno nega solo un episodio che però, a ben guardare, regge l'intero assetto del poema: se i compagni restano porci, Ulisse deve proseguire da solo e dunque non ci sarà nessuno a legarlo per contrastare le Sirene né i mostri che incontrerà lungo il percorso. Nell'animalità gli uomini di mare trovano scampo e si rifugiano in una quotidianità eterna; la stessa dalla quale fugge l'Ulisse dell'*incipit*.

Ulisse avrebbe, perciò, ingannato gli Omero, raccontando una farsa. Ma di fronte a Demodoco, con il quale sente una sintonia particolare, non può tirarsi indietro dal raccontare il vero. E di qui, però, la scioccante risposta dell'aedo:

> Edler Odysseus, vielbefahrener Dulder, ich denke, ich werde die Geschichte so weiter berichten wie bisher. Was du mir heute erzählt hast, machte sich in Versen nicht gut. Für die jetzt lebenden sterblichen Menschen eignet sich's nicht zum Gesang […] Mag sein, daß es später sich eignet.[593]

Ancora una volta, la scelta di cantare determinate gesta eroiche nasce dal gusto del pubblico. Esso non è statico ma si modifica in base ai tempi che corrono. Per questo motivo Demodoco lascia uno spiraglio aperto: in futuro, ad un pubblico che accetterà una variazione di questo tipo, potrebbe cantare la vera storia di Circe e dei maiali. Il pubblico che riterrà questa variazione appetibile è, forse, il pubblico moderno, della contemporaneità di Lion Feuchtwanger che trova nella riscrittura un motivo appassionato di lettura. Qui la particolarità risiede nel fatto che la variazione del mitologema sia, in realtà, il mitologema originario, tenuto nascosto per molto tempo.

Il racconto termina con il ritorno verso Itaca da parte di Ulisse. Ulisse, soddisfatto di aver visto l'Altro, non avverte più la *Sehnsucht* che l'aveva spinto al viaggio verso Scheria. Il ferro, presente tra i regali dei Feaci, si arrugginisce e diventa inutile. Ulisse si dimentica persino del suo significato. Ma il progresso tecnologico trova comunque la sua strada: è infatti Telemaco, insieme alle generazioni future, a conoscere il nuovo materiale e ad usarlo in guerra portando a compimento l'evoluzione che, a Scheria, aveva gettato le prime fondamenta.

[593] Lion Feuchtwanger, op. cit., p. 31.

4.4 *Der Baum des Odysseus* di Anna Seghers

I. Inquadramento e contesto

Anna Seghers, pseudonimo di Netty Reiling (dal cognome di un incisore olandese del Seicento), nasce a Mainz nel 1900. Nel 1928 si iscrive al KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*)[594], e l'anno successivo è cofondatrice del *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (BPRS), ideologicamente vicino al KPD. Nel 1930 si reca per la prima volta in Unione Sovietica. Dopo la presa del potere da parte dei nazisti, Anna Seghers è arrestata per breve tempo dalla Gestapo; i suoi libri vengono vietati e bruciati in Germania. Poco dopo riesce a fuggire in Svizzera, dalla quale raggiungerà poi Parigi. In esilio, collabora con le riviste degli emigrati tedeschi, anche come membro del comitato di redazione del *Neue Deutsche Blätter*. Nel 1935 diventa una delle fondatrici della *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* a Parigi. La scelta[595] della Francia come luogo di esilio è dettata sia per vicinanza geografica rispetto alla Germania, sia per l'accessibilità di pubblicazione nelle riviste francesi come il *Pariser Tageblatt*. Dopo l'inizio della Seconda Guerra Mondiale e l'invasione (*Einmarsch*) di Parigi da parte delle truppe tedesche, il marito di Seghers viene internato nel campo di Le Vernet nel sud della Francia. Anna Seghers fa però in tempo a fuggire con i due figli da Parigi verso la parte del sud della Francia governata da Philippe Pétain. Da Marsiglia, la scrittrice tenta di scappare dal paese e di liberare il marito ancora in prigionia. I suoi sforzi hanno finalmente successo grazie alla collaborazione del Consolato Generale del Messico, diretto da Gilberto Bosques, dove vengono rilasciati permessi di ingresso ai rifugiati. Questo periodo costituisce lo sfondo del romanzo *Transit* (1944). Nel marzo

[594] Cfr. Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), *Anna Seghers. Handbuch (Leben – Werk – Wirkung)*, Metzler, Berlin 2020, pp. 10-11 e ss. (Jadwiga Kita-Huber, *Die politische Autorin*). La studiosa autrice del paragrafo fa, inoltre, tre confronti interessanti: il tema dell'albero è presente anche nella poesia *An die Nachgeborenen* (1934-1938), nella poesia di Günter Eich dal titolo *Ende des Sommers* (1955) e, dello stesso autore, nel testo in prosa *Maulweürfe* (1968). Nonostante la varietà di approcci, in tutti questi testi «ist der Baum aber ein Zündstof für politische und ethische Debatten» (cfr. ivi, p. 71). Le informazioni biografiche costituiscono il fondamento bibliografico principale del paragrafo. Si è cercato di fornire un quadro delle vicende storico-politiche adeguato, concentrandosi sui movimenti di Seghers tra l'inizio della guerra e l'avvento della DDR. La scelta, seppur limitante, consente una maggiore focalizzazione sul contesto in cui nasce il ciclo *Die drei Bäume*.

[595] Ivi, p. 12.

1941 Anna Seghers riesce pertanto ad emigrare con la sua famiglia da Marsiglia attraverso la Martinica, New York e Veracruz fino ad arrivare a Città del Messico. Suo marito trova lavoro, prima all'Università dei Lavoratori, poi anche presso l'Università Nazionale. La scrittrice fonda il *Klub* antifascista *Heinrich Heine*, di cui diviene anche presidentessa. Insieme a Ludwig Renn, è anche creatrice del *Bewegung Freies Deutschland* insieme all'omonimo giornale. Nel 1947, Seghers lascia il Messico e torna a Berlino dove inizialmente vive a Ovest come membro della *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED). Al primo congresso degli scrittori tedeschi nell'ottobre 1947, tiene un discorso, particolarmente acclamato, sull'esilio e sul concetto di libertà. Lo stesso anno riceve il premio Georg Büchner. Nel 1950 si trasferisce a Berlino Est e viene nominata membro del Consiglio Mondiale della Pace e membro fondatore dell'Accademia Tedesca delle Arti. Nel 1951 riceve il Premio Nazionale della DDR e intraprende un viaggio nella Repubblica Popolare Cinese. Dal 1952 al 1978 è presidente dell'Unione degli scrittori della DDR[596].

Nel 1955 Anna Seghers e suo marito si trasferiscono a Berlino-Adlershof, dove vivono fino alla morte di lei. Dalla fine del XX secolo, l'appartamento ospita il Memoriale Anna Seghers, un museo dedicato alla vita e all'opera dell'autrice.

I primi lavori di Anna Seghers vengono considerati appartenenti alla cosiddetta *Neue Sachlichkeit*[597]. I suoi romanzi successivi, pubblicati nella DDR, vengono invece fatti riferire al realismo socialista. I testi più letti, tradotti e interpretati sono, ancora oggi, *Das siebte Kreuz* (1942) e il romanzo dell'anno successivo, spesso lettura obbligatoria nei programmi scolastici tedeschi, *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943).

II. *Die drei Bäume* (1946)

[596] Cfr. Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), op. cit., p. 75.

[597] Con questo termine si intende una corrente letteraria, in questo caso specificatamente tedesca, la cui tendenza verso una rappresentazione sobria e senza illusioni della società emerge distintamente tra le due guerre mondiali. I rappresentanti della Nuova Oggettività in letteratura sono legati al tardo naturalismo, ma se ne distinguono per una coscienza politico-sociale più sobria e per il rifiuto della pretesa pseudo-scientifica di fedeltà al reale. Cfr. ad es. Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit*. Böhlau, Bd. 1 (*Die Ästhetik der neusachlichen Literatur; 1920–1933*), Köln u. a. 2000.

Die drei Bäume è un ciclo di racconti scritti durante l'occupazione di Parigi da parte delle truppe della *Wehrmacht*[598] nel 1940, come si apprende dalla stessa autrice in una lettera spedita all'amico sovietico Steshinski nel 1963. Lo stesso ciclo è poi pubblicato nel 1946 nello *Juni-Heft* della rivista «*Neues Deutschland*»[599] in Messico. Come nota la studiosa Menhert[600], il testo è affrontato dalla critica in modo decisamente sommario[601], rispetto ad altri testi dello stesso periodo, dalla Seghers-*Forschung* per quattro principali motivi. Il primo, è la poca attinenza, al nucleo tradizionale letterario della classe operaia, dei temi biblici e mitico-classici, di cui il testo è ricco. Inoltre, l'integrazione di numerosi testi di Seghers, nei programmi scolastici della DDR, non contemplava il trittico perché esso necessitava conoscenze fondamentali religiose e letterario-antiche che i discenti non possedevano. Terzo motivo, forse quello più debole, è per la studiosa la difficile classificazione di genere cui vanno incontro i tre testi: *Kurzgeschichte*, *Geschichten*, *Erzählungen*, *Anedokten*[602]: tutte classificazioni ammissibili, tutte manchevoli per qualche motivo. In realtà, la mancanza di un genere preciso porterebbe semmai ad una motivazione maggiore nel ricercarne le cause e, quindi, a ulteriori sforzi interpretativi. La stessa scrittrice, come nota la studiosa, si è più volte espressa in modo critico sull'esigenza di classificare forzatamente i testi letterari[603]. Il quarto e ultimo motivo è anche il più interessante ai fini della trattazione della figura di Ulisse nel periodo storico-letterario di cui fa parte Anna Seghers. L'eroe di Omero, infatti, parrebbe una figura di difficile integrazione nel panorama della «sozialistischen Kämpferin»[604] (tale il termine coniato dalla Menhert). Ciò accade, perché «die

---

598 Cfr. Sonja Hilzinger, *Anna Seghers*, Reclam, Stuttgart 2000, p. 145. Il testo offre un'ottima panoramica, e notevoli approfondimenti, su temi e interpretazione dell'opera di Seghers. Nonostante la validità del volume, anche in questo caso il testo ulisside non è tenuto in dovuta considerazione, essendo trattato in meno di una pagina.

599 Cfr. Anna Seghers, *Die drei Bäume*. in: Anna Seghers: *Erzählungen 1926–1944*. Aufbau-Verlag, Bd. IX, Berlin 1981 (2. Aufl.), p. 366 (*Eintrag „Die drei Bäume"*).

600 Cfr. Elke Menhert, *Die drei Bäume von Anna Seghers (Variationen über Furcht)*, in: *Convivium* (Germanistisches Jahrbuch), Lodz University Press, Polen 2020, pp. 47-62, qui p. 50.

601 Anche nell' *Argonautenschiff* (2007), che documenta una conferenza annuale della *Seghers Gesellschaft* sul tema *Fiabe, leggende, miti e leggende nell'opera di Anna Seghers*, *Die drei Bäume* sono solo menzionati ma non discussi.

602 Ibid. (nota 2).

603 La studiosa fa riferimento ad una discussione, avvenuta nei primi anni Sessanta, all'università di Lipsia, in cui afferma, con toni diretti, che la problematica del genere è per lei *irrilevant*. Cfr. ibid.

604 Ibid. (nota 3).

Entwicklung eines wissenschaftlichen Weltbildes hat die Mythologie als vor - oder unwissenschaftliche Erklärung des Lebensprozesses verdrängt und überflüssig gemacht»[605]. Questa superfluità è perciò la motivazione principale per la mancanza di interesse, da parte degli studiosi, per questi racconti giudicati "minori".

Ulisse, Isaia e il *Gefolgsmann* di Carlo il Temibile, i protagonisti dei tre racconti, rappresenterebbero, secondo la visione della germanista, tre differenti modulazioni del terrore. Il triplice racconto, perciò, «bilde[t] einen wichtigen Komplex innerhalb der im Exil entstandenen»[606]. L'esilio in questione è quello francese, durante il quale Seghers descrive, attraverso la scrittura, le angosce vissute durante quegli anni. Vediamo innanzitutto il contenuto dei tre testi, soffermandoci poi sull'ultimo; in cui compare la figura di Ulisse.

Può essere utile ricordare una citazione che ricorre spesso nella *Sekundärliteratur* dell'autrice: «Es gab [...] zwei Linien: Erzählen, was mich heute bewegt, und die Farbigkeit von Märchen. Das hätte ich am liebsten vereint und wußte nicht wie»[607]. Attraverso il triplice racconto, l'autrice riesce ad amalgamare due approcci diversi: il primo consiste nell'atto del raccontare *tout court*, che per Seghers è, abbiamo visto, sempre *sachlich* nella prima produzione letteraria, e quindi profondamente mimetico con la realtà. L'altra tendenza è il recupero di una tradizione mitico-favolistica che possa fornire l'immaginario in cui le immagini reali si situano. *Die drei Bäume* risponde a questa esigenza[608]. Il testo, infatti, come sottolinea Brecht, permette «die Befreiung der Seghers vom Auftrag [zu] erkennen»[609], intendendo, polemicamente e ironicamente, che l'opera rappresenta un'eccezione nella produzione della scrittrice, tesa in genere a mettere in luce le tematiche storico-politiche delle proprie riflessioni. Esse, per Schrade, sono assenti qui: «Diese Erzählungen verarbeiten extreme

---

605 Cit. in: ivi, p. 56. Cfr. Hans-Dietrich Dahnke, *Erbe und Tradition in der Literatur*, Bibl. Institut (1 Aufl.), Leipzig 1977, p. 74.

606 Cfr. ivi., p. 111.

607 Cit. in: Andreas Schrade, *Anna Seghers*, Sammlung Metzler, Bd. 275, Stuttgart 1993, p. 56.

608 Occorre comunque non tralasciare altri quattro testi che si inseriscono nel contesto letterario di questa commistione tra approcci. Vedi *Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok*« (in: *Das Wort*, Juni-Heft Moskau 1938), *Sagen von Artemis* (in: *Internationale Literatur*, Septemberheft 1938 Moskau), *Reisen ins elfte Reich* (in: *Die neue Welt-bühne*, Prag/Zürich/Paris, Januar-Februar 1939) e *Das Argonautenschiff* (in *Sinn und Form*, Heft 6/1949 prima, e poi in *Der Bienenstock*, Ausgewählte Erzählungen, 2 Bde., 1953, 1. Bd., S. 339-361).

609 Cit. in Andreas Schrade, op. cit., p. 60.

existentielle – nicht politische – Erfahrungen, die die Autorin mit Flucht und tödlicher Gefahr gewonnen hatte.».[610]

Il primo, *Der Baum des Ritters*, si svolge in un tempo presente imprecisato. I boscaioli delle Argonne trovano un cavaliere in armatura completa nel tronco cavo di un faggio ormai consunto dagli anni. Viene identificato come un combattente di Carlo il Temerario di Borgogna, risalente al XV a.C. L'uomo in questione si era rifugiato all'interno dell'albero mentre fuggiva dai soldati di re Luigi XI. Il faggio però ha finito per inglobare il cavaliere che non riesce più ad uscirne, ed egli così muore miseramente al suo interno mentre il faggio cresce, si trasforma e rinverdisce.

Nel secondo, *Der Baum des Jesaias*, Seghers rielabora una tradizione aprocrifa relativa al profeta Isaia. Egli ha guidato, da sempre, il suo popolo in battaglia senza paura. Ora, dopo l'ultima battaglia, i suoi uomini giacciono uccisi e sembra essersi spenta anche la voce divina che l'aveva protetto fino a quel momento. Isaia teme per la propria vita e decide di nascondersi dagli aguzzini in un tronco di cedro cavo. Nonostante si palesi l'opportunità di scappare, Isaia rimane nel suo nascondiglio colmo di terrore e il giorno dopo viene fatto a pezzi dagli operai della foresta insieme al tronco; suo ultimo "rifugio". Secondo i testi biblici il profeta verrebbe spezzato in due dal re Manasse[611]. Seghers rielabora il finale: se nel mito biblico Isaia viene condannato a morte per mano del sovrano, nella storia dell'albero muore per puro caso, per mano dei falegnami. Essi non ne sono direttamente responsabili perché non sono consci della presenza del profeta all'interno della pianta. Egli, dal canto suo, non abbandona la sua postazione perché congelato dal terrore. Secondo Schrade il non riuscire a palesarsi di fronte ai lavori, annunciandosi, restando quindi in una sorta di *trance*, è un passaggio fondamentale ai fini della comprensione del brano: «Die Flucht und die Versteck-Situation verändern den Menschen so tiefgreifend, daß es zu einem vorher undenk-baren Verhalten kommt»[612].

---

610 Ibid.

611 Seghers recupera due fonti a questo proposito. Da un lato, il vangelo apocrifo dell'*Ascensione di Isaia*, dall'altro l'accenno generico, interpretato come riferibile a Isaia, contenuto nella *Lettera agli Ebrei*, «furono tagliati in due» [:11, 37].

612 Andreas Schrade, op. cit., p. 59.

Il mito biblico individua il mandante, il carnefice, il testo di Seghers sfuma la colpa e la rende indecifrabile e ambigua.

Nel terzo, *Der Baum des Odysseus*, quando Ulisse torna a casa da Penelope dopo un lungo viaggio, l'incertezza della donna è grande: il nuovo arrivato è davvero suo marito? Non riuscendo a convincersene escogita un inganno, suggerendo di portare ad Ulisse il letto. Ulisse afferma come ciò non sia possibile e racconta, di conseguenza, di quel tempo lontano quando aveva ricavato questo letto dal ceppo di un unico albero robusto. Dal racconto Penelope ha la prova di trovarsi di fronte al proprio consorte. Solo Ulisse poteva, in fondo, conoscere la storia particolare del loro letto matrimoniale.

Le tre storie si presentano molto diverse tra di loro, per lunghezza, stile e contenuto. *Leitmotiv* è, come si evince, l'elemento dell'albero, che assume anch'esso un valore differente a seconda della storia che si contempla. Chiaro però il riferimento al mito di Dafne che, per sfuggire ad Apollo, si trasforma in albero. Il motivo dell'albero si rileva anche in altre opere dell'autrice, come *Das siebte Kreuz* (1942), nel quale il protagonista, in fuga, vorrebbe trasformarsi in un tronco di salice. Non solo, anche nel *Kopflohn* (1933) la protagonista affoga cadendo in un tronco d'albero che conduce all'acqua corrente. Infine, in *Die Toten bleiben jung* (1949) la protagonista muore congelata sotto un albero[613]. L'elemento simbolico è sempre connesso con il tema della morte o, come nel primo romanzo citato, con la *Todesangst* che ritroviamo anche nei *drei Bäume*. Se si ponessero i tre nuclei narrativi su un piano cronologico, essi rappresenterebbero un viaggiare a ritroso nel tempo: dal tempo presente si evoca il Quattrocento, nella storia successiva si fa un enorme passo indietro e si arriva a Isaia, dove verità storica e finzione mitologica si confondono tra di loro. Nell'ultima, quella di Ulisse, si giunge in seno al mito vero e proprio, senza più intermediazioni con la cronaca storica. Seghers, attraverso le tre narrazioni, sembra cercare un *Doppelgänger* attraverso il quale rivive le proprie peripezie e può così «sich innerlich stärken»[614]. Nella precipitosa fuga di Carlo il Temerario dai soldati del re la scrittrice rivede il proprio destino di esule nei confronti del

[613] Cfr. Malgorzata Dubrowska, *Die Mythische Welt Anna Seghers' Literarische Bilder aus dem Französischen Exil*, in: Études Germaniques, Klincksieck, n. 269, Paris 2013/1, pp. 133-145, qui p. 141.
[614] Ivi, p. 141.

governo nazionalsocialista. Nella seconda storia è il rifugio precario, la Francia, a rappresentare il paragone ideale. Come Isaia, anche Seghers si nasconde nelle località francesi per quanto, anche lì, la minaccia di morte giunga molto presto, con la presa della città da parte delle truppe hitleriane. A seguire, infine, la storia di Ulisse che rappresenta invece un utopistico lieto fine a riscattare i funesti finali precedenti. Il letto, punto centrale sia della casa sia del racconto, è simbolo di protezione e pace, e rimanda, con forte contrasto, alle situazioni drammatiche dei due racconti che precedono l'ultimo. Nella serenità domestica c'è un'ultima sfida: farsi riconoscere – il gesto centrale dell'anagnorisis – dai propri cari. Se l'agnizione nell'*Odissea* rappresenta un processo importante perché Ulisse giunge travestito da Mendicante a Itaca, quello della Seghers è un tentativo di ritrovare gli affetti in un mondo ormai devastato dalla guerra. Se per Ulisse la guerra di Troia e le odissaiche avventure sono ormai il passato, Seghers è costretta a doversi confrontare con vicende di precarietà e mobilità ancora molto presenti. Ulisse chiude le tre storie. La storia del letto d'ulivo, ripresa da Seghers, non è una rielaborazione dell'episodio del Canto XXIII omerico nei contenuti ma solo nello stile. Il testo di Seghers è infatti molto simile, limitandosi a eliminare i comprimari presenti del testo omerico. Si specula, inoltre, che il riferimento al marito lontano potrebbe essere lo stesso di Seghers, lo scrittore ungherese László Radvanyi[615], internato poco prima dell'inizio del conflitto e liberato poi solo nel 1941 e, quindi, posteriormente alla scrittura dell'opera. In questo senso il testo di Seghers è quasi profetico, ed è, in ogni caso, un messaggio di speranza per un ricongiungimento che doveva ancora avvenire.

Nell'*Odissea* Penelope si rivolge a Euriclea, che assiste in silenzio alla scena, e le chiede di portare all'aperto il letto coniugale, dove da vent'anni non dorme più il consorte:

> "[…] Tu, dunque, Euriclea, stendigli un ben connesso letto
> fuori del solido talamo, che ha costruito lui stesso:
> lì fuori spostate per lui il ben connesso letto e metteteci sopra
> l'arredo: velli e coltri e cuscini lucenti".
> Così disse, mettendo alla prova lo sposo. Allora Ulisse,
> adirato, disse alla sposa dai saggi pensieri:

[615] Menhert fa ulteriormente delle ipotesi: la scena sarebbe descritta in modo freddo, «als hätte die Autorin schon 1940 geahnt, dass ihr eigener Mann zwar aus dem Exil zu ihr in die DDR kommt – aber erst 1952 und mit einer Frau an seiner Seite» (Elke Menhert, op. cit., p. 59).

"Donna, fa male al cuore il discorso che hai detto.
Chi ha spostato il mio letto? Una cosa difficile sarebbe
anche per un esperto, se un dio non viene di persona
e facilmente, volendo, lui altrove lo sposta.
Ma per nessun uomo vivente, anche nel pieno di giovinezza,
sarebbe facile smuoverlo. Un segno importante c'è in quel letto
così ben fatto: fu mio il lavoro e di nessun altro.
C'era dentro al cortile una pianta frondosa di olivo,
rigogliosa, fiorente, e massiccia come una colonna.
Io la cinsi di un talamo, che fui io a costruire, fino alla fine,
con pietre compatte, e con perizia feci la copertura.
Ci misi infine solidi battenti, strettamente connessi.
Poi tagliai via la chioma dall'olivo dall'esteso fogliame,
e il ceppo sgrossai fin dalla radice, e tutt'intorno con il bronzo
lo spianai con competenza e perizia, e a filo lo livellai. creando con arte una base e tutto lo
traforai con il trapano.
E poi, di seguito, spianando feci il letto. E così lo finii,
intarsiandolo d'oro e d'argento e d'avorio,
e vi tesi cinghie di bue, splendenti di porpora.
Ecco, questo è il segno che ti rendo manifesto; ma non so
se il mio letto è ancora al suo posto, o donna, o se qualcuno
l'ha già messo altrove, di sotto tagliando il ceppo d'olivo".
Così disse, e a lei lì si sciolsero le ginocchia e il cuore,
riconoscendo i segni sicuri che Ulisse le aveva detto.
Scoppiò poi a piangere, e andò diritto verso di lui e le braccia
gettò intorno al collo a Ulisse, e gli baciò la testa e disse:
"Ulisse, no, non essere più adirato con me: anche per il resto
ti sei dimostrato il più saggio tra gli uomini. Pianto e dolore
gli dèi
ci diedero, invidiosi che noi due, restando l'una all'altro vicino,
ci godessimo la giovinezza e alla soglia giungessimo di vecchiaia.
Ora dunque non arrabbiarti, non mi condannare, se io,
così come ti ho visto, subito con affetto non ti ho accolto.
Sempre a me il cuore nel petto rabbrividiva, che qualcuno,
qui venuto, con discorsi mi traesse in inganno:
molti infatti escogitano profitti di astuzie malvagie.
Nemmeno Elena Argiva, la figlia di Zeus,
con uno straniero si sarebbe unita in amplesso d'amore,
se avesse saputo che i bellicosi figli degli Achei
l'avrebbero condotta indietro a casa, nella sua patria.[616]

La scena del riconoscimento, su cui pone l'accento la scrittrice tedesca, mette in luce un'astuzia che si completa a vicenda con quella di Ulisse[617]. La donna, infatti, proprio come Ulisse, è forte nella sua autodeterminazione e nel suo autocontrollo. Benché vorrebbe abbracciare il marito, lasciandosi coinvolgere da emotività e sentimenti, non può esimersi dal dubbio e riflette, ponderando bene, come scoprire se colui che ha davanti mente, o meno, sulla propria identità. È un procedimento, questo, che lo stesso Ulisse adotta in più casi

[616] *Odissea*, op. cit., XXXII Canto, vv. 177-221, pp. 1185-1189.
[617] Cfr. Wolfgang Frühwald, *Odysseus wird leben. Zu einem leitenden Thema in der deutschen Literatur des Exils 1933-1945*. In: Werner Link (Hg.), *Schriftsteller und Politik in Deutschland*, Droste Verlag, Düsseldorf 1979, pp. 100-113.

durante i suoi viaggi[618]. La *Metis* di Penelope, che il lettore del testo omerico ha già potuto appurare durante l'episodio del disfacimento della tela, è perciò speculare a quella di Ulisse.

Vediamo, nel paragrafo seguente, i contenuti essenziali del terzo racconto e l'importanza della figura di Ulisse per il significato e l'interpretazione dell'intero ciclo.

III. L'*Ulisse* di Seghers

La problematica principale, individuata dalla critica, è se interpretare il ciclo in modo politico o esistenziale. Seppur il racconto possa suggerire un quadro ideologico di riferimento ben preciso sarebbe errato limitarsi a questo. Schrade[619] , come si è visto, ha sottolineato le intime connessioni tra le tre storie di alberi, definite dallo stesso come «rätselhaft»[620], e ha affermato che andrebbero lette in modo profondo, tutte insieme, senza incasellarle in un preciso punto di vista ideologico. Su questo concorda anche Menhert, la quale afferma che occorre «den Text beim Wort zu nehmen – nicht die ideologische Bewertung des Verfassers oder der Verfasserin»[621]. Il trittico rifletterebbe quindi le domande esistenziali del rifugiato in esilio, su cui grava il costante pericolo di morte. Le tre storie avrebbero la funzione di allegorizzare le vicissitudini della Seghers durante l'esilio; in particolare quello francese, mentre la scrittrice è in fuga dalla Gestapo. I tre racconti avrebbero come tema comune la «Flüchtingskrise der Gegenwart»[622] e la funzione precipua di essere «Gleichnisse für Emigrantenproblematik»[623]. Il terrore di essere scoperti e il doversi nascondere vengono rappresentati dalle prime due storie che raccontano, non a caso, di due personaggi in fuga dai soldati. L'albero, metonimia della natura, è indifferente alle sorti dell'uomo. Il suo verdeggiare, crescere e invecchiare è un processo parallelo che non può essere arrestato né fermato. L'estraneità dell'albero alle storie di violenza e fuga è il tentativo, della

---

618 Si pensi in particolare al caso di Eumeo il porcaro nel libro XIV, nel quale Ulisse finge di essere un'altra persona (il vecchio mendicante) per provarne la fedeltà.
619 Andreas Schrade, *Anna Seghers*, op. cit., pp. 59-60.
620 Ivi, p. 58.
621 Elke Menhert, op. cit., p. 61.
622 Cfr. Elke Menhert, op. cit., p. 49.
623 Heinz Neugebauer, *Anna Seghers. Leben und Werk*, Volk und Wissen, Reihe *Schriftsteller der Gegenwart* (Hg. Kurt Böttcher), Berlin 1978, p. 73.

scrittrice, di creare un contrasto tra l'immagine della caccia all'uomo, da un lato, e quella della quiete e della serenità naturale in cui l'uomo si rifugia e nelle braccia della quale, nelle prime due storie, trova la morte. Il cavaliere del primo racconto è travolto, nel vero senso della parola, dall'albero, e non importa quanto l'uomo pianga e si disperi:

> Aber der Baum, damals schon alt und mächtig, rauschte und grünte weiter, während der Ritter in ihm keuchte, weinte, betete, sarb. Stark und makellos, bis auf die schmale, von dem Toten besetzte Höhlung, wuchs er weiter, setzte Ringe an, breitete sein Geäst, beherbergte Generationen von Vogelschwärmen, und es wäre weiter gewachsen, wenn die Holzfäller nicht gekommen wären.[624]

Nel secondo caso, invece, l'albero offre un rifugio ingannevole solo per breve tempo. È probabilmente l'immagine di Parigi[625] che, per la scrittrice, rappresenta una breve sosta prima dell'*Einmarsch* delle truppe tedesche:

Die Hörner der Wachen bliesen am Rand der Schlucht. Sie suchten in den Bergen nach Flüchtlingen. Er kletterte einem Flüßchen nach, bis er an eine Rodung kam. Da lagen Stapel von Zedernstämmen. Da lagen Stapel von Zedernstämmen. Die Holzarbeiter waren wohl vor der Schlacht davongegangen. Er kroch in einen Holzstapel. Die Hörner der Schildwachen kamen näher, er fürchtete sich, er kroch in ein hohles Zedernholz.[626]

Nel terzo e ultimo racconto l'albero rappresenta la vera salvezza. Esso permette il compimento finale della missione di Ulisse e di tutta l'*Odissea*. Con l'accettazione di Penelope, Ulisse può finalmente ricongiungersi con i propri cari, egli è di nuovo sovrano di Itaca e può abbandonare i panni del Vecchio Mendicante, che ha sfruttato fino a quel momento per ingannare i Proci. Penelope vorrebbe far portare il letto di Ulisse vicino al fuoco, in modo che possa riposarsi e scaldarsi contemporaneamente. Ciò non è possibile però, perché il letto è immobile, incavato nell'albero in cui è costruito. Di questo segreto solo Ulisse può essere a conoscenza:

> Dieses Bett wirst du nicht hier aufstellen können. Als ich dich zu lieben begann, als ich um dich freite, damals, als keiner von uns auch nur ahnte, wo Troja liegt, suchte ich auf meiner Insel den Ort, der gut war für mein zukünftiges Haus. Ich fand diesen Platz und rodete. Nur einen einzigen starken Baum ließ ich stehen. Ihn bestimmte ich zum Mittelpunkt meines Hauses. Ich kuppte ihn nur, aber den mächtigen Stumpf ließ ich auf seinen Wurzeln stehen. In diesen Stumpf schnitt ich dann unser Bett. Übrigens weißt du ja das alles selbst.[627]

---

624 Anna Seghers, *Erzählungen*, Luchterhand, Bd. 1, Berlin-Ost 1963, pp. 195-198 (*Die drei Bäume*), qui p. 195.
625 Cfr. Frank Quilitzsch, *Vom Ritter über Jesaja bis zu Odysseus. Anna Seghers's Triptychon "Die drei Bäume"*, in: *Argonautenschiff* (Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft), Aufbau-Verlag, Darmstadt 1933, p. 114-122, qui p. 121.
626 Anna Seghers, op. cit., p. 196.
627 Anna Seghers, op. cit., p. 198.

La terza storia avrebbe perciò la funzione di *Versöhnung*, ossia di scioglimento delle vicende precedenti e di ritorno verso casa. Essa rappresenta un momento profondamente diverso dalle prime due perché suggellerebbe una storia di esilio e fuga, simile a tante avvenute nello stesso periodo. In fondo, come nota la stessa scrittrice, Ulisse «auch heute [ist] noch das Symbol für alle Art Emigration, obwohl seit Homer ein paar tausend Jahre vergangen sind»[628].

Ulisse, ancora una volta, non è l'eroe del movimento ma della sosta. Egli compare solo alla fine della terza storia come *Ankommender*. I viaggi, il conflitto con i Proci, le avventure delle Sirene e dei ciclopi sono ormai scomparsi:

> Jetzt verhallt alles in seinem Kopf. Die Musik auf der Hochzeit, als Achilleus gezeugt wurde, der auch schon lange vor Troja starb, der Streit der Göttinnen, die Hörner, die zum Krieg bliesen, die Schlachten vor Troja, das Gejammer in den Straßen der eroberten Stadt, der Gesang der Sirenen, das Gebrüll des Zyklopen, das Gegrunze der verzauberten Kameradien, die Saitenspiele der Phäaken und zu alledem in einem fort das bewegte Meer.[629]

L'elemento acquatico – posto alla fine di tutti i ricordi – si attesta come uno dei principali motivi connessi all'Ulisse della modernità. Ma Seghers fa riferire le sue storie, dell'*Odissea* e dell'*Iliade*, a fatti pregressi ormai lontani. Il movimento, rappresentato paradigmaticamente dall'incedere del mare, cede il passo all'*oikos*. Ulisse è finalmente a casa e anche i conflitti con gli dèi, così come le alleanze, sono ormai giunti al termine:

> Noch einmal werfen die Götter auf dieses Paar einen letzten, schon gleichgültigen Blick. Alles ist ausgespielt worden, um diese Wiedervereinigung zu verhindern, alles, um sie endlich herbeizuführen. Alles Erdenkliche ist geschehen für und gegen die Heimkehr des Mannes. Und das Für hat gesiegt. Da ziehen sich die Götter zurück in ihre ewigen Wohnstätten und überlassen die beiden dem Schicksal.[630]

Der Baum des Odysseus è, probabilmente, una delle pochissime ricezioni novecentesche in cui l'eroe ritorna a casa, si ricongiunge con Penelope e si lascia finalmente alle spalle le avventure vissute. Il cerchio, in Seghers, si chiude. L'ultima prova, rivelarsi alla moglie, pone quindi una fine alle peregrinazioni. Verrebbe perciò da chiedersi in cosa consisterebbe la novità rispetto al testo omerico. Ed è proprio l'episodio scelto, quello dell'*anagnosis*, a testimoniarlo. Il riconoscersi è reciproco ma nella riscrittura di Seghers avviene dal punto di vista di Penelope e non di Ulisse. Ciò capovolge l'episodio: non è Ulisse a rivelarsi, ma rappresentata è l'angoscia della donna che, dopo aver atteso

---

[628] Anna Seghers, *Das Ernst-Deutsch-Gastspiel*, in: Anna Seghers, *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Aufbau-Verlag, Berlin 1984, p. 202.
[629] Anna Seghers, op. cit., p. 197.
[630] Ibid.

vent'anni, ancora non può lasciarsi convincere dall'entusiasmo. L'angoscia di Penelope, che Ulisse possa essere un pirata e la sua barca nascosta da qualche parte («Vielleicht ist er nur ein Pirat, und sein Boot liegt versteckt in einer der Buchten. Was sagt mir denn mein Herz? Gar nichts»[631]) rappresenta molto bene la *Stimmung* della *Nachkriegszeit*, tra inquietudine e timore dell'estraneo. Sebbene durante gli anni in cui Seghers scrive il racconto, il conflitto mondiale non sia giunto al termine ma, anzi, avanzi su Parigi, la fuga della scrittrice verso il sud e poi verso il Messico mette in luce l'anelito verso un destino che possa porre fine al conflitto. Il racconto, come proposta utopistica per il futuro, è riscontrabile anche nel fatto che l'autrice scelga deliberatamente la fine dell'*Odissea*. Da un lato, per l'immagine dell'albero di ulivo, in cui è incavato il letto, che si accosta alle altre immagini naturali dei due racconti. Dall'altro lato, però, è funzionale al discorso taciuto che Seghers nasconde dietro le immagini del mito: la conclusione del conflitto e il ricongiungimento con i propri cari così lontani, che aiutavano, economicamente e non, la scrittrice («die Eltern, die sie weiterhin nach Kräften unterstützten»[632]) hanno l'aspetto di un miraggio. L'albero di ulivo è così, in ultima istanza, la speranza di un futuro che possa rimarginare le ferite e annullare le separazioni generate dalla guerra. Ulisse rappresenta un collettivo dei *Wiederkehrenden*. Il tema del *Nostos* assurge a cifra esistenziale per una scrittrice che, faticosamente, ricerca nel mito la propria identità sommersa.

Andrea Rudolph[633] propone un'interpretazione proprio in questa direzione, ancora esistenzialistica, che vede nelle tre narrazioni paraboliche una sorta di «Vorentwurf auf die Heimkehr»[634]: l'opera di Seghers rappresenterebbe una fenomenologia del ritorno che verrà; un «Formprogramm»[635], ossia un programma etico che si colloca dopo il 1945 come un'anticipazione del futuro e si pone come narrazione di un atteggiamento di attesa[636]. Il testo su Ulisse

631 Ibid.
632 Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), op. cit., p. 12 (*Leben*).
633 Cfr. Andrea Rudolph, *Ethische Formutopie oder affirmative Ideologie. Formprogramme bei Anna Seghers und Gottfried Benn*. In: Adrian Hummel/Sigrid Nieberle (Hg.), *Weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der fünfziger Jahre. Festschrift für Günter Häntzschel*, Iudicium, München 2004, pp. 257–277, qui p. 260-161.
634 Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), p. 71 (*Die drei Bäume*).
635 Ibid.
636 Cfr. Ivi, p. 277.

avrebbe quindi l'importante funzione di una catarsi. «Einsamkeit, Verfolgung, Verfremdung»[637]: nell'incontro tra Penelope e Ulisse questi tre aspetti, che nelle due storie precedenti rappresentano lo *status* principale dei personaggi coinvolti, vengono meno nell'ultima storia di Ulisse, nella quale la *Todesangst* è finalmente sormontata[638]. Mentre il seguace del Temerario e Isaia non sopravvivono alla propria angoscia di essere scoperti e uccisi, nel terzo racconto la paura di essere tratti in inganno (ossia che Ulisse possa non essere davvero lui) è raggirata dallo stratagemma di Penelope.

Il romanzo *Transit*, dell'esilio messicano, propone altresì delle similitudini tra il destino degli esiliati e il viaggio di Ulisse. Ciò consolida l'idea, secondo la quale la scrittrice ha affrontato nuovamente, anche dopo i *Bäume*, seppur in modo più celato, la metafora mitologica del viaggio di Ulisse per rappresentare la sua condizione[639].

Neugebauer si allinea all'interpretazione di Schrade, benché vada molto più nello specifico. Mentre nelle prime due storie i motivi sono la perdita dell'identità, nel primo caso perché soffocata dall'albero e nella seconda perché fatta a pezzi dai falegnami, l'ultima storia riguarda il tema della *Entfremdung* e la perdita di fiducia[640]. Durante gli anni trascorsi, in fondo, qualunque cosa può essere successa e Penelope necessita di un segno concreto. Anche trovarsi di fronte alla persona amata (non vi è traccia del travestimento da vecchio Mendicante che pure nel testo omerico è ciò che inganna Penelope) potrebbe trarre in inganno. Se da un lato il riconoscimento è senza dubbio un *happy ending*, la necessità dello stratagemma segna in verità una realtà drammatica, di incertezze e paure taciute.

Frank Quilitzsch insiste, invece, su una probabile fusione dei due piani, politico e mitico insieme, «zwischen Zeitgenössischem und Historischem einerseits sowie Mythischem, Sagen- und Märchenhafem andererseits»[641], confermando

---

637 Elke Menhert, op. cit., p. 60.

638 Cfr. Frank Quilitztsch, op. cit., p. 119.

639 Su queste similitudini con l'Odissea, cfr. Walter, Hans-Albert: *Anna Seghers' Metamorphosen: Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth*, Frankfurt Büchergilde Gutenberg (Reihe: Bibliothek Exilliteratur), Frankfurt am Main/Olten/Wien 1985, pp. 11-28. Cfr. Anche Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), op. cit., p. 18 (*Leben*).

640 Cfr. Heinz Neugebauer, op. cit., p. 73.

641 Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), op. cit., pp. 70-71 (Jadwiga Kita-Huber, *die Drei Bäume*), qui p. 71.

quanto pensa la stessa scrittrice. L'*Odissea* e la realtà dell'esilio francese si uniscono, non lasciando intravedere i propri contorni.

Vi è, infine, un ultimo tema, nel terzo racconto, che sembra però non aver sollevato la curiosità degli studi fin qui affrontati. Si tratta del tema del silenzio. Nella prima storia il significato è palese perché la sofferenza del soldato è soffocata dall'albero che lo imprigiona. Nel secondo caso è la voce di Dio ad avere un arresto. Nel terzo è invece il fragore delle battaglie dei Proci e la guerra e, quindi, un silenzio positivo e atteso. Ma il silenzio è descritto dal narratore, che scopriamo dopo molto essere Penelope, come *schrecklich*, terribile. Esso è reso infatti ambiguo: se da un lato pone fine alla violenza che si era esercitata e vista fino a quel momento, dall'altra il silenzio è carico di presagi: chi è Ulisse? Una nuova minaccia? Se il fragore è espressione esplicita della guerra, il silenzio non ne rappresenta per forza il suo contrario ma potrebbe anticipare nuova violenza e nuovo dolore. Il silenzio cede subito il posto al dialogo tra Penelope e Ulisse che chiude il trittico. La loro storia è, senza dubbio, la più importante. Dei sentimenti affrontati, paura, angoscia e senso di impotenza, l'ultimo a emergere, quello della nostalgia, suggella così l'importanza, per la scrittrice stessa, di un ritorno a casa, nella quale in effetti tornerà e diventerà personalità politica e letteraria di prim'ordine:

Indem Anna Seghers auf den archaischen Typ Odysseus zurückgreift, läßt sie die Sehnsucht nach der Heimat als Grundgefühl des Menschen in der Geschichte hervortreten.[642]

5. Il festival *Odyssee Europa* di Ruhr/RUHR.2010 – *Kulturhauptstadt Europas*

«Creare nuovi spazi sociali.»[643]. Questo l'obiettivo principale del festival promosso dalla regione Ruhr il 27-28 novembre 2010. Il progetto è a cura del team architettonico berlinese *raumlaborberlin* in collaborazione con i teatri di Bochum, Dortmund, Essen, Moers, di Mülheim e di Oberhausen e con

[642] Bernhardt Rüdiger, *Odysseus' Tod – Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR*, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1983, p. 16.

[643] «*Gestaltung neuer sozialer Räume*», cfr. Marietta Piekenbrock, *Vorwort* in: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, RUHR.2010 (Hg.), *Odyssee Europa*, Theater Theater, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2010, p. 12.

RUHR.2010, società amministrativa con sede ad Essen, la cui denominazione è scelta in riferimento all'importante ruolo di prestigio culturale del *Ruhrgebiet* in quanto capitale europea della cultura nel 2010. Il festival è un felice esempio del legame tra economia e cultura che, dagli anni Novanta, si può constatare in tutti gli avvenimenti del *Festivalisierung* cittadino[644]. Il festival risponde quindi ad uno stimolo sociopolitico che vede nella società pluralistica il volto più autentico dell'Europa del futuro:

> Voraussetzung für einen durch die aktive Ausübung der demokratischen Rechte erstrittenen und erzielten Konsens ist jedoch ein einheitliches, konsentiertes Verfahren, welches in der Verfassung festgelegt ist. Die Verfassung drückt nach Habermas in pluralistischen Gesellschaften einen formalen Konsens aus, da sie das Zusammenleben der Staatsbürger/innen nach Prinzipien regelt, die die begründete Zustimmung aller finden können. Über die formalen Regelungen und rechtlichen Garantien hinaus können Verfassungsprinzipien erst dann zur treibenden Kraft für eine politische Gemeinschaft aus Freien und Gleichen werden, wenn sie in eine gemeinsame politische Kultur eingebettet sind. Die Existenz dieser gemeinsamen politischen Kultur ist an eine europäische Öffentlichkeit geknüpft, über die die Bürger/innen Entscheidungen thematisieren und beeinflussen können. Dazu in Konkurrenz steht die Diskussion um kulturelle, historische, soziale, ästhetische, religiöse oder auch ethnische europäische Gemeinsamkeiten als Grundlage einer europäischen kollektiven Identität – eine Vorgehensweise, die bei der Bildung zahlreicher europäischer Nationalstaaten eine treibende Kraft formierte. In den letzten Jahren ist eine aufgeregte Suche nach europäischen Traditionen, Errungenschaften, Einstellungen und Werten zu verzeichnen, die sich auch in zahl- und umfangreichen wissenschaftlichen Publikationen, Feuilletonartikeln und Ausstellungen niederschlägt.[645]

Fulcro di questo festival è il recupero di un'identità collettiva europea comune e, al contempo, valorizzando le differenze culturali di ogni paese. I principi costituzionali sono essenziali per la comprensione del senso di comunità all'interno di una città, soprattutto una metropoli. La concretizzazione esemplare del concetto di integrazione e accoglienza, parte del progetto democratico europeo, oggi più che mai urgente, è consentita proprio dalla *Inszenierung* che mette in scena drammi e problematiche tipici della metropoli moderna che guida, a tutti gli effetti, la riuscita sociale, economica e culturale dell'Europa. Partire dal macrocosmo della metropoli, per influenzare poi gli altri microcosmi (le province e i paesi) è l'operazione condotta non solo da questo progetto teatrale, e in generale non solo dal teatro, ma da tutte le iniziative culturali, realizzate come "Festival" (è questa la forma più

644 Cfr. Gudrun Quenzel, *Konstruktionen von Europa: Die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union*, transcript-Verlag, Global Studies, Bielefeld 2005. Il concetto di *Engführung von Ökonomie und Kultur* è enucleato in particolare a pp. 9-26.
645 Gudrun Quenzel, op. cit., pp. 11-12.

importante). La sfera politico-sociale si unisce così a quella culturale-teatrale al fine di realizzare un progetto. Scopo precipuo del progetto è, perciò, «die Suche nach Verbindlichkeiten: Sei es in Form einer gemeinsamen politischen Kultur wie sie Habermas vorschlägt, sei es in Form von historischen, ethnischen oder kulturellen Gemeinsamkeiten»[646]. *Odyssee. Europa* ingloba entrambe le tensioni ereggendo la figura di Ulisse non solo come semplice Leitmotiv tra le opere scelte per le rappresentazioni ma come patrimonio culturale comune europeo («Erschließung des europäischen kulturellen Erbes»[647]), e quindi stimolo necessario per riscoprire e riflettere sul senso di una cittadinanza europea partendo a ritroso, dalle origini. Ma le origini, come il mito insegna, sono più accessibili se variate, modificate, riscritte. La riscrittura dell'antico voluta dal progetto è originale e intrigante perché ogni opera presentata, di autori provenienti da diverse parti d'Europa, è diversa e autonoma dalle altre; ognuna mettendo in luce un aspetto essenziale dell'europeità. Ma che cosa rappresenta l'Europa per i membri del progetto? Comune sia agli organizzatori che agli scrittori è la consapevolezza della complessità dell'organismo che denominiamo "Europa" e la superficie magmatica che esso ricopre. La difficoltà di definizione e di enumerazione di caratteristiche precise ha però, dal canto suo, un vantaggio: l'Europa è un concetto flessibile, politicamente preciso e determinato, ma le cui caratteristiche variano nel tempo e nello spazio grazie alle comunità che la abitano. Proprio grazie al movimento migratorio delle popolazioni e la formazione di nuovi complessi urbani nasce un concetto essenziale ai fini del progetto: quello di confine. Il *limes*, fondamentale anch'esso nell'*epos* omerico, separa il territorio in due: il *qui* e l'*altrove*, l'*esterno*. Come abbiamo appreso in precedenza sono questi termini profondamente ulissidi, sia allegoricamente sia in un significato meno traslato (si pensi a Dante e al superamento del confine imposto dalle colonne d'Ercole). In Omero e nelle successive riscritture, che in parte abbiamo avuto cura di analizzare, è perenne il conflitto tra lo spazio domestico, conosciuto e sicuro, e l'esterno, barbaro, in cui si avventurano solo i temerari. Questa suddivisione è precipua anche all'interno del progetto perché coinvolge la conformazione morfologico-

646 Gudrun Quenzel, op. cit., p 12.
647 Gudrun Quenzel, op. cit., p. 89.

geografica dell'Europa stessa, divisa tra zone cosiddette *off limits*, per numerosi e diversi motivi (guerre, situazioni politiche ostili, epidemie) e, naturalmente zone conosciute e quindi determinate come "sicure". Emerge, a cavallo di questa scissione, la figura dello straniero che trapassa il confine prestabilito, valicando le proprie consuetudini e avventurandosi nell'altro. L'incontro con l'alterità è il fulcro dell'Europa del progetto *Odyssee Europa* che intende fare un ritratto letterario della complessità linguistica, culturale e letteraria di coloro che la abitano:

> Europa ist weder kulturell noch geographisch eindeutig zu bestimmen; es ist weder nach außen eindeutig abgrenzbar noch in sich homogen. Europa oder auch europäische Identität sind dementsprechend Begriffe, die mit unterschiedlichen – teilweise sogar gegensätzlichen – Bedeutungen belegt sind. Differierende Vorstellungen von kollektiver europäischer Identität konkurrieren miteinander, interagieren und überlagern sich. Kulturelle Differenzen in Religion, Sprache, ethnischer Zugehörigkeit etc. verbinden und kreuzen sich mit geographischen, historischen und politischen Unterschieden. Hinzu kommen Differenzen in Klasse und Status sowie zwischen Stadt und Land. Diese komplexen Systeme artikulierter Differenzen befinden sich in permanenter Bewegung und bilden keine singuläre, in sich kohärente Europakonstruktion, sondern vielmehr ein Diskursfeld, in dem sich verschiedene Aussagen zu Europa sammeln. Zu dem Prozess der kollektiven Identitätsbildung einer vorgestellten Gemeinschaft gehören neben der Identifikation mit den Vorstellungen über diese Gemeinschaft auch Strategien der Abgrenzung. Die Konstruktion kollektiver Identität beruht deswegen auf der Konstruktion von Grenzen zwischen einer Gemeinschaft von Gleichen und einer Vielfalt von Außenstehenden. Diese Differenz zwischen innen und außen wird in der Begegnung mit „Fremden", mit den anderen konstruiert. Die anderen, die nicht in die Vorstellung vom eigenen Kollektiv einbezogen werden, werden im Prozess einer kollektiven Identitätsbildung zu den Anderen, denen ebenfalls eine kollektive Identität zugesprochen wird. Weil jedoch Europa nicht eindeutig bestimmt werden kann, ist es auch nicht möglich, die kollektiven Gegenidentitäten eindeutig zu bestimmen. Entsprechend einer Vielzahl konkurrierender europäischer Identitätsentwürfe existiert auch eine Vielzahl europäischer Anderer. Das wichtigste europäische Gegenüber war und ist „der Osten", der in einem zweiten Schritt in Asien, Orient, Russland oder die Türkei differenziert wird. In der Gegenüberstellung von Europa und „dem Osten" wird Europa mit „dem Westen" gleichgesetzt und Osteuropa der Status einer Übergangszone zugewiesen. Dass Osteuropa den Osten im Begriff mitführt, lässt bereits anklingen, dass es eine Randstellung einnimmt.[648]

È qui espresso il concetto di "*Fremde*" di Gudrun Quenzel che nel volume dedicato all'Europa compie una disamina precisa e autorevole in cui ritroviamo tutte le caratteristiche analizzate relative al progetto. È nel volume di Quenzel che si possono notare tutti quegli aspetti preliminari che portano alla realizzazione del progetto: il bisogno di un ritratto dell'Europa, quantomai fedele e veritiero, l'intenzione di rappresentare attraverso le storie narrate lo straniero, il diverso e la problematica dialettica che con esso si intrattiene, senza

[648] Gudrun Quenzel, op. cit., pp. 95-96.

moralismi e facilismi, mettendo anzi in risalto le difficoltà di questo processo. Tematiche come l'emarginazione, la difficoltà di integrazione e l'accettazione, di sé e dell'altro, diventano particolarmente urgenti nelle opere in lingua tedesca dove talvolta sono narrate in modo concreto, altre volte più simbolico e recondito. L'eccezionalità delle opere tedesche del lotto è sicuramente quello di rappresentare, tra loro, aspetti molto diversi dell'incontro con lo straniero, dando possibilità all'attualità di parlare da sé, attraverso le pagine della pièce o sul palcoscenico. Ma ciò che è stato realizzato va addirittura al di là della rappresentazione di per sé e coinvolge anche il traffico congestionato delle metropoli attraverso un'attività, preliminare alla visione degli spettacoli veri e propri, che coinvolge il pubblico e lo trasforma in attore.

Con le sei città a disposizione, prima descritte, gli spettatori sono invitati a spostarsi da un luogo all'altro, con le auto di numerosi *Gastgeber* prescelti dall'organizzazione, per partecipare alla visione di sei opere teatrali, inedite e create *ad hoc* per l'occasione. Le automobili per mezzo delle quali vengono compiuti i tragitti assumono un ruolo centrale nel progetto:

Es ist nicht wunderlich, dass derartige Autos eine große Rolle in diesem Experiment spielen, das ebenso ein Theaterstück ist wie eine Befragung der Stadt, ihrer Bewohner, und ein Versuch die Chance eines Fremdseins zu aktivieren.[649]

Gli ideatori dell'iniziativa hanno rilevato nelle auto il mezzo di locomozione per eccellenza. La ricezione inizia qui: dalla nave con cui salpa Ulisse nel mito omerico si approda all'auto messa in moto dal cittadino che nient'altro è che quello *Ulysses* joyciano che più nulla trattiene dei fasti omerici. Ci si sposta, quindi, dal trasporto marino a quello terrestre attraverso le arterie stradali della Ruhr verso gli spettacoli teatrali in programma, sì, ma anche verso una realizzazione atta a garantire nuove forme di sodalizio tra sconosciuti, favorendo così l'idea di un incontro spontaneo tra ignoti che si accompagnano lungo un viaggio artistico misterioso. Ma come può, l'Odissea omerica, mitica e araldica, avere luogo nella modernissima e industriale *Metropolregion* della Ruhr?

[…] das Satellitenbild der Region schafft eine unmittelbare Nähe, das Auge im All sendet Bilder, die an eine weit gestreckte Inselgruppe denken lassen, von dort oben sieht das

[649] Niklas Maak, *Schnitt ins Offene* (Nachwort), *über raumlaborberlin und die Lust am Verlorensein*, in Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, RUHR.2010 (Hg.), op. cit., p.429.

Ruhrgebiet am ehesten aus wie die mythischen Inseln der griechischen Antike: Ein Labyrinth aus Eilanden, die in einem diffusen Funkeln miteinander verknüpft scheinen. Die griechische Mythologie liefert Bilder, die von einer Generation neu aufgeladen werden können: Eine Odyssee kann auch zwischen Oberhausen, Bochum und Dortmund stattfinden: was im Mythos Kithera, Ogygia, Scheria, Aiaia waren, wären hier ganz andere Inseln: Hochöfen, Stahlwerke, verlassene Industrieorte, Trinkhallen, Autoteilelager, zwischen denen andere Verirrte, Verlorenen, Gestrandete treiben, gebeutelt von anderen Stürmen.[650]

La ricostruzione del panorama geografico omerico trova così posto in quello urbano e industriale della regione tedesca, dove le isole, i luoghi misteriosi e magici, sono sostituiti da sedi di industria, autorimesse e fabbriche. Il panorama, che tutto sembra ricordare fuorché l'Itaca omerica, si rivolge ai versi omerici senza pretese di fedeltà o verosimiglianza estetica. L'intento è bensì quello di creare una rete di contatti tra le città, elette a nuove isole omeriche, che possa così dare luogo ad un nuovo mito: quello urbano, dove l'Ulisse europeo, al pari di quello greco-classico, viaggia, si stupisce e indaga il prodigio. Se la magia e la mostruosità attiravano l'eroe dell'Odissea, e incutevano in lui terrore puro al contempo, anche il cittadino moderno, l'eletto ulisside, trova nei nuovi spazi moderni valido motivo di stupore e di terrore. Osservando i mostri architettonici e le macchine egli si stupisce della scienza e delle sue scoperte, alla pari di Ulisse che mostra sbigottimento di fronte ai mostri e timore per il comportamento degli Dèi olimpici. Riflettendo sulle creazioni dell'uomo, sul rapporto tra uomo e natura, e ritrovando nel viaggio il senso di comunione, perso ormai irrimediabilmente nel tran-tran moderno, l'uomo è così nuovamente Ulisse che naufraga su un litorale diverso da quello della corte di Alcinoo: è il regno tecnologico di un'avanzatissima società industriale, quella dei Feaci, simbolo del progresso tedesco ed europeo. Se lo sfruttamento illuministico-borghese della tecnica ha portato la società degli uomini a ergersi sugli altri, secondo quanto abbiamo avuto modo di vedere nel testo di Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, il progetto teatrale intende invece mostrare quanto teatro e tecnologia, palcoscenico e scarti di officina, abbiano in comune. La parte teatrale vera e propria è perciò anticipata dall'*Irrfahrt* del pubblico. che si trova così a vagare, alla pari di Ulisse, nel *Ruhrgebiet*, diventando parte integrante del microcosmo teatrale, annullando la

[650] Niklas Maak, op. cit., p. 430.

tradizionale distanza tra troupe teatrale e spettatori. Il mondo raccontato da *Odyssee. Europa* rileva un rinnovato desiderio, dell'uomo moderno, di rimettersi in marcia, alla ricerca di nuove avventure e di inediti spazi da esplorare:

Ob modern oder postmodern […]. Spätestens seit dem Zeitpunkt, da Nietzsche die Krisenlage analysierte, das Ende der einem Horizont verpflichteten Kultur, die Götterdämmerung eines Zeitalters der Techni, der Zivilisation, des Schauspielers, des Narren wie des Übermenschen gekommen sah, setzen sich Faszination und Fürchterlichkeit der Reiselust des modernen Menschen frei.[651]

Questo intento programmatico si unisce però alle opere teatrali vere e proprie che riflettono il viaggio errante vissuto dagli spettatori. Il percorso *on the road* del progetto intende riabilitare l'importanza della conversazione e dello scambio reciproco attraverso un mezzo di trasporto tabu come l'auto, soprattutto se considerato in quanto *Konversationsort*: gli organizzatori sottolineano che erano stati in effetti concepiti anche altri mezzi alternativi all'auto, come gli autobus, ma presto scartati perché, afferma Matthias Rick, «uns war wichtig, diese Zwischenräume, erlebbar zu machen und zu einer Einheit zu verbinden»[652]. L'auto permette di creare quel cortocircuito ideale tra luoghi privati e luoghi pubblici rendendo il passeggero, al contempo, *flâneur* e ospite:

Das Auto ist eine paradoxe soziale Tabuzone. Es ist denkbar, sich zu einem Fremden im Café an den Tisch zu setzen. Es ist undenkbar, sich zu einem Fremden ins Auto zu setzen, weil das Auto Privatraum, Fortsetzung des Privaten im öffentlichen Raum, ein Sofasessel mit Musikberieselung auf Rädern ist. Diese rollenden Höhlen der Intimität im öffentlichen Verkehr werden nun der Schauplatz einer Begegnung zwischen zwei Unbekannten, die sich, rein räumlich, so nahe kommen wie sonst nur Menschen, die ein Bett miteinander teilen. Autofahrten sind Katalysatoren für menschliche Beziehungen[653].

Attraverso l'incontro con l'Altro, sconosciuto o straniero che sia, gli autori intendono ricreare qualcosa che difficilmente vedremmo svolgersi in modo così disinvolto, oggi, nelle grandi metropoli moderne. Ignoti, gli uni agli altri, intraprendono un viaggio insieme, per poi concludere con un pernottamento, a fine serata, presso l'ospite che li ha trasportati, rendendo così il viaggio – questa l'intenzione degli autori secondo Maak – più importante dello spettacolo

---

[651] Gotthard Fuchs (Hrsg.), *Lange Irrfahrt – große Heimkehr, Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Knecht Verlag, Frankfurt am Main 1994, pp. 59-80, p. 16.
[652] Niklas Maak, op. cit., p. 431.
[653] Niklas Maak, op. cit, p. 433.

stesso, sulla falsariga del motto "il viaggio è più importante della meta". Il mondo del pubblico, il pubblico stesso, diventano parte del teatro e assumono così il ruolo di comprimari:

Für die modernen Großstadtmythen ist das Auto, was für die antike Sage das Schiff war. Zweihundert Autos verlassen ein Parkdeck in der Nähe des Theaters: Das ist natürlich großes Meta-Theater, die Theatralisierung der Stadt oder die Urbanisierung des Theaters, ganz wie man will, raumlaborberlin mobilisiert im wortwörtlichsten Sinne das Potenzial der Großstadt, provoziert beschleunigte Begegnungen, macht die Stadt, die Straße zu einer Bühne, in der keine Schauspieler mehr auftreten, sondern das Leben selbst mit seinen Zufällen und seltsamen Kartographien.[654]

Se nel teatro ciascuno ha il suo ruolo e i confini tra verità e finzione sono posti all'altezza del palcoscenico, scopo del progetto è proprio di smussare questa linea di demarcazione: passeggero e autista si ritrovano così protagonisti di un medesimo ignoto viaggio. E ancora una volta il peregrinaggio ulisside, comunemente inteso, è decostruito dalle caratteristiche che culturalmente gli vengono attribuite e trasformato in qualcosa di alieno all'uomo moderno, incomodo e sbalorditivo:

Was, wenn der Gast, vom Theater enttäuscht, die Chance zur Flucht ergreift, die in diesem Falle keine Züge einer Niederlage, die jedes vorzeitige Verlassen eines Theaterstücks bedeutet, trüge, sondern Aufbruch in ein Abenteuer wäre? Wenn sie die Euphorie des Schuleschwänzens, des Entkommens, der Planabweichung erwischt?[655]

Se il teatro tradizionale si configura quindi come il rapporto tra uno spettatore passivo, estraneo ai suoi simili, e uno spettacolo di maschere invece attive, estraneo al pubblico ma solidale ai suoi simili, il progetto della Ruhr prevede un coinvolgimento totale del pubblico, in modo che «der Theaterbesucher sieht nicht mehr die Geschichte eines Fremden, der zu Fremden kommt. Er ist selbst dieser Fremde, in der Fremde»[656]. Radicale è la metamorfosi di ciò che è inteso come teatro: l'occhio dello spettatore, che coincide con quello dell'attore, realizza così una performance che guarda verso se stessa e si autoalimenta tramite la capacità degli sconosciuti di mettersi in gioco.

Ciò che si tenta di emulare, qui, è proprio il modulo omerico. Ulisse è, per gli autori e gli scrittori del progetto, colui che ha deliberatamente intrapreso viaggi

[654] Niklas Maak, op. cit., p. 432.
[655] Ibid.
[656] Niklas Maak, op. cit., p. 434.

altri da quello prestabilito, andando a perdersi altrove, allontanandosi deliberatamente dalla sua Itaca. Il valore dell'*absichtlich Verlorensein* è centrale per il progetto Ruhr.2010 perché rende possibile l'incontro tra la labirintica metropoli moderna, che fa da contrappeso ai numerosi viaggi dell'Ulisse omerico (come già postulato da Joyce nel suo romanzo), con la dispersione cui va incontro l'uomo stesso. Diversa è la percezione che però l'uomo deve avere nei confronti di questa fuga dal fato prestabilito. Se allo smarrirsi si conferisce tradizionalmente un'accezione negativa, occorre ripensare il concetto stesso di deviazione dalla retta via. La nuova rotta può portare con sé la nascita di nuovi eroi che, come l'Ulisse dantesco, vivono nel solco della trasgressione al di là del viaggio imposto:

Diese Lust am Verlorensein, der Entwurzelung, welche als Gegenströmung im Epos der Helden, der nach Hause will und nicht kann, deutlich spürbar ist, prägt die moderne Großstadt- und Reiseliteratur.

[…]

Odysseus ist natürlich auch der Held, der nach Hause kann, aber nicht will.[657]

Non è un caso, quindi, che Maak citi la via smarrita di Dante, l'Ulisse dell'infrazione per eccellenza. Il progetto tenta perciò di riportare in auge un Ulisse europeo che vede nel disorientamento un rischio allettante[658]. Perché, sottolinea con vigore il critico, il viaggio parte sì a bordo di un'automobile ma termina in maniera del tutto inaspettata, là, dove tutto è iniziato: nel testo, nella letteratura, nella rappresentazione scenica e narrativa del personaggio omerico che acquisisce nuovo vigore dalla riscrittura moderna ed europea degli scrittori coinvolti nel progetto. Smarrire la via assume così una valenza positiva perché spinge a nuove scoperte, nuovi incontri, nuovi momenti di esperibilità.

I luoghi intimi, principalmente la macchina e la casa, diventano condivisi, discussi e assumono così un nuovo significato. Invece dei bar, dei cinema e dei ristoranti, il progetto intende mettere al centro quanto più di lontano vi sia dallo statico dialogismo consentito nei luoghi di ristorazione e di ritrovo: il teatro, il viaggio, la casa, gli stessi elementi che in fin dei conti caratterizzano l'opera omerica, rappresentano un nuovo baluardo per la comunicazione nella moderna città, forse l'unico ancora autentico e possibile. Mentre il viaggio e la

[657] Niklas Maak, op. cit., p.432.
[658] Cfr. Niklas Maak, op. cit., pp. 430-432.

casa/la patria sono riferimenti al mito omerico abbastanza intuibili, perché ne rappresentano in fondo i fulcri tematici di maggiore spessore, il teatro è da intendere come l'arte di dissimulazione dello stesso Ulisse che, a seconda della situazione, riesce a fingere e mentire, creando nuovi personaggi *ad hoc* che gli consentono di superare gli ostacoli. È perciò evidente come il progetto miri a rappresentare l'*Odissea* non solo nei contenuti e nelle forme dello *Schauspiel* ma anche a stupire il pubblico nel suo privato, permettendo l'immersione degli spettatori in una performance originale e gratificante che ha, non a caso, riscosso un grande successo. Nel viaggio in macchina passeggero e autista diventano stranieri l'un l'altro senza che vi sia, come avverrebbe in altri mezzi, un rapporto di subordinazione. Niklas Maak, giornalista artistico della *Frankfurter Allegemeine Zeitung* e teorico dell'architettura, cita, nella postfazione al volume del progetto, Derrida e il concetto di supremazia dato dall'apparentemente innocente ospitalità occidentale:

Wie, fragt Derrida, könnte jenseits der Illusion unbedingter Gastfreundschaft (die Ermutigung Fühlen Sie sich ganz wie zu Hause« ist notwendigerweise eine freundliche Lüge) eine Begegnung aussehen, die Hierarchien ablöst, anders mit Fremden, Fremdheit umgeht? Schon die Frage »Wer bist Du, Fremder, wo kommst Du her?« Etabliert ein System der Macht: Ich frage »Fremder zu ihm, ich regiere hier«. Wie wäre sonst ein Kontakt, ein fragloser zudem, möglich? Wie sich begegnen?[659]

Superare quindi la disparità tra anfitrione e ospite è possibile ed è solo uno dei tanti esempi di disparità e di assoggettamento che la metropoli mette in moto. Il progetto assume, in questo senso, un atteggiamento politico:

Dabei geht es raumlaborberlin auch um eine politische Dekonstruktion der Systeme, die Baupraxis und Stadtplanung prägen. […] So wird die Stadt anders gedacht, nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas Gemachtes, das verändert werden kann. […] Architektur, verstanden als Bühnenwerdung der Welt.[660]

Gli spazi che si sviluppano da un progetto così complesso sono di ampio spettro tematico: istituzionali (la rete teatrale), letterari (la riflessione sul moderno), politici (l'Europa e i suoi confini) ma anche urbanistici (la *Ruhrgebiet* come metropoli in divenire)[661]. Unico *trait d'union*: la figura di Ulisse e il suo ruolo oggi, il senso di parlare dell'Odissea omerica nella nostra modernità.

[659] Niklas Maak, op. cit., p. 435.
[660] Niklas Maak, op.cit, p.437-438.
[661] Cfr. Marietta Piekenbrock, op. cit, p. 12.

Essen, Dortmund, Bochum, Moers, Mülheim e Oberhausen presentano in un brevissimo arco di tempo opere di difficile visione ma fortemente immersive in modo che lo spettatore possa sentirsi anch'egli parte del processo creativo[662]. Questo progetto di risonanza internazionale è solo uno dei numerosi progetti che la regione ha deciso di avviare per la promozione culturale e turistica del territorio. Gli spazi sociali che vengono a crearsi sono molteplici: l'opera teatrale è, secondo le intenzioni degli ideatori Steven Sloane e Marietta Piekenbrock, un'occasione per riflettere sui cambiamenti sociali ed antropologici del nostro presente. Una ri-narrazione del testo omerico non ha però la pretesa di aderenze al cosiddetto "primato omerico", tentando di effettuare un'operazione di restauro o di omaggio del mito classico. Ciascun autore sceglie, invece, uno o più episodi del pre-testo, l'*Odissea* di Omero, e lavora alla rielaborazione, spesso radicale, del mito, trascinando la figura di Ulisse in un mondo, quello moderno-industriale, completamente nuovo e dagli esiti incerti e problematici. Lo scopo è quindi, da una parte, quello di catapultare i personaggi di Ulisse, Penelope e Atena ai giorni nostri, nel traffico congestionato delle metropoli moderne e dei problemi socioeconomici attuali, per poi analizzarne le dinamiche. Il compito prefissato dal progetto è anche però di ritrovare alcuni concetti cari al mito greco, quali la *Gastfreundschaft* e la *Heimat*, riconvertiti nei concetti attuali di ospitalità e patria, legati sempre di più al tema della migrazione dei popoli e dell'aiuto reciproco:

Das Experiment von raumlaborberlin spielt auch mit einer philosophischer Denkfigur der Idee einer »unbedingten Gastfreundschaft« , der Jacques Derrida in seiner gleichnamigen Schrift nachging, der Frage, wie der Raum, als privater wie als politischer von der Idee der Gastfreundschaft bestimmt wird, was viel mit den privaten Odysseen, aber eben auch mit jenen kollektiven Odysseen der Migranten zu tun hat, die in den Transiträumen Europas, unter anderem im Ruhrgebiet stranden.[663]

L'accoglienza omerica, grazie alla quale Ulisse è spesso ricevuto dalle popolazioni che incontra, è fondamentale all'intreccio epico. È grazie ad esso che ha inizio la narrazione inter-fabula dell'*Odissea* stessa presso la corte di Alcinoo. Il senso quindi di ospitalità è sacro e tale si è voluto mantenere nel progetto teatrale unendolo ad un tema scottante nella modernità: la migrazione

[662] Cfr. op. cit., p.11.
[663] Niklas Maak, op. cit., p. 434.

dei popoli si intreccia al mito trasformando la storia omerica nel mito della modernità stessa.

Il mito moderno è perciò nient'altro che questa profonda interconnessione tra la figura del mito classico e lo scenario post-industriale della contemporaneità. Questo il frutto del lavoro teatrale che scambia, senza confini e con soventi ibridazioni, teatro e vita, palcoscenico e strada, arte e lavoro.

Lo scenario della Ruhr è scelto *ad hoc* perché esempio paradigmatico di quella *Zwischenstadt* che gli scrittori del progetto ripropongono più volte all'interno delle opere scelte:

> […] die Zwischenstadt [ist] jene Ansammlung von Tankstellen, Malls, Baumärkten, Wohnsiedlungen und Landschaftsresten, die sich zwischen den klassischen alten Städten ergießen.[664]

Le zone interurbane sono, perciò, a metà tra l'aperta campagna/il rurale e l'industria/l'urbano. Il termine in questione designa pertanto una struttura insediativa nuova, di recentissima creazione, che è possibile scorgere soprattutto nelle metropoli (e il creatore del termine, Thomas Sieverts, pensa non a caso alla zona di Francoforte, Frankfurt Rhein-Main[665]) dove l'urbanizzazione e l'espansione urbana sono perciò la conseguenza dell'autonomia di questo conglomerato che finisce per creare un luogo ibrido, a metà tra macchina e natura. Il mondo classico può ancora far da sfondo alle storie moderne proprio a partire da questo luogo, perché nella sua diversità e nella sua particolarità risiede la creazione di un nuovo racconto: la nascita di un nuovo mito. Ciò che cambia è piuttosto la modalità attraverso cui esse vengono raccontate. Nella frammentazione esistenziale del nostro secolo, nelle contraddittorietà della nostra società e nella precisione e nella velocità della tecnica scientifica che sembra possa, oggi, rispondere a qualunque impulso, in questo contesto, gli scrittori collocano dei testi teatrali anch'essi disomogenei, contraddittori e dal ritmo serrato. Le storie sono quindi il ritratto di noi europei senza però ergere il tessuto della moderna società europea a fulcro e modello, bensì problematizzando la prospettiva relativa ed etnocentrica, tipica di una

---

[664] Il termine è coniato dal teorico dell'architettura Tomas Sieverts, Niklas Maak, op. cit., p. 431.

[665] Cfr. Tomas Sieverts, *Zwischenstadt, zum Stand der Dinge*. In: Architheses, Sondernummer, Nov. 2000, pp. 6–11.

certa *forma mentis* europea, contro cui, gli scrittori del progetto, soprattutto la scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar, polemizzano. Messa in crisi l'organizzazione della società occidentale moderna è fondamentale, per gli autori, problematizzare il concetto dell'*altro*. Ulisse è il personaggio paradigmatico che permette agli autori di effettuare il confronto tra membri di culture diverse, di entità diversa (vivi e morti) e di porre il problema della loro comunicazione e del linguaggio. Focus del progetto è però quello di mettere in luce soprattutto l'aspetto del ritorno a casa di Ulisse, all'amata Itaca, e sembra questo assurgere ad un vero e proprio paradigma letterario moderno che si cristallizza non solo quindi per la letteratura dell'esilio, nemmeno solo per il festival del 2010 ma anche per nuovissime migrazioni, anch'esse come Ulisse in perpetuo movimento alla ricerca di un centro. Poca differenza, in fondo, la direzione del movimento: l'originale Ulisse puntava verso la propria casa natìa. Ma la contemporaneità sposta la direzione finale e porta a chiederci: e se quella casa non esistesse più? Se ciò che noi chiamiamo Itaca fosse distrutta dalle guerre e dal terrorismo, dall'odio e dalla violenza? A quale Itaca anelare, dunque? A questi angoscianti ma più che mai attuali interrogativi tentano di dare una risposta sia i partecipanti di *Odyssee. Europa* sia, successivamente, scrittori tedeschi delle nuove migrazioni che non sempre, e non necessariamente, si richiamano alla figura mitica di Ulisse in maniera esplicita ma i cui personaggi incarnano a tutti gli effetti le caratteristiche dell'eroe mitico. Chi invece prende dal mito a piene mani è Emine Sevgi Özdamar, che non solo intreccia la figura di Ulisse con la propria vicenda autobiografica, ma colloca nel testo citazioni direttamente dal testo omerico originale, facendo quindi direttamente dialogare i propri personaggi, anch'essi assurti a mito attraverso il processo creativo messo in moto dalla scrittrice, con quelli del mito greco in un confronto continuo e allucinato tra presente e passato, tra realtà e finzione, tra stato e moto. Roland Schimmelpfennig, altro autore del progetto, inserisce parimenti porzioni di testo omerico, prese alla lettera, unendolo efficacemente e con esiti sorprendenti alla propria narrazione del mondo ulisside. E il dialogo che ne fuoriesce, intenso nella sua efficacia, permette a questi scrittori di effettuare proprio l'operazione voluta dal progetto e di cui si analizzeranno le caratteristiche in seguito: non riscrivere il mito oggi, ma rendere l'oggi un mito,

intrecciarlo con le storie patrie, conferendo quella sacralità che oggi, a differenza del mondo classico che ne era pervaso, è ravvisabile unicamente nel confronto, nel pluralismo delle idee e nell'intreccio meticcio tra culture e letterature. Chi sono dunque gli scrittori coinvolti nel progetto? Ecco di seguito i nomi e le opere inserite nel festival. Degli autori di lingua tedesca si effettuerà un'analisi precipua nelle pagine che seguono.

- Grzegorz Jarzyna, *Areteia*
- Roland Schimmelpfennig, *Der elfte Gesang*
- Enda Walsh, *Penelope*
- Péter Nádas, *Sirenengesang*
- Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı*
- Cristoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr.*

Si può facilmente dedurre che gli episodi di maggiore ispirazionee siano quelli dell'incontro con Circe, con le sirene, con Polifemo e, come accennato in precedenza, essi sono inscindibili dal macrotema; ossia il tema del *nostos*, la nostalgia del ritorno.

Di questo festival saranno prese in analisi le seguenti opere: Roland Schimmelpfennig, *Der elfte Gesang*, Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı. Ein Traum*[666], e infine Christoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr.* A differenza del testo della scrittrice, tradotto da Silvia Palermo, le altre due opere non hanno ancora conosciuto alcuna traduzione e ci si baserà unicamente sull'originale tedesco.

5.1. *Der elfte Gesang* di Roland Schimmelpfennig

La prima dello spettacolo teatrale *Der elfte Gesang* di Roland Schimmelpfennig si è svolta il 27 febbraio 2010 nell'ambito del progetto *Odyssee Europa* sotto la

[666] Due sono le edizioni prese in considerazione. Quella tedesca, ove l'opera è inserita insieme alle altre contestualmente al progetto del festival: Uwe B. Carstensen (a cura di), Stefanie von Lieven (a cura di), Julia Vogt (a cura di), Grzegorz Jarzyna (Autore), Péter Nádas (Autore), Christoph Ransmayr (Autore), Roland Schimmelpfennig (Autore), Enda Walsh (Autore), Emine Sevgi Özdamar (Autore), *Theater Theater: Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2010. E quella italiana, attualmente in circolazione, contraddistinta da una buona traduzione: Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı. Un sogno*, trad. di Silvia Palermo, Liguori Editore, Napoli 2016.

direzione di Lisa Nielebock presso la Schauspielhaus Bochum. Roland Schimmelpfennig è drammaturgo e regista nato a Göttingen nel 1967. Dopo un soggiorno a Istanbul torna in Germania per studiare regia a Monaco. In seguito ad un primo incarico teatrale presso le *Münchner Kammerspielen*, dal 1996 fino al 1999 lavora senza affiliazioni. Le sue opere teatrali vengono rappresentate sia presso la *Berliner Schaubühne* sia, ad Amburgo, presso la *Deutsche Schauspielhaus*. L'autore è diventato celebre, anche in Italia, con il suo romanzo d'esordio, finalista per il *Leipziger Preis*, *An einem klaren, eiskalten Januarmorgen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, di recente traduzione italiana di Stefano Jorio, per Fazi Editore, con il titolo *In un chiaro, gelido mattino di gennaio all'inizio del ventunesimo secolo*. Nella produzione letteraria di Schimmelpfennig il mito rappresenta un motivo ricorrente. Nel 2008 è emblematica la rappresentazione teatrale della sua *Kalypso* sotto la regia teatrale di Jürgen Gorsch presso l'Hamburger Schauspielhaus e *Die Bakchen* (2009), presso il *Salzburger Festspielen*, dove è traduttore del testo euripideo e lettore della rappresentazione incompleta di Jürgen Gorsch. Ancora nel 2009 è *Idomeneus* a catturare l'attenzione del pubblico, in scena presso il *Deutsches Theater Berlin*. Non esistono attualmente studi rigorosi, né in lingua tedesca né in lingua italiana, sull'opera di Schimmelpfennig. Dopo essere stato citato nel 2011 all'interno del *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* [KLG] di U. Fischer, è lo studio di Tom Mustroph, *Der Vielseitige* per *Stück-Werk 3* (Hg. Harald Müller, Christel Weiler, Verlag, Theater der Zeit, 2001) a rappresentare l'unica eccezione nel panorama critico tedesco ma che risulta, oggi, insufficiente.

L'operazione di destituzione del mito condotta da Schimmelpfennig è chiara e lineare: attraverso un linguaggio scarno e diretto, talvolta colorito, intende destabilizzare il pubblico parandolo di fronte ad un mito rivisitato spesso attraverso un linguaggio moderno, dirompente e spregiudicato. La prima frase pronunciata in *Kalypso*, nome dell'imbarcazione fulcro nell'opera, è inequivocabile: «Ooar, was für eine Scheiße!». Mito, per Schimmelpfennig, è sfruttare i personaggi dei mitologemi per conferire loro un vigore e un comportamento umani, lasciandoli in balia della tragicità del presente. L'opera *Der elfte Gesang*, contenuta nel volume del progetto sull'*Odissea* europea, è senza

dubbio uno dei testi, all'interno del progetto, che ha riscosso un successo maggiormente incerto. Il dramma, infatti, non si propone di facile fruizione. L'opera si presta forse più ad una lettura che ad una *Inszenierung* vera e propria perché il carattere dialogico e fortemente statico del dramma l'ha reso non particolarmente gradito al pubblico e alla critica, classificato come uno dei più noiosi del lotto. La regista Lisa Nielebock ne è, forse, responsabile: le indicazioni di scena vengono infatti proiettate sulla parete di fondo di una scatola di legno mentre l'Ensemble recita il testo perlopiù vicino alla rampa delle scale. Questa disposizione statica, protratta a lungo, ha perciò annoiato il pubblico che ha espresso giudizi negativi sull'opera, perché «derlei wirkt auf Dauer extrem zäh und langweilig»[667].

L'insuccesso della messa in scena a cura di Lisa Nielebock è espresso anche in altre recensioni: Ulf Pape, in proposito, afferma che l'opera «verendet das ganze platt»[668]. Il simbolismo espresso da Schimmelpfennig rimane, secondo la critica giornalistica, chiuso in se stesso. Il rapporto che l'opera intrattiene con l'antecedente omerico non sembra funzionale perché lo spettatore non condivide emozioni e paure con i personaggi presenti sul palco. Ulf Pape parla di una «überflüssig-auftrumpfende Bildsymbolik»[669] che rispecchia anche il giudizio, fortemente critico, del pubblico. Secondo Keim «ein großer Teil des Publikums schlief» ed è, di conseguenza, «[die] langweiligste Aufführung [und] der Tiefpunkt der Odyssee»[670]. Sebbene la realizzazione rappresenti un fiasco, il testo teatrale ha, in realtà, numerosi aspetti interessanti; soprattutto nel suo intrecciarsi continuo tra testo omerico e testo moderno. L'autore recupera alcune porzioni dei versi omerici, nella traduzione del testo omerico di Johann Heinrich Voß, e le unisce alla propria narrazione. Il richiamo all'opera omerica è definito fin dalle prime pagine: *der elfte Gesang nach Homer* riporta il titolo con l'esplicitazione dell'ipotesto, facendo poi seguire il riferimento alla traduzione

---

667 Welt, Stefan Keim, 05.03.2010, *Sechsmal Odysseus an einem Abend*, u.a. 04.1.2021. https://www.welt.de/kultur/theater/article6634352/Sechsmal-Odysseus-an-einem-Abend.html

668 SPIEGEL ONLINE, Ulf Pape, 2.3.2010, *Die Helden des Pots*. u.a. 04.1.2021. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-681148,00html.

669 Ibid.

670 Deutschland Radiokultur, *Theaterirrfahrt durch das Ruhrgebiet*, Stefan Keim, 28.2.2010, u.a. 04.1.2021.
http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1134772/.

di Voß. L'opera si presenta con una struttura complessa, disomogenea e sorprendente. Si divide infatti in quattro parti strutturate volutamente in modo disomogeneo: la prima parte contiene 18 scene, a loro volta suddivise in sotto-scene, la seconda 20 (con ulteriore suddivisione in sotto-scene come nella prima), la terza è un atto unico e, infine, la quarta parte presenta 4 scene. La terza parte si distingue dalle altre perché contiene quasi esclusivamente il testo omerico di Voß con alcune veloci descrizioni sceniche a fare da eccezione. Nella terza sono descritti, abbastanza fedelmente, gli incontri di Ulisse con le anime meno celebri degli Inferi, con le quali non parla, ma che si limita a descrivere: Tiro, Epicaste (che in Sofocle, con l'*Epido Re* diventerà Iokaste), Eracle e così via. Clori[671] è invece un personaggio che compare nel testo omerico ma non in quello schimmelpfennighiano, probabilmente per la digressione, non breve, che il drammaturgo tedesco ha evitato per rendere maggiormente concisa questa parte. La parte in questione è atipica perché è l'unica in cui l'intreccio di testo omerico e di narrazione personale non sussiste. Nelle altre parti, invece, è onnipresente e definisce il senso stesso dell'opera.

Caratteristiche del dramma

L'opera *Der elfte Gesang* si presenta come una riscrittura radicale della *Nekya* omerica. Se la catabasi nell'Ade rappresentava nel poema un momento di profondo pathos e commozione[672], quella del dramma si innesta invece su un principio di orrore più vicino alla sensibilità con cui Circe, attraverso la descrizione della morfologia del territorio, mette in guardia Ulisse riguardo la pericolosità del viaggio che sta per intraprendere (seppur lei stessa gli stia dando istruzioni per raggiungerlo) nominando i fiumi e lo scenario, misterioso e temibile, in cui l'eroe si ritrova[673]. Schimmelpfennig sposta invece l'attenzione dallo scenario ai personaggi che lo abitano come esempi paradigmatici di quella disperazione e disillusione che pervade l'Ade tedesco.

---

671 Cfr. *Odissea*, op. cit., XI Canto, vv.284 – 297, p. 619.
672 Cfr. *Odissea*, op. cit., nota 22 pag. 596.
673 Cfr. ivi, nota 569-74(b), pp. 590-501. L'idea di inquietudine e terrore è trasmessa dal nome dei fiumi: l'Acheronte si connette ai concetti di dolore e sofferenza mentre il Piriflegetonte sollecita l'idea di fiamme e fuoco, il Cocito evoca il pianto del lutto e, infine, lo Stige richiama l'odio e l'orrore. Concorrono al medesimo impatto anche l'immagine della casa *squallida* di Ade, i boschi di Persefone dove non maturano i frutti dei salici e, naturalmente, la *terribile* Persefone.

Schimmelpfennig intende sfruttare il materiale omerico per una radicalizzazione, in chiave moderna, della *Stimmung* del mito di Ulisse, riletto attraverso la lente d'ingrandimento dello scenario metropolitano. La prosa moderna, perciò, non ha la funzione di stravolgere i personaggi del mito classico, ma semmai di sottolinearne, attraverso un linguaggio patetico e ridondante, le intime contraddizioni già presenti nella versione omerica. Circe, ad esempio, è innamorata di Ulisse e tenta di trattenerlo il più lungo possibile. Eppure è conscia del suo destino e accetta di lasciarlo fuggire. Il dissidio interiore vissuto della maga è già enucleato nel testo greco ma maggiormente esasperato dal drammaturgo tedesco. Fulcro delle dicotomie resta naturalmente Ulisse: l'eroe di Schimmelpfennig, in modo ancora più acuto che nel poema omerico, è scisso tra il ritorno verso casa e la sosta, l'avventura, la scoperta. La fermata, nel dramma tedesco, è quella presso gli Inferi che mettono Ulisse, come in poche altre ricezioni, dinnanzi non solo al suo destino futuro ma anche al suo passato, l'*Iliade*.

Anche le tensioni presenti nel poema omerico, in particolar modo nell'incontro con gli abitanti dell'Aldilà, sono qui riproposte: Aiace e Achille continuano a covare, nei confronti di Ulisse, sentimenti di astio e rancore. Circe dà preziosi suggerimenti a Ulisse per trovare la verità del proprio viaggio attraverso Tiresia. L'undicesimo canto è, nell'originale omerico, il canto della *Nekyia* (νέκυια), ossia il momento in cui Ulisse chiama a sé i morti (καταβασις) dall'Oltretomba per avere informazioni utili da Tiresia circa il proprio ritorno a Itaca[674]. Per analogia, nel libro VI dell'*Eneide*, si narra la discesa di Enea nell'Averno, dove attraverso il consulto della sibilla cumana l'eroe intende ritrovare il padre Anchise. La formula è perciò attestata variamente e tale si configura fino nella modernità anche nelle sue accezioni più astratte. Due sono però le modalità: da una parte è l'inferno stesso che si muove verso l'eroe attraverso un rito di evocazione (nel caso dell'*Odissea* è Circe a spiegare Ulisse come fare, sacrificando soprattutto un montone e una pecora neri). Con il termine *Nekyia* si intende pertanto il rito greco attraverso il quale spettri o anime di defunti vengono richiamati sulla terra e interrogati sul futuro: è l'arte della negromanzia

[674]Cfr. ivi, canto XI, pp. 592-651. L'episodio fa parte del Grande Racconto.

che permette di parlare con chi è nell'Ade senza effettuare una vera e propria discesa agli inferi. Nel caso della catabasi, invece, l'eroe, come Orfeo ed Enea, scendono negli abissi. Jung, infatti, recupera il termine caro ai Greci per intendere quel processo di sprofondamento in sé, alla ricerca del proprio inconscio; elemento integrante, quindi, della sua Psicologia Analitica[675]. È lo stesso psicanalista, in fondo, che fa diversi riferimenti al Canto XI[676] in merito alla *Nekya,* definendola come un viaggio notturno sul mare ma anche come la discesa nell'ombelico del Mostro e della catabasi, in modo quasi interscambiabile. Indistinguibili metafore per una discesa nell'inconscio, un viaggio verso l'inferno e la morte. Jung enfatizza, per esempio, il grande arco del viaggio notturno sul mare, che è di nuovo un ritornare ad Omero e all'origine, filologica e culturale, della rievocazione degli spiriti, sia il mondo degli inferi a pervenire all'uomo o sia l'uomo a scendere verso gli spiriti. Catabasi ed evocazione negromantica si sovrappongono perciò in Jung, perché in entrambi è previsto un viaggio nelle profondità della coscienza umana. Nel primo caso, quello della catabasi, si tratta di un viaggio fisico, nel secondo caso, quello a noi precipuo della *Nekyia*, puramente mentale. È però il secondo che permette all'uomo di non lasciarsi distruggere nell'abisso, preservandosi intatto al fine del ripristino dell'Intero Uomo.

Gli inferi di Schimmelpfennig rappresentano, in effetti, l'esito del processo junghiano. I morti presenti nell'Ade, presenti nel dramma, sono Achille, Agamennone, Aiace, Elpenore (in seguito alla caduta a precipizio dal tetto della casa di Circe), la madre (Anticlea, il cui nome compare solo nelle parole di Ulisse[677]) e l'indovino tebano Tiresia. Le anime dell'Ade guardano nel proprio inconscio, soprattutto Aiace e Achille, e scoprono, con dolore, di non aver accettato il loro destino di morte. La *Nekyia*, intesa come l'introversione nella

---

675 Cfr. Carl Gustav Jung, *Zwei Schriften über Analytische Psychologie*, Olten 1964: *Fondamenti della psicologia analitica (prima edizione:* 1935), tr. it. Silvia Stefani e Paolo Santarcangeli, in: *Opere* (1965-2007), Boringhieri, vol. XV, Torino 1997, p. 53.

676 La *Nekyia* di stampo omerico rielaborata in chiave junghiana come viaggio nell'inconscio è attestata in Henri F. Hellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York 1970, trad. it. Wanda Bertola, Ada Cinato, Fredi Mazzone, Riccardo Valla, *La scoperta dell'inconscio. La scoperta della psichiatria dinamica*, Boringhieri, vol. II, Torino 1982, p. 795.

677 Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 95: «[..] und dann stand plötzlich meine Mutter von mir,/ die Seele meiner gestorbenen Mutter,/ Antikleia, des großgesinnten Autolykos Tochter,/ die war noch am Leben,/als wir uns daals auf den Weg nach Troja gemacht hatten.»

psiche cosciente nella psiche incosciente, permette ai sentimenti più controversi, di odio, rimorso e rancore, di riemergere ancora una volta, come nella vita mortale. Nell'Ade i personaggi che Ulisse ritrova non sono in pace con se stessi né tantomeno sembrano intenzionati ad aiutarlo. Fatta eccezione per la madre, flebile soffio, e l'indovino Tiresia, le figure rappresentano invece uno scoglio per Ulisse perché lo mettono a tu per tu con un passato doloroso, in cui lui è riuscito a sopravvivere e loro no. Se ciò era già postulato nel modello omerico, nel testo di Schimmelpfennig il dolore che sprigionano i personaggi consolida la distanza tra l'eroe, Ulisse, e coloro che invece sono destinati a soccombere perché comprimari di una vicenda in cui non possono trovare posto come protagonisti. L'unicità del personaggio Ulisse è quindi tutta nel percorso e nella tenacia di riuscire a portare a termine la propria Odissea, consacrando, così, il proprio stesso mito. Se il viaggio in Omero era voluto, celebrato e bramato dagli Dèi così come dagli uomini, fatta eccezione per i Proci, qui ogni presenza infernale si scontra con l'intenzione di Ulisse di approdare a casa, criticandone gli intenti, violandone il vigore attraverso improperi e accuse, rifiutando – infine – il fine stesso del viaggio. Gli Inferi rappresentano perciò il luogo virtuale in cui i suoi abitanti prendono coscienza della transitorietà della vita, incapaci di cogliere un senso autentico nel loro trapasso. A questa immagine propriamente allegorica dell'Ade se ne unisce una più concreta, di derivazione mitica, le cui caratteristiche morfologiche vengono descritte: lo Stige, l'Acheronte, per quanto siano brevemente abbozzati, conferiscono all'ambiente un nome e una funzione, che è quella omerica: l'Ade non raccoglie chi ha commesso azioni criminali ma chiunque perda la propria vita, senza perciò suddividere in spazi differenti in base alla condotta in vita. Lo *shift* dall'Inferno come semplice Aldilà, da opporsi all'Al-di-qua, all'Inferno dei contrappassi per gli empi è creazione letteraria tutta dantesca. Schimmelpfennig si riconnette perciò alla fonte più antica, omerica, situando il mondo dei morti tra una dimensione mentale e una mitologica. Questa l'operazione moderna di ricostruzione dell'Ade che Schimmelpfennig rende fulcro della propria opera.

Il drammaturgo situa Ulisse a metà, tra un incontro effettivo e concreto con gli abitanti dell'Ade e uno, mentale e astratto, negli abissi infernali interiori di

Ulisse, dentro di sé, alla ricerca di un senso al proprio viaggio. Da una parte l'accezione omerica e dall'altra, quella junghiana, si intrecciano per configurare un Ulisse che non si racconta più in prima persona, come nel mito omerico, ma si fa raccontare *da altri*: gli spiriti. La struttura monologica dei personaggi ricorda per impostazione l'oratoria greco-latina, che fa delle tecniche teatrali il punto di forza dell'esecuzione del discorso. La competenza però di affascinare il pubblico è inficiata dall'incertezza e dalla mancanza di affabulazione, per cui il discorso risulta spezzato, frammentato e inconcluso. L'incapacità dei morti di ricostruire il passato, di parlarne in modo coerente e lucido rappresenta il *Leitmotiv* di tutta l'opera. Ulisse, benché non viva la stessa *Sprachkrise* dei personaggi dell'Ade, in lui è in fondo assente il peso del passato perché vivo e vegeto, si frappone dialetticamente tra il canone, reso dal testo di Voß, e la propria trasmigrazione (talvolta invece di Circe) in un corpo moderno, di volta in volta diverso, ma sempre di estrazione umile. Ulisse diventa Giano Bifronte: da una parte l'autenticità del testo classico, l'Ulisse omerico *à la lettre*, dall'altro invece la rielaborazione di Schimmelpfennig di un uomo noncurante della sofferenza dei propri uomini, certo dei propri obiettivi, pronto a sacrificare la propria gente. Non traspare né sensibilità né rimorso dalla figura rielaborata di Ulisse che si sdoppia, ulteriormente, nell'Ulisse che vive e che dialoga con i personaggi, da un lato, e l'Ulisse narratore che tenta di recuperare la memoria del passato, dall'altro, e ammette, anche solo per breve tempo, la propria noncuranza. Si tratta però di momenti passeggeri e presto rimossi perché gli procurerebbero un rimorso contro il quale non può permettersi di combattere:

[Odysseus]
Tränen,
Tränen um all die guten Freunde,
und ich,
ich dachte
im Grunde
dabei immer an zwei Menschen,
nein, an drei, oder vier,
an meine Frau,
manchmal an meine Mutter,
an meinen Sohn,
öfter
und an Ajas,
viele habe ich getötet, abgeschlachtet,
aber nur einen Menschen habe ich
in den Tod getrieben,
Ajas,
Ajas

L'egoismo di Ulisse è ben percepibile in questo passaggio. Ulisse confronta il proprio dolore con quello dei compagni e nota, sottolinea, la disparità di intenti. Per l'*homo viator* ciò che conta è il raggiungimento di Itaca, il ricongiungimento con Telemaco e Penelope. Tuttavia: i morti sono lì, a ricordargli le sue gesta, anche le più efferate. Questo dialogo avviene prima dell'evocazione dei morti ed è emblematico di un'afflizione soffocata a fatica, sottomessa alla volontà dell'*Unterwegs-Sein*.

Che Ulisse si incarni in un ciabattino, un soldato o un pilota, nella prosa schimmelpfennighiana è sempre presente la sigaretta, fumata ad intermittenza tra le fasi dell'opera. Il gesto, enigmatico, dà adito a numerose interpretazioni, ma ha la funzione soprattutto di rendere Ulisse un uomo, di vizio e immoralità, scontrandosi così ancora una volta con l'Ulisse dai mille doni del testo omerico. Un'altra caratteristica dell'Ulisse omerico è la sua capacità di camuffarsi in base alle necessità: egli riesce, infatti, a raccontare una storia differente di sé e degli altri per superare gli ostacoli e portare se stesso, e la sua gente, al successo, si pensi al ruolo da mendicante cretese che assume nei confronti di Eumeo, il porcaro, prima, e poi con i Proci per riuscire a penetrare nella propria dimora senza essere scoperto e, per questo, ucciso. Anche L'Ulisse di Schimmelpfennig si incarna in ruoli via via diversi ma essi non raccontano nessuna storia, non sono un'apertura verso il mondo della creazione oratoria, della farsa e dell'illusione narrata come nell'Odissea. Sono, invece, ruoli teatrali volutamente artificiali che fungono da momento straniante. Ulisse, ciabattino, pilota o soldato che sia, non comunica più storie. Quest'assenza di storie rappresenta uno degli aspetti più importanti del dramma. Mentre Ulisse narra ai Feaci la storia del viaggio da Troia a Scheria, Alcinoo interviene per esprimere apprezzamento per le sue capacità oratorie di narratore:

> Ulisse, guardandoti e facendo confronti, tu non ci appari
> Un imbroglione e un dissimulatore, come molto
> Ne nutre la nera terra sparsi dovunque, che imbellettano
> Menzogne, sì che uno non se ne accorge nemmeno.
> Tu hai eleganza di eloquio, e in te è accortezza di mente.
> Con perizia, come un cantore, hai compiuto il racconto

[678] Roland Schimmelpfennig, *Der elfte Gesang* in: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven (Hg.), *Odyssee Europa*, Theater Theater Aktuelle Stücke 20/10, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2010, pp. 43-123, qui p. 62.

Dei luttuosi patimenti tuoi e di tutti gli Argivi.[679]

Di fronte ad Alcinoo Ulisse non tesse nessun inganno. La sua storia è una cronaca precisa e minuziosa delle sue avventure, un'Odissea nell'Odissea. Anche questo aspetto viene meno all'interno del dramma tedesco. Ulisse, come si è visto, è incapace di narrare la propria storia o, anche solo, di fingerla. Di poche parole e fumatore incallito, Ulisse perde, perciò, quella possibilità comunicativa e orale che gli viene attribuita nell'*Odissea* e che dà, soprattutto, senso all'intero poema. Proprio come nella commedia dantesca Dante funge da demiurgo all'intera vicenda narrata, in Omero è Ulisse *auctor* a permettere, attraverso la propria narrazione, il dipanarsi degli avvenimenti che il lettore legge. L'afonia dell'Ulisse di Schimmelpfennig rappresenta un'importante inversione di rotta: Ulisse è immerso nella propria storia, e nel proprio destino, che non può narrare. L'ingordigia di avventure del nuovo Ulisse è tale che prosegue diritto, mentre intorno a lui cadono i guerrieri perché parte di un disegno in cui non possono aspirare a miglior sorte. I processi anamnestici e di analessi, tipici dell'Odissea e che rappresentano, mediante la narrazione del Grande Racconto, la parte focale di tutto il poema, sono assenti. Sono invece le voci disordinate, cicliche e spesso anaforiche, a rappresentare il cuore del dramma di Schimmelpfennig. Esse non formano un coro compatto ma sono presenze disarmoniche e sole che non trovano nessun canale di comunicazione con gli altri narranti. Ciascun narrante narra per se stesso, riducendo la comunicazione dell'Odissea ad un più misterioso "uno per molti", ricordando Ulisse alla corte di Alcinoo, ad un parlare a se stessi per se stessi e solo illusoriamente per il proprio pubblico.

La città moderna presenta gli elementi tipici del progetto: un complesso urbano. Medici, ciabattini, supermercati: l'economia e l'industria sono ben presenti nell'opera di Schimmelpfennig e fanno da contraltare all'evocazione del contesto omerico. L'unione tra sacro e profano, nonché tra la poesia del canto omerico e la prosaicità dello *skyline* metropolitano, delle intenzioni programmatiche del progetto si riflette così nel dramma di Schimmelpfennig, umanizzando gli eroi e rendendoli privi dell'aura mitica propria del mito.

[679] *Odissea*, op. cit., XI Canto, vv. 363 – 369, p. 627.

La ricchezza e la diversità con cui si presentano le scene pongono una distanza importante tra l'opera di Schimmelpfennig e l'antecedente omerico. Il mito, nella modernità, non conosce più l'ordine classico dei mitologemi greci ma è caotico e incasellabile. Ad aumentare il senso di disorientamento del lettore si aggiungono i numerosi personaggi e le voci di questi, frammezzate dal testo originale omerico. L'effetto ottenuto si protrae poi per tutta l'opera. La difficoltà di fruizione consiste proprio nel districarsi tra le numerose voci che, senza girare attorno ad un centro, rievocano fatti e discorsi dell'Odissea omerica ma senza un ordine preciso, spesso tornando in maniera insistente. La modernità della scrittura di Schimmelpfennig entra in gioco nel momento in cui a scontrarsi sono proprio i due gradi di vocalità: quello del mito classico, che viene riproposto tale e quale, e quello dei *morituri* che, con linguaggio moderno e colorito, lamentano la propria vita perduta. La prima scena presentata dal dramma coincide con la storia narrata da Omero: Circe suggerisce a Ulisse di andare nell'Ade a interrogare Tiresia. Il testo omerico recita:

> Laerziade divino, Ulisse dalle molte astuzie,
> ora non restate più controvoglia nella mia casa.
> Ma un altro viaggio anzitutto tu devi compiere e arrivare
> Alle case di Ade e della terribile Persefone
> Per chiedere responso all'anima del Tebano Tiresia,
> il cieco indovino, di cui resta salda la mente;
> a lui solo anche da morto Persefone concesse
> mente assennata; gli altri invece sono ombre che svolazzano.[680]

Circe sottolinea a Ulisse che solo l'indovino Tiresia può dargli le risposte che cerca. Ciò anticipa ciò che effettivamente avverrà nell'Ade omerico: tutti gli altri personaggi che si presenteranno a Ulisse non potranno dare risposte ma saranno di passaggio. *Der elfte Gesang* annulla, invece, qualsiasi preminenza di Tiresia, l'Ade si configura come un'arena in cui quasi ogni personaggio soffre e lamenta la vita di Ulisse che ha potuto sopravvivere e Tiresia è, sì l'indovino, ma si esprime con voce tremula e insicura:

> TEIRESIAS Ich sehe
> Im Schlaf
> Aber ich weiß,
> ich bin blind.
> Ich sehe im Schlaf
> Den Mund einer Frau.
> Aber wenn ich sehen kann,
> kann ich nicht blind sein.

[680] *Odissea*, op. cit., Canto X, vv. 488-495, p. 585.

Niemand schläft hier.
Also kann ich auch nicht schlafen.
Aber Niemand ist wach.
Wen soll ich fragen,
was stimmt?
Mich selbst,
den blinden Seher?
Ich weiß
keine Antwort.[681]

Tiresia è l'indovino che nulla conosce e che, anche se predice il futuro, di esso nella fattispecie non conosce nulla. Se in Omero Tiresia è cieco fisicamente ma gode di una vista speciale per gli avvenimenti futuri, il personaggio di Schimmelpfennig ha un *deficit* totale che non gli permette di acquisire nessuna certezza.

La parte sicuramente più enigmatica di questo passaggio è però la presenza della bocca femminile. È, con ogni probabilità, la figura di Proserpina che viene ad accogliere i morti che arrivano e, a tratti, va a coincidere con Circe. Prosperina rimane il sotto-testo cui la figura di Circe si richiama, apparendo a tutti gli ospiti dell'Ade, senza che però essi riescano a spiegarsi il perché. Essa si presenta come chimera e lascia sconcertato Tiresia. Nessuno dorme e nessuno, al contempo, è sveglio. Lo stato psicofisico tra il sonno e la veglia è perciò il più importante punto di riferimento, nel dramma tedesco, insieme al sogno, cui viene ricondotta la morte; esso tornerà più volte. Il ciclo continuo tra il sonno e la veglia, che porta effettivamente i personaggi in una sorta di *trance* allucinatoria, simile ad un dormiveglia perenne, cancella i ricordi e rende confuso ricostruire quanto avvenuto nel passato. Eppure, è qui il dramma, proprio questo tentano di fare, invano, gli spiriti: ricordare quanto successo e trovare una ragione della propria morte, leggere il destino dei fatti nei segni che avrebbero dovuto cogliere.

L'incertezza sulla verità dei fatti passati è messa in dubbio soprattutto da un personaggio che nell'opera omerica gode di poca presenza ma che conduce, in Schimmelpfennig, i monologhi più strazianti: Aiace. Egli, infatti, ricostruisce in modo errato il proprio passato e la propria morte. I personaggi riportano alla luce solo inizialmente il *modus operandi* di ciò che li ha uccisi, come Aiace, per poi negarlo successivamente:

AJAS Ich habe mich
Aus Wut und Verzweiflung
In mein eigenes Schwert gestürzt – so:

Ajas,

[681] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 85.

der dumme dicke Ajas
gräbt sein Schwert aufrecht stehend in den Sand des Strandes vor
Troja,

beugt sich darüber
und läßt sich in die Klinge fallen.
Das bin ich,
und das ist mein Ende:

Aus Wut und Verzweiflung
Und aus Haß
Auf den Mann
Der mich um alles gebracht hat,
was ich vom Leben erhoffte […][682]

Il ricordo di Aiace corrisponde per esattezza al mito antico. Il mito racconta che, in preda alla follia, l'eroe dell'*Iliade* si uccide, trafiggendosi con la propria spada posta in senso verticale, perché incapace di accettare che sia Ulisse, e non lui, a vincere le armi del defunto Achille, in seguito alla morte dell'eroe, privandolo così di ogni dignità e, indirettamente, della vita stessa.

Per Aiace, Ulisse è perciò un assassino. Non viene appositamente fatta menzione, infatti, al desiderio di Ulisse di dare il giusto funerale ad Aiace, contro il volere dei suoi compagni che invece vorrebbero evitarlo, perché il gesto sconsiderato dell'eroe non è perdonabile. Per quanto Ulisse possa sforzarsi di dare giusta memoria all'eroe, Aiace non intende perdonarlo (come già in Omero). Che Ulisse abbia accettato le armi senza mettersi in discussione è per Aiace una colpa gravissima e il tormento dello spirito che, nonostante ciò, egli possa vivere, godere e amare, è inarrestabile.

L'incapacità di accettare il destino si protrae fino nella morte dove, ormai abitante dell'Ade, rifiuta il proprio destino suicida:

AJAS Ich träume jede Nacht
Und jeden Tag,
und wenn ich aufwache, kann ich
mich an nichts erinnern,
aber da ich nie schlafe
und nie aufwache,
weiß ich nicht mehr,
was stimmt
und was nicht stimmt,
ich
und Odysseus
am Strand,
er sagt,
leg das Schwert weg,
und ich sage, nein,
und dann

[682] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 46.

stoße ich Odysseus das Eisen in den Bauch,
und er hustet Blut
und geht in die Unterwelt,
und dann wache ich auf,
mein Körper sei
eine klaffende Wunde
und dann
schlafe ich ein und träume,
ich hätte geträumt,
mein Körper sei
eine klaffende Wunde,
bis ich merke,
in Wahrheit
habe ich Odysseus
den Blender,
dem Betrüger
das Schwert durch den Körper
gestoßen –
das war schön –[683]

Sogno, sonno e risveglio: i contorni sfumano nella narrazione delle anime perché essi, nella dimensione di Proserpina, perdono il significato che gli si può attribuire e l'ineffabilità della morte li rende, per le anime, misteriosi e incomprensibili. Il passato è qui rielaborato anche da Aiace che rivedendo la scena della propria morte immagina che la spada non attraversi il suo corpo ma Ulisse, coronando così il suo sogno di vendetta. Il corpo mutilato di Aiace, segno indistinguibile della protervia di Ulisse, è così diviso tra un sonno pieno di sogni e un risveglio che non è mai davvero tale. L'insistenza sul corpo come ferita aperta indica l'incapacità, di fronte all'evidenza, di accettare il proprio destino. Di fronte alla ferita mortale Aiace sogna di uccidere Ulisse. Ma solo fino a quel *in Wahrheit* che indica, invece, proprio il suo contrario: la vittoria è una farsa e la memoria di Aiace si spegne nelle fantasticherie impossibili. Il tema del sonno e dell'onirismo tornano anche con la figura di Achille:

ACHILL ich fahre schwarz
in einem Bus,
und eine Frau in einem silbernen Kleid sagt,
komm, schlaf mit mir,
du bist nicht tot,
und dann –

und der Bus ist aus Zement[684]

Torna qui la presenza di Proserpina che consegna alla morte il personaggio di Achille qui rivisitato in un nuovo scenario. Se come è stato detto, all'interno dell'Ade i personaggi non ricordano bene il l,oro passato, allora essi possono diventare chi vogliono, ricreare la propria storia per sopperire a quella mancanza di vittoria personale che li rende afflitti.

[683] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 83-84.
[684] Roland Schimmepfennig, op. cit., p. 86.

ACHILLEUS Und dann frage ich
Teiresias,
den Blinden,
Teiresias, wer kommt da?
Und Teiresias sagte:
Niemand. Da kommt niemand.
TEIRESIAS Da kommt niemand.
Doch – da kommt einer,
und wenn er kommt,
bringt er Blut.[685]

Ulisse è, prima ancora di apparire al cospetto dei morti, un sanguinario. Il riferimento al Nessuno omerico, chiaro ed evidente nei versi precedenti, si unisce alla capacità dell'eroe di ingannare e di sorprendere il nemico, ma non solo. La ferocia di Ulisse, caratteristica inedita per il personaggio omerico ma non per le sue ricezioni moderne, si scatena su tutti, senza eccezioni e senza etica. In questo emblematico dialogo è possibile notare le diverse caratteristiche prima enucleate. Il dialogo tra i due, Achille e Tiresia, è uno pseudo-dialogo. In realtà Achille passa dal presente al passato, si fa narratore della sua stessa vicenda e Tiresia, insicuro e dubbioso, afferma che nessuno arriva: ma è proprio Nessuno che sta approdando, soprannome che Ulisse si sceglie per ingannare Polifemo. La potenza evocativa di Nessuno ha qui la funzione di destituire il personaggio della gloria che il mito omerico gli conferisce. In Schimmelpfennig egli è un vero e proprio assassino perché lascia dietro di sé una scia di morti. Concorde con questa visione è lo stesso Aiace:

AJAS Immer
als erstes
gegen die eigenen Leute.
Immer
auf den eigenen Vorteil bedacht.
Und niemand
wird so einen aufhalten,
und wenn es jemand tut,
wird Odysseus eher
die Welt auf den Kopf stellen,
als das
zu ertragen.[686]

L'Ulisse spregiudicato di Schimmelpfennig non si ferma di fronte a nulla. Il possesso dell'avere molte doti diverse, precipuo di quello omerico, è qui declinato in maniera diversa: non è la diversificazione di abilità a definirlo ma le numerose bugie e inganni, i soprusi e le violenze che perpetua, che gli permettono di proseguire il viaggio. Per quanto egli possa averne patimento

[685] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 76.
[686] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 60.

sono sacrifici necessari e come tali presto dimenticati. Le avventure eroiche, che nobiliterebbero il personaggio e darebbero maggiore spazio al testo omerico, sono ridotte spesso ad un ricordo di passaggio:

EIN DRITTER Das Meer in der Finsternis.
Wir bewegen uns in völliger Dunkelheit,
eingesperrt in der Finsternis wie der Höhle des Zyklopen.[687]

Qui, un terzo (riferimento ad un ignoto compagno, talmente inutile ai fini della narrazione da non godere nemmeno di un nome) compara l'oscurità che li pervade (si stanno infatti avvicinando all'Erebo) con quella provata nell'antro di Polifemo. L'impresa di accecamento, però, rimane in un veloce confronto, e come il resto dei ricordi passati è destinato a scomparire. Ne ritroviamo un altro riferimento volto ad accusare Ulisse di agire in maniera avventata:

[…]
Ihr ahnungslosen, wo gehen wir hin? Welch heißes Verlangen nach
Unglück
Treibt euch, in Kirkes Wohnung hinabzusteigen? Sie wird uns
Alle zusammen in Schweine, in Löwen und Wölfe verwandeln
Und uns Verwandelte zwingen, ihr großes Haus zu bewachen!
Ebenso ging es auch dort den Freunden, die des Kyklopen Felsengrotte besuchten, geführt
von dem kühnen Odysseus!
Denn durch dessen Torheit verloren auch jene das Leben!
Alle tot –
Gefressen bei lebendigem Leib –
[…][688]

Il personaggio di Ulisse è perciò investito da un vero e proprio processo di de-mitologizzazione. L'accostarsi di un registro alto ed epico ad uno, di contrasto, prosastico e moderno crea sconcerto e incomprensione alla prima lettura. Il plurilinguismo dell'autore è intensificato anche dagli ambienti proposti. Se i versi omerici sembrano trasportare, anche solo per la durata di qualche istante, verso un ritrovato tempo mitico, essi si intrecciano con gli ambienti della città moderna e con i suoi abitanti, prelevati soprattutto dai ceti meno abbienti: il supermercato, il negozio di frutta e verdura e il tabaccaio ospitano, ad esempio, una donna sovrappeso con un grembiule, la commessa di un supermercato, un tabaccaio, e così via. Vediamone un esempio:

Eine Frau, zu schwer, sie trägt einen Kittel, und sie ist seit fünf Uhr auf den Beinen. Jetzt ist es acht Uhr früh, Montagsmorgen. Supermarkt. Kaiser's, Rocherstraße, Fleischteke.[689]

[687] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 77.
[688] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 59.
[689] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p.45.

È con questa donna che ha inizio la prima parte del dramma. La commessa del supermercato è poco dopo identificata come Circe attraverso il testo omerico. La sua fattezza mitica è così sovrapposta al ruolo che assume nella società moderna attraverso il testo greco. La commessa non ha più nulla dello splendore della maga di Omero: è grassa, svolge un lavoro comune ma, soprattutto, ne abbiamo l'età e dunque è mortale. All'interno del dramma tedesco i personaggi del mito godono di un doppione. L'operazione di rielaborazione condotta da Schimmelpfennig crea quindi due Ulissi concomitanti: uno, quello della tradizione, e l'altro l'umile lavoratore nel quale egli si incarna. Ciò avviene anche con Circe, forse per l'alchimia tra i due personaggi, segno di un amore sincero tra i due che lo stesso autore sottolinea più volte:

KIRKE Ich ließ ihn nicht gerne gehen,
weil ich nicht wußte, ob er überlebt.[690]

L'esito dell'accostamento dei personaggi mitici con personalità anonime del tempo presente, processo, questo, altamente straniante, ha la funzione di depauperare il racconto mitico della componente extraumana, propriamente divina, conferendo al personaggio di Ulisse un'ambiguità di fondo che si lega alla sua caratterizzazione per tutto il dramma. Da un lato si configurano come scenario pre-narrato le imprese compiute da Ulisse come l'uccisione di Polifemo, di cui il testo omerico è voce oggettiva, dall'altra il carattere egotistico e opportunista di Ulisse è dettato dal contrappunto dialogico espresso dalle anime in pena. Qui il racconto del mito è, in un primo tempo, svuotato dell'aura mitica, già espressa come puro "palinsesto" (in senso genettiano, quindi intertesto con il testo omerico in traduzione) e poi richiamato attraverso il testo di Omero che controbilancia il linguaggio del moderno.

Il giustapporsi della dimensione metropolitana e di quella mitica avverrà molte volte nel corso del dramma e ha lo scopo principale di mostrare due aspetti della storia: il *ductus* mitico e la variante monologica moderna. Per ottenere ciò è in genere rispettata la seguente struttura drammatica: *presentazione di un personaggio metropolitano corrispondente al personaggio omerico (ormai irriconoscibile) – estratto alla lettera dal testo di Voß – monologo del personaggio sulla base delle vicissitudini*

[690] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 74.

omeriche. Questa struttura viene però meno man mano che si procede nella lettura e, in particolare nella quarta parte, diventa assai meno costante. Il progressivo annullamento del sottotesto omerico è indice della supremazia della modernità del dramma che vince il mito classico e si pone, alla fine, come unica verità possibile.

Vediamo innanzitutto come funziona la struttura tripartitica e, in seguito, come essa venga trasgredita nel corso della narrazione.

L'opera inizia con la figura di Circe che funge da preludio all'incontro di Ulisse con gli abitanti dell'Ade. Seguendo fedelmente il testo omerico, Schimmepfennig delinea prima l'incontro con Circe, la trasformazione dei compagni in porci e la forza d'animo con cui Ulisse riesce a convincere la maga a lasciarli andare. Quindi, Circe dà ad Ulisse i consigli necessari per arrivare a Tiresia e ottenere così la profezia del proprio destino.

Dopo la presentazione della donna con il grembiule segue perciò il riferimento al testo omerico:

DIE ÜBERGEWICHTIGE FRAU ENDE DREISSIG; SIE TRÄGT EINEN KITTEL
Wer, wes Volkes bist du, und wo ist deine Geburtstadt?
Bist du jener Odysseus, der, viele Küsten umirrend,
Wann er von Illion kehrt im schnellen Schiffe, auch hieher
Kommen soll, wie der Gott mit goldenem Stabe mir saget?
Mein Name ist Kirke […][691]

È senza dubbio interessante notare come la presentazione del personaggio metropolitano avvenga tutto in maiuscolo senza separazione dal testo omerico. Il titolo in maiuscolo lascia adito a numerose interpretazioni. Il maiuscolo è tipico nell'indicare il personaggio che parla, nel testo teatrale, ma qui si protrae per tutta la descrizione fisica e ricorda un titolo di portata giornalistica. Anche in questo caso il possibile riferimento al titolo d'apertura di un giornale rimanda al contesto più ampio della società post-industrializzazione alla quale, come si è visto, l'opera si richiama più volte e che rimane, fuori dal testo, il riferimento scenico principale al quale tornare. La presentazione mitica è poi seguita dallo stato d'animo che è sempre espresso attraverso il linguaggio della modernità, che fluisce spesso attraverso ripetizioni costanti, interrogativi, frasi incoerenti e spezzate; tecniche, insomma, tipiche del parlato:

Ich ließ ihn nicht gerne gehen.
Ich ließ ihn nicht gerne gehen,

[691] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 45.

weil ich nicht wußte, ob er überlebt.
Warum gehen, wenn alles so bleiben könnte
wie es ist – wenn er nur bliebe.[692]

L'ispirazione all'opera joyciana è qui emblematica. Lo scandire casuale delle ore e la precisione – superflua – del momento descritto, attraverso riferimenti spaziali e atmosferici, ricordano la giornata di Bloom, scandita anch'essa da riferimenti casuali che, a differenza del mito omerico, non assumono mai significati profondi ma insistono nella loro contingenza e accidentalità. Schimmelpfennig unisce, però, l'universo della metropoli industriale, *Vorbild* della città-tipo della Ruhr, dove si svolge il progetto, con le scene dell'Odissea originale, il cui contenuto non è mai modificato nella trama interna ma reso attraverso un dialogo moderno, talvolta grottesco. Il testo omerico è così giustapposto alla prosaicità della vita moderna senza intermediari o connessioni, scorrendo direttamente nella sua forma contemporanea dove la rigorosa forma omerica non trova posto:

Unser Lager besteigen, damit wir, beide versöhnet
Durch die Freuden der Liebe, hinfort einander vertrauen!
[*spazio bianco*, ndA]
Ich ließe ihn nicht gerne gehen
[…] [693]

Un unico spazio bianco anticipa le parole di Circe nella modernità. L'utilizzo della spaziatura funge così da separatore invisibile tra le porzioni di testo in originale e il testo inedito. La ripetizione di frasi e concetti è un *Leitmotiv* che percorre sensibilmente tutto il testo e rimanda ad un concetto relativo alla memoria caro anche ad altri scrittori del progetto, come Emine Sevgi Özdamar. L'insistenza su alcuni fatti o momenti del passato rappresenta l'inconciliabilità di chi li evoca con essi, mettendo così in luce il rimorso e il senso di vuoto che pervade i personaggi della *pièce*. Rivediamo un frammento di un brano precedente, questa volta concentrandoci sulla carica emotiva di Aiace. Alcune frasi pronunciate dall'eroe suicida tornano in maniera ossessiva, soprattutto la disperazione e gli improperi che scaglia contro se stesso:

AJAS Aus Wut und Verzweiflung
Und aus Haß
Auf den Mann,
der mich um alles gebracht hat
was ich vom Leben erhoffte –[694]

[692] Roland Schimmelpfennig, ibid.
[693] Roland Schimmelpfennig, ibid.
[694] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p.46.

Qui la rabbia e la frustrazione di Aiace, confinato negli Inferi, divampano contro Ulisse. La parte in questione è ripetuta una seconda volta intrecciandosi con parole anaforiche che ritornano sovente, quali:

> Ajas,
> der dumme dicke Ajas
> gräbt sein Schwert aufrecht stehend in den Sand des Strandes vor Troja,
> […]
> Ajas, dumm und dick […][695]

La violenza verbale è di Ajas stesso che scaglia la propria rabbia contro se stesso per la propria morte, finendo, qualche verso successivo, per autoflagellarsi moralmente per quanto avvenuto. Essa torna, a più riprese, in forme simili ma sempre aggiungendo maggiore pathos e incomprensione dell'accaduto:

AJAS Aus Wut und Verzweiflung
und aus Haß
auf den Mann,
der mich um alles gebracht hat,
was ich vom Leben erhoffte –
und dieser Mann
hieß
und heißt
Odysseus,
ein Blender,
ein Betrüger,
angeblich klug,
kann sein –
aber

er macht eine hilflose Geste –

Aus Wut und Verzweiflung
und aus Haß
auf den Mann,
der mich um alles gebracht hat,
was ich vom Leben erhoffte –
habe ich,
Ajas,
dumm und dick
mich umgebracht,
Ausatmen,
ohne daß du noch etwas auszuatmen wäre
dieser Blick,
der bedeutete,
ich bin für dich unerreichbar,
was tust du hier,
komm erst wieder,
wenn du tot bist!
ODYSSEUS Betrübt, schweigend, zornig.
Er sagte kein Wort, sah mich nur an.

Und ich:
ja – ja ich weiß –

[695] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 46 e poi p. 47.

aber –
Ajas, mußt du
Selbst in dem Tode den Groll forttragen

was solltest du tun –
und was sollte ich tun
Er schwieg
und ging in des Erebos Dunkel
zu den übrigen Seelen der abgeschiedenen Toten.[696]

L'impossibilità di comunicazione tra i personaggi è qui ai massimi livelli. Aiace parla, si lamenta e accusa, ma Ulisse non può ascoltarlo. Forse, sembra dirci Schimmelpfennig, è troppo concentrato sul proprio percorso. Ulisse avanza e lascia Aiace in balia della propria afflizione e delle proprie elucubrazioni.

Omero, a differenza di Sofocle, non indugia su una caratterizzazione precisa del personaggio di Aiace, evitando qualsiasi parzialità a riguardo, limitandosi a tratteggiarlo velocemente nel suo atteggiamento freddo e distaccato nei confronti di Ulisse durante la *Nekyia*. In questo caso il personaggio dell'Aiace tedesco si connette idealmente alla tragedia sofoclea, più che all'*epos*. A caratterizzare ulteriormente il personaggio, pur nella sua brevità di apparizione, è ciò che egli dice a proposito della dimenticanza:

es tat mehr weh
als alles zuvor,
aber es war auch
eine Befreiung,
ein Ende.

Und dann zog ich
In das Reich der Toten,
in den Hades,
vergaß ich alles,
oder fast alles,
denn auch
im Hades angekommen
am Ende der Reise

wußte ich,

ich bin tot,
und er lebt,
er lebt und atmet
während ich
durch den lichtlosen Tag der Toten krieche,
schläft er
mit Kirke –

ich bin tot,
und er
schläft

[696] Roland Schimmelpfennig, op. cit., pp. 117-118.

mit einer Göttin[697]

Ulisse, allo stesso modo di Circe/commessa, trova la propria figurazione nella modernità sia come *Schuster* che come *Mann vom Tabak- und Lotto-Laden*. Di seguito viene presentato Ulisse come ciabattino, al quale però vengono associate alcune azioni:

DER MANN, DER DEN NAGEL IN DEN ABSATZ GESCHLAGEN HATTE[698]

Le azioni più semplici, come la precedente, assumono un significato fortemente evocativo all'interno della *pièce*. Fumare, riparare una scarpa, lavorare: sono gesti e abitudini che scandiscono il ritmo del dramma e ne conferiscono un volto sempre più umano, industriale, cittadino e quanto meno mitico possibile.

La struttura tripartitica, prima presentata, subisce però modifiche interessanti. Si veda, ad esempio, il seguente testo:

Sofortreparatur von Schuhen, vor allem Absätze und Sohlen. Schlüsseldienst. Der Mann, der hier arbeitet, fern jedes Tageslichts steht hier seit Jahren
EIN MANN, MITTE DREIßIG Lieber Odysseus,
so stecke dein Schwert in die Scheid und laß uns
zusammen
Unser Lager besteigen, damit wir, beide versöhnet
Durch die Freuden der Liebe, hinfort einander vetrauen!
Kirche und ich –
Laß uns
Zusammen
Unser Lager besteigen
Also sprach sie, und ich antwortete:
Kirke, wie kannst du begehren, daß ich dir freundlich begegne,
Da du meine Gefährten im Hause zu Schweinen gemacht hast –
Sie hatte meine Männer
Zu Schweinen gemacht.[699]

La struttura compositiva del brano precedente è particolarmente complessa. È anzitutto presentato il personaggio nella sua veste moderna di ciabattino. Anche in questo caso egli si esprimerà, come nelle altre occorrenze, attraverso la voce conferita dalla traduzione di Voß. Ma non è subito la voce di Ulisse: si inserisce – come scheggia impazzita – la voce di Circe associata alla descrizione "uomo di trentacinque anni". A seguire la voce di Circe, nel corpo dell'uomo, è questa volta la voce di Ulisse che corrisponde al ciabattino; personaggio conferitogli all'inizio del brano. Qui però Ulisse si scinde in due ruoli: il primo

[697] Roland Schimmelpfennig, op. cit., pp. 47-48.
[698] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 51.
[699] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 49.

è la voce vivida del tempo presente appartenente all'*epos* che però Schimmelpfennig associa subito a quella autoriale e che, quindi, è inevitabilmente al passato. È la voce di Ulisse presso la corte di Alcinoo. Riassumendo, la struttura si compone come segue:

- Presentazione del personaggio moderno. L'alter-ego è il ciabattino. *Sofortreparatur von Schuhen, vor allem Absätze und Sohlen. Schlüsseldienst. Der Mann, der hier arbeitet, fern jedes Tageslichts steht hier seit Jahren*
- Associazione ad un uomo di cui viene indicata solo l'età: 35 anni. Non è specificato e non è dato sapere se coincide con il ciabattino o, più probabilmente, con un suo inserviente. *EIN MANN, MITTE DREIßIG*
- La voce di Circe, nei panni moderni dell'uomo, ripete ancora una volta il desiderio della maga di giacere con Ulisse: *Lieber Odysseus, so stecke dein Schwert in die Scheid und laß uns zusammen* […]. A cosa si deve questa confusione di ruoli non è dato saperlo. È probabile che l'autore qui intenda intrecciare, in maniera sempre più serrata, l'aspetto del mito omerico, abbattendone i cardini prefissati dal canone, con la confusione del presente in cui ognuno dei personaggi è uno e centomila.
- Si inserisce a questo punto la voce di Ulisse, scissa in Ulisse *agens* e Ulisse *auctor* giustapposti e separati da un semplice trattino: *Kirke, wie kannst du begehren, daß ich dir freundlich begegne, Da du meine Gefährten im Hause zu Schweinen gemacht hast – Sie hatte meine Männer Zu Schweinen gemacht*.

  Questa struttura, fortemente narrativa e poco votata alla scena, è l'esempio paradigmatico di quanto mito e storia siano, in Schimmelpfennig, un tutt'uno inscindibile. Il mito, rappresentato dal testo di Voß, funge da preambolo per le voci degli alter ego moderni, che danno sfogo liberamente, similmente a un confessorio o ad un'istruttoria, alle proprie angosce e al proprio passato, come alla sbarra di un tribunale.

La dialettica tra i personaggi è perciò essenziale ai fini del dramma. Sebbene si tratti perlopiù di monologhi, essi sono tutti interconnessi reciprocamente; tesi alla rappresentazione della figura di un eroe, quella di Ulisse, quanto mai ambigua e opaca rispetto alle celebrazioni che egli riceve all'interno del mito omerico. Lo smantellamento del personaggio omerico "per antonomasia"

avviene attraverso innanzitutto la rievocazione degli avvenimenti passati e del processo anamnestico che adottano i personaggi per riportarlo in campo.

Il passato è espresso principalmente in due modi. Uno è quello interno all'Odissea di Omero, attraverso il processo di analessi avviato alla corte di Alcinoo in cui Ulisse richiama alla mente tutte le avventure precedenti. La connessione con l'opera omerica è spesso espressa dalla citazione letterale proveniente dalla traduzione del testo omerico:

DER MANN VOM TABAK- UND LOTTO-LADEN
Also sprach ich, Odysseus;
und eilend beschwor sie, was ich verlangte.
Als sie jetzo gelobt und vollendet den heiligen Eidschwur,
Da bestieg ich mit Kirke das köstlichbereitete Lager.[700]

Nel testo omerico il ritorno a casa è il punto centrale di tutta l'opera, il *telos* ultimo che muove tutte le azioni. Ma è la rievocazione degli spiriti ad essere centrale nel dramma.

Achille, come Aiace, si lascia andare in un lungo monologo di rievocazione della propria morte e, con essa, del proprio tormento:

Paris traf meinen Fuß, meine Sehne,
niemand
niemand
scheißt auf Füße,
nur Paris,
aber so war es:
Sein Pfeil
Durchbohrte meine Ferse
und nagelte mich fest,
und bevor ich den Pfeil herausreißen konnte
oder bevor ich mir abschlagen konnte,
traf Paris noch einmal
er traf meine Hand
dann die andere Hand
und dann
den Hals.[701]

L'angoscia è spesso espressa attraverso l'insistenza su alcuni concetti, o parole, che tendono a sottolineare l'irrequietezza di personaggi che hanno, ormai, perso qualunque umanità. Degli abitanti dell'Ade rimane, infatti, solo un ritornello che ripetono incessantemente quasi come contrappasso. Ricorrente è anche il riferirsi a Ulisse attraverso gli epiteti del mito che, in Schimmelpfennig, vengono rielaborati in chiave parodica:

[700] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 50.
[701] Roland Schimmelpfennig, op. cit., pp. 53-54.

[Ajas]
und dieser Mann
hieß
und heißt
Odysseus,
ein Blender,
ein Betrüger,
angeblich klug,
kann sein –
aber
er macht eine hilflose Geste –[702]

I ricordi legati ad Ulisse, che riemergono dall'oblio, destituiscono la *metis* tradizionalmente attribuita alla figura attraverso un semplice, ma emblematico, *angeblich klug*. Gli spezzati, ottenuti attraverso l'uso del trattino, hanno una funzione importante perché rendono tangibili, nel testo, le elucubrazioni dei personaggi che, incessantemente, dipanano la matassa dei ricordi con difficoltà. Per due motivi: ricordare è per loro doloroso, significa rivivere l'esperienza della morte, ma anche perché la vita è, nella morte, come un sogno ormai svanito. Ciò che pulsa distintamente è e rimane l'astio dei personaggi nei confronti di Ulisse, der *Betrüger*. Anche quando non si tratta di odio, ma di amore, come nel caso della figura della madre, è sempre intorno a Ulisse che i monologhi prendono forma. Ulisse rappresenta perciò, nell'opera di Schimmelpfennig, il fulcro irrinunciabile attorno al quale convergono tutti i personaggi; ultimo ricordo – per i morti – della loro vita passata. Tema ricorrente nei discorsi degli spiriti è perciò il sogno; legato indissolubilmente a quello della memoria.

L'incomprensibilità della morte è ben espressa dalla madre di Ulisse che, separata dal figlio, si chiede del suo destino da quando non è più al suo fianco:

EINE ALTE FRAU Als ich starb,
dachte ich an meinen Sohn,
Odysseus –
Ich dachte,
was tut er jetzt,
was tut er
in seinem Leben,
in diesem Moment,
und warum,
warum ist er nicht bei mir –
so eine einfache Frage –
und so bitter.[703]

[702] Roland Schimmelpfennig, op. cit., pp. 46-47.
[703] Roland schimmelpfennig, op. cit., p. 57.

La madre ricorda con affetto il figlio che ha dovuto lasciare ma si tormenta nel chiedersi dove sia. Se è sparito in mezzo agli uomini perché non è lì con lei? Anticlea, perciò, non sa che Ulisse è vivo, non sa del suo piano. Il non conoscere il destino del figlio lascia la madre in uno sconforto profondo e senza precedenti. Il dramma tedesco conferisce così maggiore spazio a figure che, nell'*Odissea* omerica, erano brevi comparse. Addirittura un personaggio minore come Elpenore assume, nel dramma di Schimmelpfennig, dignità e vigore:

ELPENOR Der Moment, in dem der Fuß ins Leere tritt.
Einatmen.
Es ist zu spät. Niemand hält dich.
Es ist vorbei.
[…]
Und dann das Bersten des Nackenwirbels.
Eine Explosion.
Und dann:
Dunkel.
Der Acharon. Der Styx.
Fluß des Vergessens.

Vergeßt mich nicht.
Vergeßt mich nicht.[704]

Secondo il mito omerico, Elpenore si uccide per un banale incidente: al ritorno verso la nave di Ulisse, dalla casa di Circe, cade ubriaco dal tetto mentre il gruppo si è già mosso. Il compagno è presto dimenticato. Ma la figura del compagno di Ulisse è comunque funzionale a quello che verrà: sarà infatti solo negli Inferi che Ulisse potrà dare a Elpenore ciò che chiede, ossia, una degna sepoltura. Elpenore è, al pari degli altri, incapace di rievocare con esattezza gli avvenimenti passati. Insiste però sul fattore della dimenticanza. Il terrore dell'oblio, risultare ignoto alle generazioni successive, è il lamento finale di un personaggio che è spesso dimenticato dalla ricezione del mito omerico. La paura di Elpenore deriva dalla caratterizzazione dell'Ade: *Fluß des Vergessens*. Morire, nell'opera di Schimmelpfennig, significa essere dimenticati e dimenticare: «der Tod schenkt Vergessen»[705].

Così, anche Aiace si rapporta in maniera conflittuale con il tema della dimenticanza:

Und dann zog ich
in das Reich der Toten,
in den Hades,
vergaß alles,

[704] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 72.
[705] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 63.

ich vergaß alles,
oder fast alles,
denn auch
im Hades angekommen
am Ende der Reise

wußte ich,

ich bin tot,
und er lebt,
er lebt und atmet
[…][706]

Arrivato nell'Ade tutta la vita appare meno chiara, lontano ricordo. Pulsa solo il rancore verso Ulisse, che procede anche in questo caso verso la propria missione, mentre lui, al pari degli altri, è destinato alla polvere. La rabbia, e l'incapacità di credere che la propria vita valesse così poco, sono espresse attraverso ridondanze del verbo "dimenticare" e dei concetti che tornano, incessantemente, a ricordare quanto sia ingiusto il loro destino.

Lo scenario urbano e proletario messo in luce dall'autore ha lo scopo di estraniare il pubblico rendendolo così partecipe di quel particolare *mélange* linguistico e testuale che è caratteristica propria di tutto il progetto teatrale della Ruhr. Nell'opera di Schimmelpfennig confluiscono così stile alto e basso, voci dei morti e voci dei vivi, mito e storia, metropoli e natura. Le dicotomie che innervano tutto il testo teatrale non trovano corrispondenza nella veste scenica me quasi esclusivamente nelle parole degli attori protagonisti che si trovano così in una sorta di loop verbale senza scampo. Molte le frasi ripetute a distanza di breve tempo, dette da personaggi diversi, molti gli incroci tra il testo omerico e il testo *new age* dell'autore tedesco, molti gli interrogativi. La lingua di Schimmelpfennig è un inno al dubbio, all'incertezza e al rimorso. Ulisse è il vettore principale di questi sentimenti umani, tutti moderni, che mettono però bene in luce aspetti già ravvisabili nel testo omerico e che, grazie alle parole del testo inedito tedesco, acquisiscono maggiore vigore. Fulcro principale dell'opera è, come suggerisce il titolo, l'undicesimo canto, ossia quello della *Nekya*.

Ciò che però Omero non dice è che Ulisse possa ignorare i compagni di viaggio in virtù della propria missione, l'unica importante: il ritorno. La compattezza dei marinai omerici, al contrario, era l'aspetto preliminare della riuscita del

[706] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 47.

piano. Nel corso del viaggio essi diventano dei veri e propri fratelli (non a caso Dante farà esclamare al suo Ulisse *O frati!*) con cui Ulisse condivide gioie e paure. In Schimmelpfennig non esiste questo legame affettivo perché il suo Ulisse rifiuta qualsiasi affettività superflua che si frapponga tra lui e la sua meta finale: Itaca. Gli unici momenti di riflessione presenti nel dramma, di Ulisse, sono proprio tesi a concepire questa distanza affettiva tra lui e gli altri, che invece piangono i compagni morti e si disperano per le avversità che il viaggio para loro davanti. Per gli ospiti degli Inferi, poi, Ulisse è un traditore. Il sentimento che accomuna i morti è il senso di rimorso per non aver vissuto appieno e di profonda invidia per Ulisse che, invece, può ancora respirare. La morte è quindi il tema principale della prima parte del dramma: per i morti essa è piena di mistero, più ancora che per i vivi. Achille e Aiace non si spiegano il fato, non accettano il destino e rivolgono a Ulisse parole insultanti. La modernità, che abbraccia tutto il testo, ha lo scopo di laicizzare il testo e renderlo un anti-mito per eccellenza. L'incontro con Circe si riduce ad un *affaire* (seppur, nascostamente, profondo e sensuale) la trasformazione in maiali un mero *pastiche*. Ogni immagine magica ed evocativa è così resa prosastica e gettata nella realtà urbana e industriale che Schimmelpfennig intende ricreare intorno l'opera.

Gli Dèi non trovano spazio nell'opera di Schimmelpfennig. Fulcro della plurivocità infernale imbastita dall'autore è l'umanità addolorata e arrabbiata, eternamente in lotta con se stessa. Il rimorso dei personaggi, la mancanza di accettazione e l'incapacità di una qualsivoglia *Versöhnung* con la figura di Ulisse rendono la pièce umana – troppo umana; ricezione ideale di quella *epochale Zäsur*, segnata da Nietzsche, di una detronizzazione della divinità e dello smarrimento umano dinnanzi alla morte. Eccezione isolata dai patimenti è la madre che sì, patisce, ma non prova odio per il figlio. Il suo "fuggirgli" è causato dalla sua forma non umana e non da una sua reale intenzione. Nella terza parte del dramma sarà la madre di Ulisse a identificarsi con la figura vestita d'argento, che abbiamo identificato con Proserpina, a cui i riferimenti "Mund" e "silbernes Kleid" rimandavano. È, in fondo, la stessa madre di Ulisse a citarla:

> ODYSSEUS Und ich red'te sie an und sprach sie die geflügelten Worte:
> Meine Mutter, warum entfliehst du meiner Umarmung?
> Wollen wir nicht in der Tiefe, mit liebenden Händen

umschlungen,
Unser trauriges Herz durch Tränen einander erleichtern?
Oder welches Gefühl hat die furchtbare Persephoneia
Mir gesandt, damit ich noch mehr mein Elend beseufze?

DIE MUTTER [inizio testo di Voß, ndA] Mein geliebtster Sohn, unglücklichster aller, die leben!
Ach, sie täuschet dich nicht, Zeus‘ Tochter Persephoneia!
Sondern dies ist das Los der Menschen, wann sie gestorben.
Denn nicht Fleisch und Gebein wird mehr durch Nerven
verbunden,
sondern die große Gewalt der brennenden Flamme verzehret
Alles, sobald der Geist die weißen Gebeine verlassen.
Und die Seele entfliegt wie ein Traum zu den Schatten der Tiefe [fine testo di Voß, ndA].

Aber weißt du,
was ich geträumt habe?
Ich habe geträumt,
ich wäre eine Göttin
in einem silbernen Kleid,
und ich wäre wieder jung,
und dann war da dein Vater –
oder warst du es du,
ich konnte es nicht genau sagen –
und da waren junge Männer,
die sollten nicht zugucken,
und deshalb machte ich sie zu Schweinen
ich verwandelte sie in Schweine –
was für ein Traum.

Geh zurück.
Fahr zurück ins Licht,
solang du kannst.

Sprich mit denen,
die noch leben,
und erzähle,
erzähle ihnen:

ich bin
nicht tot.
Ich trage ein silbernes Kleid.
Ich lebe
in einem Palast
durch den
ein Fluß fließt.

[inizio testo di Voß ndA] Da schwoll mein Herz vor inniger Sehnsucht,
Sie zu umarmen, die Seele von meiner gestorbenen Mutter.
Dreimal sprang ich hinzu, an mein Herz die Geliebte zu drücken,
Dreimal entschwebte sie leicht wie ein Schatten oder ein
Traumbild
Meinen umschlingenden Armen [fine testo di Voß, ndA][707]

La fine della seconda parte si conclude con l’incontro tra Ulisse e la madre che, già in Omero, rappresentava un momento intenso e carico di emozione.

[707] Roland Schimmelpfennig, op. cit., pp. 104-105.

Rimane, anche in Schimmelpfennig, l'abbraccio mancato che getta Ulisse verso Anticlea, a causa della sua forma spiritica, ma Anticlea si lascia prendere da un monologo che assume le forme di una divinazione. Questo brano rappresenta, senza ombra di dubbio, il momento più drammatico dell'opera. Il difficile equilibrio tra testo scenico e testo omerico trova in questo contesto un valore aggiunto che rende la scena fortemente significativa. La tematica del sogno che è, in altre parole, un guardare verso il passato. Anticlea è esterna ai fatti che avvengono sulla terra e, come tale, lascia scorrere gli avvenimenti vicino a sé come sensazioni lontane, confondendone le trame, gli intenti, trasformandoli anche in menzogne. Torna qui il tema del sogno/sonno legato al rinnegare il passato, come il presente, confondendo i piani temporali e la storia di Omero:

> Wer sagt, ob hier nicht alles vollkommen durcheinander gerät:
> Vielleicht ist der Blick eines Toten in die Zukunft nichts als die
> Verzweifelte Wiederkehr einer verlorenen Vergangenheit.[708]

È in fondo il tentativo *in extremis*, dei personaggi di prendersi anche solo per la durata di un canto, una rivincita nei confronti del testo omerico che li vede suggellati unicamente nel Libro Undicesimo. Qui, in Schimmelpffenig, sono gli spiriti, e la loro dannazione, il vero fulcro del dramma. Ulisse, riflesso delle loro afflizioni, non fa altro che ricordare a loro il testo omerico, l'onnipresenza dell'ermeneutica originale, a cui essi, volenti o nolenti, devono tornare. Il testo moderno di Schimmelpfennig rappresenta perciò una cesura, timida ma decisiva, che si inserisce tra le trame omeriche, facendo fluire le voci dimenticate, senza i freni della lingua standard (ecco quindi l'abuso delle anafore, delle ridondanze e la somiglianza allo stile del parlato). Il dramma tedesco è perciò, alla pari di altre ricezioni moderne come quelle di Kafka e Brecht, un nuovo ritorno al testo omerico. Ma proprio in virtù di questo è ad esso che deve la propria linfa vitale; nella dialettica con il canone trova il proprio senso letterario più autentico. I personaggi omerici sono però i testimoni di una figura enigmatica assente nell'*epos*: la figura vestita d'argento, di cui nulla di certo si sa, richiama la loro esistenza post-morte. Si intrecciano, in essa, figure mitiche differenti: ora Circe, ora Proserpina, ora la stessa Anticlea in forma giovanile. La morte del corpo è, per Anticlea, cosa scissa dallo spirito. Distrutto l'involucro corruttibile dell'uomo, egli nell'Ade continua a sognare,

[708] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 100.

pensare, desiderare. Soprattutto: continua a vedere. Le visioni che pervadono gli spiriti, diversamente dalle anime dell'Inferno dantesco che presagiscono ciò che avviene, risultano riletture del passato. I gesti dei morti sono confusi e, spesso, menzogneri verso loro medesimi. Anticlea non ricorda se in sogno vede Ulisse, o il padre. Ciò che si conserva delle presenze umane è una silhouette, pallido ricordo della loro esistenza sulla terra. L'autore tedesco insiste perciò, a più riprese, sull'incapacità di dire la morte e, unitamente ad essa, sull'impossibilità di superarla da parte di chi, a differenza di Ulisse, non può vantare un passato glorioso. Gli alter-ego della metropoli moderna sembrano, in fondo, proprio lì a ricordare le vite più semplici di contrasto con quella vanagloriosa di Ulisse. Seppur, per quasi tutto il dramma, Ulisse venga tratteggiato in modo poco lusinghiero, nella scena di incontro con la madre si raggiunge una *Versöhnung* che rimarrà unica, nella sua eccezionalità, per tutto il dramma. La voce della madre spinge il figlio a tornare verso la luce, verso il mondo dei vivi, per raccontare come sia la morte. Sulle immagini sinestetiche del palazzo attraversato da un fiume, si poggia così il simbolismo e il misticismo che possono, ma con difficoltà, dire l'impronunciabile.

Vediamo infine il personaggio di Agamennone che, proprio come in Omero, racconta ad Ulisse del tradimento della consorte:

[Odysseus]
[…]
und ich dachte
ich täusche mich,
und er zitterte
er war so, wie ich ihn nie zuvor gesehen hatte,
und dann fing ich an,
mich über mich selbst zu wundern,
ist es so
wie immer
oder ist er es nicht,
was, was jetzt, was gilt,
und dann schrien ja immer alle,
und er,
Agamemnon,
so wie immer und gleichzeitig
völlig anders,
er weinte, und
geweint hatte er nie,
solang ich ihn kannte,
nie,
nicht einmal, als er sein Kind opferte, damals,
Agamemnon was – was
aber er hörte mich gar nicht,
er sah mich gar nicht,

er sah mich gar nicht,
er sah mich nicht,
er sah nur
das Blut, das Blut von mir,
und das trank er dann –
er trank, gierig,
er füllte seinen leeren Schatten auf mit dem Blut eines Tieres
und dann erkannte er mich.
[…]
AGAMEMNON Weißt du nicht,
weißt du nicht, was mir passiert ist?
Muß man so sterben wie ich,
und dann weiß es nicht einmal die Welt,
niemand erfährt es –

und die, die es wissen,
die Toten
die werden es keinem erzählen,
das ist
das Schicksal der Welt –
daß die Toten nicht sprechen könnten:
was wäre,
wenn sie es könnten –
[…]
[DIE FRAU]
[…]
Du bist kein Mensch.
Du bist ein Tier.

AGAMEMNON
Sag mir, Odysseus,
bin ich ein Tier?

Kann das sein?
Alles voll Blut,
der Tisch,
der Fußboden,
[…]
Bin ich ein Tier?
Ich habe geträumt,
eine Frau habe mich in ein Schwein verwandelt,
ich will nicht in ein Schwein verwandelt sein,
aber weißt du was,
in dem Traum ist es so,
es ist immer so,
denn der Traum kommt immer wieder,
dabei gibt es hier keinen Schlaf,
es ist so:
Es ist schön
In ein Schwein verwandelt zu sein.[709]

Anche Agamennone, proprio come Anticlea, sogna Circe; in particolare sogna di trasformarsi in un maiale, che considera un finale migliore rispetto alla propria morte. L'originalità del brano è proprio il desiderio ardente dell'eroe che vorrebbe rivivere in una delle creature di Circe, connettendo così in

[709] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 110 e poi 112.

maniera atipica e inaspettata il proprio destino con quello degli uomini di Ulisse. Secondo il mito, infatti, Agamennone viene ucciso a tradimento durante un pasto dalla moglie Clitemnestra, che gli tende un agguato. Agamennone vuole mettere in guardia Ulisse da un ritorno a casa, perché potrebbe essere sanguinoso come il suo:

Und so ist es dann auch in dem Traum,
genau so,
ich und die Sau,
und du weißt es zwar,
irgendwann ist vermutlich Schluß,
aber du weißt es auch nicht,
eigentlich weißt du es nicht.

Und statt dessen:
Sag mir, welche Vorteile
Es hat, ein Mensch zu sein,
sieh mich an,
ich habe meine eigene Tochter geopfert –
Wir wurden
nach unser glücklichen Rückkehr
abgeschlachtet […].[710]

Agamennone, se inizialmente teme la forma animale, finisce per volerla intensamente perché senza la razionalità, tipica degli umani, non avrebbe sofferto a quel modo il proprio tragico epilogo. Ed egli si chiede – e questo è un punto cruciale – ciò che i vivi penserebbero dei morti se essi parlassero, se raccontassero il trapasso e quella conoscenza, unitamente alla sua esperienza, preclusa ai vivi del morire e del sapere come. Agamennone, diversamente dagli altri, non ha delle vere e proprie accuse da muovere a Ulisse. Il suo è un avvertimento, un tentativo di rallentare la corsa folle dell'eroe omerico verso un destino che ritiene sicuro.

Man mano che si procede nel dramma i dialoghi con gli spiriti diventano sempre più intensi e le descrizioni delle anime dell'Ade assumono connotati sempre più sinistri ed enigmatici:

Die Toten. Sie sind still.
Dann schreien sie plötzlich durcheinander,
sie schreien die Namen derer, die sie im Leben zurücklassen mußten,
die Orte, die sie nie mehr wiedersehen werden,
– und dann sind sie wieder still.[711]

Se i morti restano attaccati alla loro vita terrena, i compagni di Ulisse seguono l'esito della propria vita senza comprenderne il motivo. Ad ogni sosta, essi non

[710] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 113.
[711] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 90.

comprendono il perché debbano agire in un determinato modo e, in generale, il senso del loro viaggio. Su questo punto Schimmelpfennig inserisce una fase inedita nella storia della ricezione omerica: se per tradizione gli uomini di Ulisse sono da lui ispirati e gli sono quasi sempre fedeli, semmai al massimo ingenui e avventati, qui vengono rappresentati come vittime soggiogate da una personalità forte, della quale non possono discutere le scelte, ma solo ubbidirle. È così che si manifesta il loro sbigottimento per le azioni intraprese dall'eroe omerico. Nel momento in cui Ulisse e i suoi si avvicinano al luogo descritto minuziosamente da Circe per realizzare la negromanzia, l'incertezza dilaga ma la narrazione avviene attraverso un personaggio che anche nell'opera omerica rappresenta una sorta di Giuda. Egli rinnega l'intelligenza di Ulisse e prova a sfidarlo perché non crede che il figlio di Laerte possa condurli alla vittoria, e sarà lui a spingere i compagni a nutrirsi delle vacche care a Elio, infrangendo il divieto posto da Ulisse, condannandoli, insieme a se stesso, a morte certa per il gesto impuro. Qui il personaggio non rappresenta una delle poche eccezioni al gruppo sottomesso ai comandi di Ulisse, come avviene nel mito omerico, ma ne interpreta invece gli umori e i timori:

EURYLOCHOS Ein Schiff auf hoher See
in vollkommener Dunkelheit.
Man sieht nicht die Hand vor Augen.
Aber um das Schiff herum
in völliger Finsternis
bewegen sich
ungeheure Massen,
unvorstellbare Massen
und Gewichte
und Kräfte.
Eurylochos:
Dunkel. Völliges Dunkel.
Warum bringst du uns
Hierher –

EIN ANDERER Wir ließen uns treiben, Tag und Nacht.
Wir saßen einfach
nur da, auf dem Boden des Schiffs.[712]

Euriloco non è certo nuovo a simili atteggiamenti. Quando Ulisse intende tornare presso Circe, l'uomo non si fida e cerca di far ammutinare il gruppo. Emblematici sono, a questo proposito, gli epiteti che conferisce al *Polytropos*:

[…]
Odysseus,

[712] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 77.

du bist kein Anführer
du bist ein Schlächter.[713]

L'interrogativo posto dal compagno di Ulisse all'eroe è emblematico dello sconforto che dilaga nel gruppo. Oscurità, masse (si distinguerà poi il gruppo dei morti accorso a bere il sangue offerto come tributo da Ulisse) e forze misteriose fanno da padrone alla descrizione di avvicinamento presso il luogo prescelto per l'invocazione negromantica: ci si avvicina all'Erebo, dove viene effettuata la *Nekyia* in questione. L'avvicinarsi di Ulisse al mondo di Ade crea, così, sconcerto sia tra i propri aiutanti che tra i morti: ogni passo che l'eroe compie è temuto, inaspettato. Alla dimensione extra-terrena è però sempre connesso, di rimando, un aspetto cittadino:

ODYSSEUS, EIN PILOT Zieht die Schafe ab
Und werft die Häute ins Feuer
Und betet,
betet den Tod an,
betet ihn an,
betet ihn an,
werft euch auf die Knie
vor Hades und Persephone,
oder vor
dem Lastwagen,
der beim Rechtsabbiegen
das Kind auf dem Fahrrad übersieht –[714]

La comparazione proposta, tra l'inchinarsi di fronte ai signori dell'Ade e al camion che evita il bambino in bicicletta, accosta così nuovamente le due dimensioni tradizionalmente contrastanti. Calare il mito nel quotidiano è per Schimmelpfennig un'operazione per sondare la tragicità umana, il rischio e l'incidente attraverso il linguaggio e gli usi della forma mitica. Attraverso questa composizione si realizza così lo scopo precipuo del progetto teatrale che vede in quell'intersezione tra macchina e uomo, tra natura romantica e industria la forma più autentica del reale. Quale ne sia però il significato rimane un mistero e su questo Schimmelpfennig dedica particolare attenzione. Nel 2009, quindi appena un anno prima della pubblicazione del volume *Odyssee Europa*, l'autore pubblica sul *Tagesspiegel* un articolo dal titolo *Wie man über Theaterstücke schreibt*, scritto in occasione dello *Stückemarkt 09* che si svolge ogni anno in occasione del *Berliner Theatertreffen*. Schimmelpfennig è, in tale occasione, docente e giudice degli aspiranti candidati. L'autore illustra, nell'articolo, il senso di

[713] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 59.
[714] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 90.

un'interpretazione di una *pièce* teatrale che è però, a dire il vero, estendibile alla letteratura *tout-court*:

> Kann man Theater erklären? Kann man über Stücke schreiben? Ja, natürlich, man kann. Man kann sie zusammenfassen, auf dem Papier charakterisieren, interpretieren. Aber besser wäre doch: Das Theater spricht für sich selbst. Niemand würde auf die Idee kommen, mit den Mitteln der Sprache einem Bild oder einer Skulptur gerecht werden zu wollen, oder einer musikalischen Komposition.
>
> Ein Kunstwerk erteilt Auskunft über sich selbst, es teilt sich mit – im Idealfall. Verspielt, leichtsinnig, fahrlässig, komisch oder akribisch genau, völlig humorlos, dokumentarisch, psychologisch oder rätselhaft, schwer zugänglich, sperrig, düster oder wie auch immer:
>
> Stücke nehmen ihre Zuschauer mit. Oder: Gelungene Stücke nehmen ihre Zuschauer mit, sie machen neugierig, sie stören Gewohnheiten, sie überprüfen geschmackliche Übereinkünfte, ästhetische Verabredungen, sie öffnen Ausblicke, es entstehen neue Blickrichtungen. Diese Stücke entwickeln einen Sog, sie sind unberechenbar, manchmal schwer auszuhalten und trotzdem unwiderstehlich.[715]

Interpretare un'opera teatrale è possibile, certo, a patto di lasciare che l'opera parli per sé. Ciò significa che essa trova solo in se stessa risposta alle domande che pone, interpretazioni esterne al testo non sussistono. Il testo è interpretabile ma solo *attraverso* il testo stesso. È in virtù della sua complessità e del suo ermetismo rispetto agli interrogativi più assillanti che trova linfa vitale. L'opera più assurda, psicologica, accattivante e divertente è la migliore perché dalla combinazione di queste caratteristiche essa può dirsi tale. Quanto più un'opera è strutturalmente complessa, tanto più sarà affascinante leggerla. E, in fondo, di capirla appieno non c'è nessun bisogno. Proprio come un quadro o una scultura non si possono spiegare con i mezzi messi a disposizione dalla lingua, così il testo sfugge ai concetti semantici che tentano di intrappolarlo. *Der elfte Gesang* è l'esempio paradigmatico della fenomenologia teatrale proposta da Schimmelpfennig. Attraverso la disposizione complessa dei canti, degli accostamenti sacri e profani e dello stile ora ironico, ora drammatico, ora grottesco, lo scopo è compiuto. L'opera ha parlato e nessuno, forse, ha capito. Ma è giusto, per Schimmelpfennig, che i significati più profondi rimangano celati. Il significato delle giustapposizioni e delle sinestesie non accetta spiegazioni simboliche e allegoriche. Vanno lette come tali, contenenti quel

[715] Der Tagesspiegel, Roland Schimmelpfennig, *Wie man über Theaterstücke schreibt*, 19/04/2009. Disponibile qui: https://www.tagesspiegel.de/kultur/roland-schimmelpfennig-wie-man-ueber-theaterstuecke-schreibt/1500042.html (ultimo accesso: 21/01/2021).

mistero che trova soluzione solo in se stesso, e mai agli occhi dello spettatore. A ciò si unisce il fatto che lo stesso autore è sempre restio a dare spiegazioni sulle proprie opere, evitando interviste e interpretazioni.

Ma, in conclusione, l'Ulisse schimmelpfennighiano è egli stesso un enigma. L'ambiguità dell'eroe, resa attraverso l'oscillazione tra barbarie spregiudicata e drammaticità intensa, non trova una raffigurazione precisa nel presente. Il carattere di Ulisse non è allegoria di nessuno, non è nemmeno presenza tangibile, ma vive, esclusivamente, attraverso le narrazioni in *flashback* dei morti che incontra. L'Ulisse, dalle innumerevoli risorse dell'opera omerica, lascia così spazio ad un antieroe arreso al suo inevitabile destino.

Fahren wir, Freunde,
was bleibt uns übrig.[716]

[716] Roland Schimmelpfennig, op. cit., p. 73.

5.2 *Perikızı. Ein Traumspiel* di Emine Sevgi Özdamar

I. Premessa

La scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar non è certo una personalità sconosciuta nel contesto della letteratura interculturale. L'interesse per le sue opere nasce dal particolare crocevia tra culture e lingue diverse che la scrittrice rappresenta sempre impietosamente, senza facili moralismi e retorica. Le opere, spesso di carattere biografico (almeno implicitamente), sono costituite da un intreccio tra la propria esperienza di emigrata e quella, fittizia, dei propri personaggi, che molto devono al suo interesse per la letteratura inglese (soprattutto Shakespeare), la cultura tedesca e la storia turca. Questi elementi trovano, ognuno, il proprio posto nelle opere della scrittrice, che rende la narrazione uno spazio di vera e propria trasgressione linguistica. Numerosi, infatti, gli arditi esperimenti lessicali (*Mutterzunge*, titolo di un'omonima raccolta, è in questo senso un esempio paradigmatico), ma anche di eccezionale intertestualità: tra letteratura di oggi e di ieri, tra i propri personaggi e i "miti" della letteratura mondiale, tra citazioni poetiche, Heine e Brecht soprattutto, e politiche. La ricchezza linguistica e morfosintattica della scrittrice rendono i suoi testi non sempre di facile fruizione. Essenziali per la comprensione della scrittura özdamariana[717] sono senza dubbio i contributi di Yasemin Dayoğlu-Yücel e Ortrud Gutjahr, che a lei dedicano un volume monografico della serie *TEXT + KRITIK*. L'opera critica delle germaniste ha permesso di approfondire non solo la produzione letteraria ma anche la rilevanza che la città riveste nei suoi testi. Su questo aspetto si avrà ancora modo di tornare. Assente però nel volume un contributo sulla *pièce* che viene semplicemente annoverata come parte integrante della ricca produzione letteraria della scrittrice.

[717] Per un inquadramento adeguato del profilo letterario di Emine Sevgi Özdamar cfr. in particolare, Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, New York 2005; Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006; Tom Cheesman, *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, Camden House, 2007; Carmine G. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Metzler Verlag, Stuttgart 2007; Michael Hofmann, Inga Pohlmeier (Hrsg.), *Deutsch-türkische und Türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

Özdamar è studiata, in Italia, soprattutto da Silvia Palermo, la quale traduce, inoltre, proprio Perikızı in lingua italiana. I contributi della germanista dedicati a Özdamar sono fondamentali alla comprensione della sua scrittura, soprattutto sotto un profilo linguistico. Manca, in lingua italiana, una sufficiente disamina sull'aspetto più propriamente letterario, eccezion fatta per i contributi, validi e in questo senso apripista, di Gabriella Pelloni, che permettono una comprensione maggiore del profilo letterario della scrittrice, tenendo sì in considerazione i virtuosismi del *code-switching* e *code-mixing* con altre lingue, ma come base d'appoggio per una più complessa e approfondita analisi del testo per ciò che concerne l'aspetto storico-sociale e storico-letterario. Eva Maria Thüne dedica alla scrittrice alcune sue analisi, nelle quali aspetto linguistico e letterario confluiscono per rappresentare il complesso contesto culturale attraverso la voce della migrazione. Sono però contributi sulla lingua della scrittrice e la figura di Ulisse serve, quando menzionata, solo per avvalorare una determinata scelta stilistica della scrittrice.

In generale si può affermare che molto poco è quanto scritto su *Perikızı. Ein Traumspiel* se si fa eccezione per alcuni testi critici[718]. L'opera viene messa in scena presso lo Schlossteather di Moers con la regia di Ulrich Greb ed è un successo soprattutto perché la «Inszenierung führt in ein garstiges Wunderland mit energiegeladener türkischer Livemusik und grotesken Bildern»[719], rappresentando fedelmente il senso di spaesamento che l'opera intende creare. In questo capitolo si cercherà di far emergere la figura di Ulisse attraverso le sue manifestazioni, inattese e spesso enigmatiche, all'interno del dramma, attraverso quello che è un vero e proprio depotenziamento dell'eroe mitico e – soprattutto – della cultura ellenica egemonica che egli porta con sé. L'*Odissea*

[718] A fare eccezione sono, tra gli altri, i seguenti contributi: Gabriella Pelloni, *"Odissea Europa". Il dramma Perikızı di Emine Sevgi Özdamar* in: L'est nell'ovest, I libri di Emil, collana Per Nubes, Bologna 2018; S. PALERMO (2013), *"Ich will nach Europa!": lingua e performance in* Perikızı. Ein Traumspiel *di E. S. Özdamar*, Silvia Palermo, *Migrazione e teatro in Emine Sevgi Özdamar* in Testi e Linguaggi, VOL. 12, Carocci Editore, Salerno 2018 pp. 239-253, Franziska Schlößler, *Das Theaterevent Odyssee Europa der Kulturhauptstadt Essen Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars Traumspiel Perikızı* in Zeitschrift für Kulturelle Germanistik, 2.1, Bielefeld 2010.

[719] Stefan Keim, *Theaterirrfahrt durch das Ruhrgebiet*, in Deutschland Radiokultur, 28/2/2010, u.a. 23/4/2010.

assurge così a un vero e proprio *Mythos der Nation*[720], l'unico che ancora faccia pensare ad una Grecia unita dopo la disgregazione delle *poleis*.

Il dramma scritto per il progetto *Odyssee Europa* ha, però, un grande successo grazie alla combinazione, particolarmente riuscita, tra comicità e tragicità insita nei suoi personaggi. *Perikızı. Ein Traumspiel* assimila la maggior parte dei tratti salienti delle opere precedenti dell'autrice; declinati, questa volta, secondo lo scopo del progetto: rappresentare, mediante la figura di Ulisse, la modernità europea, mettendo in luce le sue strutture e – soprattutto – le sue più profonde contraddizioni. Del tema proposto dal progetto della Ruhr l'autrice seleziona un aspetto che le è da sempre particolarmente caro: la migrazione. Ed è quindi l'arrivo di una ragazzina turca, in Germania, a rappresentare una nuova Odissea tutta al femminile che porta la sua opera a essere, con ogni probabilità, la più originale del gruppo di testi tedeschi. La tematica del viaggio non è nuova nella produzione letteraria della scrittrice:

> Die Reise bildet ein zentrales, poetologisch relevantes Motiv in ihren Texten. Sie versteht ihr Schreiben, so formuliert sie in ihrer Dankrede zum Chamisso-Preis, als «Drehen der Zunge», als nachschmeckendes Wenden von fremden Wendungen und als Reisen.[721]

Durante la premiazione, infatti, la scrittrice afferma che «vielleicht liebt man an einer fremden Sprache genau diese Reise. Man macht auf der Reise viele Fehler, aber man kämpft mit der Sprache, man dreht die Wörter nach links und rechts, man arbeitet mit ihr, man entdeckt sie».[722] Il viaggio è esperienza linguisitica, sensoriale ma è anche l'occasione, come spesso avviene in queste rivisitazioni come abbiamo potuto constatare, un viaggio simbolico dentro il sé alla ricerca di un dolore da estirpare.

In seguito a una breve introduzione sulla scrittrice si procederà ad analizzare i caratteri salienti relativi al mito di Ulisse all'interno del dramma tedesco.

II. Chi è l'autrice?

[720] Uvo Hölscher, *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman,* 2. Auflage, Beck Verlag, München 2000, pp.15-25.

[721] Franziska Schlößler, *Das Theaterevent Odyssee Europa der Kulturhauptstadt Essen Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars Traumspiel Perikızı* in: Zeitschrift für Kulturelle Germanistik, 2.1, Bielefeld 2010, p. 86, nota 16.

[722] Emine Sevgi Özdamar, *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede*. In Emine Sevgi Özdamar, *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2001, p. 131.

Emine Sevgi Özdamar nasce nel 1946 a Malatya (Turchia), situata nell'Anatolia orientale. Scrittrice turco-tedesca nata in Turchia e residente in Germania, la sua opera letteraria rientra nella cosiddetta *Migrationsliteratur*, o *Gastarbeiterliteratur*, anche se questi termini vengono considerati errati da alcuni studi,[723] nei quali si preferisce la definizione di *Transkulturelle Literatur*; spostando in questo modo il focus dal movimento migratorio (che non è mai in realtà il tema centrale delle opere di questi autori) al contesto culturale *misto*, vero obiettivo tematico, catturato nelle sue rifrazioni contradditorie e conflittuali, e sempre parziali, senza però timore di far valere una determinata prospettiva. Özdamar si inserisce proprio in questo contesto letterario. La scrittrice sviluppa ben tre talenti, tanto che la sua triplice *Begabung* si potrebbe definire una vera e propria *Multibegabung*. Come intellettuale, infatti, non solo è una scrittrice, ma è anche attrice cinematografica e regista teatrale. Queste tre competenze si influenzano sempre a vicenda e sono riscontrabili soprattutto nella creazione dei personaggi; spesso frutto di una rielaborazione teatrale che conferisce ai personaggi quello stile brechtiano dal quale trae, continuamente, ispirazione, anche quando non si tratta di una *pièce*[724]. Nel 1965, per la prima volta, Özdamar si reca a Berlino dove trova lavoro come operaia: diventa una *Gastarbeiterin*. Ne consegue l'appartenenza al gruppo dei lavoratori migranti a contratto che, in particolare negli anni '50, '60 e '70, si trasferirono nella Germania Ovest in cerca di lavoro, come membri di un programma formale per lavoratori ospiti (*Gastarbeiterprogramm*) per poi tornare, una volta concluso il lavoro, nella terra d'origine (il gruppo in questione viene spesso, erroneamente, tradotto con il termine di "lavoratori ospiti"[725]). Originariamente venuta in Germania per stare vicina a suo fratello maggiore, Ali, che all'epoca studia in Svizzera, scoprirà in Germania un mondo allettante,

[723] Cfr. Carmine Chiellino (a cura di), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler Verlag, Heidelberg 2000, in particolare: Sargut Şölçün, *Literatur der türkischen Minderheit*, pp. 135-152; Sven Sappelt, *Theater der Migrant/innen*, pp. 275-293.

[724] Emblematico in questo senso è nuovamente *Mutterzunge* (1990) dove i personaggi, dei vari racconti, vengono descritti nel momento in cui compaiono, per poi presto sparire dietro le quinte, ricordando quindi – per modalità – l'azione teatrale del palcoscenico. Il cambio repentino di personaggio (e quindi di intreccio narrato) segue la voce narrante della protagonista, onnipresente all'interno della raccolta.

[725] Carmine Chiellino propone la più felice traduzione di lavoratori a contratto breve. Questo termine è proposto dal germanista durante una lezione tenutasi presso l'Università degli studi di Verona sulle caratteristiche della letteratura interculturale, in data 2/05/2019.

contraddittorio certo, ma libero. All'inizio riluttante a lasciar andare la figlia diciottenne, i genitori di Özdamar lasciano cadere ogni insistenza e permettono alla figlia di partire per realizzarsi come attrice e donna. L'interesse per il mondo teatrale non si spegne nemmeno in Germania, sebbene ancora non si possa concretamente esprimere. Due anni dopo essersi trasferita in Germania, Özdamar torna a Istanbul, dove inizia a prendere lezioni di recitazione e, per la prima volta, le è possibile interpretare i suoi primi grandi ruoli in produzioni teatrali. Nel 1971, un colpo di stato militare a Istanbul porta alla repressione e alla persecuzione di numerosi cittadini. Conseguentemente agli avvenimenti, inizia un attacco vero e proprio alla stampa e alla letteratura, limitando in tal senso la libertà di parola e scrittura. Improvvisamente, per i turchi, è importante scegliere con cura le parole. È in questo momento che Özdamar iniziò a prendere le distanze dalla lingua turca, la sua lingua madre. Dopo il secondo *putsch* la scrittrice avverte su di sé la minaccia, proveniente dal proprio paese, e decide di assumersi, in quanto intellettuale, una responsabilità, civile e letteraria ad un tempo. Per questo motivo, nel 1976 fugge in Germania, dove si innamora della lingua tedesca e di autori come Bertolt Brecht, il quale sarà, come si è detto, in seguito fondamentale per la sua formazione teatrale e intellettuale. Tuttavia, una volta terminato il colpo di stato militare, parte nuovamente per la Germania per non fare più ritorno. La migrazione dei *Gastarbeiter* va interpretata come una sorta di esilio autoimposto per motivazioni economiche e non come una mera scelta personale. Pur vivendo a Berlino Ovest, lavora come assistente alla regia presso la *Volksbühne* a Berlino Est. Mentre è in tournée con uno spettacolo teatrale, vive in Francia per altri due anni, prima di tornare in Germania e lavorare nel teatro di Bochum nel 1979. Emine Sevgi Özdamar vive attualmente a Kreuzberg, Berlino, con il marito Karl Kneidl.

III. Caratteristiche del dramma Perikızı. Ein Traumspiel

Perikızı, è una bambina di nazionalità turca la cui Odissea onirica parte dalla Turchia e la porta in una strana e mitologizzata Europa, dove potrà diventare ciò che sente di essere nel suo profondo: un'attrice e, dunque, un'artista. Decide quindi di dirigersi verso la Germania, eletta terra promessa, per realizzare il suo sogno. Nel suo viaggio incontra diverse creature e persone, sia vive che morte, ognuna rappresentante della cultura tedesca o turca e con esse la ragazzina avrà

sempre un confronto, a volte però afono, perché in assenza di risposte non ci potrà essere una vera e propria comunicazione. Altre volte, invece, il dialogo si farà intenso e drammatico; come quello con le prostitute turche sul treno, ma i confronti verbali veri e propri riguardano soprattutto la prima parte del dramma, prima dell'arrivo in Germania, dove ad accoglierla saranno figure inquietanti e misteriose. Prima di affrontare l'analisi vera e propria, focalizzandoci sulla figura di Ulisse, urge analizzare il contesto storico-culturale dal quale il dramma della scrittrice prende le fila del discorso e, alla luce di esso, comprendere le riflessioni, in corso d'opera, delle analisi.

Due sono i concetti fondamentali che si legano sia alla scrittrice sia all'opera in analisi *Perikızı*: la prima, la cosiddetta *Vergangenheitsbewältigung*, definisce efficacemente il rapporto conflittuale con il passato che, in qualche modo, è sempre connesso al presente e lascia indelebile le proprie tracce. È un termine che, nella storia tedesca, ha sicuramente trovato nella rielaborazione della *Schuldfrage*, durante il dopoguerra e anche in seguito, il suo principale fulcro. Özdamar si ritrova ad affrontare in Turchia un passato doloroso non dissimile che ritroveremo anche all'interno del dramma proposto per il progetto: il genocidio degli armeni. In questo senso affrontare il passato significa per la scritttice recuperare una memoria volutamente rimossa, da parte del popolo turco, al fine di cancellarne il dolore, la vergogna e la disgregazione culturale, ai quali l'intellighenzia turca andrebbe inevitabilmente incontro. Il secondo termine, che abbiamo già incontrato, è *Gastarbeiter*, termine prescelto da una certa critica per definire la letteratura di Özdamar *tout court*[726]. Non tutti[727] però sono concordi con la definizione di *Gastarbeiterliteratur*: Per Michael Hoffmann, ad esempio, la scrittrice non è una mera scrittrice della migrazione ma compie una e vera e propria *Überschreitung* e da essa è possibile partire per la costituzione di nuovi termini che possano meglio rendere giustizia alle tematiche trattate. La scelta è però ardua:

---

[726] Cfr. ad es. Claire Horst, *Raum und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, in: «Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur?» Dossier, Heinrich Böll Stiftung Migration Integration Diversity, 2009: https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf, pp. 76-80, u.a. 1/02/2021.

[727] Cfr. ad es. Cfr. Michael Hofmann, *Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms: Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens, in Id. Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006, pp. 214-225.

In der Gegenwartsliteratur zeichnet sich eine interkulturelle Vielfalt ab, wie sie unter anderen Vorzeichen bereits für die literarische Moderne seit 1900 prägend war. Besonders der Sprach- und Kulturwechsel durch Migration hat diese Vielfalt bewirkt – oft als schmerzhafte Erfahrung. […] Zunächst von der Arbeitsmigration abgeleitet als „Gastarbeiterliteratur", „Ausländerliteratur" oder in politisierte Richtungen gruppiert als „Literatur der Betroffenheit" haben sich die Schreibweisen der Autoren inzwischen in vielfältigen literarischen Ausprägungen erweitert.[728]

Ma è anche l'autrice stessa a non condividere la lettura delle sue opere sotto il genere della *Gastarbeiterliteratur*, perché non è la pura e semplice realtà dell'immigrazione che la scrittrice intende rappresentare. Ines Theilen predilige, invece, il termine *Literatur in Bewegung*[729]. È, questo, un termine particolarmente azzeccato, soprattutto in relazione alla figura di Ulisse, anch'essa in eterno movimento. I personaggi e gli scenari della scrittrice sono, in effetti, in un viaggio perenne alla scoperta delle proprie radici profonde. Anche gli scenari mutano in corso d'opera; si susseguono infatti la Turchia, la Germania, la terra dei Ciclopi e gli Inferi. I luoghi, al pari dei personaggi che li abitano, cercano la propria forma più autentica; sono specchio delle comunità plurilinguistiche[730] e multiculturali che li vivono. Özdamar, attraverso i suoi romanzi, fornisce ad un tempo il ritratto del mondo occidentale ed orientale, in particolare quello di contatto turco-tedesco ma non solo, in cui gli stereotipi conclamati non trovano posto. Nel dramma tedesco si ribadisce, con vigore, lo stesso intento programmatico, fondendo però in esso il proprio interesse culturale e letterario. Sono così le figure della letteratura e della storia turco-tedesca ad assurgere a veri e propri eroi. Loro il difficilissimo compito di rappresentare quel ponte (immagine blasonata dei romanzi della Özdamar e spesso reso in modo

---

[728] Emblematico, in questo senso, è il saggio di Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Von der "Gastarbeiterliteratur" zu "einer neuen deutschen Literatur"*, in: *Bitburger Gespräche Jahrbuch,* 2010/I, Verlag C.H.Beck, München 2010. pp. 99-107. Cfr. anche Klaus Schenk, Almut Todorow, Milan Tvrdik (Hrsg.), *Migrationsliteratur. Schreibweise einer interkulturellen Moderne*., Francke Verlag, Tübingen/Basel 2004, p. VII.

[729] Cfr. Ines Theilen, *Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-Bewegung durch die Romane Die Brücke vom Goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar und Café Nostalgia von Zoé Valdés*, in: «Arcadia International Journal of Literary Culture Internationale Zeitschrift für literarische Kultur», Bd. 40.2 (2005), pp. 318-337.

[730] La scrittrice si definisce una *Wortsammlerin***, *termine*** costruito su composti come *Briefmarkensammler* ma che non risulta lessicalizzato nella lingua tedesca. I neologismi sono molto presenti nella sua produzione letteraria, unitamente al fenomeno di *code-switching* e *code-mixing* con altre lingue, prevalentemente il turco. Cfr. Nicole Bary*, Ecriture et plurilinguisme: enrôlés dans la langue, arrivés en littérature*, in: «Germanica», VOL. 44, 2009, pp. 123-130.

parodico) necessario, e spesso violato, tra Occidente e Oriente. E chi, se non Ulisse, può condurre un viaggio che per altri è folle[731] (riuscendo a recuperare, così facendo, la vera Europa, di cui lui è il capostipite, per valori e intenzioni). Il viaggio europeo della ragazzina turca si identificherebbe così con il viaggio dell'Uomo, orientale o occidentale che sia non ha poi molta importanza, alla ricerca delle proprie radici e della propria storia, nella speranza di ritrovare quel senso di comunità e unione che l'Europa, al di là dei confini geografici, ispira e deve ispirare come progetto e come modello. Ulisse rappresenta così l'anello di congiunzione ideale, tra Oriente e Occidente, che abbatte quel "facile" orientalismo occidentale[732] trasformando l'Odissea in un'avventura alla ricerca della Cultura scevra dalle egemonie, consapevole dei propri delitti perpetrati in passato (il genocidio degli armeni, da un lato, dall'altro Auschwitz), senza esserne ossessionata ma, non per questo, dimentica. I due antichi imperi, d'Occidente e d'Oriente, trovano nel dramma conciliazione e fondamenta per ricostruire un futuro, non più basato sul dolore, ma sull'inserimento e l'accettazione dell'altro; consapevoli di quanto complesso possa essere questo processo. Il primo cliché, fondamentale, che la scrittrice distrugge è quello relativo alla supremazia culturale della Germania in quanto potenza occidentale contro l'arretrata, in questo senso antimoderna, e tabuizzata Turchia. Bersaglio prediletto della scrittrice è l'individuo "puro" di uno o dell'altra fazione che non accetta l'incontro con l'Alterità. Secondo questo modo di vedere sono tutti colpevoli, turchi e tedeschi. Solo l'intreccio delle culture, l'immersione totale di una cultura in un'altra, può favorire quella coincidenza di intenti, tra Germania e Turchia, di riconciliarsi con il proprio vissuto doloroso. La violenza della guerra viene giustapposta a quella di Troia, con una differenza però evidente: se Ulisse e i compagni hanno potuto godere di un ritorno verso casa – seppur

[731] Nel dramma l'eco del viaggio dantesco è in effetti onnipresente: dal senso di un viaggio personale, e non collettivo come poteva essere quello omerico di Ulisse e compagni, fino al luogo dell'Ade presente a fine opera. Se da un lato Omero è fonte di ispirazione per i personaggi, Dante lo è dall'altra per il solipsismo del viaggio simbolico che la protagonista intraprende, certo per se stessa, ma a rappresentazione simbolica del popolo turco, teso alla ricerca della propria identità e autonomia dai totalitarismi. Anche Dante svolge un viaggio senza compagni, se si fa eccezioni per Virgilio e Beatrice, per un bene supremo a favore dell'intera umanità. L'accostamento, tra cultura sociopolitica attuale e contesto omerico/dantesco è alla base dei processi di *Hybridisierung* attuati dalla scrittrice.

[732] Cfr. Cfr. Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001.

durato dieci anni – non c'è ritorno per gli armeni, come espresso nel lamento funebre dalle spose armene:

Es war kein Tag, keine Sonne,
plötzlich die Feigenbäume,
unter denen wir liefen, fingen an zu schreien:
O weh uns, ihr Verlorenen
Ihr werdet nie wieder sehen eure Herdflamme in eurem Haus.
Beraubt eurer Leben, schon eurer Schatten beraubt.
Nichts wird von euch, so melden wir euch,
zu eurem Herd wiederkehren.
Jungfrauen, flehend fallen wir vor euch auf die Knie,
wir sehen mit diesen Augen, die blind sein wollen,
euren jammervollen Totenmarsch,
von dem ihr nie wieder zurückkehrt und nie wieder
unter unsere Schatten ewige Treue
eurem Schönsten versprecht[733].

Due culture diverse si intrecciano in questo brano mettendo in luce gli orrori della guerra e della violenza subita. Da un lato l'eco ulisside, del ritorno difficoltoso a casa, rallentato dall'ira di Poseidone, dall'altra quello mancato degli armeni, destinati a morire in quelle marce della morte che saranno preambolo di quelle, altrettanto funeste, perpetrate dalla Germania nazista. Per l'autore dell'Odissea la spedizione contro Troia si è rivelata un'iniziativa catastrofica. La dequalificazione dell'impresa è sistematica nel poema e diventa particolarmente acuta durante la *Nekya* del Canto XI dove le anime esprimono sofferenza, frustrazione e rimorso. Anche Ulisse, dopo l'incontro con i compagni uccisi ritrovati durante il rito negromantico, sembra essersi formato un'opinione al riguardo e infatti, durante la narrazione del Grande Racconto con Alcinoo, viene affermato quanto segue:

[…] i patimenti dei miei compagni, che poi morirono,
essi che erano sfuggiti alla mischia dolorosa dei Troiani,
e che al ritorno perirono per volere di una donna malvagia […][734]

«Compirono il loro destino[?]»[735] chiede Alcinoo ad Ulisse per conoscere il destino dei suoi compagni dopo la guerra ed Ulisse descrive la guerra come una mischia dolorosa. Vi è in queste parole quanto di più lontano dall'onore di cadere in battaglia perché la guerra non è ritenuta giusta e rappresenta una disfatta[736]. I compagni morti per mezzo dell'azione nefasta di una donna

[733] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 312.
[734] *Odissea,* op. cit., vv. 382-384, p. 629.
[735] *Odissea,* op. cit., v. 372, p. 627.
[736] Per Aiace non c'è prospettiva per i figli, per Agamennone non c'è spazio per la gloria, che toccò a Oreste, Achille non accetta di essere morto. Le anime in pena sono la rappresentazione più evidente della guerra troiana. Su questo, cfr. *Odissea*, op. cit., nota 385ss, pag 628-629.

malvagia è un riferimento al destino di Agamennone che muore, come si è visto, a causa del tradimento di Clitemnestra. I morti, proprio come quelli di Perikızı, lamentano ciò che è avvenuto e non trovano pace: essere morti in guerra non ha, dalla loro prospettiva, nulla di gratificante. La politica dell'Ellade trova assonanza con quella turco-armena e si realizza in un reciproco rimando originale che testimonia quanto sia gli Argivi del poema omerico sia gli armeni siano stati vittime delle circostanze. La scrittrice intende perciò attuare, attraverso l'ibridizzazione degli avvenimenti, l'intertesto e l'intreccio linguistico-culturale, una *Renaissance* politico-sociale che garantisca a chiunque la libertà di vivere. Oggetto reale del dramma, perciò, non è quindi (solo) la dimensione del lavoro precario – cui gli scrittori sono soggetti durante il soggiorno tedesco – ma la creazione di una città come *Transitraum*, ossia come ambiente che accoglie e integra al proprio interno, in maniera spontanea, forme di vita diverse per sessualità, nazionalità e stili di vita. Ad emergere è perciò il più felice concetto di transculturalità[737] che trova nella città di Berlino il proprio acme:

Das Bild des bühnenhaften Berlins als polyphone Stadt (der Nachwende), die Raum für kulturelle und identitäre Transformationsprozesse schafft, entspricht auch der pluralistischen Sichtweise bekannter postmoderner Theorien wie derjenigen zur Hybridität […] und vor allem im deutschsprachigem Raum der zur Transkulturalität […], die von der Beweglichkeit und Fragmentiertheit des Subjekts ausgehen. Wer etwas von der Welt sehen will, braucht offensichtlich nicht mehr in die Ferne zu ziehen oder zu reisen, sondern findet in der weltoffenen Stadt, zu der immer mehr Großstädte durch Migration und Globalisierung avancieren, eine Vielzahl von Begegnungs- und Schwellenräumen.[738]

Berlino rappresenta per la scrittrice un punto nevralgico sia della propria intensa storia personale sia della propria produzione letteraria. La città non compare esplicitamente all'interno del dramma perché il viaggio condotto da Perikızı è un viaggio lungo una Germania anonima, i cui tratti non sono

[737] Cfr. Ezli Özkan, *Transcultural Movements in Contemporary German (-Turkish) Literature,* in Asiatische Studien, Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft, VOL. 62, de Gruyter, Zürich 2008, pp. 1135-1145, qui p. 1136.

[738] Müzeyyen Ege, *Stadt und Sprache als Transiträume bei Emine Sevgi Özdamar. Interkulturelle Einblicke in narrative Topografien*, in Yasemin Dayoğlu-Yücel, Ortrud Gutjahr, *TEXT + KRITIK Emine Sevgi Özdamar* («Zeitschrift für Literatur»), VOL. 211 (VII/16), Richard Boorberg Verlag, München 2016, pp. 37-47, qui p. 37.

riconoscibili o intuibili. Vi è un unico punto in cui c'è un riferimento concreto alla geografia del Ruhrpott:

Ruhrpottdialekt

Zwei Bilderbuchbergmänner kommen aus der Hölle hochgefahren, in ihrer Arbeitskleidung, mit Ruß im Gesicht, ein Deutscher und ein Türke essen ihre belegten langen Baguettes. Beide zitieren die Homer-Episode „Darf Odysseus nach Hause?". Die Schauspieler, die den Text sprechen, müssen ihn im starken Ruhrpott-Dialekt (Jürgen von Manger[739]) zitieren.

DER DEUTSCHE BERGMANN „Muse, erzähl mir von dem Manne, dem
wandlungsreichen den oft es
abtrieb vom Wege, seit Trojas heilige Burg er verheerte.
Vieler Menschen Städte sah er und lernte ihr Denken kennen und litt auf dem Meer viel Qual
in seinem Gemüte, trachtend, sein Leben zu sichern und seinen Gefährten die Heimkehr."

[…]

DER TÜRKISCHE BERGMANN
„Aber mir zerreißt es das Herz um Odysseus, den klugen,
schicksalgeschlagenen, welcher nur lange schon fern
von den Lieben
leidet auf flutumschlossener Insel, dem Nebel des Meeres;
baumreich ist die Insel, es haust auf ihr eine Göttin,
Atlas Tochter, des tückisch gesinnten, der jeglichen
Meeres Tiefen kennt und die Pfeiler, die hochaufgragenden,
selbst stützt, die auseinanderhalten Himmel und Erde. Dessen Tochter hält ihn zurück, den
Armen, der
jammert, und berückt ihn stets mit linden und schmeichelnden Worten, daß er Ithaka ja
vergesse"[740]

La lingua omerica si fonde qua con il dialetto della Ruhr per creare un ibrido linguistico e culturale senza precedenti. La storia di Ulisse viene così filtrata dalla voce irriverente dell'attore comico tedesco Manger. I due minatori, rappresentanti dei rispettivi paesi, rappresentano così le parti complementari della rielaborazione del mito che, seppur citato alla lettera, viene stravolto dal contesto e dal modo in cui viene proferito.

Il dramma rappresenta un momento di evoluzione importante nella letteratura di Özdamar perché l'onnipresente Berlino lascia il posto ad una Germania fantastica e magica, mitica appunto. Berlino, così come la Germania *tout-court*, si presta molto bene alla teatralizzazione perché figure grottesche e istrioniche,

[739] Famoso comico e cabarettista tedesco.
[740] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., pp. 320-321.

tipiche delle metropoli, assumono maggiore vigore sul palcoscenico e ricevono, così, il giusto valore aggiunto. La letteratura di Özdamar non è perciò *tra* le culture ma *oltre* esse[741], oltre perciò il concetto di nazionalità e confini. Abbattuti questi ultimi, il *melting pot*, fulcro delle opere della scrittrice, non è privo di contraddizioni e problematiche. Numerosi sono infatti i pregiudizi e i contrasti all'interno della stessa comunità emigrata in Germania che Özdamar ritrae, per predilezione personale, soprattutto attraverso le figure femminili. Il mito permette alla scrittrice di portare allo scoperto le tensioni, le colpe e le idiosincrasie dei suoi personaggi, che ritrovano così la propria storia filtrata dalla letteratura mondiale; ora da Sheakespeare ora da Omero ora da Heine. Da un lato anche l'opera di Özdamar si configura come un *nostos* sul modello omerico, dove l'eroina, seppur inizialmente intenda allontanarsi da casa, insegue sempre attraverso le mille peripezie il sogno (da qui *Traum*spiel per l'appunto) di rivedere la propria famiglia. Dall'altra, il senso del viaggio è anche un elogio al patrimonio letterario e culturale europeo che racconta della storia più di quanto si vorrebbe. *Fiction* e cronaca si intrecciano all'interno del dramma in modo ibrido, all'interno di una dimensione dove il contrasto e l'attrito permettono di apprendere sempre qualcosa di più sull'altro e sono, quindi, fonte di arricchimento culturale.

Non è perciò un caso che Emine Sevgi Özdamar si interessi al progetto di RUHR2010. Il *Ruhrgebiet* concede la possibilità di rappresentare sul palcoscenico un viaggio in un mondo che, da un lato, slitta verso l'innovazione e il sensazionalismo, sempre in grado di stupire e accontentare l'uomo occidentale attraverso una tecnica industriale senza paragoni. Dall'altro l'estraniamento, la ghettizzazione e la difficoltà dell'incontro con l'altro portano la metropoli ad essere un involucro vuoto in cui le esistenze, come nel dramma scelto per il progetto, scorrono vicino alla ragazzina, senza mai salvarla, interessarsi a lei o, spesso, senza anche solo rivolgerle parola. È questo il destino dell'Ulisse özdamariano: condurre un viaggio nell'Occidente moderno, ultratecnico e ultramondano, con gli stessi traumi di un tempo. È però l'identità culturale, rivendicata, voluta e non imposta, a salvare la ragazzina

[741] Cfr. Claire Horst, op. cit, p.76 (vedi *offene und geschlossene Räume*).

dal perdersi nella labirintica Odissea tedesca. Ed è l'identità che Perikızı si ritaglia addosso, quella della regina delle fate, che può salvarla e proteggerla dall'ostilità del moderno. La favola della scrittrice ha, però, bisogno delle coordinate storico-culturali precedentemente espresse per essere compresa. La figura di Ulisse, su cui ci si concentrerà nei paragrafi successivi, nasce proprio dalle intenzionalità profonde della scrittrice di rimettere in discussione, come in numerose altre opere, il primato dell'Occidente sull'Oriente e riflettere, così facendo, sulla definizione dell'altro da sé.

La figura mitica di Ulisse gode quindi di una doppia cifra interpretativa: da una parte, come vedremo, definisce e modella il personaggio della protagonista che ne assume a tutti gli effetti i tratti più salienti. Dall'altra però l'ulissismo è legato alla scrittrice stessa che nei suoi innumerevoli movimenti da e verso l'Europa racconta la propria storia intrecciandola a doppio filo con quello della protagonista, sfumandone i confini, realizzando infine una vera e propria storia interculturale che, come definisce Alessandra Schininà, è sempre «caratterizzata dalla commistione del proprio e dell'estraneo, dall'esperienza dell'alterità, dell'ibridità e dalla presenza di una memoria collettiva transnazionale»[742]. La Turchia, come notato da Quenzel[743], è un territorio al di là del confine tradizionalmente inteso, è l'*Ost* e, come tale, risulta esotico e distante per tradizioni e culture dalla *forma mentis* occidentale. L'opera di Özdamar rientra *ad hoc* nei presupposti del progetto perché verte, quasi interamente, sul concetto dello straniero e sul rapporto tra culture diverse in una medesima città. Non solo: il rapporto tra la Turchia e Ulisse è motivato anche dalla determinazione, da parte di Omero, della Turchia come culla d'Europa e quindi come origine del patrimonio culturale europeo:

Welchen Ballast aber lädt man sich nolens volens auf, beruft man sich ausgerechnet auf diese antike Erzählung und damit auf einen Text, der in der Türkei spielt, also an einem Ort, an dem die Grenzziehungen Europas augenblicklich in lauten Tönen verhandelt werden. Immerhin hätte Homers Mythos, der die Wiege Europas in die Türkei verlegt,6 damit den Vorteil, die Historizität dieser Grenzziehungen zu reflektieren bzw. Europa von seinen traditionsreichen Abgrenzungen gegen ein imaginäres Asien sowie die »Grauzone« des Ostens aus zu denken.[744]

[742] Alessandra Schininà, op. cit., p. 210.
[743] Cfr. Gudrun Quenzel, op. cit., p. 96.
[744] Franziska Schlößler, op. cit., pp 80-81.

Anche Rüdiger Korff rimanda, definendo il concetto di Europa, al significato dell'ellenismo, la cui reale origine sarebbe «im heutigen Orient. Tatsächlich wurde im Orient das hellenistische Erbe erhalten – wie etwa die Schriften der griechischen Philosophen – und nicht in Europa»[745]. L'ellenismo, però, avrebbe modellato nel corso del Settecento i parametri di definizioni dell'Oriente, concorrendo al mantenimento di un'immagine dicotomica tra Occidente e Oriente che influenza, fino a oggi, il discorso europeo[746]. Contro questo modello si scontra la scrittura di Özdamar che tenta di porre rimedio ai pregiudizi e alle presunte diversità conflittuali. L'intreccio di cultura alta e cultura *underground*, specialmente la cultura *pop* di inizio Novecento, aiuta ad eliminare quel confine fittizio tra cultura ellenica, alta e sofisticata di cui l'*Odissea* è il prodotto paradigmatico, tradizionalmente attribuita al patrimonio occidentale e l'Oriente esotico, incomprensibile e barbaro. Özdamar si inserisce pertanto nel contesto dello *Spatial Turn*[747], ossia l'area degli studi sul concetto di spazio e su un movimento che, in tutto il campo delle scienze umane, intende modificare la percezione e la rappresentazione dello spazio nel rapporto tra cultura, politica e società.

IV. Analisi dell'opera

Özdamar, proprio come Schimmelpfennig e Ransmayr, non si tira indietro dalla sfida del festival e delinea una protagonista immatura e naif ma, proprio in forza di questo, essenziale per il messaggio che la sua autrice vuole trasmettere. *Perikızı. Ein traumspiel* è infatti fortemente polemico sia in tema di immigrazione che di società e cultura, non risparmiando critiche né alla Germania né tantomeno alla Turchia, responsabile anch'essa di un eccidio; come abbiamo potuto già constatare in apertura. Per tessere la propria trama la scrittrice fa uso di un vasto bagaglio intertestuale. Principali fonti di citazioni e rimaneggiamenti sono l'*Odissea* di Omero e tutta l'opera di Shakespeare. Ad

[745] Rüdiger Korff, *Wo ist Europa?* In Markus Kaiser (Hg.), *Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa*, transcript-Verlag, Bielefeld 2004.
[746] Cfr. Franziska Schlößler, op. cit., p. 89-90.
[747] Riferimenti canonici sono il concetto coniato da Richard Rorty, *The Linguistic Turn* (1967), la famosa conferenza *Spazi altri* (1967) di *Michel Foucault* e *La Production de l'espace* di Henri Lefebvre (1974). Recentemente è stato il germanista Gerhard Friedrich a pubblicare un articolo sul concetto dello *Spatial Turn* nella cultura tedesca, cfr. *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca* in Paideutika. Quaderni di formazione e cultura, n. 17, IBIS Edizioni, Pavia 2013. Nel saggio però non si accenna ad Emine Sevgi Özdamar.

essi si aggiungono però il poeta greco Kavafis, Hölderlin, Heine, addirittura l'*Antigone* di Sofocle. La cultura underground di cui si è detto nel paragrafo precedente è rappresentata, ad esempio, dal poeta Heino che canta il movimento errante di Ulisse nel suo personale stile cantautorale. Qui, modello omerico e riscrittura *pop* si sovrappongono:

> HEINO *singt* Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus, Städtele hinaus…[748]

Come sottolineato dalla critica, «die ›Landkarte‹ der intertextuellen Bezüge wird in ihrem Theaterstück also ausgeweitet, so dass der ›Urtext‹ der Odyssee als einer unter vielen Intertexten firmiert und seine hochkulturelle Aura demontiert wird»[749]. La biografia narrativa della scrittrice accoglie l'opera omerica in modo non convenzionale e inaspettato soprattutto attraverso simbologie e rimandi *ah hoc* a culture altre, differenti da quella ellenica, che però, sorprendentemente, spezzano il legame standard che si interpone tra riscrittura dell'antico e l'opera di ispirazione stessa. I personaggi del mito, e le loro gesta, sono così resi simbolo puro, subendo un profondo processo di astrazione, che consente a Özdamar di raccontare la propria storia. Durante la narrazione si incontrano alcune immagini già presenti in altre opere della scrittrice: lo specchio, il legame profondo e affettivo con la nonna, il ruolo dell'asino, il bosco bruciato a metà. Questi Leitmotiv, derivanti tutti dai romanzi e hanno la precipua funzione di creare l'idea che la produzione letteraria della scrittrice sia un'immensa, ma unica, opera letteraria. Il mosaico özdamariano è volutamente intricato e complesso, sfuggendo all'intenzione del lettore di orientarsi in maniera univoca tra le immagini. La plurivocità delle scene, e dei suoi personaggi, serve così a rappresentare una realtà, quella turco-tedesca, a sua volta variegata, complessa e intricata ma che "suona", come spesso accade ad alcune scene delle opere della scrittrice, già sentito, già visto, già letto (si pensi ad esempio alle creazioni linguistiche più ardite come *Mundhure*[750]). Ciò a cui anela la scrittrice è perciò una familiarità di fondo, che il lettore deve

---

748 Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 300.
749 Franziska Schlößler, op. cit., p. 84.
750 Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 277. La traduzione di Palermo è "puttana delle parole" che trovo effettivamente più riuscito rispetto ad un più letterale "puttana della bocca". Si sottolinea infatti qui la capacità verbale della nipote di poter ingannare il proprio interlocutore e sviarne i discorsi attraverso le citazioni e i rimandi intertestuali. La forza di Perikızı è tutta nel linguaggio, ben espresso da questa colorita espressione.

raggiungere, e in cui possa riconoscere, poco a poco, una geografia dell'anima e dei luoghi ben precisa.

Fondamentale nella narrazione di Özdamar, soprattutto nei romanzi, è poi il narratore. L'*Ich-Erzähler* özdamariano è frutto di diversi studi, tutti recenti e di ricco interesse. Anche nel caso di questa pièce la narrazione, benché sprovvista di un narratore in prima persona, gode di una prospettiva sempre chiara. La prima parte, tutta incentrata sul dialogo della ragazzina con i genitori e la nonna è fortemente biografica e si ritrova anche nei romanzi. Nella prima parte del dramma siamo in Turchia, a casa di Perikızı, e la giovane dialoga con la propria famiglia; prima con la nonna, che la mette in guardia dall'attraversare lo specchio della notte, poi con la madre e infine con il padre che tornano dal cinema, dopo aver visto Via col Vento. Nelle prime pagine tutti i membri della famiglia, attraverso modalità differenti, tentano di trattenere Perikızı dal mettersi in viaggio. La giovane, infatti, vorrebbe crescere e formarsi come attrice in Germania abbandonando la scuola. Da questo *incipit* partono le peregrinazioni di Ulisse/Perikızı.

GROSSMUTTER Perikızı, schau nicht in der Nacht in den Spiegel, es ist nicht gut, sonst wirst du in ein fremdes Land gehen, weit weg. Gib mir eine Zigarette. Das Meer steigt, wer weiß warum.[751]

Mentre la nipote si diverte a impersonare Titania, la regina delle fate di *Sogno di una Notte di Mezza Estate*, la nonna avverte di non lasciare la casa per cercare il proprio destino altrove. La figura della nonna è tutta biografica e rimanda esplicitamente alla nonna della scrittrice che detiene l'eredità culturale e generazionale della famiglia, conservandone valori e simboli, e alla quale è stata sempre fortemente legata. La nonna, nel dramma, assume però l'aspetto di un'allegoria: quello di Penelope.

PERIKIZI […] Dein Gesicht webt in der späten Stunde der Nacht wieder Kummer. Ich liebe dich innigst, auch wenn du aussiehst wie ein alter Hummer.[752]

Il verbo *weben*, filare, rimanda qui chiaramente al personaggio di Penelope che, nel poema omerico, tesse la tela di giorno per disfarla di notte. Penelope, secondo il mito, tesse due inganni: uno è quello di far credere ai pretendenti al

[751] Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı. Ein Traumspiel*, in Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, *Odyssee Europa*, op. cit., pp. 271-337, qui p. 273.
[752] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 275.

trono di essere sinceramente interessata a convolare a nozze con loro, promettendo a tutti la stessa sorte ma pensando, in realtà, solo a Ulisse. L'altro è proprio quello della tela che nasce per recuperare tempo attendendo Ulisse di ritorno dal viaggio. Attraverso questo stratagemma Penelope lascia sospesa la richiesta dei pretendenti senza attuare così nessun stravolgimento politico conferendo onori e regalità ai nemici. Il telaio assume nell'opera un significato di speranza per il ritorno dell'eroe, e soprattutto di fede incrollabile nei confronti di Ulisse. Di tutto ciò racconta al figlio Telemaco in un celebre passaggio dell'*Odissea*:

Questo altro inganno escogitò nell'animo suo
Impiantò un grande telaio in casa, e tesseva,
un tessuto sottile e smisurato, e si affrettò a dirci:
"Giovani, miei pretendenti, giacché il divino Ulisse è morto,
aspettate, sebbene impazienti di giungere alle nozze,
fino a che io finisca il tessuto, perché i fili non vadano persi:
è il sudario per l'eroe Laerte, per quando
lo prenda il destino funesto di dolorosa morte,
e che tra la gente nessuna delle Achee mi rimproveri,
che senza un sudario giaccia morto, lui, che tanti beni acquisì"[753]

L'amore sincero di Penelope per Ulisse è attivo e combattivo all'interno del poema e l'intelligenza della sposa di Ulisse è complementare all'eroe perché attraverso l'astuzia inganna i pretendenti. Il piano del ritorno è perciò permesso da due moti, in direzioni distinte: uno, quello celebre di Ulisse che torna ingannando e sconfiggendo mostri sul cammino e l'altro, meno decantato, quello di Penelope che respinge i pretendenti, riuscendo a sopravvivere e a farsi rispettare. È infatti un procedimento che attua per ingannare i Proci che vorrebbero prenderla in sposa ma, sotto promessa, possono convolare a nozze solo nel momento in cui la tela è conclusa. Penelope, degna eroina al pari di Ulisse per sagacia di intenti, inganna i nemici sbrigliando ogni notte il risultato delle fatiche diurne. Viene però scoperta da alcune ancelle (che subiranno poi non a caso l'ira di Ulisse e l'inevitabile condanna a morte) e, rivelato il mistero, i pretendenti obbligano la donna a scegliere e sposare immediatamente uno di loro:

[753] *Odissea*, op. cit., II Canto, vv. 93-103, p. 211.

Ma rimpiangendo Ulisse nel mio cuore mi struggo.
Costoro affrettano le nozze, io invece aggomitolo inganni.
Per prima cosa, un dio mi ha ispirato nell'animo
di impiantare nella mia casa un grande telaio e di tessere,
un tessuto sottile e smisurato
[…]
E ora né posso sfuggire al matrimonio né posso trovare alcun altro espediente: i miei genitori molto mi sollecitano
A sposarmi, e mio figlio si arrabbia perché mangiano i suoi beni.[754]

Se nel poema l'attesa palpitante del ritorno dura l'intero poema, essa è assente, nell'opera di Özdamar, o meglio, è presente, ma solamente in potenza nella prima parte del dramma. La scena della tessitura ha un valore simbolico molto forte già all'interno dell'*epos*. Ma nell'opera di Özdamar i simboli si fanno ancora più acuti e annullano la parte narrativa. La nonna, novella Penelope che, insieme alla famiglia, attende trepidante un ritorno di Perikızı a casa, è depositaria non solo nel passato famigliare e culturale della propria Nazione ma, altresì, dell'*epos* omerico stesso. L'atto del tessere penelopeo assurge, in questo modo, ad atto simbolico:

Se il tessuto non procedeva, il tempo era costretto a rallentare il suo corso e il futuro non premeva con la consueta inesorabilità. Facendo retrocedere la tela appena tessuta, Penelope la usava come un orologio a cui si spostino le lancette a ritroso secondo il proprio desiderio. Questo il racconto omerico, che dà come scontata la possibilità che si possa far retrocedere un tessuto a uno stato precedente. Ma nella realtà le cose vanno in modo diverso: far fare marcia indietro a una tessitura può essere un'impresa altrettanto disperata quanto il tentativo di arrestare lo scorrere del tempo. Chiunque sia pratico del mestiere sa che il prezzo di una simile operazione potrà essere la probabile interruzione del filo della trama, la trama che garantisce la qualità e la tenuta del prodotto proprio grazie alla sua continuità, e spezzarne il filo comprometterebbe il risultato finale della tessitura; sarà forse per questo che nel linguaggio comune la trama viene usata come simbolo di ciò che permane. Da un tessuto, come dal tempo passato, non possiamo recuperare che cascami, spezzoni di filo, memorie frammentarie.[755]

Non è difficile leggere in queste righe il destino che accomuna la nonna/Perikızı con Penelope/Ulisse. Interrompere il lavoro di tessitura, e corromperlo, è allegoricamente il processo anamnestico di molti dei personaggi

[754] *Odissea*, op. cit., XIX Canto, vv. 136-140 e poi 157-159, pp. 990-991.
[755] Isabella Ducrot, *La matassa primordiale*, ed. Nottetempo, Milano 2008, pp. 17-18.

nel dramma che attraverso il ricordo tentano di rievocare, con difficoltà, il passato, "raggomitolandolo". È la nonna il primo personaggio investito dall'azione frammentata della memoria che, traumatizzata, sale a galla tutta d'un fiato:

GROSSMUTTER Abooo, Aboooo. Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. Gesehen haben sie mit ihren jungen Augen, die blind sein wollten, die Hölle und das Feuer auf diese Erde, die Schürze noch über ihren Kleidern, barfuß, die Augen groß, die Hände groß, die Füße groß vom Totenmarsch, ihre Kinder als Skelette vor ihren Füßen, das Feuer, in dem sie lange liefen, liefen und liefen, siebenmal heißer als das Höllenfeuer. Aber wohin gingen sie? Aber wohin sollten sie gehen? Zu welcher Hoffnung? Getrieben von den Bösen, die auf den Pferden saßen, die Schürze noch über ihren Kleidern. Diese Bräute konnten lesen und schreiben. Sie lasen im Dorf auch unsere Briefe, schrieben auch für uns Briefe mit zartem Charakter an unsere Männer, die weit weg waren, noch weiter als Ort in den Träumen, dort mit Gewehren still in ihren Mantel gehüllt mit den Kriegsläusen saßen. Sie saßen unter dem Sternenhimmel, den Sternen, die ihren kommenden Tod vor ihnen von oben aus sahen, aber nicht mit ihren Sternenhänden diese jungen Männer noch unschuldig, aufsammeln konnten vor dem Tod. Wir waren gute Nachbarn dieser Bräute. Als sie noch lebten, kamen armenische Zeitungen aus Istanbul ins Dorf. Als sie starben, kamen keine Zeitungen mehr. Wohin sind all diese Menschen gegangen, wohin?[756]

Siamo nel 1910 e la nonna ricorda la violenza del momento in modo non convenzionale. La semplicità dei vicini di casi (*Diese Bräute konnten lesen und schreiben*) si unisce al tono affettuoso delle lettere destinate ai mariti. Il trauma «si esprime in reazioni fisiche, sintomatico è il sangue dal naso che accompagna i ricordi e che sembra rispondere ad un riflesso di tipo pavloviano: non appena la nonna sente la nipote parlare dei nonni, in riferimento ai sogni che fa spesso, comincia l'emorragia. Alla testimonianza delle violenze la nonna dà voce con una litania ripetitiva che ricorda la marcia durante la quale sono cadute vittima due giovani donne armene che abitavano nel suo villaggio»[757]. L'elemento del sangue richiama il trauma subito e il dolore che non cessa, nemmeno in un presente che sembra apparentemente aver assorbito quel genocidio.

[756] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., pp. 275-276.
[757] Cfr. Gabriella Pelloni, *"Odissea Europa". Il dramma Perikızı di Emine Sevgi Özdamar*, in Manuel Boschiero, Gabriella Pelloni, *L'est nell'ovest*, I libri di Emil, collana Per Nubes, Bologna 2018, p. 42.

Gli incubi della nonna tormentano anche la nipote, che ne assume a tratti il *ductus* e la voce e accenna, in modo incosciente, al genocidio «in una sorta di riemersione del trauma, che sembra così estendersi a livello inconscio da una generazione all'altra»[758]:

GROSSMUTTER Ich habe heute Nacht einen Traum gehabt. Ich war auf einem Berg, aber ich kannte ihn nicht. Plötzlich standen meine acht gestorbenen Kinder, meine drei toten Ehemänner, die zwei armenischen jungen Bräute aus unserem Dorf, die sich von den Brücken gestürzt hatten, mit ihren toten Kindern auf diesem Berg. Sie liefen zusammen. Der Berg lief mit ihnen. Ein Berg voller Toten. Dann kamst du plötzlich vom Berg herunter. Ich winkte dir immer wieder, damit du nicht herunterkommst, plötzlich sprachst du vom Berg herab mit meiner Stimme. Du warst so jung, wie du jetzt vor mir strhst, aber aus deinem Mund kam meine Stimme.

PERIKIZI Was sagte ich, Großmutter?

GROSSMUTTER Du sagtest, acht Kinder habe ich begraben, acht Birnen aus meinem Baum, als sie noch Blumen waren, gingen sie mit dem Todeswind weg.[759]

La rievocazione del dramma collettivo si fa in questo caso più sottile e simbolico. La morte, rappresentata come un vento che porta via con sé gli elementi vitalistici della scena (i fiori), fa parte di uno dei numerosi sogni presenti nell'opera. L'incubo, di questo si tratta, tormenta la nonna a tal punto da rendere Perikızı colma dei suoi stessi fantasmi del passato. Ribadito, numerose volte, è il termine *Tod* che contiene in sé tutta la sacralità della cultura turca. Il culto della morte, unitamente ai morti per lo stermino e al ricordo dei famigliari ormai scomparsi è tema costante nelle battute iniziali. È questo il passato che l'Ulisse femminile tenta di lasciarsi alle spalle. La dimensione di morte, però, raggiungerà la ragazzina anche nel corso del viaggio. Se nel poema il concetto di morte, come in fondo per tutta la cultura greca, era – se non suicidio – un momento di sacrificio altissimo, degno di elogio, e spesso con un forte significato rituale anche nel dramma di Özdamar, esso assume, per la famiglia di Perikızı, un significato importante:

[GROSSMUTTER] Dann holten die Großen auch meinen ersten Mann in diesen Krieg.[760]

I grandi, i morti illustri che abitano il cielo, prendono con sé il primo marito della nonna. La forte analogia con il rapporto dei personaggi omerici, in

[758] Gabriella Pelloni, ibid.
[759] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., pp. 276-277.
[760] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 277.

particolare con il rapporto che essi intrattengono con le divinità pagane, è nuovamente emblematica del rapporto saldo, che però resta sul simbolico, tra il poema omerico e il dramma tedesco. Nel caso dell'opera della scrittrice la morte rappresenta il fondamento su cui si erge la loro stessa cultura e società, avvenuta per cause grandi, come difendere la propria Nazione. Essa però – e qui la differenza con l'*epos* – non è giustificabile per la nipote e non rappresenta nulla da glorificare. Allegoricamente il personaggio di Perikızı, allontanandosi da tutto ciò, si allontana anche dal mito classico e da una visione della morte "ordinata", ritualmente e concettualmente spiegabile perché parte di usi e codici interni alla società stessa. Perikızı fugge la morte erta a *status* di rispetto religioso perché per lei resta, soprattutto, una materia incomprensibile:

[PERIKIZI] Wie kann ich mich dieser Nacht entziehen? Es riecht in mir nach starkem Gewitter. Es kommt mir vor, als ob diese in mir wandelnde Nacht mich beugen wollte. Ich wollte nie, dass Großmutters Nacht sich so tief in mich setzt. Aber ich war wie in einem Traum, als ich ihre Sätze wiederholte [il tema del *ductus*, ndA]. Ich will aber nicht, dass diese Sätze mich erziehen, mit den Toten zu leben, die ich nie angefasst, nie gesehen habe. Ich will nicht mit den Toten leben. Ich will frei sein, ich will leben. Ich will nicht die Toten. Großmutter lebt in einem Alptraum, ich will meinen Traum leben. Ich will hier weg.[761]

Attraverso la battuta qui citata la protagonista esprime il suo dissenso verso la tradizione e, soprattutto, verso la sua immutabilità. Rivivere continuamente il genocidio attraverso i ricordi della nonna, e mediante il culto dei morti, è diventato un'agonia. I ricordi del dramma armeno, vissuto in prima persona, si connettono ad un altro mito ancora: quello di Antigone.

PERIKIZI Großmutter, trink das Wasser. In deinen alten Haaren wohnt immer und immer dieser Schrecken. Wenn diese Bilder von früher dich besuchen, dann blutest du immer aus der Nase. Du bist wie Antigone.

»Ach! Weh! Wir haben Grund, ja Grund, wir beide, rückhaltlos, um unglückseliges
vererbtes, fluchtbeladenes Blut zu beklagen
Für den wir große
Mühsal sonst andauernd ertrugen,
Zuletzt aber nur das Unfaßbare erzählen,
das wir erlebt und erlitten.«[762]

L'opera di Sofocle viene citata alla lettera e calza *ad hoc* con la situazione vissuta dalla nonna. Le parole di Antigone hanno la funzione di esprimere l'ineffabilità

[761] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 281.
[762] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 276.

del dire e del comprendere di fronte al dolore (*das Unfaßbare*). Anche il sangue sventurato ed ereditato si connette alle vicende di vita della famiglia turca perché essa è macchiata, da generazioni, insieme a tutta la collettività, da quei soprusi che si cerca di dimenticare, quando addirittura di nascondere. Non si tratta di colpe individuali ma di una *Kollektivschuld* che ricade su tutto il popolo turco e che la nonna avverte come se l'intera comunità gravasse sulle sue spalle. La vicinanza con il dolore di Antigone permette a Perikızı di essere di conforto alla nonna, nell'unico modo per lei possibile: attraverso la citazione intertestuale, in altre parole, attraverso la letteratura. Il mito, in questa circostanza, ha l'importanza di dare un dare un senso al dolore e trasformarlo in una reazione razionale. L'utilizzo qui della figura di Antigone è metaforico nel senso inteso da Blumenberg (che include, come in questo caso, anche il significato di similitudine), ossia come mezzo di riflessione sullo scarto tra l'uomo e la realtà, ponendosi come funzione pragmatica e didascalica all'orrore, inesprimibile, della morte.[763] Nel contesto del mito di Antigone, la protagonista ulisside sfrutta la storia del mito per sentire più vicino a sé il dolore della nonna, strategia che risponde a quell'*horror vacui* che l'uomo prova, nel suo rapporto con il mondo, affrontato da Blumenberg diffusamente nelle sue opere e dal quale parte il senso del mito stesso, funzionale al mantenimento della sopravvivenza dell'uomo. Nel concreto del dramma, l'angoscia dell'assolutezza del reale, il dramma del genocidio armeno, si fa imperante e non ammette spiegazioni razionali. In assenza di esse il mito tenta, se non una spiegazione, una descrizione, dal potere taumaturgico, della realtà. Oltre al mito di Antigone anche quello di Medea è, nelle battute successive, utilizzato con il medesimo intento:

MUTTER Geh zur Hölle, ich hoffe, du landest in der letzten Gasse der Hölle mit deinen Eseleien. Die letzte Gasse der Hölle soll ab jetzt dein Gastgeber sein. Himmel, nimm meinen Mutterfluch.

PERIKIZI Medea, gute Nacht,

auf deinen Muttergötterfluch gebe ich nicht acht.

Sei in deinem Götterfluch schön sacht. [764]

[763] Cfr. Il concetto di metafora assoluta in Hans Blumenberg, (1960), *Paradigmi per una metaforologia*, Raffello Cortina Editore, Milano 2009, p.79.

[764] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 285.

La madre, dopo richieste ripetute alla figlia di ravvedersi riguardo al suo sogno di andare in Europa a fare l'attrice, si lascia andare ad un momento d'ira che ricorda per analogia, alla nipote, quello della Medea euripidea. La violenza verbale della madre, che esplode in una vera e propria maledizione, è anch'essa, pragmaticamente, ingiustificabile, indescrivibile. Il mito, come è stato per Antigone, corre ai ripari e conferisce un senso, seppur precario, alla vicenda. Medea uccide i propri figli per dispetto a Giasone che tradisce il suo amore: all'odio improvviso e ingiustificato della madre Perikızı trova una connessione nella letteratura che le permette da un lato di rispondere a tono alla madre, con scherno, e dall'altro di trovare delle coordinate a lei familiari, senza le quali non conoscerebbe modo di rispondere. A differenza di questi miti, peraltro tutti femminili, quello di Ulisse non svolge la medesima funzione. Perikızı infatti assume le vesti di Ulisse senza che questo venga mai esplicitato per davvero. Sono le gesta, i personaggi che incontra e le parole a ricordare, a tratti molto veloci, l'ipotesto omerico:

> PERIKIZI Großmutter, wein doch nicht. Wisch deine Augen, sei heiter.
> Mein Mund, der so spricht, ist nicht meiner.
> Ich liebe es, mich zu verwandeln.
> Wir töten keine Raupen.
> Das ist ein Theaterstück, das ist S*ommernachtstraum*.[765]

La bambina turca ammette di apprezzare il travestimento ed è definita dalla critica una *Theater-Närrin*[766]. Il teatro si unisce al contesto onirico per creare una dimensione sempre astratta e volutamente astrusa in cui la Germania e la Turchia sfumano, una nell'altra. La citazione ha perciò un uso variegato: se è di conforto, da un lato, dall'altro serve a esprimere una distanza che la nipote intende creare tra sé e la nonna, una distanza intellettuale ed esistenziale. Travestirsi di volta in volta, in nuovi personaggi, è la risposta al presente difficile e violento che essa si trova a vivere. Il tono tagliente dell'umorismo özdamariano si fonde qui con lo schernimento, sottile e implicito, della nipote che attraverso un linguaggio segreto e sconosciuto alla nonna, quello

[765] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 274.
[766] Cfr. Stefani Kugler, Arianne Totzke, *Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars Theaterstück Perikızı – Ein Traumspiel*, in Elke Sturm-trigonakis, Delianidou Simela (a cura di), *Sprachen und Kulturen, in Inter)Aktion*, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013, pp. 107-120, qui p. 108.

shakespeariano, comunica i suoi sentimenti e la sua intenzione a non ascoltare le prediche:

»Ich bitte dich, du holder Sterblicher,
Sing noch einmal! Mein Ohr ist ganz verliebt
In deine Melodie, ist auch mein Auge.«
Ich muss den Text so artikulieren, als ob ein Fisch in meinem Mund wäre. Die Engländer sprechen ja so.
It is good, my dear
Ay but why?
Why, that's some comfort.[767]

Le citazioni da *Sogno di una notte di mezza estate*, nei panni del personaggio di Titania, unitamente all'utilizzo della lingua inglese per citare *The Winter's Tale*, del medesimo autore, hanno la funzione di straniamento nei confronti della nonna e di trasportare Perikızı, virtualmente, lontano. Quando la nipote impersona i personaggi della letteratura, la nonna rimane basita e vede, nel richiamo alle parole altrui, un rischio:

GROSSMUTTER Allah, Allah, wovon ist hier die Rede?
Allah hilf. Zu lang ist dein Wort.
Mein Wort ist kurz, trägt aber die Kleider der Wahrheit.[768]

Il ruolo della nonna, in quanto personificazione e detentrice della verità, è ribadito anche successivamente nel corso del dramma:

[GROSSMUTTER] Nimm diese meine Wahrheit als Mitgift, meine Wörter sind zwei Ohrringe, die musst du ewig an deine jungen Ohren hängen. Versteck dich rasch vor dem Nachtspiegel. Hör auf mit dieser Spiegelnarrheit. Versteck dich rasch vor dem Nachtspiegel. Hör auf mit dieser Spiegelnarrheit.
Nimm meine Wahrheit als Arbeit.[769]

In comune, tra Ulisse e Perikızı, c'è anche il possedere un nome parlante (i cosiddetti *sprechende Namen*):

PERIKIZI Mama, Titania aus dem Sommernachtsraum ist auch ein Geist. Eine Fee. Sie sagt zu Oberon, gib dein Herz zur Ruh, das Feenland kauft mir dieses Kind nicht ab.[770]

Perikızı in turco significa infatti "regina delle fate". Ulisse è Ὀδυσσεύς (*Odysséus)* in greco; e deriverebbe dal verbo greco ὀδύσσομαι (*odýssomai)*, ossia "odiare", "essere odiato", quindi significherebbe "colui che odia" (i Proci), oppure "colui

[767] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 281.
[768] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 274.
[769] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 274.
[770] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 284.

che è odiato" (dagli avversari che incontra lungo il cammino verso Itaca)[771]. L'elemento mitico simbolico è da rintracciare quindi nei nomi, nei riferimenti e nelle sottili e ardite costruzioni narrative che la scrittrice adotta, che hanno sempre lo scopo di raccontare la propria biografia, da un lato, e di rinarrare una nuova Odissea. Certo, essa è molto diversa da quella omerica, quasi nulla rimane dell'intreccio se non alcuni rimandi volutamente confusi, al fine di garantire un nuovo viaggio. Molto dell'opera omerica invece è presente nei motivi, nei personaggi e nel senso stesso del viaggio: dal peregrinaggio dell'eroe, voluto e anelato in parte, si arriva al viaggio del migrante che, al contrario, inizialmente è voluto ma ben presto si trasforma in un'erranza infernale e irta di ostacoli. Se quindi Perikızı trasforma la realtà a piacere, la nonna è la bocca della verità e, infatti, gli avvenimenti raccontati nella prima parte sono sempre storici e oggettivi seppur modificati poi dalla memoria traumatizzata. La nonna possiede, perciò, la *sua* verità che contrasta con quella della nipote. Ma la nipote, dal canto suo, non pretende di possedere nessuna verità e, anzi, compie un viaggio proprio per scoprirla. Il peregrinaggio che la porta dalla Turchia alla Germania, e persino agli Inferi, è a forti tinte onirico-fantastiche, e mai è dato sapere quanto vi sia di reale, di immaginato o di sognato. Fin dalle prime battute la scrittrice conferisce ai personaggi quella vitalità necessaria che serve affinché ognuno di essi sviluppi la propria tensione verso la realtà: i genitori e la nonna rappresentano la tensione verso la conservazione e il mantenimento dello *status quo*:

MUTTER Halt deinen Theatermund, dein Verstand ist ungesund. Sprich doch zu ihr, Sinan, frage deine Tochter, ob sie ihre Hausaufgaben gemacht hat, sie wird sitzenbleiben. Was mache ich nur? Sie hat nur Theater im Kopf. Sie lernt alle Stücke auswendig.[772]

Per la madre, come del resto anche per gli altri membri della famiglia, la passione della figlia per il mondo del teatro è futile e la distoglie inutilmente dagli obblighi scolastici. A differenza della famiglia Perikızı anela ad un mondo che sovrappone inevitabilmente a quello reale: il mondo letterario e teatrale, dominato dagli eroi dei suoi libri, è ciò che spera di trovare in Germania.

[771] Su questioni filologiche relative al nome di Ulisse/Odisseo cfr. Bernard Andreae, *L'immagine di Ulisse: mito e archeologia*, Torino, Einaudi, 1983.
[772] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 282.

PERIKIZI Mama, meine Lehrerin sagte, ich werde sitzenbleiben. Ich will nicht mehr in die Schule, ich will Schauspielerin werden.

MUTTER Kann jetzt Shakespeare oder Molière dir helfen? Das Theater hat dein Leben verbrannt.

PERIKIZI Das Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Ava Gardner hat auch kein Abitur gemacht, aber du liebst sie, Mutter. Auch Harold Pinter hat für das Theater die Schule verlassen.[773]

Il teatro è vita per la protagonista. Impossibile non intravedere tra queste battute l'esperienza biografica della scrittrice e il suo avvicinamento al mondo teatrale attraverso il metodo brechtiano; riscontrabile anche nell'esecuzione della *pièce*. Shakespeare è un nesso intertestuale che si può rilevare anche in *Mutterzunge*, nell'ultimo racconto dal titolo *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland*, in cui compare la figura dell'Ofelia dell'*Amleto*.

La scrittrice entra a far parte, nel 1976, del *Berliner Ensemble* fondato da Brecht. L'introduzione di elementi fantastici e stranianti è infatti alla base del metodo di Bertolt Brecht che fonda un teatro epico basato interamente sulla tecnica della *Verfremdung* (un termine a sua volta introdotto del teorico della letteratura Victor B. Šklovskij): l'influsso dello scrittore su Özdamar è determinabile in tutte le sue opere e il *Traumtext* non fa eccezione. L'incontro con i personaggi più eccentrici, all'interno di un contesto, in contrasto, potenzialmente realistico come quello della Germania, che a tratti condivide lo scenario con lo shakespeariano *Sommernachtstraum*, è proprio l'attuazione della *Verfremdung* brechtiana[774] sul palcoscenico che, a seconda della scena e dell'incontro, si manifesta o verbalmente o nei gesti e nel modo di comparire dei personaggi presentati. Secondo Mecklenburg la tecnica dello straniamento consente alla scrittrice di compiere una disamina accurata e lucida, senza facilismi, mediante quello che lo stesso Brecht chiama «Gesellschaftlich-Komisches»[775], il comico sociale.

---

[773] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 283.

[774] L'utilizzo della tecnica brechtiana nel dramma, attraverso i personaggi grotteschi presentati, è rilevato sia da Schlößler che da Bay. Cfr. Franziska Schlößler, op. cit., p. 85; Hansjörg Bay, *Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars Karawanserei-Roman*m, in: Hans Jürgen Heringer, Gerhard Kurz, Georg Stötzel (Hgg.), *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, VOL. 83, Schöningh & Fink Verlag., Paderborn 1999, pp. 29-46.

[775] Mecklenburg declina poi il termine in un contesto carnevalesco che è in effetti proprio della scrittrice e ravvisabile anche in questa *pièce*. La carrellata di personaggi grotteschi è davvero paragonabile a quella che potrebbe essere una sfilata di carrozzoni circensi ma anche più sottilmente, nelle modalità di scrittura, l'ironia pungente e il travestimento da pastiche letterario

L'opera parrebbe ad un primo sguardo un romanzo di formazione, come già il primo romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei* [776], inatteso ma rassicurante, un viaggio nella fantasia di un sogno di una bambina che apprende, insieme a chi la accoglie, i principi di civiltà dell'integrazione. Niente di più falso. Özdamar condanna proprio il processo di integrazione cui devono sottostare i nuovi migranti, che porta, nella maggior parte dei casi, ad una nuova esclusione e, paradossalmente, ad una nuova emarginazione[777]. Perikızı è una ragazzina turca che si strugge per diventare attrice in Germania e lascia pertanto la casa famigliare per realizzare il suo sogno di emancipazione intellettuale che è però, ad un tempo, un'indipendenza anche sessuale che in Turchia non potrebbe avere. Durante il viaggio incontra numerosi personaggi che raramente fanno più di un'apparizione; quella che si può considerare una vera e propria carrellata di mostri. Essi si presentano come volutamente esagerati, ma sempre connessi, a livello intertestuale, con gli ipotesti letterari che Özdamar sceglie per attingere le figure del mito. Eppure, la maggior parte di essi non incutono paura a differenza dei loro alter-ego classici. Le creature fantastiche del mondo özdamariano sono esseri già sconfitti in partenza che si crogiolano nella propria sofferenza. Perikızı passa in mezzo a loro ma è invisibile, ed è ai margini di un mondo decaduto, sia perché la sua innocenza non le permette di accedere al cosmo di dolore quale quello delle creature, sia perché Perikızı, in quanto *auctor* e *agens*, è super partes ed è sconnessa dal mondo che la circonda perché non è in grado di comprenderne le meccaniche. Quando non vuole esserlo, e scalpita, a nulla servono le sue grida: un muro invisibile si staglia tra lei e il mondo a cui accede solo con la mente e con il cuore, non riuscendo mai ad interfacciarvisi verbalmente per davvero.

---

rimandano sempre al carnevalesco. Cfr. Norbert Mecklenburg, *Karnevalistische Ästhetik des Widerstands. Formen des Gesellschaftlich-komischen bei Emine Sevgi Özdamar*, in Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt in Verbindung mit der IPWG. St. Ingbert (Hg.), «Peter Weiss Jahrbuch», Bd. 16 Röhrig Universitätsverlag 2007 (2007), pp. 85-102.

776 Johnson definisce il primo romanzo della scrittrice un *Bildungsroman einer innertürkischen Migration* cfr. Sheila Johnson, *Transnationale Ästhetik des türkischen Alltags. Emine Sevgi Özdamar's »Das Leben ist eine Karawanserei«*, in: «The German Quarterly» 74, H. 1, Wiley-Blackwell (Ed.), Illinois 2001, pp. 37-57, qui p. 38.

777 Cfr. Gabriella Pelloni, *"Odissea Europa". Il dramma Perikızı di Emine Sevgi Özdamar*, in: Manuel Boschiero, Gabriella Pelloni in: «L'est nell'ovest», I libri di Emil, collana Per Nubes, Bologna 2018, pp. 47-49.

Questa dimensione, in cui lei rimane inascoltata, e in cui vita e morte si intrecciano come in una spirale infinita nelle scene del dramma, non è uno spazio fisico ma è puramente immaginario: quello della memoria. Gli unici che discorrono con la ragazzina sono paradossalmente i genitori lontani che le appaiono come in una visione durante un momento di sconforto; in particolare nel momento in cui la figlia scopre di essere invisibile e inudita da chiunque

[PERIKIZI] Meine junge Nacht, blitzschnell, als uralte Nacht in meine Kinderaugen gesunken.
Wo bin ich?
Was der Spiegel mir zeigt, geht über meinen Verstand.
Wenn ich mich um Spiegel anschaue, laufen kein Vater,
keine Mutter, keine Großmutter hinter mir vorbei. Im Spiegel
spricht
mein Mund nicht mehr mit Mutter oder Vater, ich höre
nicht mehr ihre Stimmen, ihre Kleider, flüstern, ihr
Lachen vor dem Spiegel. Will dieser Spiegel mich
Lehren, dass nur ich allein mir antworte? Dass nur der Spiege
mein Freund ist? Vaer, wo bist du? Warum setzt du nicht deinen Borsalito-Hut vor dem Spiegel auf?
[…]
Mama, warum bin ich denn nach Europa gegangen?
MUTTER *zeigt sich an der Seite aufs Stichwort* Weil du trotzig wie ein Esel bist. Der Esel geht eben den Weg, den er gehen will.[778]

La risposta della madre delinea molto bene il personaggio di questo Ulisse *post-litteram*: una ragazzina sensibile e dalla spiccata sensibilità artistica ma anche cocciuta. La caratterizzazione del personaggio è chiaramente, e polemicamente, una ripresa della figura di Ulisse: lo stesso personaggio mitico è cocciuto come un asino (anche in tedesco è possibile l'espressione idiomatica: *stur wie ein Maulesel*) nel momento in cui decide di avventurarsi nella casa di Polifemo, nonostante sia conscio del rischio cui sottopone se stesso e i suoi compagni. Ma l'asino ha per la scrittrice plurimi significati ed è spesso utilizzato per ottenere lo straniamento comico; tipico all'interno della produzione özdamariana. L'effetto in questione trasforma in farsa un evento di per sé drammatico. L'epiteto "asino" ha l'effetto di degradare l'acume dell'individuo.

[778] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., pp. 299-300.

Se spesso è utilizzato a fini denigratori o razzisti per definire il *Gastarbeiter*[779] è in quest'opera un nomignolo innocuo, per quanto non pienamente affettivo, che la madre conferisce alla figlia. "Esel" è Perikızı non appena lascia la Turchia, svestendosi della propria identità turca, ma anche della propria identità di figlia e nipote, abbracciando una nuova, ignota, identità. L'epiteto diventa, perciò, il *Nessuno* dell'Ulisse ozdamariano che fuori dalla propria Itaca è preda di schernimenti, violazioni e soprusi – questo il punto di vista della madre. Perikızı decide di non stare alle coercizioni famigliari. Perikızı e la sua intenzione di diventare attrice in Germania si configurano come il bisogno di viaggiare e fare nuove scoperte, nonostante il pericolo, senza dimenticare gli affetti, ma andando fino in fondo al proprio viaggio perché è solo esso che può dare valore e significato alla vita. Questo processo formativo investe tanto Perikızı quanto, in forme diverse ma nella medesima sostanza, l'Ulisse omerico che, al pari della controparte femminile, si ritrova, certo suo malgrado, in un ritorno lungo anni prima di approdare a Itaca (lontano dalla propria terra ormai da vent'anni) ma che, durante il percorso, matura e si trasforma in avventura voluta, cercata, agognata, sperimentata con devozione ed entusiasmo. C'è un fondo di egoismo ed egocentrismo che coincide tra i due personaggi e li rende molto più simili di quanto appaiono a prima vista. Questa caratteristica è riscontrabile in tutta l'opera: a differenza di altre riscritture del mito antico, Özdamar non conferisce al proprio personaggio delle caratteristiche e delle avventure identiche al comprimario mitologico, ne fa rivivere talvolta alcuni aspetti, ma sempre in funzionalità simbolica ed emblematica: in altre parole, le scene che richiamano l'Odissea non sono un omaggio, non sono una rielaborazione esplicita ma sono spesso citazioni intellettuali che riprendono il materiale antico per stravolgerlo radicalmente, per costruire in tal modo una dialettica sottile tra passato e presente, tra occidente e oriente e tra migratori di ieri e di oggi. In questa compresenza di mondi, come si è visto, la ragazzina viaggia in solitudine senza potersi confrontare attivamente con qualcuno.

[779] In *Die Brücke vom Goldenen Horn*, ad esempio, il direttore del dormitorio chiama un gruppo di operaie "Die Esels". L'utilizzo del termine è variamente documentato e approfondito, cfr. Yasemin Dayoğlu-Yücel, *Die Übergänge zum Esel oder interkulturelles Lernen und Multispecies Justice in "Kagaröz in Alamania"*, in: Bernard Banoun, Frédéric Teinturier, Dirk Weissmann (dir.), *Istanbul-Berlin. Interculturalité, histoire et écriture chez Emine Sevgi Özdamar*, II parte (*questions politiques*), L'Harmattan, Paris 2019, pp. 99-119.

L'Odissea omerica resta perciò un riferimento costante soprattutto per i suoi simboli che permettono all'opera tedesca di porre importante riflessioni sulla migrazione degli stranieri in Germania e sulla loro identità, sospesa tra due differenti mondi culturali.

A comunicare con lei, a ricordarle del suo errore, è il passato. Il presente è muto, inaccessibile, un inossidabile enigma. L'incomunicabilità umana che pervade l'universo di Özdamar è soprattutto quella del migrante che, giunto nel nuovo paese, è invisibile a chi lo accoglie ma anche quella dei propri rapporti famigliari, ormai recisi. La famiglia di Perikızı avverte il gesto migratorio come un tradimento e disconosce l'appartenenza della figlia alla propria comunità. La ragazzina è quindi l'immagine della doppia esclusione e dell'acquisizione di una nuova identità: una sorta di fantasma che erra in una terra straniera, non dimentica del proprio mondo di appartenenza o dei propri sogni, ma privata violentemente degli affetti. Ma Perikızı è altresì l'immagine del fanciullo che non viene ritenuto maturo abbastanza per conoscere le lordure del mondo adulto e viene pertanto scartato ed escluso da chi vi è invece suo malgrado immerso e ne deve scontare le conseguenze. Si veda a tal proposito il ruolo dei polli che ricordano continuamente alla bambina la sua inettitudine:

ZWEI HÜHNER Ja, ja, Eselstochter, aus dem Edlen Hause.
Ja, ja, jetzt ist mit Spaß lange Pause.
Hier ist ein Jahr dein Zuhause,
bis der Zug dich zurückfährt aus diesem Walde.
Keiner kann von einem Jahr aus diesem verbrannten
Wald fort.
Dein Los musst du tragen,
nicht noch einmal wagen,
uns Hühner zu nennen.[780]

Il lignaggio di Perikızı, riferimento chiaramente sarcastico e denigratorio, è un ribaltamento delle discendenze che nella mitologia, non solo omerica, giocano un ruolo importante. Ulisse è figlio di umani ma discende dagli Dèi da generazioni passate e gode, pertanto, di rispetto e fortuna. Il contrario avviene invece con la ragazzina che, stando a quanto afferma la madre, sarebbe

[780] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 305.

addirittura stata scambiata dalle fate, e pertanto risulterebbe un'estranea anche in casa propria. Anche altri emarginati come Perikızı subiscono angherie da parte dei più forti:

> PERIKIZI Armer Mann, du blutest ja. Can you English?
> PENNER Yes. Ich flehte sie an. Einer sagte:
> *Bettlertext Odyssee:*
> „Nein, wie doch dieser schweinische Vielfraß geläufig daherschwatzt,
> recht wie ein altes Ofenweib! Ich könnte
> ihm vor dem Axt Übles antun,
> mit beiden Fäusten ihn prügeln und ihm aus
> dem Kiefer alle Zähne schlagen
> wie saatabweitenden Säuen.
> Immer wieder. Was dieser Alte für Schenkel zum Vorschein bringt aus den Lumpen."
> Immer wieder sagten sie:
> Wir sind zu Haus, wir die Zungen des
> Volkes. Wir sind hier zu Haus.
> Wohnungslose Schnecke, musst aus dieser Welt raus[781]

È presente in questo brano l'intreccio plurilinguistico che ha reso celebre la scrittrice, qui eccezionalmente non con la combinazione tedesco/turco ma tedesco/inglese. Anche l'Odissea è costruita su un materiale linguistico molto vario: il greco omerico è *koiné* letterearia del greco antico e consiste principalmente in una miscela di ionico e eolico, oltre a presentare una forma scritta influenzata dall'attico, tale idioma viene denominato *greco epico*. È quindi anch'esso un testo letterario ricco di linguaggi e lingue differenti[782]. Il riferimento alle *Zungen* è ovviamente in senso linguistico e non anatomico. La scrittrice ne fa una riflessione sul senso domestico di ascoltare la propria lingua e riconoscerle un valore. Gli individui che picchiano il barbone (rimane non chiaro chi siano ma di certo si identificano, per cattiveria, con il mendicante, di nome Iro, dell'*Odissea*[783]) rappresentano la violenza di una società che esercita la violenza sui più deboli. Interessante notare come la scrittrice si curi di sottolineare il frammento del mendicante dall'Odissea di Omero. È un

[781] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., pp. 303-304.
[782] Sulle questioni linguistiche del greco omerico, cfr. Olav Hackstein, *Il greco dell'epica*: in: Egbert J. Bakker (a cura di), *Un compagno della lingua greca antica*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, pp. 401-23.
[783] Cfr. *Odissea*, op. cit., Libro XVIII, vv. 1-100, pp. 934-943.

personaggio negativo che fa la sua comparsa negli ultimi canti, quando Ulisse è già ritornato in Patria e sta organizzando la sua vendetta contro i pretendenti. È travestito da povero mendicante per ingannare i nemici e dinnanzi ai soprusi subiti sia in casa che dal vecchio è costretto a sottomettersi per non insospettire gli ospiti sgraditi. Il vecchio insulta e maledice Ulisse con cui ingaggia poi uno scontro. La violenza verbale richiama nuovamente a sé il mito: come nel caso della madre/Medea, qui il barbone colpito dai violenti riesce a ricostruire gli eventi solo attraverso la citazione. È poi sempre il barbone che rammenta a Perikızı la sua reale condizione, fuori dalla Turchia:

Der Penner reicht ihr die Flasche.
Einer sagte, oh, die Schnecke steckt
den Kopf in das Schneckenhaus
bis heute war er namenlos
o du Glücklicker wirst morgen
eine Schlagzeilensoß.[784]

L'aggettivo *namenlos* si riferisce chiaramente al *Niemand* di Ulisse e rimarca ulteriormente la spersonalizzazione che l'emarginato subisce all'interno della società, diventando esclusivamente "buon materiale" per i titoli delle testate giornalistiche. L'immagine della chiocciola è utile alla scrittrice soprattutto per rimarcare la difficoltà del viaggio e dell'approdo in terra straniera da parte del migrante, processo lento e complesso nei suoi sviluppi. Ma l'immagine richiama anche un termine usato dal padre:

VATER Nehmen wir an, du schreibst einen Roman, mit all deinen Phantasien, deinen empfindsamen Gefühlen, du schreibst, ab jetzt ist Alleinsein mein Pferd, oder die wohnungslose Schnecke, weil du mit Schnecke Mitleid hast. Diese Schöpfungen, die du aus deinem eigenen Körper ausgraben wirst, werden unter Türkisch registriert. Sie werden sagen: »Schauen Sie, wie schön die türkische Sprache ist. Keiner kann Türkisch, aber plötzlich wissen sie, dass es Türkisch ist.«[785]

Risulta chiaro, dal discorso del padre, che il termine utilizzato è un'appropriazione indegna, da parte dei provocatori, attraverso cui insultare e degradare il barbone, utilizzando il termine che la bambina userebbe. È forse Perikızı che scrive la sua stessa storia? Ciò che però risulta chiaro è l'ironia con cui Özdamar critica un certo pubblico di lettori che tende, ingenuamente, a

[784] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 303.
[785] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 290.

etichettare le espressioni più fantasiose come "folklore turco" senza effettivamente conoscerlo, solo perché esotico e quindi – necessariamente – diverso. Il termine è quindi parola poetica, improperio ed esotismo: la scrittrice intende mettere in luce il processo che compie la lingua e il suo veloce trasformarsi, perché «Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin»[786]. Perikızı è a tutti gli effetti il primo Ulisse femminile della letteratura europea. Dell'eroe greco incarna sia l'impeto avventuroso che la nostalgia di casa; alla quale incessantemente anela alla pari del suo antecedente mitico, ma dalla quale, al contempo, fugge, per gettarsi nel vorticoso Occidente. Perikızı è quindi figura sia di ritorno che di esodo, incarnando queste due caratteristiche dicotomiche in modo assolutamente coerente[787]. Scegliere una figura femminile come nuovo *polytropos* non è casuale ma risponde ad un'esigenza letteraria *tout court* della scrittrice stessa, tesa a sottolineare un'urgenza: la mancanza di una femminilità eroica di ulissianica memoria. Nell'*Odissea* il personaggio femminile eroico per eccellenza è ritenuto essere Penelope. E lo è, a tutti gli effetti: la perseveranza, la pazienza e la forza d'animo di questo personaggio sono indiscutibili. Ciò che invece Özdamar intende correggere è la constatazione che di eroi femminili nell'Odissea ci sia *solo* Penelope. La problematica nasce da un presupposto: le dinamiche psicologico-caratteriali di Ulisse poco si adatterebbero ad un personaggio femminile che Omero preferisce rappresentare come il simbolo di una forza e di una spiritualità interiore. Penelope è quindi un personaggio affettivo, energico, ma di un'energia e di una potenza nel puro campo degli affetti. Solo Ulisse ha, per Omero, il primato della poliedricità, dell'essere astuto, della fede incrollabile nel proprio agire. Proprio contro questa dicotomia si scontra Özdamar, la quale mette in scena un personaggio femminile, invece, sempre pronto a interpretare ruoli diversi, astuto e avventuroso. Ad aspettarla a casa ben due donne, la madre e la nonna, *nova* Penelope che attende il ritorno dell'amata figlia, ma persino un uomo, il padre. Il genitore non condivide le scelte della giovane, né accetterà mai il suo desiderio di emancipazione così

[786] Emine Sevgi Özdamar, *Mutterzunge. Erzählungen*, Rotbuch, 2. Auflage, Berlin 1991, p.9.
[787] Sull'esperienza antropologica del rapporto tra *nòstos* ed *exodos* cfr. Gabrio Vitali, op.cit., pp. 14-15.

come i genitori della scrittrice non accettarono in un primo tempo il suo desiderio di evasione dalla Turchia. Gli elementi autobiografici, come vedremo, non mancano e creano spesso un tessuto narrativo profondamente genuino che viene però costantemente disatteso da scarti temporali, onirici e paesaggistici che non rispettano nessun realismo formale oggettivo ma sono sempre frutto del flusso emotivo ed anamnestico della scrittrice. Inserire un Ulisse-donna per Özdamar è quindi fondamentale per mostrare come la forza e l'eroismo non siano appannaggio solo della virilità. L'operazione condotta da Özdamar non è esclusivamente transculturale[788] ma anche *transmitologica.* Con questo termine intendo sottolineare un processo di cambiamento semiologico che non avviene solo intra-cultura (dalla cultura turca a quella tedesca) ma anche intra-mitologia: da quella greca a quella turca, dalla turca a quella europea tutta, finanche al mito più importante di tutti per Özdamar: quello della letteratura. La *pièce* è infatti un omaggio alla letteratura della migliore tradizione europea; i numerosi riferimenti intertestuali sempre espliciti e anaforici rimarcano quindi il bisogno dell'autrice di mostrare un legame che vorrebbe sempre meno sotterraneo tra le nazioni: la letteratura unisce di fronte all'oblio della modernità.

Nei prossimi paragrafi prenderò in considerazione alcuni aspetti tematici legati al mito di Ulisse che a mio parere enucleano efficacemente il ruolo mitologico di Perikızı. Attraverso i nuclei narrativi presentati di seguito si rivelerà quindi necessario sottolineare proprio questo aspetto di *trait d'union* tra culture, peculiarità che la scrittrice attribuisce unicamente a Perikızı: un novello Ulisse, sì, ma anche un nuovo Ermete; messaggero di pace tra mondi diversi.

V. Linguaggio e persuasione

[788] Sul concetto di *transculturalità* in Özdamar la bibliografia è abbastanza ampia, soprattutto in relazione al lavoro teatrale della scrittrice. Di seguito i testi maggiormente canonici: Michaela Holdenried *Emine Sevgi Özdamars Werk als Paradigma interkultureller Literaturwissenschaft in:* B. Banoun, Frédéric Teinturier, Dirk Weissmann (a cura di), *Istanbul-Berlin. Interculturalité, histoire et b écriture chez Emine Sevgi Özdamar*, L'Harmattan, Paris 2019, I parte, pp.19-37. Azade Seyhan, *unübersetzbare Schicksale. Umschreibungen von Exil, Schweigen und sprachlichen Zielorte im Werk Özdamars*; Bettina Brandt, *Emine Sevgi Özdamar als Theatermacherin. Eine Vorstudie zu „Karagöz in Alemania"*; Müzeyyen Ege, *Stadt und Sprache als Transiträumein Emine Sevgi Özdamar. Interkulturelle Einblicke in narrative Topografien*, in: Heinz Ludwig Arnold, Yasemin Dayioglu-Yücel (a cura di), *Text + Kritik Emine Sevgi Özdamar*, Boorberg Verlag, VOL. 211, München 2016.

La prima scena in cui compare la figura di Ulisse in maniera esplicita è nel primo e unico dialogo con il padre, immediatamente nelle prime battute. La figura paterna innesca la prima funzione del mito: quello della persuasione. Riportiamo di seguito il brano nella sua interezza per una maggiore comprensione dei meccanismi mitologici che si attuano con il discorso del padre:

VATER Tochter, mein Augenlicht. Kennst du die Geschichte von Odysseus? Er war zwanzig Jahre lang auf der Irrfahrt und konnte nicht zu seinem Land zurückkehren.

PERIKIZI Aber Vater, was hat das mit mir zu tun?

VATER Zum Niemand schrumpfen, das hat mit dir zu tun. Perikızı, mein Augenlicht, stell dir vor. Odysseus auf der Irrfahrt mit seinen Gefährten. Geschlagen vom verrückten Meere. Dann sieht er nicht weit vom Ufer entfernt einen mit Lorbeer überwucherten Eingang einer Höhle. Weißt du, wer da wohne?

PERIKIZI Niemand wahrscheinlich.

VATER Ach Tochter, mein Augenlicht. Da wohnt der Kyklop, der Riese mit einem Auge. Odysseus geht da rein mit seinen Männern. Die essen von Kyklops Käse und Honig, Lamm und Zicklein, trinken seinen Wein. Der einäugige Riese kommt plötzlich zurück, fragt mit seiner Stimme wie aus Donner: »Hey, unangemeldete Gäste, wer seid ihr? Ihr seid bestimmt Händler oder Strolche oder Seeräuber?«

Odysseus antwortet: »Wie sind von Troja herkommende Archaier, ein unbarmherziger Wind hat uns über die großen Meeresschlünde hierher verschlagen. Wir wollen nach Hause, nach Ithaka, wie bitten dich, uns als Gäste zu behandeln.« Tochter, mein Augenlicht. Kannst du dir vorstellen, was der einäugige Riese macht? Er schlägt Odysseus‘ Männer auf den Steinboden, bis ihr Gehirn an die Höhlenwände spritzt. Tochter, stell dir bitte vor: Die ganze Höhle ist voll Blut, und der Riese fragt den Odysseus. Wie er heißt, Odysseus sagt: »Mein Name ist Niemand. Niemand« Der Riese sagt: »Niemand, ich esse dich zuletzt.« Dann trinkt er viel Wein und fällt in einen tiefen Rausch. Da findet Odysseus in der Höhle einen Pfahl, spritzt in und stößt ihn in die Glut, er und ein paar Gefährten rammen die glühende Spritze tief in das Auge des Riesen und blenden ihn.

Meine schöne Tochter, Odysseus hat gesagt, er hieße Niemand. Das rettete ihn, aber im Vergleich zum geistigen Riesenformat des Kyklopen ist er tatsächlich ein Nichts, ein Niemand. Der Kyklop ist ein Riese, weil sein Bewusstsein riesige Gebiete umfasst. Der Riese lebt in seiner Umgebung, hat Schafe, Lämmer und Ziegen, das ist sein Land. Odysseus ist aber auf seiner Irrfahrt in der Fremde beinahe zu einem Nichts, Niemand geschrumpft. Er will vom Honig und vom Lamm des einäugigen Riesen kosten. Tochter, wenn du in ein fremdes Land gehst, und wenn das Land ein einäugiger Riese ist, weil sein Bewusstsein riesige Gebiete umfasst, und jetzt kommst du und willst von seinem Honig und seinen Tieren kosten, Tochter, wirst du auch zu einem Niemand schrumpfen. Ein Niemand besitzt am Ende nur Einsamkeit,

Einsamkeit des Ichs, in dem Leiden, leere Hoffnungen, Verluste, wie vom Licht geblendete Federmäuse zu Hause sind. Perikızı, mein Augenlicht, schau. Am Ende liegt Odysseus allein und nackt vor seiner Küste. Nackt bist du auch. Du stehst hier wie nackt, du bist aber nicht nackt, weil du ein Zuhause hast [789]

Il riferimento all'episodio di Polifemo dell'*Odissea*[790] è esplicitato fin da subito e rappresenta l'episodio cardine scelto dal padre per convincere la figlia a rimanere. Il mito di Ulisse è quindi evocato e subito strumentalizzato per la visione ideologica, razzista ed etnocentrica del padre: egli infatti non vuole che la figlia lasci la Turchia perché in Germania subirebbe un processo di degradazione che la renderebbe oggetto di scherno e soprattutto le farebbe vivere una vita in solitudine diventando, *de facto*, l'Ulisse omerico. La lingua tedesca viene definita *senza infanzia* attraverso un lungo discorso del padre che spiega come non ci possa essere ritorno in patria una volta partita. Ancora una volta l'eco ulisside è molto forte:

VATER Du wirst dich schämen. In den fremden Gassen vor den fremden Wörtern ohne Kindheit. Und die Scham ist ein tüchtiger Beamter, in seinen Händen die labyrinthische Zeit, aus der es keine Wiederkehr gibt. […] Perikızı, mein Kind. Du mit deiner unschuldigen Jugend, unüberlegt, Körper ohne Wunde, denkst, wenn du dort Sehnsucht hast, können die Wörter deiner Landsleute dir eine Salbe werden. Die Liebesquellen ihrer Sprache sind aber schon längst ausgetrocknet, weil der Alltag dort fehlt, der ihre Sprache ernährt hatte, Stimmen der Mutter, Ausrufe von einem Straßenverkäufer, Stimmen der Tiere.[791]

Il tema della lingua senza l'infanzia è tema caro[792] alla scrittrice perché mette in luce, biograficamente, la difficoltà dell'apprendere una lingua di cui non si riconosce la familiarità con i propri spazi domestici. Essa diventa quindi un'essenza esterna che si deve introiettare, dentro di sé, a fatica. Anche la madre insiste sul medesimo principio del non ritorno:

MUTTER Es gibt keine Rückkehr. Wenn du auch zurückkehrst in einer düsteren Nacht, dein Gewissen wird vor dir hier in Istanbul heimlich in eine Bucht fahren. Ein aus bösen Schuldgefühlen gebautes Piratenschiff. Listig auf dich warten. Listig, tüchtig ab dem Moment

[789] Emine Sevgi Özdamar, op.cit., p. 286-287.
[790]Cfr. *Odissea*, op. cit., Canto IX, vv. 231-424, pp. 517-529.
[791] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 287 e poi 289.
[792] Lo ritroviamo anche nel discorso tenuto in occasione della premiazione del premio Chamisso, cfr. Emine Sevgi Özdamar, *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede*, in: Emine Sevgi Özdamar, *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2001, p. 125.

wirst du das schlechte Gewissen täglich als Kleid tragen, das dich wie kaltherzige Hunde beißt.[793]

La famiglia tenta perciò di dissuadere la bambina, volendola convincere che i sensi di colpa per aver spezzato il legame con la propria cultura la perseguiteranno per sempre. La mancanza di coordinate conosciute e la privazione del ritorno segneranno i primi momenti di smarrimento. Ed è proprio a questo punto che il mito entra gioco, perché esso, a differenza della lingua tedesca e della Germania, gode di memoria culturale. Attraverso un recupero anamnestico dell'episodio del Ciclope, il padre si impadronisce del materiale mitologico e lo deforma in base alle proprie necessità. Il processo di trasmutazione è evidente: non siamo più in presenza di un mito, il carattere proprio della sacralità è venuto meno e ha lasciato lo spazio ad un elemento didascalico, ad un insegnamento pedagogico che ha però tutto l'aspetto di un indottrinamento. Il padre quindi dice: non fare come Ulisse, non addentrarti nella tana del nemico. Non diventare come *loro*, i compatrioti che hanno lasciato la Turchia, l'hanno tradita. Questo il ragionamento del padre. Ed è a questo punto che il mito diventa favola[794]. Per ovviare al gap generazionale tra lui e la figlia e mediare il contrasto ideologico tra di loro esegue una mossa astuta: il genere della favola è infatti il *medium* migliore per convincere una bambina perché attraverso le immagini vivide evocate dalla storia il fanciullo si rispecchia nella storia originale, e il terrore di fare la scelta sbagliata come il suo predecessore è quindi palpabile.

I due linguaggi, uno mitologico e l'altro letterario, si scontrano e la sottile dialettica che ne deriva mette in campo forze più grandi di loro: da una parte il mito *negativo*, che ha la funzione di irretire la fanciulla e imporre autoritariamente la propria posizione. Dall'altra il mito letterario, denso di connessioni intertestuali, omaggi e pastiche linguistici di cui si adombra il linguaggio di Perikızı e, non bisogna dimenticarlo, la scrittura biografica di Özdamar, suo necessario prolungamento. Proprio come Perikızı sfruttava il mito per schernire l'ingenuità della nonna, e porre tra sé e la famiglia distanza,

[793] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 286.
[794] Sull'argomento è sicuramente rilevante il contributo di Franz Fühmann.

un altro uso viene attuato dal padre che con il linguaggio mitologico tenta di riprendersi con sé la figlia, sempre più convinta di dover partire.

Il primo passaggio di persuasione avviene attraverso il pungolo della curiosità generata dal padre con una scontata quanto efficace domanda per una bambina: *Kennst du die Geschichte von Odysseus*? La domanda retorica posta dal padre serve a catalizzare l'attenzione della figlia e a rimarcare la sua autorità nonché il suo ruolo paterno. Al momento della domanda si crea un'atmosfera subito differente: la figlia ascolta una storia del padre per apprendere qualcosa di nuovo. Ma in questo momento la ricezione da parte della figlia è molto diversa dall'intenzionalità paterna: Perikızı percepisce la storia come una favola e, come tale, una narrazione innocua e non certo col fine di ingannare o convincere ma per dare affetto. Lo *storytelling* attuato dal padre è quindi subdolo: conscio della facile presa che le storie all'apparenza favolistiche possono avere su di una mente giovane sfrutta il materiale mitologico per realizzare una storia, manomettendo il mito per ottenere il risultato retorico voluto: Ulisse/Perikızı ne esce perdente. Per risolvere il litigio il padre decide quindi di far leva sul proprio ruolo di maestro nei confronti della figlia, introducendo una possibile storia pedagogica che possa farle comprendere la verità, la *sua*, perché un maestro per antonomasia non potrebbe insegnare il falso o fare dichiarazioni mendaci. Ecco quindi il primo legame che viene a crearsi tra padre e figlia, basato quindi su di una narrazione mitica ma risemantizzata *ad hoc* in una favola dal forte carattere didascalico. Subito dopo il focus è sull'impossibilità del ritorno in patria. Qui il genitore sottolinea, tra tutti gli aspetti del viaggio di Ulisse, quello più drammaticamente vicino alla figlia: il non poter tornare in patria per diverso tempo. La ragazzina domanda subito quale sia l'analogia con la sua storia non comprende il carico mitologico-allegorico del padre perché ingenuamente non vede nel proprio viaggio scorni di nessun tipo. L'immagine immediatamente successiva è quella della figura di Nessuno. Qui il nome mitico di Ulisse ha una duplice valenza: da una parte il padre cerca di sottolineare la spersonalizzazione che la figlia subirà andando all'estero, con la conseguente perdita dei propri tratti. Dall'altra quello che intende descrivere è il punto di vista del paese ospitante il quale, una volta accolta la figlia, la ignorerebbe, facendola cadere lentamente nell'oblio. La critica del padre si estende anche al

linguaggio che, proprio come la cultura, non le appartiene ed è, nell'ottica del padre, un elemento improprio che la figlia si attaccherebbe addosso come un elemento artificioso, senza storia. La mancanza di storia è di centrale importanza: è con l'orrore del vuoto che il padre tenta di trattenere la figlia. La lingua straniera da apprendere diventa, agli occhi del padre, un sopruso, un gesto di autorità e di sopraffazione del paese che la ospita per addomesticarla. Per impedire alla figlia di emigrare il padre fa leva proprio sull'aspetto cui lei è maggiormente legata in Turchia: la famiglia. Partendo non abbandonerebbe fisicamente solo i suoi cari ma abbraccerebbe una realtà che non l'ha vista crescere, risultandole quindi aliena. Il padre stravolge la storia omerica e trasforma Ulisse in un uomo sventurato che finisce nella spelonca di un mostro e il prezzo di un nuovo destino, europeo, è la perdita di identità:

[VATER] Wir sind hier modern, wir haben unsere Geschichte, unsere Reichtümer, unsere Kultur. Die, die weggegangen sind, sind die Armen, die Kulturlosen, die Sklaven. Durch sie wird in Europa unsere wahre Identität, unsere reiche Geschichte klein gemacht. Plötzlich schrieb Europa unsere reduzierte Geschichte. Ridicule.[795]

Pur di salvarsi Ulisse è quindi costretto a doversi mutilare di una parte fondamentale non solo della sua persona ma anche del suo mito stesso: il nome. La nominazione di un tema è, come sostiene Jolles[796], parte fondamentale dell'attuazione mitologica nel testo letterario perché evoca innanzitutto l'elemento mitico di per sé. Senza quella nominazione non può innescarsi il processo mitologico e il mito si svuota perdendo la sua possibilità espressiva. Ma nel testo omerico, Ulisse si riappropria del nome non appena evacuata la caverna. Nell'interpolazione filologica del padre, Ulisse, dopo essersi salvato, è sulla costa nudo. Non viene narrato altro. La condizione di solitudine vissuta nella caverna non finisce ma si protende anche fuori, abbracciando la sua intera esistenza.

---

[795] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 288.

[796] Cfr. André Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen 1930, trad. it. in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, S. Contarini (a cura di), premessa di E. Raimondi, Mondadori, Milano 2003, pp. 253-451. L'edizione che possiamo leggere oggi è il risultato degli appunti delle lezioni universitarie di Jolles, trascritti da Elisabeth Kutzer e Otto Görner. È poi dello stesso concetto anche Blumenberg, seppur declinato in forme differenti. Le *Formen* di Jolles sono infatti rielaborazione affabulatoria di un certo atteggiamento dell'uomo di fronte al mondo mentre Blumenberg dice che l'uomo nomina il mito, come si è visto diffusamente nella sezione metodologica della tesi, al fine di porre rimedio all'Assoluto del reale, che per l'uomo è di una forza soverchiante.

'[…] Ciclope, non era privo di bellico impulso quello
a cui tu volevi divorare i compagni nella cava spelonca,
con forza violenta. E su di te dovevano pur ricadere le tue
azioni
malvagie, su te, sciagurato, che gli ospiti nella tua casa non avevi
ritegno a mangiarli. Per questo Zeus ti ha punito e gli altri dèi.'[797]

Questa affermazione di Ulisse presente nel testo omerico non può certo trovare posto nella narrazione del padre, tutta tesa a fare dell'eroe greco uno sprovveduto che da uno stato di solipsismo torna ad un altro, ennesimo, stato solitudine sulla spiaggia. L'eroe del mito omerico è destinato a portare su di sé per sempre la condanna del Ciclope, che seppur non gli ha tolto la vita gli ha tolto la sua vera identità. Attraverso l'allegoria del mito, Özdamar propone una riflessione sull'Io del migrante, senza ad essa dare una risposta univoca. Né Perikızı né il padre, in fondo, detengono una verità ma si mostrano, l'un l'altro, una parte del proprio mondo, sovrapponendola all'esterno, che nessuno dei due ha mai visto. E Perikızı lo fa notare, ironicamente, a Sinan, il padre:

> Perikızı Bist du denn ein Hellseher, Vater? Bist du Teiresias? […]
> O lies mir weiter aus der Hand Teiresias!
> VATER Ich wollte dich nur ernähren mit der Kraft der Wahrheit. Wenn du weggehst, werden ich, deine Mutter, deine Großmutter Trauer tragen, und auch unsere Toten, die an unseren Schmerzen am meisten leiden.[798]

La ragazzina qui irride il padre, attribuendogli il ruolo del famoso indovino della mitologia greca. Il padre, risentito, afferma di volerla nutrire con la sola forza della verità. Ecco quindi la vera protagonista di questa scena tutta giocata sul linguaggio e sulla persuasione: la verità; bistrattata, modificata, adattata e rielaborata proprio come il mito, che è anch'esso una forma celata di verità.
Nella terza scena del dramma, però, la ragazzina ricorderà le parole del padre:

> PERIKIZI Wer bin ich, was bin ich?
> Ein Traum, ein Schatten?
> Dieses Kindergesicht, furchtbar, wie
> unerwartet zeigt es sich mir.
> Will sich an mir rächen, was ich Mutter, Vater,
> Toten gesagt habe? Oder hat es Angst
> und will zu einem Niemand zurückschrumpfen.

[797] *Odissea*, op. cit., Canto IX, vv. 475-479, p. 535.
[798] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 291.

Das Stillerwerden der Stimmen der Welt, die ich bis jetzt kannte.[799]

In forma amletica, la ragazzina si interroga sul proprio esistere e sulla sua missione. Il *modus dicendi* di Perikızı è qui proprio Amleto, che si interroga nel celebre monologo (atto III, scena I) se soffrire o combattere. La scrittrice non segue il testo di Shakespeare ma intende richiamarlo nella portata filosofica degli interrogativi di Perikızı. Del personaggio shakespeariano ha perciò l'incertezza e il dubbio stesso dell'esistere. Ancora una volta viene recuperato un mito letterario tradizionalmente maschile, come lo è Ulisse, e trasformato in qualcosa di molto diverso. Questa inversione di rotta, rispetto all'antecedente mitico, è operazione condotta dall'autrice in seno alla sua cifra stilistica: smontare i personaggi come Ulisse e Omero, dalle fondamenta, sradicarli dalla loro forma patriarcale e maschilista e infondere in essi una nuova linfa vitale, di un personaggio femminile ed emancipato, suscettibile agli eventi e in balia del fato. È in effetti nel trasformismo e nel dinamismo dell'Io che questa ragazzina identifica la propria personalità, creandone di multiple.

VI. Trasformazioni e metamorfosi

Qual è però il momento esatto in cui la protagonista compie la trasformazione ed indossa i panni di Ulisse? In realtà non vi è un momento epifanico preciso che si possa distinguere dagli altri. La sua trasformazione avviene in *medias res* e veniamo immediatamente catapultati nel momento del *camouflage:*

> PERIKIZI »Kommt! Einen Ringel, einen Feensang! Dann auf das Drittel her Minute for! Ihr, tötet Raupen in den Rosenknospen!« [800]

L'opera inizia con una citazione intertestuale da *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. Fin dall'inizio la problematica dell'Io e della sua inevitabile scissione nel moderno è affrontata da Özdamar in modo inizialmente sotterraneo e via via più manifesto fino a non far riconoscere più al lettore la protagonista, smarrita tra le sue interpretazioni attoriali, la sua identità culturale turca e il nuovo mondo:

> [Perikızı] […] Wo bin ich, an welchem Ort?
> Meine Eltern waren im Kino, ich übte meine Rolle Titania,
> meine Großmutter erzählte von den Bösen
> auf den Pferden, von jungen armenischen Mädchen,

[799] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 299.
[800] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p .273.

die sich von den Brücken gestürzt haben, denn stritt ich
mich mit meiner Mutter, sie verfluchte mich, geh zu der letzten Gasse
der Hölle, dann erzählte Vater von Odysseus, von den Kyklopen,
von
unseren toten, dann drehte sich der Nachtspiegel um sein e Achse […][801]

Paradossalmente, in un'opera consacrata per commissione alla figura di Ulisse, la giovane non si maschera come l'eroe omerico, bensì da Titania e da Nick Bottom (che nella versione tedesca si chiama *Zettel*), alternando i due personaggi a seconda dell'emozione del momento. Omero è inizialmente presente solo a livello implicito nei presupposti del viaggio verso l'Europa. Sebbene Ulisse non sia presente come figura esplicita al di fuori di Perikızı, compare, presente in apertura e chiusura della pièce, il mare, elemento acquatico che da sempre lo contraddistingue:

Das Meer steigt, wer weiß warum
[…]
Das Meer hat sich zurückgezogen[802]

L'acqua gode di un'intertestualità multidirezionale: è un riferimento non solo ai viaggi su imbarcazione, omerici ma poi sfruttati da tutta una tradizione del viaggio (si pensi a Robinson Crusoe ad esempio) e del romanzo d'avventura d'appendice ma è anche un riferimento interno ad un'opera della scrittrice che, ancora una volta, estrae dal proprio *Zitatarsenal* un elemento nato esternamente al progetto teatrale ma che, ivi inserito, assume un nuovo significato. Il movimento dell'acqua è infatti presente nel romanzo *Das Leben ist eine Karawanserei – hat zwei Türen – aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*:

Dann habe ich das Meer gesehen. Draußen stand das Meer, das unbarmherzige, das schöne, mein Vater stand da und sagte zu den Wellen: Das Meer ist wie eine Frau. Wann sie hochkommt, wann sie sich zurückzieht, weiß ein Mann nie.[803]

L'elemento femminino, riferito all'acqua, verrebbe inevitabilmente perso senza la lettura del romanzo. È l'ulteriore riprova che tutta la produzione letteraria della scrittrice è interconnessa e che solo attraverso uno sguardo complessivo è possibile scorgere quei riferimenti che permettono, anche nel caso di Perikızı, di dare un significato agli avvenimenti simbolici. La personificazione del mare

[801] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 300.
[802] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 273 e poi, in chiusura al dramma, a p. 333.
[803] Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen: aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008, p. 269.

in figura femminile esplicitata nel romanzo e il mare enigmatico nel dramma è però in entrambe *unbarmherzig*, spietata, perché muta non rende conto dei propri mutamenti a nessuno. Questo tratto del mare è in realtà in comune con il destino dei migranti, subito sia dalla ragazzina che dalla sua scrittrice, costretti a essere dominati da condizioni avverse senza spesso poterle affrontare. La figura della donna, anch'essa crudele, è un tratto umoristico personale della scrittrice che spesso mette in bocca ai suoi personaggi motti e frasi di spirito per smorzare un'atmosfera non di rado cupa e violenta. Il mare apre e chiude il dramma, il che ricorda un altro Ulisse, quello di Dante:

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso[804]

Occorre innanzitutto fare riferimento a quel "tre", numero che quasi cabalisticamente torna anche in Özdamar:

Schau nicht in der Nacht in den Spiegel, die Geister werden dich zu einem anderen Land treiben, dort deine Wege dreimal zu verriegeln.[805]

Questa insistenza sul numero tre ha un tratto comune e un tratto di diversità. Sia nella commedia dantesca che nel dramma ha il potere di trasformare la scena in un assunto simbolico, in una sorta di formula magica che dà significato all'intero viaggio messianico sia nell'Ulisse dantesco che in quello Özdamariano. Questi numeri non hanno il semplice scopo di intensificazione del gesto o dell'avvenimento compiuto (in Dante è la forza prorompente del mare mentre in Özdamar la forza degli spiriti che sbarrano l'accesso al suo viaggio) ma assumono un valore cifrato, nascosto, che conferisce al viaggio quel senso di universalità che riguarda entrambi i personaggi. Per Dante il numero tre è il numero perfetto, quello di Dio. L'avvenire del naufragio è quindi la volontà della divinità che intende contrastare l'atteggiamento di *hybris* dell'Ulisse dantesco. Per la scrittrice, invece, il numero non ha alcun significato biblico, semmai favolistico-mitologico. Nelle favole, come in fondo nel mito,

[804] *Divina Commedia*, XXVI canto dell'inferno, v.142 (l'ultimo).
[805] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 274.

è tipica la ripetizione significativa di avvenimenti magici che cadenzano il ritmo della storia.

Il focus sul mare sembra quindi accompagnare come *fil rouge* numerose riscritture del mito di Ulisse, quasi fosse parte integrante del personaggio stesso. Il viaggiatore è quindi inseparabile dalla componente acquatica che attraversa e che, in qualche modo, lo definisce. Vi è un'ultima rappresentazione del mare da tenere in conto, connessa alle immagini precedenti:

[Perikızı] Großmutter, du lebst schon sehr lange in Flammen. Wäre ich das Meer draußen, wär ich stark genug, diese Flammen zu löschen?[806]

Il mare rimane perciò un elemento che caratterizza effettivamente questa nuova Odissea, e la sua protagonista, in modo sicuramente positivo, tanto da spegnere le "fiamme", ma è situato *draußen*, la scrittrice non indugia pertanto sul tipo di legame con i personaggi. Il mare circonda quindi l'opera come una presenza assente, come un riverbero che accompagna l'eco mitica di Ulisse ma che non trova riscontro concreto all'interno delle dinamiche drammaturgiche.

Questa associazione tra il viaggiatore e il percorso "viaggiato" è però limitata all'aspetto puramente simbolico-allegorico perché la bambina attraverserà sempre e solo la terraferma, dacché è dato sapere. La giovane quindi non naviga, non è un'esperta dei mari e non naufraga. Sebbene il mare apra e chiuda l'opera a conchiudere il suo viaggio e ad unire le due estremità, esso è misterioso e materia esterna, inconosciuta, all'Ulisse femminile che, anzi, non comprende appieno. È l'*humus*, la terra, che acquisisce un significato preponderante: è ora infatti la terra di casa, la Turchia, ora quella tedesca, problematizzata e sempre enigmatica, ora quella sovrannaturale dell'Ade in cui incontra uno dei suoi poeti preferiti (e di Perikızı e di Özdamar). Ovunque ella poggi i piedi è però immateriale, una presenza fantasmagorica in un mondo in cui è stata dimenticata. A fatica tenta la ragazzina di farsi udire, ricorrendo soprattutto a una componente verbale non indifferente: parla, discute, commenta, critica. Il suo *verbum* è quello dell'intellettuale che non accetta le condizioni date e si oppone alla situazione politica e sociale con cui si deve confrontare, anche a costo di dover indossare più identità. Il travestimento, attraverso cui è possibile risposta alle violenze del presente, è quindi la

[806] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 276.

manifestazione più consona del mito, per la scrittrice. Questa operazione di riesumazione letteraria (le citazioni esplicitate a fine opera con la frase «Es wurden Texte von Shakespeare, Homer, Kavafis, Hölderlin und Heinrich Heine verwendet»[807]) non ha quindi esclusivamente il significato di dare nuovo vigore alle voci letterarie del passato ma di riconnetterle al vissuto personale e, ad un tempo, a quello oggettivo del presente, alla collettività tutta. Nonostante i numerosi riferimenti intertestuali, Ulisse è la figura mitica ripresa che emerge maggiormente perché è la *silhouette* filosofica e tematica attraverso cui si dipana il dramma. È inoltre citato il poeta greco Kavafis, che chiude magistralmente l'opera:

MÄDCHENSTIMME »Bewahre stets Ithaka in deinen Gedanken.
Dort anzukommen ist dein Ziel.
Aber beeile dich auf der Reise nicht.
Besser, daß sie lange Jahre dauert,
daß du als alter Mann erst von der Insel ankerst,
Reich an allem, was du auf diesem Weg erworben hast,
Ohne die Erwartung, daß Ithaka dir Reichtum schenkt.

Ithaka hat dir eine schöne Reise beschert.
Ohne Ithaka wärest du nicht aufgebrochen.
Jetzt hat es dir nichts mehr zu geben.

Und auch wenn du es arm findest, hat Ithaka
Dich nicht enttäuscht. Weise geworden, mit solcher Erfahrung
Begreifst du ja bereits, was Ithakas bedeuten.«[808]

Una voce femminile legge e cita alla lettera una strofa della poesia *Ithaka* di Kavafis a suggellare il finale. La poesia ritorna spesso sul senso del viaggio nella modernità con lo scopo di sottolineare il valore di un'esperienza autonoma, senza avere aspettative sulla metà ma intendendo il viaggio come puro momento formativo senza scopi ad esso subordinati.

Si viene così a conoscere poco della protagonista e molto dei suoi eroi, dei suoi modelli e dei suoi interlocutori, immaginari e non. Le trasformazioni, che la protagonista ama, le permettono di esprimersi dando senso alle proprie parole,

[807] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 333.
[808] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 333.

che altrimenti, per immaturità e sgomento, non sarebbero in grado di esprimere quanto desiderato. La letteratura viene quindi in soccorso alla protagonista dando forza alle sue parole. Il linguaggio della protagonista affiora così quasi esclusivamente attraverso il *ductus* degli altri. Questo concetto dell'*imago aliorum* percorre tutta l'opera. Il *Traumspiel*, come numerose altre opere della scrittrice, è infatti ricchissimo di leggende, storie e detti. Queste aperture verso immagini di alterità per il lettore hanno uno scopo illustrativo potente: la storia procede proprio in virtù di queste narrazioni, tra loro sempre intersecate, che alimentano il viaggio della ragazzina turca e che ripropongono una cultura che può se non dare risposte al male del presente almeno alleviarlo.

Ciò segnala, ancora una volta, l'afonia strutturale del momento storico che va da inizio Novecento fino ad oggi. Nel mito di Ulisse l'impossibilità del *dire* si configura come il mito della sirena che non detiene più il potere del canto ma del silenzio. Anche Perikızı risponde a questa *Kunjunktur* epocale dove il silenzio è sia della protagonista sia dei personaggi che la circondano, gli interrogativi rimangono molti e le uniche asserzioni sul mondo che la circonda arrivano dalla letteratura e dal teatro che ama e che danno un senso autentico alla donna *viator* özdamariana.

VII. Mito e memoria

Una delle prime immagini ad uso mitico-esplicativo è quella dei vicini armeni uccisi. Il fenomeno della *trance* subita dalla nonna rappresenta un episodio che, ancora oggi, rimane fortemente tabuizzato dalla società turca[809]:

Am Ende der Gasse schaute er einmal sich noch einmal um, stumm, sah sein entferntes Haus, hörte die tiefe Unruhe, die in meiner Brust atmete. Eines Tages, es regnete in Strömen, die Dächer flogen, die Tiere ertranken in den Bächen, an diesem öden Abend kam er zurück, zitternd spüre ich, er war nicht mehr der, den ich kannte. Ein vom Tod verdunkelter Schatten bewachte seinen zu Trümmern gemachten Jünglingskörper. Er hatte eine offene Wunde. Die Würmer gingen hin und her auf seinen Wunden. Er nahm sich die Nacht als Freundin, schlief mit ihr. Als er starb, konnte man ihn aus den Händen der Nacht nicht herausnehmen. Er ist mit der Nacht begraben. Jedes Stück Nacht, das mit Toten geht, nimmt uns von unserem Schlaf etwas weg.[810]

[809] Cfr. Cfr. Stefani Kugler, Arianne Totzke, *Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars Theaterstück Perikızı – Ein Traumspiel*, op. cit., pp. 110-115.
[810] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p.278.

Durante la narrazione sono molte le simbologie cui ricorre la scrittrice rendendo l'intreccio una breve storia nella storia, arricchendola di particolari, anche fortemente surreali ed espressionistici come le case volanti e i vermi che si addentrano nel cadavere dell'amato. Il tenore della storia è serio e drammatico ma dal punto di vista della nonna, e quindi risulta inevitabilmente falsato dalla fantasia e dal trauma che essa ha vissuto. La narrazione non segue pertanto una fedeltà protocollare ma è raccontata con l'impeto delle emozioni che susseguono allo strazio della perdita subita e, in virtù di queste, trasfigurata. La visione prospettica si intensifica nella narrazione ivi presentata quando l'anziana racconta dei mariti morti. La narrazione da una prospettiva specifica senza mediazione alcuna (non viene detto mai che ciò che si racconta è parziale ma viene offerto in modo oggettivo, straniando il lettore) mostra quindi gli elementi in preda al coinvolgimento emotivo della nonna che, agitata e scossa, scuote a sua volta le case e le fa gravitare. Questa proprietà riflessiva del personaggio che coinvolge emotivamente gli elementi intorno, permette alla scrittrice di realizzare immagini fortemente surreali che vengono però recepiti passivamente dal lettore, quasi facessero parte della sua quotidianità. Alla capacità di rendere reale il surreale si unisce un simbolismo magico che ammanta la realtà e la rende densa di significati nascosti, tutti impliciti e aperti a più interpretazioni. L'uomo amato dalla nonna vive in bilico tra presente e futuro. Qui il concetto di memoria si scompone in due parti: I "vermi", che sono legati al concetto di "vita" (anche perché si nutrono, e il loro cibo è il corpo umano), e la notte, che è legata alla morte e agli inferi e che vince l'essere umano. È quindi la memoria ad accompagnare i primi dialoghi della ragazzina turca che ingurgita i *flashback* dolorosi della sua famiglia nonché il loro rimprovero per la volontà di tradire quei morti che tanto hanno sofferto, rinnegandoli con la fuga.

Il cielo stellato concorre alle simbologie germaniche ed è simbolo di grazia e di fragilità, intrattenendo una relazione di forte dicotomia tra il cielo silenzioso e la violenza sulla terra. Questo cielo silenzioso può essere visto come un'entità divina che non può fare nulla contro gli oppressori. Proprio come il mare e gli effetti atmosferici delle storie di Özdamar è suggello di una natura assente, non matrigna, ma impotente di fronte alla cattiveria dell'uomo. L'entità può solo

osservare come testimone personificato e predire il futuro. Nonostante sia in grado di vedere ciò che accadrà, però, questa divinità non può intervenire per salvarli. Siamo anche qui in presenza di un'eco omerica molto forte:

> Incredibile, come gli uomini muovono accuse agli dèi.
> Dicono che i loro mali derivano da noi. Invece proprio
> Per le loro scelleratezze patiscono dolori, al di là del loro
> destino.[811]

Gli dèi olimpici lamentano le colpe che i mortali vorrebbero imputare loro per ogni disgrazia. L'estrema attualità del tema, presente nel poema omerico, è recuperata dalla scrittrice e posta in sordina: le presenze *altre*, i fantasmi e i morti, accompagnano e consigliano la ragazzina ma non possono salvarla. In questa immagine apocalittica c'è poco spazio per quiete e speranza. Tutto l'universo immaginato dalla nonna è in declino e partecipa ad uno scenario di morte. I vermi che divorano il corpo martoriato del giovane intensificano questa immagine violenta in cui le purpuree visioni espressioniste concorrono a rappresentare una notte fatale: il giovane muore e giace con la notte. In questa unione voluttuosa c'è qualcosa di panico che ricorda la dimensione cosmica di *Mondnacht* di Eichendorff[812], da un lato, e dall'altra il *Leitmotiv* del sogno torna, anche in questo frangente, a rendere il confine tra realtà effettiva e memoria falsata molto labile:

> Es war, als hätte der Himmel
> Die Erde still geküßt
> Daß sie im Blütenschimmer
> Von ihm nur träumen müßt[813]

Ma se l'immagine del poeta romantico Eichendorff è permeata di una raffinatezza rarefatta, Özdamar non si limita ad accennare ma sottolinea il rapporto sessuale tra il marito morto e la notte. Questo rapporto tra *eros* e *thanatos* è nuovamente un elemento fortemente mitico: nell'unione del corpo e del cosmo l'uomo scompare nell'amplesso ed è la notte, personificazione

---

[811] *Odissea,* op. cit., I Canto, vv. 32-34, p. 159.

[812] Özdamar è solita sfruttare i miti letterari della letteratura tedesca, come il tema del bosco e del viandante, per conferire loro un nuovo aspetto, recuperando soprattutto l'immaginario del romanticismo tedesco. Il lavoro che compie sul mito è perciò lo stesso: un recupero, appassionato, della letteratura e del teatro tanto amati per rappresentare, quasi in modo parabolico, le difficoltà del presente.

[813] Joseph von Eichendorff è poeta della *Spätromantik* (1815 e il 1848) insieme a Brentano e E.T.A. Hoffmann. I relativi centri erano Berlino, Vienna, Norimberga, Karlsberg, Heidelberg.

inattesa, a far da padrona. Nonostante la sua volontà («er nahm die Nacht als Freundin»[814]) finisce per svanire perché «jedes Stück Nacht, das mit Toten geht, nimmt uns von unserem Schlaf etwas weg»[815]. È la stessa nipote a richiamare l'attenzione del lettore sull'improbabilità degli eventi rievocati dalla nonna e sulla difficoltà, intrinseca, di dar loro un senso, sottolineandone l'aspetto chimerico in una scena ancora precedente:

> PERIKIZI *zwickt Großmutters Wangen* Hast du geträumt? Aus welchem Traum kamst du her?[816]

La prima parte del dramma è una preparazione al viaggio che verrà. Proprio come la Telemachia[817] prepara all'ingresso in scena di Ulisse anche per Özdamar il viaggio di Perikızı ha una sezione antecedente preparatoria in cui vengono a galla le storie dei defunti legati alla famiglia turca: storie di fantasmi, di sofferenze e di traumi, in cui non c'è spazio per gli eroi come invece avveniva nella prima parte del poema, in cui le imprese del figlio di Ulisse erano il fulcro tematico. La dimensione mitica introdotta da Özdamar è profondamente diversa da quella di Omero, in cui fin dal principio gli Dèi agiscono, in prima persona o per mezzo dei messi, sul destino degli uomini, e gli eroi come Ulisse sono conosciuti per la loro capacità, non solo di superare gli ostacoli, ma anche di destreggiarsi e superare le sfide poste da un nemico divino come Poseidone. Nel mondo presentato dalla scrittrice, un mondo moderno denso di solitudine, sembra non esserci spazio per dèi e virtù di questo tipo. Özdamar insiste nelle descrizioni prosastiche, dello squallore e della crudeltà degli uomini che contrasta con l'innocenza della ragazzina che parte con occhi densi di speranza e di aspettativa vedendo nella Germania un miraggio di libertà sociale, politica e letteraria. Fin dalle prime battute del dramma è chiaro come sia Perikızı l'unico esempio, ancora possibile, di sopravvivenza del mito classico. La sopravvivenza del mito nella modernità è tutta orale: attraverso la citazione dei propri eroi letterari, la bambina pone, davanti a sé, una via da percorrere. Se i genitori ricordano alla figlia gli obblighi scolastici, cui continuamente si sottrae, e la nonna la mette in guardia dal non dimenticare i morti, la ragazzina

[814] Emine Sevgi Özdamare, ibid.
[815] Emine Sevgi Özdamar, ibid.
[816] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 275.
[817] Così chiamati i primi quattro canti dell'Odissea il cui protagonista è Telemaco e Ulisse viene dato per morto, non compare e viene solo nominato.

sostituisce la realtà, difficile e violenta che la circonda, con una realtà fittizia: il teatro assume così un aspetto talmente preponderante, nella sua vita, che supera e si sovrappone al reale, dettandone il funzionamento. Il mito, precipuamente di natura letteraria, rivive così attraverso il *ductus* di Perikızı che attraverso citazioni, volute e non volute, riesuma il patrimonio culturale europeo che ritrova nei fatti storici narrati tra le righe un nuovo, rinnovato, senso di esistere. Così i lupi, animali tipici della mitologia germanica, diventano simbolo di un colore politico, così i ciclopi, emblematici personaggi nel poema omerico, diventano il simbolo di una difficile, ma necessaria, *Aufarbeitung* del trauma passato. La *Verfremdung* brechtiana è emblematica in ciò che è stato definito una *verfremdende Verbuchstäblichung*[818], ossia un processo di alienazione "alla lettera" in cui le parole stesse deviano l'attenzione del lettore verso particolari apparentemente insignificanti che, però, nel dramma acquistano un significato particolare. Nel brano presentato in apertura il marito che torna dalla guerra acquista un valore straniante perché l'uomo, in putrefazione (i vermi lo confermano) si getta in un rapporto amoroso con la notte dal quale ne esce morto. Queste immagini volutamente astratte e cariche di allegorie hanno lo scopo di fondere gli avvenimenti oggettivi con l'affabulazione allucinatoria della nonna che trasforma il fatto storico in un momento letterario. Anche qui la donna non riconosce il marito che fu, e il mito di rivelazione si trasforma per Özdamar in mito di mistificazione dove la realtà viene filtrata dagli occhi, pieni di dolore, della generazione che ha vissuto l'eccidio.

Nella prima parte della pièce è soprattutto la nonna ad avere un ruolo precipuo perché insiste sul bisogno di onorare i morti ed essi rappresentano il motivo principale, come si è visto, della fuga della nipote. Il tentativo di commemorare i morti della famiglia è infatti sterile: il ripensare alle violenze perpetrate non permette la rielaborazione del dolore, ma lo acuisce, rendendolo insopportabile, fino all'uso degli improperi e della violenza verbale. A proposito del marito morto durante la prima guerra mondiale, fratello del precedente, afferma:

---

818 Cfr. Franziska Schlößler, op. cit., p. 85.

GROSSMUTTER Ach was weiß ich, ich scheiße auf diese Welt. Die Herzen des Mächtigen sind schlecht und voller Scheiße. Nicht mal sein Schatten blieb ihm übrig. Ich blieb mit deinem Vater allein.

PERIKIZI Weine nicht, Großmutter. Der dritte Mann, der lebte aber, blieb dir etwas länger.[819]

La rabbia della nonna, per il mondo crudele che l'ha separata dalle persone amate, fluisce senza freni e si scontra, invece, con la razionalità oggettiva della nipote, ancora estranea al lutto. La nonna invece è piena di rancore: il mondo è crudele. Torna l'elemento dell'ombra e quindi delle presenze fantasmagoriche che aleggiano nel dramma. Insieme ai vicini defunti che comunicano attivamente, anche i mariti morti sono presenze che ossessionano continuamente i vivi:

ein junger türkischer Soldat in der Uniform aus dem ersten Weltkrieg, seinen Kopf unter seinem Arm, geht mit seinem Esel über die Bühne und geht wieder ab.[820]

Le immagini dal passato riemergono sul palcoscenico e accompagnano i vivi durante il dipanarsi degli eventi. La compresenza tra vita e morte, all'interno del dramma, è una costante. Fulcro di tensione dei due momenti, quello vitale e quello mortale, è deputato alla memoria traumatizzata. I *flashback* della nonna ritornano anche successivamente nel dramma, senza cesure, come una litania assordante. Questo punto di vista nichilista della nonna è contrario a qualsiasi forma di interazione e di intreccio culturale e sottolinea anzi la differenza culturale, esibendo una visione estremamente pessimista sull'incontro fra civiltà diverse, dalla quale sia la scrittrice che il suo personaggio tentano di prendere le distanze.

Queste riflessioni sul potere anamnestico della memoria mettono in luce la mancanza di una catarsi e di come il suo potere sia intrinsecamente legato sia al massacro armeno sia all'antica tradizione turca, dove la famiglia è l'istituzione più forte della società. Per convincere la figlia a non allontanarsi dal suo paese per andare in Germania (un paese che la figlia considera un luogo sicuro e protettivo), la nonna le ricorda i tempi già passati, quando erano felici, e dove vivevano senza timore. La tradizione e le regole sono importanti per i tradizionalisti come la famiglia di Perikızı perché permettono di proteggere i propri cari. Onorare le proprie radici significa quindi rimanere nella propria

[819] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 278.
[820] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 278.

patria e non lasciarsi influenzare da altre culture. La guerra, enorme simbolo di un'alterità che rovina l'ordine precostituito, ha sconvolto la nonna e ha instillato in essa la paura per tutto ciò che per lei è diverso perché le ricorda, irrimediabilmente, il periodo bellico.

"Dove sono andati?" si chiede la nonna[821]. Questa domanda ha il potere di un epitaffio. Una soggettività che è la metafora di un atto psichico: nella sua interazione con la realtà europea, nella sua dimensione mitica e reale, rappresenta un processo di trasformazione in cui la lotta con le tragedie del passato acquisisce un ruolo portante nella vicenda ed è un interrogativo che vien spontaneo porre anche al mito ulisside, demitizzato e nascosto, sotto altre forme, nel dramma *Perikızı. Ein Traumspiel.*

VIII. Il tema dell'esodo

Prima dell'arrivo in Germania, Perikızı incontra un gruppo di prostitute turche sul treno che la porta al valico di confine. È questo uno dei momenti più dissacranti e grotteschi del dramma perché unisce diversi aspetti concomitanti della scrittura di Özdamar: la parodia dell'integrazione tedesca "da manualistica" («Wenn der Europäer nicht wünscht, dass Sie das Essen bezahlen, müssen Sie es akzeptieren»[822]), le citazioni intertestuali da *Macbeth*, *Sogno di una Notte di Mezza Estate* e, naturalmente, *l'Odissea,* nello specifico il canto IX (vv. 82-102), dei Lotofagi[823], Lestrigoni[824], e Circe nel canto X (che Ulisse e i compagni incontrano ai vv. 135-137). I lotofagi accolgono bene Ulisse e i compagni nel mito omerico. Il loro fiore però, il loto, provoca in essi l'oblio, eliminando qualsiasi volontà di ritorno. Questi riferimenti intertestuali sono interrelati dal tema del *Nostos* anche nel dramma tedesco: è grazie al fiore

[821] «Wohin sind alle diese Menschen gegangen, wohin?». Cfr. Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 276.

[822] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 296. Tutta la pagina è ricca di esempi del rovesciamento parodico che la scrittrice fa delle norme di integrazione da prontuario.

[823] La loro presenza nell'Odissea si limita a questo unico canto. Eppure il fascino della storia ha influenzato la riscrittura della modernità e i lotofagi sono presenti oggi in diverse rielaborazioni del mito. Si pensi allo *Ulysses* di Joyce, in cui i lotofagi rappresentano l'oblio, il tepore, l'inerzia (libro V). Da qui parte il vero e proprio viaggio spirituale di Bloom (e con esso la sua "Odissea").

[824] Si tratta di nuovo di un episodio molto rapido in cui è presentata la figura del re Antifate, personaggio solo vagamente abbozzato. Come nota Di Benedetto nel testo omerico da lui curato, e qui presentato in citazione, probabilmente perché "preparano il terreno" al ben più noto, e temibile, Polifemo, cfr. *Odissea*, op. cit., pp. 554-555, nota 112s.

dell'oblio che Perikızı potrebbe trovare sollievo dal passato "ingombrante". La notte, da sempre simbolo della letteratura e cultura romantica tedesca, vede sgretolata la propria aurea letteraria e ritorna molte volte per segnalare la dicotomia notte/estero e giorno/patria (emblematico è il «Großmutter sagte, schau nicht in der Nacht in den Spiegel, sonst werden dich die Geister zu einem fremden Land bringen!»[825]) come momento topico per un cambiamento che, per la scrittrice, rappresenta soprattutto uno sprofondamento nell'inconscio, che è pervaso dal dolore di non poter aspirare ai propri sogni, rappresentato amaramente dalla volgarità e dalla delusione, seppur divertita, delle prostitute. La notte è però nuovamente ricollegata al tema ulisside perché è molto corta e domina il giorno («perché sono vicini i percorsi della notte e del giorno»[826]) nella terra dei Lestrigoni. Tuttavia la frase greca è ambigua e potrebbe significare anche il suo contrario, ossia che al giorno segue subito la notte. Questa ambiguità è un tratto inserito nel dramma:

ERSTE HURE Es ist dunkel geworden.

ZWEITE HURE Gestern wurde es auch so dunkel.[827]

Le viaggiatrici che infastidiscono Perikızı sono volutamente descritte come volgari, disincantate e sarcastiche. La dicotomia che nasce dal confronto tra la bambina, innocente e piena di speranze, e le accompagnatrici, simulacro di un mondo che sta affondando, crea una dialettica che durerà tutto il dramma: da un lato i sogni e le speranze della giovinezza e dall'altra la durezza della maturità rappresentata dagli emarginati[828], mentre le donne descrivono il futuro di Perikızı, raccontando la terribile sorta che le spetta, la ragazzina anela alla propria famiglia, ad un ritorno anticipato.

DIE DREI HUREN Bald umgibt dich eine neue Welt. Dort kommst du in ein Vagabundenzelt, motherfuck. Deine bisherige Seligkeit kannte keine Grenze. Furchtlosigkeit kannte keine Bremsen.[829]

---

825 E.S. Özdamar, op. cit., p.62.

826 Cfr. *Odissea*, op cit., Canto X, p. 552-553, v. 86. Cfr. anche la rispettiva nota 86 a riguardo della fase diurna/notturna affrontata da Di Benedetto/Stanford.

827 Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 292.

828 Estremisti politici, rappresentati come dei polli, un barbone, i giganti che si autoinfliggono dolore sono gli esempi più paradigmatici.

829 E.S. Özdamar, *ibidem*.

La profezia delle donne assume sempre di più gli aspetti di una profezia letteraria e l'antecedente narrativo verrà nominato poco dopo: le streghe del Macbeth:

DIE DREI HUREN wie drei Hexen aus Macbeth Lass die Operette, wir sind ungern Publikum. Schärfe lieber deinen Eselsverstand, rufe zur Versammlung deine Gedanken (…) bald wirst du für unseren Hurenrat dich bedanken. Sonst stürzt du dich ins Unglück durch eigene Torheit. So nah ist Europa schon, dass wir Feuerwächter erblicken.[830]

Spesso si ha quindi l'impressione che il dialogo tra lei e i comprimari sia privo di una certa logica, di una "causa-effetto" che è venuta a mancare come testimonianza della conflittualità tra generazioni, tra culture differenti ma anche tra una ragazzina che molto vuole sapere di ciò che l'aspetta durante la maturità e gli adulti che hanno perso la facoltà del raccontare. Solo quando affiorano i riferimenti intertestuali sembra crearsi una parvenza di sintonia, in cui i personaggi siano sulla stessa lunghezza d'onda. Ma è estremamente precaria: non appena terminano le parole della citazione (spesso Shakespeare) il coesistere dei personaggi si fa nuovamente conflittuale. Di seguito un esempio.

ZWEITE HURE In Europa trägt man kein Kopftuch. Wenn Sie Kopftuch tagen, wird Europa Sie nicht lieben. Wenn es unbedingt sein muss, tragen Sie bitte Ihr Kopftuch so, wie die europäischen Filmschauspielerinnen ihr Kopftuch tragen.

PERIKIZI Titania sagt „Komm Gemahl und sage mir im Fliehn: Wie ging es zu, daß man diese Nacht im Schlaf bei den Sterblichen mich traf? Mama, Mama.[831]

Gli intertesti hanno quindi diverse funzioni precipue all'andamento narrativo del testo. La citazione özdamariana diventa la lingua franca, il necessario veicolo semiotico fondamentale per capirsi, la scelta di un nuovo linguaggio che si oppone alla perdita di parole, tematizzata fin dal primo Novecento dalla filosofia wittgensteiniana e dalla letteratura, a partire da *Ein Brief* di Hoffmansthal a segnare così i limiti del linguaggio fino ad allora mai messo in dubbio. La scrittrice quindi non fa dialogare i propri personaggi tra loro, perché ogni dialogo è diventato un tentativo inutile di contrastare l'assurdità del presente. Shakespeare è il principale veicolo di informazioni altrimenti incomunicabili, ma anche l'Odissea offre alla scrittrice, come detto, un ampio

[830] E. S. Özdamar, ivi, pp.68-70.
[831] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 296-297.

ventaglio di situazioni, che segnano soprattutto il passaggio da una scena teatrale all'altra. Qui è in particolare il personaggio di Circe ad emergere:

[DIE DREI HUREN] Sturmwind trägt dich wie auf das offene
Meer hinaus, weinend, weg von der Heimat
wirst du aufwachen, und wiegen in
deinem untadeligen Herzen,
ob du umkommen solltest im Sturm oder es
schweigend ertragen und bei den Lebenden bleiben.
Nur mit Verstand landest du in einem Hafen,
steigst dann zu einem felsigen Ausguck, guck,
da zeigt nirgends sich das Werk von Rindern oder Menschen,
sondern siehst du nur Rauch, der eilig vom Boden aufsteigt,
doch dann erhebt sich ein Gebrüll durch die Stadt, hin
dann kommen die starken Laistrygonen
von hier und von dort her,
sonder Zahl, nicht Männern gleichend,
sondern Giganten.
Du musst diesem Unheil rasch entkommen.
Dann schickst du dich weiter ins Waldinnere,
dort wirst du einen lotophagischen Mann treffen,
er ist gut im Herz, will nicht dein Verderben,
gibt vom Lotos dir zu kosten. Doch wer die honigsüße Frucht des Lotos isst,
wünscht nicht mehr zurück, wünscht nicht Heimkehr.
Öffne die Ohren jetzt noch mehr.
Hier, wir geben dir diese Adresse,
wo du ein Jahr wohnen musst.
Das Haus heißt Wohnheim.
Du findest im Talgrund des Waldes das
Haus, das aus glatten Steinen gebaute, auf ringsum gesichertem Platze,
da triffst du eine listige Fraum Kirke, und um sie lagern ein paar Schweine,
die früher Menschen waren, die Kirke selbst verzaubert hat,
durch ihre schlimm wirkenden Kräuter.
Sie führte sie hinein und hieß sie
auf Sesseln und Stühlen sitzen
und rührte für sie ein Gemisch aus Käse und Gerste,
gelbem Honig, doch mische sie böse
Kräuter der Kost zu, damit sie ihr Vaterland gänzlich vergessen,
aber als sie es getrunken hatten, da schlug sie
diese sogleich mit der Gerte und sperrte sie ein in die Koben.
Diese Frauen haben von Schweinen
die Köpfe, die Stimme, die Haare
und die Gestalt, doch ihr Bewusstsein blieb gleich, so wie vorher.
Weinend sie sie eingesperrt,
und Kirke warf ihnen Eicheln und
Bucheckern vor zum Essen,
die sie wie liegende Schweine gerne fressen.
Dort musst du hin, es ist deine einzige Bleibe,
doch wir wollen dich vom Übel erlösen und schützen.
Da, nimm dieses Kraut, geh hin,
es wird vom Leib dir halten den ganzen Tag des Verderbens.
Wenn sie merkt, dass sie dich so oder so nicht verzaubern kann,
dann wird sie dich schlagen mit der sehr langen Gerte,
dann zücke du dir was Spitzes und stürze
drohend auf Kirke los, als hättest du Lust, sie zu morden.
Sie wird sich fürchten und auf ihr Lager dich laden. [832]

[832] Emine Sevgi Özdamar, op. cit, pp. 297-298.

L'episodio di Circe è mutato in maniera interessante. Se nell'episodio omerico era Ermete[833] a illustrare a Ulisse la mossa da fare contro Circe per prevenire l'incantesimo di trasformazione, sono qua invece le prostitute a mettere in guardia la bambina. L'incontro sessuale che avverrà con Circe, nel poema, è qui sostituito dal *Wohnheim*[834], luogo topico della narrazione özdamariana, luogo dove sono destinate a vivere le immigrate turche. I compagni di Ulisse, trasformati in porci, sono qui invece le coinquiline della bambina che subiscono un degradamento nel momento in cui si sottomettono alla maga Circe che è, con ogni probabilità, l'immagine di un padronato che schiavizza le donne e le rende oggetto di prostituzione.

Di nuovo, Perikızı assurge a nuovo Ulisse, ne prende le vesti. Interessante soprattutto il processo di metamorfosi: non è la ragazzina a richiamarsi a lui, ma sono sempre i comprimari che man mano caleranno su di lei questo ruolo, che assume così la forma di un'eredità: quella turca ma anche, e più precisamente, quella ellenica. La ragazzina è quindi depositaria non solo della cultura turca, del genocidio armeno e del dolore patito dalle generazioni precedenti alle sue. Su di lei grava anche il peso di una tradizione mitologica di cui lei non conosce il significato e che apprende solo, per la prima volta, attraverso le parole del padre. Le prostitute si ricollegano direttamente al discorso paterno e, come indovine invasate, profetizzano e consigliano la ragazzina. E qui viene a cedere la similitudine che invece caratterizza spesso queste opere. Perikızı non è *come* Ulisse. Lei *è* Ulisse. In questa coincidenza di identità vi è una compresenza di mondi, quello greco-ellenico con quello turco-orientale, ma anche quello della modernità delle migrazioni con il mondo mitico dei *nostoi*. Attraverso questi mélange culturali e, non dimentichiamo, anche linguistici, si celebra nient'altro che la letteratura *tout-court,* intesa come

---

[833] «Ma su, ti voglio liberare da questa triste vicenda e salvarti. Tieni, entra nella casa di Circe con questo valido farmaco, che dal tuo capo può tenerti lontano il giorno fatale. Tutti ti voglio dire gli inganni funesti di Circe», cfr. *Odissea,* op. cit., X Canto, vv. 285-289, p. 571.

[834] Il termine viene tradotto da Palermo con la parola italiana "pensionato", cfr. Emine Sevgi Özdamar, *Perikizi. Ein Traumspiel/ Perikizi un sogno*, Silvia Palermo (introd., trad. con testo a fronte e a cura di), Liguori Editore, Napoli 2016, p. 71 e poi a pag. 79. È grazie all'erba data dalle prostitute che la bambina avverte quanto reale sia ciò che le sta accadendo, se fosse un sogno, infatti, si aspetterebbe di vedere scomparso l'elemento magico. Anche l'erba pone così un'ibridizzazione tra l'elemento tipicamente fiabesco e la consapevolezza, contrastante, del reale.

sapere depositario dei popoli, come testimonianza del vivere e del *con*vivere di mondi diversi tra loro, che conoscono numerose distinzioni di tradizioni, usi e costumi, ma che al contempo condividono con gli altri un sapere antico che può ancora portare la poesia nel mondo moderno. L'occidente e l'oriente condividono però anche la gestualità omicida che ha portato agli eccidi: i morti, le guerre, i genocidi. Eppure anche l'amore famigliare, la lotta contro un destino avverso per realizzare se stessi. Contro i facili qualunquismi e l'esterofilia superficiale che enuncia come esoterico tutto quello che è altro, Özdamar abbatte proprio i confini delle culture altre e fa dialogare tra loro i popoli su temi scottanti, drammatici, su veri e propri tabu della storia mondiale. Le culture e i popoli, abbracciati tutti da una parabola letteraria che l'autrice compie attraverso gli intertesti, le citazioni e i personaggi tratti dal mondo culturale occidentale e orientale, intrecciati incessantemente insieme fino a far collimare le aporie e rendere invisibili i contorni, diventano quindi parte del cosmo drammaturgico özdamariano, che si fa portavoce di una verità unica e indivisibile: il male, benché *banale*, è ovunque, ed è solo attraverso la conoscenza dell'alterità che si può – se non abbattere – quanto meno annichilire. Il tono favolistico, la scelta di una giovanissima come protagonista principale nonché l'uso di *Sogno di una notte di mezza estate* come intertesto principale, sono tesi allo straniamento del lettore che si trova a leggere di avvenimenti drammatici (lo sterminio armeno, il genocidio degli ebrei e la *Schuldfrage* annessa) immersi in un clima fortemente decontestualizzato: talvolta ridente e apparentemente amichevole e umoristico. Lo stile di Özdamar emerge al meglio proprio dall'incontrarsi di questi due mondi, da un lato quello della violenza e del sopruso (a danno delle migranti turche in arrivo in Germania ma anche a danno della stessa ragazzina) e dall'altro un ambiente favolistico surreale popolato da creature magiche e mitologiche che arriva dal bosco shakespeariano, e con esso ne condivide la fattura magica, ma che ben presto lascia spazio alle tragedie del presente. Questa profanità stilistica è soprattutto indice di uno sfasamento culturale che Özdamar individua nella differenziazione dei ruoli assegnati ai turchi, a seconda se siano autoctoni o immigrati. La polemica che avanza l'autrice è però doppia: da un lato verso il popolo tedesco, ma dall'altro, apparentemente contraddittorio, verso lo stesso

popolo turco che intesse di stereotipi il proprio giudizio sull'occidente, non diversamente da quello della controparte:

Wir werden in Europa Raumkosmetikerinnen. Oder Gewerkschafterinnen.
Wir hauen hier auf den Sack, motherfuck.
Die Freiheit packt einen wie der Regen aus dem Himmel.[835]

La libertà assume l'aspetto di una condanna. Perikızı è libera in Europa di agire come vuole, ma essa "colpisce" la bambina perché non avere legami e responsabilità provoca quello smarrimento che la condanna, per le strade, a essere *unsichtbar*, invisibile.

Memoria e Germania

Wir sind die Schuldgefühle des Kriegs. Wir hassen unseren Vater, unsere Mutter, gesündigt haben
sie, gesündigt. Wir leben hier in Sünde.
Die Sünde ist groß, zu viel groß
Unsere Geschichte ein bittres Los.
Unser Wald ist verbrannt, nicht zu retten,
von bösen Vaterflüßen zertreten.
Unsere Köpfe sind leer;
von tausen Fragen schwer.
Was geschah in unserem Wald?
Nun ist die Sonne so rot und so kalt,
ein Lappen, der nichts verhüllt,
uns nur mit Grauen erfüllt.
Unser Gedächtnis gelöscht, zersplittert.
Unsere Kinderherzen verblittert;
unser Geruch ist der schlimmste auf Erden.
Was soll aus uns allen werden?[836]

Così inizia la parte chiamata *Im halb verbrannten Wald*, in cui l'eroina incontra dei giganti che si trapanano la testa a vicenda. Esso rappresenta il tentativo goffo di voler rimuovere la propria memoria e il male passato. Per Özdamar, il nazionalsocialismo rappresenta un periodo storico *tabu*. Ma il problema è come questo dolore vada concepito perché solo se correttamente rielaborato, esso ha il potere di affievolire la colpa che pesa sulla nazione. La cosiddetta *Schuldfrage* tedesca, il senso di colpevolezza dopo Auschwitz, diventa il fulcro della scena. I giganti sono quindi una potente allegoria dei tedeschi che cercano di dimenticare il passato. L'allegoria è caricata a sua volta di un'intertestualità d'eccezione: i giganti sono anch'essi elemento omerico, soprattutto inquadrabili nella figura di Polifemo. Ma qui i Polifemo di turno sono innocui perché danneggiano solo loro stessi attraverso un masochismo malato e

[835] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 295.
[836] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., pp. 301-302.

vittimistico. I giganti quindi si martoriano non notando però che il passato è tornato a galla e la discriminazione, oggi come ieri, è violenta e colpisce solo un soggetto diverso: la popolazione turca, i migranti, sono i nuovi caprio espiatori. Impegnati quindi a crogiolarsi nel passato i tedeschi polifemi non vedono il presente, causando quindi un doppio problema di cecità: non vedono soluzioni per una rielaborazione efficace e sana del passato e devastano il presente stesso perché non se ne curano. La noncuranza rispetto alla situazione sociale e il vittimismo generano nuova emarginazione e nuove vittime:

[…]
Wir bohren Löcher in unsere Köpfe
Hinein, tiefer, noch tiefer
Wir wollen nur noch unsere Koplöcher bohren,
alle unsere Erinnerungen löschen, begraben,
das Gedächtnis auslöschen,
so verblutet vielleicht nicht unsere Seele,
schwillt nur noch eine leere Qual in unserer Kehle.[837]

La continuazione del canto (molto simile ad un ipotetico testo dell'*Odissea*) subisce un climax ascendente: i ricordi sono cancellati, seppelliti, la memoria cancellata. L'operazione di smantellamento del passato per allievare i dolori dell'anima è quindi il tentativo *in exstremis* del popolo tedesco di cercare una redenzione attraverso la punizione che qui risulta fisica (pari a quella dei flagellanti) ma che, fuor di metafora, rappresenta il cittadino tedesco che si arrovella sul male del totalitarismo e ne prova angoscia L'immagine dei ciclopi è perciò molto distante da quanto si legge nel poema omerico: sono essi stessi ad aver perso qualunque dignità e identità, riconoscibili come tedeschi solo dai cliché, ossia perché si lavano nella birra e mangiano *Würste*.

Secondo questa scena, i tedeschi si confrontano con il passato violento del loro paese attraverso l'autoaggressività e la sterile fissazione sul senso di colpa collettivo. Ed è proprio questa patologica concettualizzazione di se stessi, questa ossessiva insistenza sulla colpa e sul dolore che acceca il gigante al punto che non si accorge del migrante, di fatto invisibile per loro. L'accecamento di Polifemo è, perciò, simbolico, come le altre raffigurazioni ulissidi del dramma. A sua volta, ciò si traduce in una rinnovata condizione di esclusione e in un

[837] Emine Sevgi Özdamar, *Ibidem.*

nuovo attacco di violenza[838]. Sono come giganti con un occhio solo. Come tali, sono in grado di vedere, ma non di vedere correttamente. Sono parzialmente ciechi. Questa idea di "vista difettosa" è una metafora che è centrale nell'opera dell'autrice e accomuna tutti i personaggi, si pensi alla nonna, che vedono solo dolore e sensi di colpa nel loro futuro.

L'Ulisse turco è non solo un grande avventuriero ma è anche contrario polemicamente ai concetti della nonna, alla xenofobia e al qualunquismo, sia turco che tedesco. «*Ich will weg von den Toten*»[839]non significa abbandonare con disprezzo ma rifiutare un destino che, per la sua famiglia, è designato come ineluttabile.

Gli elementi presenti in Perikızı sono una riproposizione di topoi non estranei alla letteratura özdamariana, e infatti li ritroviamo anche in altre opere perché sono fortemente biografici. Occorre però fare una precisazione. Seppure la biografia giochi un ruolo fondamentale nel processo creativo della scrittrice non tutti gli elementi sono da ricondurre alla vita della scrittrice, che intreccia senza sosta fiction e vita biografica fino a rendere i confini irriconoscibili. Alcuni schemi episodici ritornano in altre opere. In *Mutterzunge* ad esempio ritroviamo l'episodio della bambina calata nella tomba come metodo esorcizzante per contrastare la morte. La ricorrenza degli schemi è da ricondurre ad una sorta di atlante immaginario che la scrittrice intende creare con le proprie opere. Proprio come la letteratura è universale, non conosce bandiera o cultura specifica, ma appartiene a tutti (ed in questo senso non sarebbe corretto parlare di letteratura turco-tedesca), anche la summa letteraria della scrittrice è universale, composta da numerosi vasi comunicanti: tutta la sua opera è quindi un unico grande romanzo sulla ricerca di un io ormai irriconoscibile nella miriade di nervature urbanistiche della metropoli moderna. Caduta Itaca, il regno moderno del mito diventa la metropoli che, proprio come nel *tempo dei cominciamenti*, è irta di trappole e ostacoli, forse persino peggiori: i giornali, il razzismo, la xenofobia e il pregiudizio sono quindi i nuovi ciclopi.

Conclusioni sull'opera

838 Cfr. Gabriella Pelloni, *"Odissea Europa". Il dramma Perikızı di Emine Sevgi Özdamar*, op. cit., p. 49.

839 Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 291.

In conclusione, il personaggio di Özdamar è senza dubbio rivoluzionario. Si impone, tra tutte le riscritture, come quella meno conformatrice e più ardita, per toni, contenuti e riferimenti intertestuali. Perikızı è l'eroina della nuova Europa: il confine tra sogno e realtà è messo in discussione senza eccezioni all'interno del dramma. Eppure, come afferma la madre stessa: «[Perikızı] Du hattest die Gabe, in deinen Träumen zu sehen, was geschehen wird»[840]. La frase, rivolta alla figlia, rimane l'unica interpretazione suggerita dal dramma (non certo l'unica possibile): gli avvenimenti a cui assistiamo accadono in un sogno ma che non è altro che una profezia di ciò che effettivamente avverrà poi, probabilmente quando la ragazzina è cresciuta. Le profezie sono centrali all'interno dell'Odissea ma vengono qui destituite della loro potenza. Se in Omero la profezia di Tiresia decreta in maniera enigmatica, ma incisiva, il destino di Ulisse, né il padre (cieco come Tiresia) né la stessa Perikızı (che ne avrebbe ereditato il dono) sembrerebbero prevedere con certezza quanto avverrà. L'ambiguità del futuro è fulcro del dramma ed è parte del realismo *pulp* ricercato dalla scrittrice. L'affermazione della madre rende il dramma di Özdamar un *Bildungsroman* in potenza, senza mai però indugiare in un tono didascalico o moralistico, né in materia di immigrazione, né sugli incontri che la protagonista fa nel corso del suo viaggio. Anzi: sembra che la scrittrice ricerchi volontariamente i personaggi, rendendoli macchiette di comprimari reali, capovolgendo gli stereotipi della letteratura interculturale attraverso l'ironia e il paradosso[841]. Ne è un esempio il riferimento all'immagine del ponte, elemento paradigmaticamente *interkulturell* perché sancisce il legame possibile da ricercare tra due identità o tra due nazioni. Il ponte in Özdamar diventa anch'esso strumento parodico:

«[VATER] Sie werden dich loben und schreiben, «dass […] du eine Brücke zwischen der Türkei und Europa bist»[842]

[840] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 284.
[841] È procedura tipica che attua anche nei romanzi, cfr. Silvia Palermo, *Umorismo transculturale nella scrittura femminile turco-tedesca. Özdamar, Demirkan, Cirak*, in Giuseppe Dolei, Margherita Cottone, Lucia Perrone Capano (a cura di), Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni, Artemide, Roma 2013, pp. 254-270.
[842] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 290.

Questo è proprio quanto scritto su Özdamar nella recensione giornalistica. La scrittrice sfrutta il cliché, di cui lei stessa ha fatto esperienza, e lo ingloba nella *pièce*.

Anche altri elementi topici della letteratura interculturale vengono meno o, quantomeno, sono problematizzati. L'Europa inospitale, vissuta da Perikızı, mette in discussione il significato di confine e di appartenenza che la ragazzina avrà fino alla partenza. *Es gibt kein Zuhause* è la conclusione, in parte malinconica, a cui approda la scrittrice. Perikızı non torna a casa, la cerca ostinatamente, ma non vi è luogo in cui si senta compresa e accettata, nemmeno in Turchia. L'inserimento di un personaggio del genere, chiaro alter-ego della scrittrice turco-tedesca, concretizza l'idea della mancanza di quel confine, tra il di qua e il di là, che tradizionalmente si intende. Lo specchio, attraverso cui Perikızı passa dall'altra parte e arriva in Germania, è in realtà una farsa perché non sussiste quella dicotomia tra "domestico/straniero" che si intenderebbe. Vien da sé, quindi, che tutte le pratiche di integrazione e tolleranza siano anch'esse delle farse e possano, al contrario, talvolta alienare ulteriormente lo straniero, rendendolo sempre più diverso da quello che è. Ciò che la scrittrice sottolinea è che, se c'è qualcosa che sia la Germania che la Turchia hanno in comune, è il passato difficile, la volontà di affrontarlo e spesso lo scacco subito. La rielaborazione che spesso avviene è un processo compiuto, seppur con i migliori degli intenti, non nel migliore dei modi: «[VATER] In der Fremde wird der Mensch auf sich zurückgeworfen, weil er andauernd daran erinnert wird, dass er anders ist.»[843]

E Perikızı scompare, in Germania, soprattutto perché Ulisse non è più «Prototyp eines heroischen Phantasmas und einer »Morphologie des Sterbens», come vorrebbe Karl Heinz Bohrer[844], bensì vera «Personifikation des Verschwindens in einer Mehrheitsgesellschaft, die sich allem voran über ihre ökonomischen Ressourcen definiert»[845]. In entrambi i paesi emergono pregiudizi verso l'altro e la scrittrice cerca, attraverso l'umorismo che la contraddistingue, quelle somiglianze sopite tra Europa e l'*Ost*. Esse ci

[843] Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 289.
[844] Karl Heinz Bohrer, *Das Homerische Phantasma Grausamkeit. Aus Anlaß von Botho Strauß' »Ithaka«*. In «Merkur» 12, H. 50, München 1996, p. 1104.
[845] Franziska Schlößler, op. cit., p. 88.

permettono di riconoscer un ritratto della Turchia meno lontano e meno esotico. Viene perciò espressa l'idea di una *Weltliteratur*, ma di una *Weltkultur*, che potrebbe davvero spingere nella direzione migliore, politica e società, al fine di raggiungere una sincera e genuina accettazione dell'altro. E non è un caso che sia stato scelto Ulisse come *Botschaftsträger*: Solo attraverso la riscoperta del proprio patrimonio culturale, in particolare quello letterario, è possibile attuare una rivoluzione sociale. L'Europa riformata, democratica e permeabile alle alterità che in essa sopraggiungono, comincia da un viaggio, dalla scoperta e dalla conoscenza.

5.3 *Odysseus, Verbrecher*. – Schauspiel einer Heimkehr

I. Premessa

La produzione letteraria di Christoph Ransmayr è, se osservata nella sua interezza, un immenso omaggio alla cultura del mito, soprattutto inteso nelle sue diramazioni classiche. L'autore austriaco nasce a Wels, nell'Alta Austria, nel 1954. Laureato in filosofia ed etnologia all'Università di Vienna è stato redattore culturale per il periodico *Extrablatt* (1978 – 1982) ed è oggi giornalista di viaggi per *Geo* e *TransAtlantik*. Vincitore del premio Kleist nel 2018, le sue opere sono oggi tradotte in tutto il mondo e rappresentano un cardine importante della letteratura tedesca contemporanea, soprattutto se ci si focalizza sull'intreccio particolare tra narrativa e mito che scaturisce dai suoi romanzi. Sono infatti le opere *Morbus Kitahara* (1955) e *Die Letzte Welt* (1988) ad essere le opere più lette e commentate di tutta la sua produzione letteraria, la quale non si limita, però, alla forma narrativa. La sua seconda incursione nel mondo teatrale è infatti rappresentata dalla *pièce* per il progetto di RUHR.2010, *Odysseus, Verbrecher*, e segue la *pièce Die Unsichtbare* (2001). Amante del viaggio e delle culture antiche, Ransmayr si avvicina al mondo classico, latino e greco, anche nei propri testi. Non è la prima volta che lo scrittore austriaco Christoph Ransmayr conferisce alle proprie opere un forte calco mitologico. *Die letzte Welt* (1988) è il romanzo più famoso in cui l'autore omaggia la figura di Ovidio e fa compiere al personaggio protagonista dell'opera, Cotta, un viaggio per raggiungere la città di Tomi. Scopo delle peregrinazioni è in un primo tempo scoprire la storia e il destino di Ovidio ma si configura presto come un pretesto,

semplice ma efficace, per far dialogare il linguaggio del presente con quello del mito. La città si rivela ben presto un immenso spazio intertestuale in cui Cotta incontra i personaggi delle *Metamorfosi* e di essi ne apprende le vicissitudini. Di particolare interesse è l'utilizzo che l'autore fa dei diversi piani temporali. Emerge infatti una ibrida mescolanza dell'antichità con il tempo del presente; perciò ad una Roma "storica" fa da contrappeso il traffico congestionato della metropoli moderna.

Questa sovrapposizione di piani temporali si ritrova anche nel dramma tedesco concepito per l'evento di RUHR2010 e messo in scena a Dortmund, sotto la regia di Michael Grunder. In *Odysseus, Verbrecher* si fa ancora più evidente l'intreccio tra tempo mitico e tempo storico dell'industria e della metropoli moderna, perché viene evidenziato *in primis* dall'autore stesso in apertura al testo letterario: «Allzeit, Unzeit in der Schwebe zwischen Gegenwart, Zukunft und einer unauslöschlichen Vergangenheit»[846]. Questa coincidenza di piani temporali differenti fa da sfondo al *Nachkriegszeit* dal quale emerge la figura di Ulisse, che mai – come in questo dramma – è quello del *Nostos,* colui che ritorna. Lo scenario ibrido, sperimentato diffusamente in *Die letzte Welt* e *Morbus Kitahara*, si consolida qui attraverso molteplici maniere: il mito si lega con la storia, portando alle estreme conseguenze la critica all'illuminismo condotta da Horkheimer/Adorno.

In questo dramma, tutto dedicato alla figura di Ulisse, è riconoscibile l'influenza dal romanzo *Morbus Kitahara*, nel quale i sopravvissuti da una guerra (che ricorda la Seconda Guerra Mondiale) si ritrovano in una terra devastata e logora: una terra di Nessuno. L'autore, «inoltre, in occasione del suo discorso d'apertura al Salzburger Festspiele del 1997 afferma:

[…] Welches Publikum würde sich nicht augenblicklich von den Tragödien und Komödien, den Konzerten, Opern oder Festreden abwenden, die ihm von irgendeiner Bühne herab geboten würden, wenn keine hundert Meter vom Orchestergraben oder einem im Wind schlagenden Bühnenvorhang entfernt der Atlantische Ozean rauschte und während der Vorstellung oder im letzten Satz der Symphonie plötzlich Blauwale und Schiffbrüchige draußen, jenseits der Brandungslinie, ihrem Schicksal entgegenschwimmen würden […]?[847]

---

[846] Christoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher*, in: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven (Hg.), op. cit., p. 338.

[847] Il testo del discorso è parzialmente citato in cfr. Torsten Hoffmann*, Sog der Natur: Christoph Ransmayr, Die Schrecken des Eises und der Finsternis (Literarische Konfigurationen/Natur)* in: Tortsten

Ransmayr pone quindi l'attenzione sul motivo del naufragio variamente documentato in letteratura (anche partendo da Blumenberg con *Schiffbruch mit Zuschauer* come si è visto), insistendo sulla diffusione di opere che riguardano questo tema. Lo stesso Ransmayr, peraltro, dedica al tema sia l'opera *Die letzte Welt* in cui viene narrato un naufragio delle *Metamorfosi* ma anche in *Die Unsichtbare* il cui fulcro dell'opera è proprio il naufragio di una nave sulla costa groenlandese. Conscio perciò di un panorama teatrale che consta di numerose opere a tema naufragio (il cui fascino "sublime" in quanto cataclisma, per il pubblico, è indiscusso) fa affermare ad un personaggio della *pièce* «Seit Jahren Seestücke. Immer nur Seestücke. Meeresstücke. Die Kulissen nichts als Strände, Masten, Segel, Leuchtturme, Schlauchboote, Rettungsboote»[848]. Nove anni dopo, scrivendo *Odysseus, Verbrecher*, Ransmayr decide perciò volontariamente di non focalizzare la propria opera né sul naufragio né sulle avventure via mare. Un'impresa non facile se si pensa che le avventure dell'*Odissea* trovano il proprio fulcro proprio in virtù della narrazione che Ulisse fa alla corte di Alcinoo, dove ripercorre le gesta compiute con i compagni nelle sue avventure marittime. Anche il naufragio rappresenta un elemento importante, ossia l'approdo di Ulisse alla spiaggia dei Feaci, dai quali verrà poi accolto. Ransmayr focalizza l'attenzione della propria opera, invece, sull'ultima parte del dramma: ossia sul ritorno di Ulisse. L'*incipit* del dramma stride con quanto narrato nel poema: se infatti Ulisse torna a casa grazie alla nave dei Feaci che lo portano fino a Itaca, regalando doni da portare con sé, Ulisse, nella storia di Ransmayr, arriva come un semplice naufrago ad Itaca e gli *xenia* che ricoprivano la nave dei Feaci diventano, nella povera imbarcazione di Ulisse, degli oggetti astrusi, un'innumerevole serie di oggetti accumulati e accatastati, ormai senza alcun valore. Itaca, intorno a lui, è distrutta per colpa dell'uomo moderno. Essa infatti si ritrova in uno stato di lento sgretolamento, in fiamme, e completamente abbandonata a se stessa.

L'ambiente distopico messo in scena permette a Ransmayr, attraverso condizioni estreme come quelle raccontate nel contesto di un panorama post-

---

Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen*, *zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*., De Gruyter, VOL. 5, Berlin/New York 2006, p. 125.

[848] Ibid.

apocalittico, di raccontare il destino dell'uomo e l'esito delle sue azioni dissennate se protratte sul lungo periodo, sia sull'umanità sia sulla natura che lo circonda. La narrazione del *continuum* storico è azzerata e tutti i piani temporali, così come le epoche, tendono a collidere per arrivare a coincidere. L'intenzionale modalità del tempo *misto*, a cavallo tra tempo presente e tempo passato, è comune al dramma di Schimmelpfennig e a quello di Strauß e contraddistingue la volontà degli autori moderni di azzerare il contesto diacronico dell'*Odissea*, rifuggendo da quelle che sono le precipue caratteristiche dell'epica classica, degli usi e costumi del mondo greco, evitando di riscrivere l'*Odissea* in una cornice predeterminata, prediligendo la sovrapposizione di presente e passato. La *modernità* narrata da Ransmayr è, a costo di qualsiasi contraddizione terminologica, atemporale e diacronica. Né il passato né il futuro sono risparmiati: in entrambi vi è il germe della distruzione che porta l'uomo ad annientarsi ed esso va ricercato nella volontà di dominio e potenza dell'uomo, viaggiatore o conquistatore, sugli altri. La colpa accumulata nel passato è rappresentata dalla guerra di Troia mentre il futuro è macchiato dal ritorno di Ulisse che, reo, decide di riconquistare gli affetti e la casa, riconducendo su di sé il potere sull'isola.

È interessante constatare che la suddetta atemporalità dell'*Unzeit* si rivela un cardine fondamentale di molte delle riscritture dell'Ulisse del Dopoguerra perché in grado di mettere in luce l'eternità e la plusvalenza, immemore, del mito rappresentato.

II. Caratteristiche principali del dramma *Odysseus, Verbrecher*

Si procede di seguito con l'analisi degli aspetti salienti del dramma, partendo dal titolo. La riscrittura radicale dell'autore austriaco è già presente fino da quell'epiteto, *Verbrecher*, che conferisce alla figura un retroscena criminale, estraneo totalmente al poema omerico, che il lettore scoprirà nel corso del dramma. Ulisse è colpevole, per questo *verbrecherisch*, di essersi macchiato del sangue di molti in guerra. La versione di un Ulisse meno candido ha però, sorprendentemente, antecedenti letterari che possono essere facilmente rintracciati nell'*Eneide* di Virgilio e nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Virgilio lo

definisce *betrügerisch (pellax), unglückselig (infelix)*, *schrecklich (dirus)*, arrivando a parlare persino di *scelerumunque inventor Ulixes*[849]. Aiace, nel Tredicesimo Libro delle *Metamorfosi* definisce il figlio di Laerte un *Ermahner zu Untertaten* (*hortator scelerum*)[850] e questo perché «er besiege seine Feinde mit Hinterlist und Wortgewandtheit statt mit Kampfesmut»[851]. In entrambe le opere Ulisse è un personaggio dalla forte carica negativa e si configura come un fraudolento (*scelerum inventor* e *fandi fictor*)[852]; il modello latino si sedimenterà poi nell'Ulisse dantesco. Dante, recuperando questa caratterizzazione, unisce però, alla figura di un Ulisse ingannatore ed esploratore, la celebre brama di conoscenza (da *experiens* a *sapiens*) che lo spinge a sprofondare presso le Colonne d'Ercole[853].
L'operazione condotta da Ransmayr si pone al termine di questa dialettica diacronica recuperando da un lato l'aspetto fraudolento, che nella letteratura latina è ancora solo germinale, e dall'altra rielaborando i concetti, cari agli antichi, di *experiens* e *sapiens*, sovvertendoli. Ulisse, in Ransmayr, è colui che ha già fatto esperienza e ha già conosciuto quanto c'era da apprendere. L'approdo ad Itaca è, nella tradizione delle riscritture ulissidi, un ritorno alle origini, come indicato dalla tradizione neoplatonica, e assurge a vero e proprio «Paradigma metaphysischer Heimkehr zum Ursprung»[854]. Questo ritorno all'origine resta tuttavia un'intenzione potenziale, agognata, ma mai effettivamente esperita. Il ritorno a casa non coincide, così, con il finale dell'opera. Ransmayr termina la propria opera con un finale aperto e, più precisamente, con un Ulisse che decide di andarsene, lasciando Itaca, continuando a errare per il mondo. Il ricongiungimento non può realizzarsi. Il paradigma dell'origine prima accennato si risolve in un'aporia nell'opera di Ransmayr, mettendo così in luce una crisi del ritorno che dal Novecento a oggi segna una parabola biografica comune a molti viaggiatori ed esuli; come in fondo lo è lo stesso Ransmayr, che si trasferisce dall'Austria in Irlanda e che vive, tuttora, a cavallo di due realtà

[849] Cfr. Ruedi Imbach, *experiens Ulixes. Hinweise zur Figur des Odysseus im Denken der Patristik, des Mittelalters und bei Dante*. In: Gotthard Fuchs (Hg.), op. cit., p. 60.
[850] Cfr. Ibid.
[851] Ibid.
[852] Cfr. Ibid.
[853] Come si è potuto constatare nel paragrafo *La fortuna della Odysseus-Figur nella letteratura europea* Dante colloca Ulisse fra i consiglieri fraudolenti dell'VIII Bolgia dell'VIII Cerchio dell'Inferno, dedicandogli buona parte del Canto XXVI.
[854] Ruedi Imbach, op. cit., p. 72.

culturali molto diverse. Al ritorno, dal viaggio altrove, essi, come Ulisse, ritrovano la propria patria mutata. Su questo viaggio e sul senso enigmatico di un riavvicinamento con la famiglia da cui si è congedato è il racconto teatrale di Ransmayr. La narrazione si pone come un'importante riflessione sul senso del ritorno in patria e su come l'Altro, ossia l'Esterno, trasforma sensibilmente il *Wanderer* che più non riconosce se stesso e gli altri. Questo tema scorre come un *fil rouge* nella letteratura europea, anche ottocentesca (si pensi a Verga e ai personaggi che ritornano nel paese natale dopo aver cercato fortuna all'estero), e viene adattato al sottotesto omerico per porre così una doppia questione problematica: da un lato, il ritorno dell'Ulisse moderno, dall'altro quello del fantasma della guerra di Troia che tormenta Ulisse.

Dell'eroe, però, pesa anche la colpa di essere tornato, pretendendo con protervia di ristabilire il proprio potere laddove la sua patria, Itaca, ha imparato ad assorbirne la mancanza, mutando sì, ma ricostituendo un altro, legittimo, ordine. Quando Ulisse approda ad Itaca si mette in atto ciò che preannuncia il sottotitolo: *Schauspiel einer Heimkehr*. La cosiddetta *finzione* avviene in maniera duplice: da un lato, più generalmente, il termine *Schauspiel* fa riferimento alla finzione teatrale, ossia al genere adottato dall'autore per riscrivere il mito di Ulisse, sottolineando la vocazione teatrale del testo, dall'altra invece, allegoricamente, sottolinea l'illusione di Ulisse di ritrovare un'Itaca immutata ma, altresì, l'inganno teso al lettore che così scopre un'Itaca inedita, molto diversa da quella del poema. Finzione è pertanto il ritorno stesso che si risolve in un nulla di fatto e provoca un'ennesima peregrinazione dell'eroe verso altri lidi, senza questa volta uno scopo omerico. Il ritorno a casa di Ulisse, a differenza del poema, diventa così problematico non tanto per ciò che l'itacese ritrova, ossia il trono usurpato, ma per il senso di un ritorno *tout-court* che si configura come una finzione ben presto smentita dai personaggi che abitano l'isola:

Die Doppeldeutigkeit des Untertitels "Schauspiel einer Heimkehr" gewinnt vom Anfang an eine theatrale Dimension, die eher auf (Selbst-)Inszenierung verweist, auf Täuschung und Illusion. Die Rückkehr (in die Heimat) wird damit in Frage gestellt, wobei die Diskussion aufkommt, ob es eine Rückkehr zum Anfang oder gar keine Rückkehr mehr ist, denn Odysseus

ist ein anderer, dem die Rückkehr in sein als Heimat ersehntes Ithaka entsagt bleibt – es ist nur noch eine ihm fremd gewordene Welt, in der er ebenfalls als Fremder auftaucht.[855]

Da questa inaspettata dialettica tra Ulisse e Itaca si innesta tutto il dramma, i cui concetti di guerra e violenza vengono man mano enucleati attraverso un ricco immaginario, tagliente e ironico, ma sempre teso ad una critica sociale ben precisa. Al fine di traslare questa scelta tematica su palcoscenico è stato importante per il suo autore curare, nei minimi particolari, anche il testo letterario. La nozione di drammaturgia intesa da Ransmayr è ben illustrata dall'autore stesso che sottolinea l'importanza e l'urgenza di un testo letterario colto, che non deve fungere pertanto da mero copione, al fine di un suo riuscito adattamento teatrale:

Ich beherrsche nur eine Art des Schreibens. Ich kann keinen Dialog bloß skizzieren und damit spekulieren, daß er ja erst auf der Bühne wirklich gestaltet und lebendig wird. Ich kann auch nicht einfach einige Regieanweisungen hinsetzen, an die sich dann ohnedies niemand zu halten braucht. Ich bin ein Kontrollwahnsinniger. Ich muss durchgestalten, durchformulieren wie in der Prosa. Einen Bühnentext schreibe ich zwar nicht in der gleichen Art wie einen erzählerischen Text, aber mit der gleichen Bedingungslosigkeit. Und wenn ich die Welt, die ich zur Sprache bringen möchte, sowieso alleine finde, brauche ich weder ein Ensemble noch ein blinkendes und scheppernde Kleinfürstentum, als das die meisten Theater ja geführt werden.[856]

La critica dell'autore austriaco all'arte teatrale dei teatri è qui diretta ai direttori artistici e ai registi che fanno sfoggio di una forte preparazione tecnica e organizzativa sul palcoscenico ma che, così sembrerebbe affermare l'autore, non curando il loro testo lo rendono sterile e senz'anima. A questa critica si unisce, in questo passaggio di intervista, la volontà di illustrare la propria intenzionalità poetica. La scrittura della *pièce* non è una componente subordinata all'azione teatrale ma ne foggia l'essenza, ne garantisce il successo e l'autenticità. Per Ransmayr è perciò il testo letterario a rivestire un ruolo di prim'ordine nella realizzazione teatrale del pezzo e ad esso bisogna rivolgersi,

---

[855] Eleonora Ringler-Pascu, *Odysseus, ein Verbrecher? Zu Christoph Ransmayrs Dramatisierung des homerischen Heldenepos*, in: Attila Bombitz (Hg.), *Bis zum Ende der Welt: ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, VOL. 8, Praesens Verlag, Wien 2015, pp. 241-255, qui pag. 245.

[856] Christoph Ransmayr*, Das Menschenmögliche zur Sprache bringen. Ein Gespräch mit Christoph Ransmayr über die Durchmusterung des Himmels und die äußersten Gegenden der Phantasie*. In: Insa Wilke (Hg.), *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr: Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014, pp. 13-98, qui p. 91.

interrogandolo, al fine di interpretare l'opera. La cura che l'autore austriaco investe nella scrittura teatrale è da ravvisare soprattutto nella fine dialettica tra i personaggi che in questa rivisitazione del ritorno a casa di Ulisse intrattengono con l'eroe un rapporto conflittuale e complesso, mai manicheo come insinuerebbe una certa critica[857], ma ambiguo e sfumato.

III. Struttura e tema

Vediamo di seguito, nel dettaglio, come si compone l'opera e quali temi in particolare la caratterizzano. L'opera è suddivisa in otto scene ed è ambientata in uno scenario riconoscibilmente post-bellico. Ulisse torna, dopo molte peregrinazioni e soprattutto dopo la guerra di Troia, finalmente a Itaca, per ritrovarla però profondamente mutata. A segnalare le modifiche rispetto al poema sono le descrizioni di scena poste a inizio dramma:

Rauchschwaden über einem Strand: das gleichförmige Rauschen der Brandung. Im Hintergrund Schwelbrände und in der weiteren Tiefe Höhenzüge, Berge. Dicht an der Wasserlinie eine gestrandete Rettungsinsel, schwer beladen mit Ballen und Kisten, Streittaxten, Pokalen, goldenen Schilden, Feuerwaffen, Helmen, Lanzen und Standarten, Bildschirmen, Satellitenantennen, Statuen etc. etc. An die Bordwand der Rettungsinsel gelehnt, ein Schläfer, der nach einer Folge von zehn, elf Brandungsschlägen erwacht, sich mühsam aufrichtet und versucht, das rauchverhüllte, umliegende Land zu erkennen: Odysseus.[858]

La prima immagine che viene conferita alla patria di Ulisse sono le nuvole di fumo che circondano la spiaggia. È probabilmente un riferimento *all'Odissea* omerica in cui, al canto XIII, Atena diffonde la nebbia intorno a Itaca per impedire a Ulisse di riconoscere la propria città, in modo da evitare che corra precipitosamente a vendicarsi dei pretendenti (Atena vorrebbe in questo senso attuare un piano più minuzioso):

> E lui si svegliò, il divino Ulisse,
> che dormiva nella sua patria terra, e non la riconobbe,
> e già da molto ne era lontano: nebbia intorno diffuse
> la dea, Pallade e Atena, figlia di Zeus, perché la rendesse
> irriconoscibile e ogni cosa gli potesse spiegare,
> e perché la moglie e la gente e i suoi non lo riconoscessero
> prima che i pretendenti pagassero tutta la loro tracotanza.
> Perciò dunque ogni cosa al sovrano appariva diversa:

[857] Cfr. Eleonora Ringler-Pascu, op. cit., qui p. 246. L'autrice del contributo fa qui riferimento alla creazione di due gruppi dicotomicamente contrapposti, da un lato i fidati di Ulisse, dall'altra i nemici. In realtà non vi è, a mio parere, una linea di demarcazione così netta, la maggior parte dei personaggi si contrappone a Ulisse quasi unicamente perché egli decide di tornare e, soprattutto, di volersi riappropriare con la violenza della propria sovranità.
[858] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 339.

i lunghi sentieri e i porti di facile approdo
e le rupi scoscese e gli alberi rigogliosi.[859]

Sia l'Itaca di Ransmayr che quella del poema vengono presentate come irriconoscibili per motivi, però, diversi. Nell'*Odissea* l'irriconoscibilità è data dal volere di Atena che collabora con Ulisse per garantirne la sopravvivenza e il successo. Il fumo, da lei creato, ha la funzione di un banco di nebbia che lo protegge, in un primo tempo, da ciò che deve in seguito avvenire come ineluttabile: l'annientamento dei pretendenti (al trono e a Penelope) e il conseguente ricongiungimento con i famigliari. Ransmayr rovescia in modo inaspettato il passaggio e rende il fumo un effetto provocato dalle discariche e dal logoramento ecosistemico che investe questa Itaca 2.0. Atena, presente da lì a poco, non è direttamente responsabile delle condizioni atmosferiche e morfologiche della patria, non ha alcuna funzione salvifica nei confronti di Ulisse e si limita ad essere una *Strandläuferin*, saccheggiando i relitti delle navi. Atena non è l'unica e fa anzi riferimento ad un gruppo, che come lei, vaga sulle spiagge alla ricerca di armi e bottini, ma del quale lei rappresenta senza dubbio il riferimento-guida principale. Il minimalismo anti-classico di Ransmayr è qui lampante: divinità e uomini perdono la loro caratterizzazione omerica e diventano dei passeggiatori; ossia delle semplici presenze erranti che perlustrano le spiagge. Come veri e propri sciacalli approfittano delle imbarcazioni distrutte o delle ricchezze altrui da depredare: essi rappresentano il risultato degenerato più emblematico del processo dialettico dell'illuminismo illustrato da Horkherimer e Adorno[860]. Se l'umanità ha distrutto quanto c'era prima, e Itaca ne rappresenta un esempio paradigmatico, restano perciò delle presenze che di umano non hanno più nulla. Il dominio dell'uomo sull'uomo raggiunge così il suo massimo livello e si configura come una lotta continua con i propri simili. Ulisse, dal canto suo, non riconosce Itaca non per effetto del fumo sollevato da Atena, che ne confonde i contorni, come avviene nel poema, ma perché Itaca è, a tutti gli effetti, profondamente cambiata e quel fumo è l'immagine che simboleggia la nuova isola, ormai completamente

[859] *Odissea*, op. cit., XIII Canto, vv. 187-196, pp.711-713.
[860] L'intuizione che la riscrittura di Ransmayr fornisca una sorta di "esempio pratico" alla *Dialektik* è quanto emerge dalla recensione critica di Philipp Webber, « […] die Dialektik der Aufklärung hat hier bereits Einzug gehalten» cfr. Philipp Webber, *Odysseus in der Unzeit. Christoph Ransmayr bringt die Heimkehr des Odysseus auf die Bühne*, in: «Literaturkritik», n. 5, Mai 2010. Disponibile qui: https://literaturkritik.de/id/14327 [u.a.: 20/05/2021].

abbandonata a se stessa. Da questa prima immagine si comprende quanto Itaca, e con essa i suoi comprimari, siano mutati rispetto al racconto omerico. La città è percossa dal fuoco, inondata dai rifiuti e da un ammasso di oggetti cronologicamente e semanticamente diversi tra loro al fine di costituire quello che è stato definito un vero e proprio *Patchwork-Bild*[861]. È soprattutto, in un secondo momento, la zattera (e il suo carico) su cui si trova l'eroe ad attirare l'attenzione. Essa è una vera e propria accozzaglia di elementi diversi, tra i più disparati appartenenti principalmente a due gruppi: uno, quello dell'Ulisse "del mito", dotato di lance, scudi, asce e crateri e naturalmente tutto il necessario bellico che, in quanto guerriero, deve portarsi dietro. All'Ulisse cosiddetto *standard* si giustappongono una serie di oggetti anacronistici che non hanno nulla a che vedere con il tempo del poema: schermi (probabilmente di televisore o computer), antenne satellitari e armi da fuoco rappresentano perciò l'arsenale dell'uomo Novecentesco, di un nuovo Ulisse: quello metropolitano. I due coesistono nel dramma tedesco, rappresentano le due metà dell'animo dell'eroe omerico, diviso così tra l'eroe del mito classico, reduce da una guerra, e un inetto, vittima e artefice delle incomprensioni che, in un climax, si fanno via via sempre più chiare nel corso del dramma. Le prime battute di Ulisse sono emblematiche e pongono la figura in un contesto moderno ed estraneo a quello omerico. L'eroe infatti conduce un monologo dal tono fortemente patetico sul senso di una vita in un corpo fatto di carne ed ossa e su ciò che di sventurato possano aver fatto gli uomini per meritarsi un destino del genere. Il tono sentimentale e tragico delle parole è una parodia del monologo di Amleto che, come Ulisse a inizio dramma, si interroga sulla propria esistenza terrena e accusa gli dèi di non fare nulla per mitigare questo destino. Si tratta dell'inizio delle battute appartenenti a Ulisse, appena approdato ad Itaca:

[ODYSSEUS] Was haben wir Menschenseelen in irgendeinem schwarzen Abgrund dieses schwarzen Himmels bloß verbrochen, daß wir mit dem Leben bestraft werden.

Wie zur Vergeltung einer ungeklärten Schandtat reißt man uns aus einem gestaltlosen, schmerzlosen, namenlosen Frieden und pfercht uns in strampelnde, fressende Körper, die, von ihrem Hunger und Durst, ihren Haß, ihrer Angst oder der nackten Blödheit getrieben, am Ende doch auf irgendeinem Schlachtfeld des Lebens verstümmelt werden.

[861] Cfr. Eleonora Ringler-Pascu, op. cit., p. 246.

Und selbst wenn es uns gelingt, alt und gebrechlich zu werden, ohne von unserem Körperfett, von Narben oder Geschwüren entstellt zu sein, gehen wir nach dem Ratschluß irgendeines gnadenlosen Schöpfers störungswillen oder zugrunde am bloßen Lauf der Zeit. Und unsere Reste, faulend oder zu grober Asche verbrannt, fallen zurück in die Gestaltlosigkeit, in die Ursuppe irgendeiner nebelhaften Erbschuld, aus der sich dann dieses sogenannte *Dasein* und mit ihm alles, was endlich überwunden schien, noch einmal und immer wieder erheben darf, um auf die immergleiche Art zu enden.[862]

In questo monologo è già presente il termine-chiave di tutta l'analisi che seguirà: *Schlachtfeld*. Se l'uomo non muore in un campo di battaglia, ucciso, dovrà comunque arrendersi a questo destino nella vecchiaia. Se anche l'uomo non sarà morto per l'età, allora la fine dei suoi giorni sarà decisa dagli dèi che governano il ciclo di vita e morte dell'esistenza. Non esiste via di fuga dalla morte e dalla dissoluzione per l'uomo: con questa declamazione inizia il dramma "illuminista" di Ransmayr. Il ciclo dell'eterno ritorno, tipico della temporalità del mito, è anch'esso presente in questa riflessione: il dolore subito dall'uomo torna come per espiazione di una colpa "storica" vissuta dall'uomo. Ulisse si lancia perciò in una declamazione contro il volere degli Dèi che costringono l'uomo a combattere sui campi di battaglia e lo intrappolano in un corpo che non conosce pace né sollievo dalle afflizioni. Nello sconfortante ritratto che Ulisse fa del destino dell'umanità emerge, in particolare, il termine *Erbschuld*. La colpa ereditata, unitamente al contesto bellico cui si richiama il monologo, conduce il lettore ad una riflessione sul presente tedesco e in particolare sulla spinosa questione della *Schuldfrage* cui anche Özdamar, come si è visto, si richiama attraverso i suoi personaggi dalla vocazione intertestuale. Se con la questione della colpa si intende, nel senso comune del termine, il genocidio degli ebrei, nel testo di Ransmayr, a differenza di quello di Özdamar, essa assurge ad un concetto maggiormente astratto e universale: non è dato sapere di quale colpa si tratti nel concreto. Ciò che però Ulisse sottolinea è come l'esistenza stessa dell'uomo (*Dasein*) sia pervasa dalla colpa che, se in un primo tempo, si dava per rielaborata e superata, riaffiora nuovamente e riporta l'uomo, e la civiltà da egli costruita, nuovamente in una catastrofe. L'eco della *Dialektik* di Horkheimer e Adorno è molto presente in questo dramma e ne descrive, seppur implicitamente, le intenzioni programmatiche. Ransmayr

[862] Ibid.

sceglie l'Itaca di Ulisse come vero e proprio espediente narrativo per mettere in scena un Ulisse "giustiziere", che non conosce scrupoli, e che si erge a luminare della giustizia e della razionalità più vera, recando però in sé, a causa della sua volontà di riprendersi il dominio dell'isola, il germe della distruzione. La volontà illuministica professata da Ransmayr è proprio quella denunciata dai filosofi di Francoforte che, come constateranno nel finale dell'opera Penelope e Telemaco, sostituisce il dominio sulla natura con il dominio degli uomini sugli altri uomini e con l'egemonia dell'ottica utilitaristica e assoggettante della società borghese capitalistica. In questa critica all'Illuminismo ulisside, Ransmayr si riferisce, con il termine di "colpa ereditaria", alla violenza e ai soprusi delle guerre di cui l'uomo si macchia dalla notte dei tempi (*Ursuppe*) e che rappresentano il principale nucleo tematico del dramma. La colpa che, come una spada di Damocle, pende sull'uomo, torna a pesare ogni qual volta l'uomo commette un gesto sconsiderato, violento, anche in nome di una divinità che gliel'ha ordinato. Il cosiddetto *Schöpfer* del monologo di Ulisse sembra richiamarsi ad una divinità monoteista ed è un ulteriore segno del processo di secolarizzazione cui il mito, soprattutto nelle riscritture tedesche, va incontro. Le divinità perdono la loro aurea sacrale e diventano dei "creatori", ossia coloro che plasmano l'uomo ma non intervengono poi nelle sue diatribe. Concedendo all'uomo il libero arbitrio, egli è così in grado di far da sé la propria fortuna e se sceglie la strada della distruzione è un annichilimento che si è scelto volontariamente. In quest'ottica, già tutta cristiana, l'Olimpo greco sparisce e lascia posto alla volontà di potenza, di nietzschiana memoria, dell'uomo moderno. Ransmayr inserisce il riferimento agli dèi (come in questo caso) e più tardi la figura di Atena, solo per farne emergere la diversità rispetto al mito omerico. Se però nei poemi omerici la volontà degli dèi è sempre giustificata, nel dramma, invece, il loro volere appare come insensato, frutto di un giudizio superiore il cui senso rimane in un territorio al di fuori della comprensione umana.

Il personaggio di Atena è l'esempio paradigmatico di questa detronizzazione perché mette bene in luce la figura di una dea che non ha più nulla di divino, che si comporta in tutto e per tutto come gli uomini e che – e qui soprattutto si differenziavano gli dèi greci – ne condivide tutte le debolezze. Se da un lato

la critica di Ulisse ha lo scopo di destituire gli dèi del poema, dall'altro li accusa di portare l'uomo alla rovina. Se gli dèi non aiutano gli uomini ma, anzi, li portano a condurre una vita infelice e intrappolata nella carne, Ulisse, in quanto eroe, è il *self-made man* per eccellenza, l'uomo che, per disfarsi dell'azione corrosiva degli dèi, agisce da sé, in aperto contrasto con l'Olimpo, al fine di raggiungere casa propria indenne, dove occorre ristabilire l'ordine perduto. Nel gesto di supremazia ulisside si concentra la critica di Horkheimer/Adorno che modifica radicalmente il punto di vista di Ulisse su ciò che lo circonda. Interessante rintracciare un'eco di questo passaggio anche nell'*Odissea* dove Ulisse mette in luce la volontà titanica degli dèi contro la finitezza dell'uomo:

> […] voglio e spero ogni giorno
> di giungere a casa e il giorno vedere del mio ritorno.
> Se poi un dio mi fracassa la nave nel mare purpureo,
> sopporterò: nel petto ho un animo che sopporta molti dolori.
> Già moltissimi patimenti ho subito e molti ho sofferto
> fra le onde e in guerra: e questo agli altri si aggiunga.[863]

Questo passaggio del poema è importante perché, come sottolinea Di Benedetto «Ulisse fa riferimenti ai molti patimenti e al suo lungo soffrire, ma non per dar voce ad accorati lamenti né per sollecitare compassione. I patimenti subiti nel passato non vengono dimenticati né rimossi. Il passato diventa strumento per il presente, per un agire che mette nel conto altri patimenti, e però c'è la consapevolezza di essere in grado di sostenerli, come già è avvenuto»[864]. Non è un caso che l'Ulisse dell'*Odissea* sia caratterizzato da due aspetti tra loro complementari: *polutlas* (πολύτλας) e *tlenai* (τλήναι). Con il primo, un aggettivo utilizzato da Omero come epiteto, si intende sottolineare Ulisse come paziente, con il secondo, un verbo, si sottolinea la sua sopportazione al dolore; quest'ultimo viene utilizzato esclusivamente quando è presente la parola *divino* (δῖος). Anche la ricezione tedesca, nel suo complesso, sottolinea questo aspetto stoico dell'Ulisse del secondo poema, che non diversamente da un personaggio biblico come Giobbe, sopporta la furia e il fato avverso delle divinità olimpiche. A differenza della figura biblica, però, Ulisse costruisce il proprio destino proprio sul superamento degli ostacoli

[863] *Odissea*, V Canto, vv. 219 – 223, pp. 363-364.
[864] *Odissea*, op. cit., V Canto, nota relativa ai vv. 221-224, pp. 363-364.

incontrati nel viaggio, è attraverso di essi che impara, via via, come affrontare le situazioni che gli si presentano, tanto da far definire l'*Odissea* un antesignano del *Bildungsroman*[865] . La riscrittura tedesca fa corrispondere ai termini greci visti prima i vocaboli tedeschi *der Leidende* e *der Duldende* che si aggiungano ai termini *der Vernünftige* e *der Listige* (derivanti già dall'*Iliade*). I nuovi elementi, già enucleati nel secondo poema omerico, assurgono ad un valore fondamentale nella sua riscrittura moderna, soprattutto tedesca. Essi sottolineano una propensione ad una focalizzazione sulle sopportazioni dell'eroe, che si fa così carico di un fardello universale via via differentemente identificato dagli autori che decidono di raccontarlo. Il teatro, in questo senso, permette bene di mettere in luce, visivamente sul palcoscenico, la complessità delle avventure che Ulisse deve affrontare dopo il raggiungimento di Itaca e la tensione psicologica dell'eroe che più non riconosce i familiari che ora lo rifuggono e lo criticano. Ulisse gioca un ruolo primariamente passivo in questa rivisitazione, resistendo al dolore e alle avversità da un lato, ma senza sfruttare quella *metis* che caratterizza, complessivamente, l'*Odissea* omerica, dall'altro. Comune e costante è il suo sconcerto, la sorpresa e lo sbigottimento di fronte a quanto sta accadendo, alle mutazioni morfologiche che Itaca ha subito e al comportamento degli altri personaggi, soprattutto dei suoi familiari, che gli saranno estranei nel loro modo di allontanarsi da lui e nel criticare le sue gesta:

ODYSSEUS

Indem er zu jedem Ausruf, jedem seiner Sätze nach einem der Stühle am Kartentisch tritt, eine Schale, ein Glas, eine Planrolle, alles, was nicht schon zerbrochen ist, zu Boden oder an die Wand wirft.

Aber ich bin hier, ich bin hier, ich bin am Leben, ich stehe vor dir, ich bin zurückgekehrt. Ich bin nicht gefallen. Ich bin zurück![866]

È questo sicuramente un fatto nuovo ed inedito nella ricezione tedesca di Ulisse; l'incredulità con cui il personaggio affronta il ritorno a casa definisce un Ulisse non più preparato agli eventi che lo attendono, come voleva il poema eroico, soprattutto per merito di Atena, ma incerto sul come proseguire. Se nell'*epos* omerico Ulisse è ben conscio del suo dovere, ossia ristabilire l'ordine

[865] A constatarlo è, tra gli altri, Di Benedetto, cfr. *Odissea*, op. cit., I canto, nota vv. 293-97, p. 187. Il filologo fa riferimento soprattutto alla *Telemachia*, perché il processo formativo è più esplicito (si narra il percorso di vita di un giovane) ma la definizione è estendibile anche alle avventure di Ulisse.

[866] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 410.

e riappropriarsi della propria casa e del proprio statuto di sovrano usurpato dai pretendenti, l'Ulisse ransmayriano è invece totalmente in balia degli eventi e si muove, con un perenne stato interrogativo, all'interno di un territorio devastato che non solo ha proseguito la propria storia senza il suo eroe, come d'altronde hanno fatto i suoi abitanti, ma anzi lo respinge perché viola l'ecosistema nuovo che si è creato in sua assenza. Fulcro dello stupore è che al ritorno non corrisponda, come nel poema, una celebrazione collettiva.

Ransmayr risalta il peso della guerra e della violenza perpetrata che tormentano l'uomo, perseguitandolo per tutta la sua vita, rendendo il destino dell'esule, e del suo ritorno verso casa, il vero fulcro del dramma. Ma ad inizio dramma tutto ciò non è esplicitato e il lettore, incredulo, non riconosce l'*Odissea* omerica nell'Itaca nucleare postulata da Ransmayr. Ciò che si legge, all'inizio, è di un naufrago che arriva di nuovo alle sponde (s)conosciute e che, con difficoltà, cerca dei riferimenti conosciuti in un territorio che ha modificato sensibilmente il suo volto. All'inizio del primo atto Ulisse nemmeno riconduce il territorio in cui si trova approdato alla sua patria. Solo nel dialogo successivo con Atena essa prenderà terribilmente forma. Ciò che sorprende Ulisse è in primo luogo la neve, che su Itaca non era mai scesa prima d'ora, e soprattutto la visione di una discarica, a cielo aperto, che si staglia all'orizzonte:

Blick noch einmal ungläublig in die Ferne.

[ODYSSEUS] Schnee auf kahlen Bergen! Und davor schwelende Abfallgebirge. Was für eine Küste.[867]

Su questa scelta visuale si possono avanzare numerose interpretazioni. Ritrarre l'isola del mito di Ulisse come un enorme ricettacolo di relitti, beni, oggettistica e armi ha la funzione non solo di destituire il mito omerico, per come lo conosciamo, ma di ridurlo a brandelli, lasciando solo alcune spie (ora un cratere per il vino, ora una lancia) a riportare il lettore, per attimi fugaci, al poema. Gli elementi della Grecia antica, e con essi la fama dell'Ulisse del mito classico, si frantumano così in elementi persi e raggruppati in un paesaggio che non ha più nulla di sacro e maestoso ma che si limita a raccogliere ciò che oggi è inutilizzabile e stantio per un puro fascino museale per l'antico. Il collezionismo dell'arsenale omerico funge così da ulteriore processo parodico

[867] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 340.

e di negazione dei fasti antichi con lo scopo di dissacrarne il contenuto rendendoli di fatto "paccottiglia". La morte del mito omerico è perciò celebrata nella visione della discarica e nello stupore di Ulisse nel ritrovare l'Itaca, che lui e noi abbiamo imparato a conoscere dalla tradizione classica, da quella medievale (Dante) e da quella romantica (Tennyson), trasformata in un territorio post-apocalittico, anonimo e preda dei più forti, tra i quali emerge Atena. Lo scenario di rifiuti e neve risponde anche agli intenti teatrali del progetto. Ulisse è nuovamente calato in un ambiente urbano, segnalato dai televisori, dalle antenne e dal problema dell'immondizia che ricopre la civiltà isolana, connettendosi però alla neve, simbolo "magico" della delicatezza inaspettata propria del mito: essa è anche da rintracciare nel rapporto tra Penelope e Telemaco, l'unico rimasto intanto, forse ancora più intenso, dal poema omerico. L'amore della madre per il figlio e la neve che copre l'isola sono gli unici momenti di sollievo nella devastazione generale. Il cuore pulsante del mito emerge, a tratti, ma è sempre sepolto dalla spregiudicatezza degli abitanti.

Il primo personaggio che si incontra in questa landa desolata è, come anticipato, Atena; caratterizzata da un tono provocatorio e con linguaggio da vero e proprio *gangster*. Con questo personaggio il lettore inizia a comprendere l'allontanamento intrapreso dal dramma di Ransmayr nei confronti del testo omerico. La dea, nata dalla testa di Zeus, è ormai spogliata da qualsiasi caratteristica divina e si autodefinisce come una cacciatrice. Fa riferimento al territorio circostante, infatti, definendolo un *Revier*:

ODYSSEUS Ein hellauf schnaufendes Fräulein in aller Frühe. Und dann auch noch witzig. Bin ich im Land des Lächelns gestrandet?

ATENE Wo immer – willkommen bist du jedenfalls nicht. Das ist mein Revier.

ODYSSEUS Revier? Was wird denn gejagt hier?

ATHENE Nicht gejagt. Gesammelt…Treibgut wird hier gesammelt. Es wird ja viel untergegangen in diesen Tagen, Meer und Zeiten sind stürmisch. Sei bloß froh, daß du in meiner Bucht gelandet bist; in der nächsten würde man deinen Kram als herrenloses Gut verbuchen und dich…, ach sei bloß froh, mein Freund. Gebührenfrei wird dein Landgang aber auch hier nicht sein. Hast du einen Flohmarkt geplündert, bevor du in See gestochen bist? Laß sehen.[868]

[868] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 341.

Il botta e risposta di Atena e Ulisse ricorda da un lato lo stile del *noir* e dall'altro la volontà, da parte dell'autore, di rendere distanti e sostanzialmente contrapposte le due figure, mentre nell'*Odissea* Atena e Ulisse si muovono spesso quasi in simbiosi, la prima proteggendo il secondo, tentando così di portarlo alla vittoria. Nulla di più di diverso nella riscrittura di Ransmayr: Atena va alla ricerca di refurtive e spera di ottenere un bottino da Ulisse. Anche l'ordine cronologico degli aspetti tematici è stravolto: se *nell'Odissea* Atena scende dall'Olimpo fin da subito a inizio poema per consigliare e guidare Telemaco onde favorire il ritorno di Ulisse in patria[869], qui l'incontro tra l'eroe e la dea avviene al ritorno dell'eroe in patria, come se i due non si fossero mai conosciuti durante le peregrinazioni, in netto contrasto rispetto alla narrazione omerica.

Il personaggio assume inoltre volto umano per poter dialogare con i mortali. La raffigurazione narrativa della dea è un problema, nel poema, che il grecista Di Benedetto[870] affronta diffusamente nell'introduzione da lui curata. In particolare, fa riferimento al fatto che gli dèi, in quanto totalmente altro dagli uomini, se descritti attraverso denominazioni e confronti umani realizzano un'aporia: da dèi onnipotenti e ineffabili diventano umani e, perciò, corruttibili. Atena perciò non viene mai descritta nel poema, essa assume sì l'aspetto di svariati personaggi ma se si fa eccezione per le maschere che adotta di volta in volta, le sue apparizioni non sono mai illustrate con chiarezza e restano volutamente ammantate di mistero per garantire la sacralità olimpica che Omero registra negli dèi e che ancora appartiene al sistema religioso greco anche nell'*Odissea*, seppur gli dei siano già molto vicini al mondo degli uomini. Ransmayr conduce l'operazione contraria: Atena è ben visibile, ha tratti umani, addirittura da criminale, la sua identità è chiara a tutti e per questo temuta. È un'operazione blasfema, quella che conduce Ransmayr, che porta ad una personalizzazione di una figura ancestrale che più nulla condivide con la sua antecedente olimpica. Ad essere per prima radicalmente modificata, rispetto al poema omerico, è perciò la dialettica tra Ulisse e Atena; i due protagonisti nella

[869] Atena, per conferire con Telemaco, assume l'aspetto prima di Mentes e poi i panni di Mentore, cfr. *Odissea*, op. cit., I Canto, vv. 179 – 212, pp. 177 – 181 per *Mentes* e cfr. e II Canto, v. 268, p. 225 per *Mentore*.

[870] Cfr. *Odissea*, op. cit., *"Introduzione – L'aspetto di Atena"*, pp. 92-106.

riscrittura di Ransmayr diventano infatti due perfetti estranei, che agiscono in modo ugualmente egoista, l'uno alla ricerca della propria Itaca nella landa sconosciuta, l'altra alla ricerca di un bottino da depredare all'eroe. La stessa Atena subisce però una profonda crisi di identità:

[ODYSSEUS] Wo bin ich hier? Wie heißt du?

ATHENE

Auf meinem Steckbrief hieß es: Athene. Aber mein Name braucht dich nicht zu kümmern. Ich bin allmächtig, wie du siehst, das genügt.

ODYSSEUS

Ein Flintenweib mit dem Namen einer Göttin. Wirklich, wir leben in finsteren Zeiten.[871]

Atena riconosce il proprio nome, e con esso il potere che ne deriva, solo leggendo la propria presentazione scritta. L'identità, come se le fosse cucita addosso, è un "detrito", ciò che resta, nuovamente, del poema omerico. La sua versione mitica resta così nei limiti di un *Steckbrief*, chiaro richiamo alla lista di presentazione dei personaggi teatrali in apertura al testo.

L'onnipotenza della dea Atena è qui presente in potenza ma appartiene al *physique du role* che non corrisponde al vero. Atena occupa il ruolo dell'Atena omerica senza però poterne possedere, davvero, la potenza magica. L'Ulisse di Ransmayr accenna così all'esistenza di una dea, di nome Atena, che esisterebbe oltre all'Atena criminale che incontra sull'isola. È un riferimento al poema che però resta in sospeso. Cos'è successo all'Odissea di Omero? Ransmayr sembra voler far dire ai suoi personaggi, in ogni momento, l'inattuabilità del canto omerico e la sovrapposizione, ad esso, di una nuova drammaturgia che racconta problematiche e realtà della nostra modernità: il problema dei rifiuti, l'ecosistema, le guerre e il nucleare. È Atena a fornire altri dettagli sull'isola:

ATHENE

Auf den Seekarten heißt sie Schweinebucht, die Strandläufer nennen sie Eldorado. Seit der Anstieg des Meeresspiegels ein paar flache Inselchen in Riffe verwandelt hat, sind die Strände hier mit Wrackteilen gesegnet wie kaum ein anderer Küstenstrich. Ein entsprechend mit Blei beschwerter Taucher, heißt es, könnte in der Tiefe bis zu diesem Leuchtturm dort draußen über Schiffstrümmer steigen, ohne seinen Fuß ein einziges Mal auf den Meeresgrund zu setzen. *Zeigt auf die Schwelbrände im Hinterland.*

[871] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 342.

Siehst du die Müllberge? Das ist bloß Abfall – unter allem angeschwemmten Überfluß findet sich so viel Abfall, daß turmhohe Leuchtfeuer davon ewig brennen könnten.[872]

Come è possibile notare in questo passaggio i rifiuti sommergono l'isola e ne rappresentano un tratto ormai caratterizzante. Ciò ha nuovamente lo scopo di rappresentare la metropoli moderna, soprattutto post-industrializzazione, in netta contrapposizione con quella della *polis* greca. L'autore cerca nuovamente la distanza dal poema omerico, rendendo irriconoscibile, man mano che si prosegue il racconto teatrale, lo scenario dell'*Odissea*. Da rilevare è anche la denominazione nuova che viene conferita all'isola: *la baia dei porci*[873]. Si tratta, con ogni probabilità, di un riferimento all'allevamento di maiali di Ulisse. È il porcaro Eumeo che, nell'*Odissea*, si prende cura degli animali e che riceverà, per primo la visita del vecchio mendicante (Ulisse travestito)[874].

L'isola è perciò un appezzamento di terra che si erge a fatica, tra relitti e rifiuti, il cui dominio va combattuto e difeso con le armi del mondo moderno:

[ATHENE] *Zeigt auf die aus der Fracht ragenden Gewehre.*

Waffen außer Reichweite, ein Bajonett, um dessen Griff sich keine Hand schließen, ein Abzug, um den sich kein Finger krümmen kann, sind nicht gefährlicher als die Kissen einer Polsterschlacht. Hat man euch das in den Kasernen nicht beigebracht?[875]

Atena insiste particolarmente sull'uso delle armi. In città i potenti girano con i fucili e le pistole direttamente in tasca. La critica, velata ma decisa, è ad un certo tipo di società, come quella americana, che sdogana l'uso delle armi per autodifesa e rende così la violenza giustificata. Anche Atena è pronta a sparare ad Ulisse non appena l'eroe scivola perché pensa sia una trappola. Le armi rappresentano il mezzo attraverso cui reclamare il proprio potere, da esse deriva la potenza degli uomini e la possibilità di dominio sugli altri:

[Athene] Wozu hat der Mensch derlei Werkzeuge erfunden? Erleichtern das Leben, erhören den Gewinn und verwandeln nicht nur muskelschwache Mädchen, sondern jeden beliebigen Schwachkopf in einen Allmächtigen mit Verfügungsgewalt über Leben und Tod.[876]

---

[872] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 342.
[873] Il nome potrebbe ricondurre anche all'omonima operazione statunitense per rovesciare Fidel Castro e invadere Cuba. Il riferimento storico amplierebbe la semantica bellica che il dramma tedesco intende sottolineare e riproporre in modalità differeenti.
[874] Cfr. *Odissea*, XVI Canto, pp. 736 – 783. Cfr. in particolare il lungo "discorso falso" di Ulisse che ha inizio ai vv. 191-198.
[875] Ibid.
[876] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 341.

L'onnipotenza delle divinità omeriche è qui destituita in favore di una forza più bruta: quella del ferro. La capacità di armarsi in maniera efficace può decretare la vittoria sui nemici. Atena sembra conoscerlo bene perché nell'ostilità del moderno, in cui si ritrova, sa che la legge del più forte è l'unica da seguire. In questo scenario distopico e alienante Ulisse è toccato nel profondo quando gli viene chiesto il destino dei suoi compagni con i quali, anche nell'*Odissea*, è tradizionalmente accompagnato:

[Athena] […] Du kommst aus dem Krieg? Dann ist dein ganzer Kram da wohl Beute? Wie viele Ehrenmänner mußten dafür samt ihren Clans, Verwandten und Kindern ins Gras beißen? Ein Maulvoll Erde und Gras ist doch allgemeine Währung, wo Helden Handel treiben. Und wo ist deine Armee? Wo sind deine Kameraden? Mit Hängearbeit an einer anderen Küste beschäftigt, oder schaukeln sie im Sog einer Schlacht selber bereits an irgendeinem Galgen im Wind?

ODYSSEUS

Schweigt. Scheint von plötzlichen Erinnerungen überfallen; fährt sich dann mit beiden Händen über Stirn und Haar, als wollte er diese Erinnerungen abstreifen, spricht dann aber in gänzlichen veränderten Tonfall.[877]

L'allusione alle armi in guerra di Atena rimane però inascoltata da parte di Ulisse che resta ancorato al termine *Schweinebucht*:

ODYSSEUS

Als hätte er Athenes drohende Geste übersehen, ihre Worte nicht gehört.

Schweinebucht? Seltsam. Ich bin vor einer Ewigkeit aus einer Schweinebucht ausgelaufen und habe niemals davon gehört, daß es eine Bucht dieses Namens noch anderswo als auf Ithaka gäbe.

ATHENE

Anderswo? Du bist in Ithaka. Du bist in deiner Schweinebucht.

Ulisse si accorge, in questo preciso momento, che la terra in cui è finito altro non è che la sua patria: Itaca. Non è un caso che il riferimento principale siano "i porci": essi rappresentano un tratto estremamente domestico della patria di Ulisse, richiama da un lato alla terra come *humus* – a sua volta un riferimento all'anelare dell'eroe verso l'origine, verso il "materno" –, in senso lato e in senso stretto, il termine designa l'allevamento e il latifondo che Ulisse intende rivendicare nei confronti degli usurpatori.

Avviene a questo proposito un confronto sull'identità del personaggio di Ulisse. La sua identità, come già in altre riscritture, è messa in crisi. La novità

[877] Ibid.

di questa ricezione è che proprio Atena, che nel poema lo difende di fronte a tutti gli dèi, mette in ridicolo la grandezza del guerriero, inventando per lui sul momento un epiteto che ne descriva al meglio la caratteristica di guerriero. È nuovamente un gioco identitario, in cui l'Io dell'eroe è messo in discussione, la percezione di Ulisse su sé stesso è diametralmente opposta a quella offertagli da Atena:

ATEHE

Ich kann mir mittlerweile sogar deinen Namen zusammenreimen: Städteverwüster! Den Städteverwüster hat man dich in den Abend- und Morgennachrichten genannt. Auf den Porträts, mit denen die Weitwinkelpanoramen von Schlachtfeldern und brennenden Dörfern überblendet wurden, sahst du allerdings jünger aus: Odysseus unter Rauchpilzen im Feindsland! Der Bart ist dir wohl erst unterwegs gewachsen. Manchmal hieß es ja, du seiest für immer verschollen, und keiner müsse sich mehr vor deiner Heimkehr fürchten. Du bist doch Odysseus?

ODYSSEUS

So nennt mich die Welt.

ATHENE

Die Welt? Die ganze Welt? Bist du sicher? Sprechen dich die Adivasi, die Sherpa und Uyguren, die Zhuang, Han, Khmer, und Hmog, die Mandschau, Tschukschen, Pashtunen und Turkmenen, die Tuareg, die Bantu, die Tswana, die haussa, Sotho und Cree und Maya und Taino und Guarani und Maori und wie hunderttausend, zweihundert-tausend Völker dieser Welt alle heißen, alle, alle mit deinem Namen an?

ODYSSEUS

Mein Name ist Odysseus.

ATHENE

Ich kenne dich nur aus den Nachrichten. Siehe da, Odysseus, der Städteverwüster, der unbezwingbare Fuchs in allen von ihm geschaffenen Wüsten, heimgekehrt auf einer Rettungsinsel voll Ramsch. Wenn ich die Möglichkeit einer solchen Landung geahnt hätte, wäre ich mit Tonband und Kamera angerückt und hätte am Verkauf einer illustrierten Neuigkeit wohl mehr verdient als ein Städteverwüster an seiner gesamten Beute.[878]

In questo passaggio la figura di Ulisse emerge in netta contrapposizione con le altre ricezioni tedesche contemporanee ed è scissa in due visioni: quella del mito, conservata nel punto di vista di Ulisse e quella invece moderna e trasgressiva di Atena, che dipinge l'eroe come un criminale. Qui l'itacese è infatti conosciuto, dalla cronaca del posto, per essere un terrorista che distrugge

[878] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 343-344.

e sottomette i villaggi e le città. Gli epiteti comunemente attribuiti alla sua persona, di paziente e abile, sono qui parodizzati:

ATHENE

Bravo. Ein Reporter des *Ithaka Herald* nannte dich nicht umsonst den *Listenreichen*. Wer so schnell lernt, um Hilfe zu bitten, dem soll geholfen werden.[879]

Da *polytropos* Ulisse diventa un vandalo, conosciuto per le sue scorribande. Certo, in questa ricezione si mantiene la sua gloria che, però, si declina in questo caso in mera vanagloria. Il personaggio è irriso dalla dea e la sua fama è quella di una *celebrity* in attesa di essere ripresa da un notiziario locale. Atena mette a conoscenza il "devastatore di città" che il suo nome, per quanto blasonato, non per forza è conosciuto in ogni dove (di qui la sequela di popolazioni "esotiche"). In questa critica vi è riassunto tutto lo scarto tra il mondo classico raccontato da Omero e quello che intende raccontare Ransmayr. Le popolazioni nominate da Atena rappresentano un patrimonio linguistico e culturale, proprio della modernità, sconosciuto ai Greci. Se infatti nel mondo di Omero la cultura dell'Ellade era ritenuta etnocentrica e un vero e proprio modello per le altre popolazioni e culture, la modernità va incontro ad una frammentazione e ad una moltiplicazione di lingue e culture che annullano, perciò, il primato dell'autonomia greca sulle civiltà classiche. Ancora una volta si scontrano, in aperto contrasto, l'Ulisse moderno con il suo comprimario omerico: l'eroe del poema, infatti, ignora la ricchezza del mondo contemporaneo che ad un Ulisse "guerriero" non può che dedicare, al massimo, un breve *screentime* in televisione, per poi passare al prossimo appetibile scoop. La totale decontestualizzazione e lo scenario dei *mass media* cui va incontro l'opera di Ransmayr mette in luce la problematicità di un personaggio come Ulisse nel nostro presente tecnologico ed è un discorso, seppur accennato, alla problematicità dei mezzi di comunicazione di oggi. Più avanti nel dramma Penelope rimprovererà ad Ulisse di averla tradita con altre donne. Ulisse dirà che è solo colpa della narrazione giornalistica e che la vera storia è stata ingiustamente mistificata:

PENELOPE

[879] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 347.

Waren deine härtesten Lager denn nicht die Betten jener Frauen, an deren Seite dich selbst Kriegsberichterstatter lächeln sahen?

ODYSSEUS

Berichterstatter, erst recht diese atemlosen Meldeläufer aus dem Krieg, überliefern aus ihrer sicheren Deckung doch bloß Gerüche. Ihre verzerrten Geschichten stammen aus zweiter Hand und dritter Hand. Ich war meiner Heimat treu und allen Helfern in der Not dankbar. Ohne sie stünde ich nicht hier. Aber was erzählt man von dir? Läßt du dich tatsächlich von Freiern umschwärmen, als wärst du frei? Zeigst du dich zu festlichen Anlässen tatsächlich in ihrer Gesellschaft, anstatt sie aus unserem Haus zu jagen?[880]

Se quindi la *Presse* altera il contenuto di veridicità delle notizie, Ulisse e Penelope si accusano a vicenda di notizie false a cui però credono. L'unica voce, ad Itaca, è perciò quella della menzogna, prodotta dalle emittenti televisive e dal giornalismo che racconta, esasperando e modificando, i fatti di cronaca. Questo rimando all'attualità delle *fake news* e dell'insistenza morbosa sui fatti da tabloid e di cronaca nera è inserita nel dramma per consolidare il rapporto dicotomico che si crea tra Ulisse e la sua famiglia. Se Ulisse si auto-annuncia come un salvatore, pronto a spodestare gli usurpatori e a riprendere in mano il potere, Penelope e Telemaco non ammettono questo comportamento e lo problematizzano soprattutto nella seconda parte del dramma. La figura stessa di Ulisse è quindi mediata, costantemente, dalle notizie che si scrivono su di lui:

ATHENE

Ich kenne dich nur aus den Nachrichten. Siehe da, Odysseus, der Städteverwüster, der unbewingbare Fuchs in allen von ihm geschaffenen Wüsten, heimgekehrt auf eine Rettungsinsel voll Ramsch. Wenn ich die Möglichkeit einer solchen Landung geahnt hätte, wäre ich mit Tonband und Kamera angerückt und hätte am Verkauf einer illustrierten Neuigkeit wohl mehr verdient als ein Städteverwüster an seiner gesamten Beute.[881]

Che fine ha fatto l'Ulisse di Omero? Viene perciò enucleata l'intenzione di Ransmayr: il mito classico, destituito delle sue fondamenta poetologiche, si fa mito del moderno. Se il mito greco si occupava di narrare un racconto verosimile, almeno nel tema del viaggio e del contesto, quello di Ransmayr non è un racconto-profezia né funge da *exemplum*: esso racconta la nostra realtà in

[880] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 405-406.
[881] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 344.

modo impietoso, realistico e schietto, vorrebbe – in altre parole – essere una cronaca del reale.

Allegoricamente, il ritorno di Ulisse in patria può essere interpretato come il ritorno dell'Ulisse omerico sulle pagine della letteratura contemporanea. Ma a differenza delle ricezioni che intendono mettere in luce quanto la figura di Ulisse sia attuale e ci comunichi ancora oggi il suo universo di idee e concetti, quella di Ransmayr è la testimonianza vivida e cruda di quanto il mondo di oggi, tecnologico e industriale, da un lato, devastato dai problemi sociopolitici dall'altro, distrugge l'aura mitica di Ulisse, rendendolo così un criminale, figlio non più del suo tempo ma del nostro. Ulisse oggi non può più comunicare nulla. L'Europa devastata da «Phänomene wie Umweltverschmutzung, Ölpest, globaler Klimawandel, neue Eiszeit, Arbeitslosigkeit, Konfliktzonen, Terrorismus, Amofklauf, Migration, Flüchtlingsproblematik, kalter Krieg etc.»[882] è invece salvata dalla figura di Penelope che, come vedremo, assurge ad una nuova forma ulisside per tempra e pazienza e sostituisce l'eroe del secondo poema. Questa traslazione cui va incontro la figura, dal tempo del mito a quello della storia, mette in moto tutti gli avvenimenti del dramma che da lì seguiranno:

> die mythologische Folie [dient] eindeutig dazu, das Gegenwärtige zu kommentieren und zugleich zu kritisieren. Ransmayr versucht, die Figuren der homerischen Vorlage umzugestalten, indem er ihnen alltägliche Züge verleiht und damit auch gegenwärtige Probleme anschneidet. Die Dekonstruktion der mythischen Figuren findet gleichzeitig mit der Konstruktion von „neuen" Mythen statt, die mittels der Medien entstehen. So fällt das mediale Bild von Odysseus [auf] […][883]

Come scrive Roland Barthes[884], il mito dei media sostituisce quello dell'antico e rappresenta il simulacro cui la contemporaneità si richiama costantemente. Attraverso l'intrusione degli elementi tipici della società di massa, come il televisore, la società itacese catturata da Ransmayr si trasforma nella moderna società borghese e, con essa, anche Ulisse diventa l'immagine del prototipo

---

882 Eleonora Ringler-Pascu, op. cit., p. 247.

883 Ivi, p. 246.

884 Roland Barthes dedica *Mythologies* (1957, trad. It. *Miti d'oggi*) alla funzione comunicativa del mito nella società borghese nel quadro di una riflessione semiologica. La produzione di miti consiste nella sovrapposizione ad un determinato significato letterale, di un dato oggetto, con un altro significato determinato storicamente e culturalmente che manipola l'oggetto e ha, soprattutto nella pubblicità visuale, un effetto ben preciso sul consumatore. La parola mitica è "rubata" (questa la parola utilizzata da Barthes) perché introduce ad un segno arbitrario (il significato "letterale") un altro, con uno scopo ben preciso. Il mito perciò si appropria del significato base del termine e ne distorce, in qualche modo, la semantica originaria.

borghese che tenta di raggiungere i propri scopi seguendo l'utile, il compromesso, l'inganno e la violenza. Il mito, descrivendo il presente, ne mette però in luce gli aspetti più sotterranei. È attraverso il dialogo e il confronto tra i personaggi che questi aspetti, volutamente taciuti, emergono nella loro violenza. Ne consegue che «die Schrecken der Moderne schreiben sich in den urgeschichtlichen Mythos ein und lassen eine positive Rückprojektion nicht zu».[885] Il moderno scava così nelle componenti ataviche del mito, come il sacrificio e la guerra, e li rende temi a tutto tondo di questa riscrittura.

Restiamo ancora brevemente su Atena per poi, in seguito, spostarci sull'incontro con gli altri personaggi. Dal dialogo tra Ulisse e Atena emerge, nello sfondo, la guerra di Troia che è la causa di tutte le battaglie combattute da Ulisse:

> [ATHENE] […] Seid ihr denn nicht allesamt wegen einer Schönheitskönigin in den Krieg gezogen, die sich nicht mehr länger von einem Langweiler bespringen lassen wollte? Ein ganzes Herr mußte dieser Wueen bis nach Troja nachtrampeln, nur weil sie von euch hochdekorierten Helden und Königen genug hatte und lieber einem Mann folgen wollte, der…
> ODYSSEUS
> …einem Dandy, einem Feigling![886]

È Paride che Ulisse riconosce come il responsabile delle lotte intestine. Quando è ormai moglie di Menelao, Elena viene rapita dal principe troiano Paride e il patto di solidarietà stipulato tra i pretendenti alla sua mano spinge gli stessi, con a capo Agamennone, a dichiarare guerra alla città di Troia. Ma Atena sottolinea la differenza tra Paride, da lei ritenuto un uomo innamorato e di buon senso, da "loro", l'esercito di Ulisse, che viene descritto in modo carnevalesco dalla stessa Atena:

> ATHENE
> [Feigling] so nennt ihr ja wohl jeden, dessen Brust nicht klingelt von Medaillen, Kreuzen, Ordenssternen und diesem ganzen Schießbudenklunker: Eure mit Lametta beworfenen Helden und Ehrenmänner gleichen doch Weihnachtsbäumen. Wer will denn von einem Nadelbaum umarmt werden? Aber der Verehrer der Queen, dieser, dieser…
> ODYSSEUS
> …Paris!, er hieß Paris, dieses Schwein…
> ATHENE
> …ist doch egal, wichtig war, daß er ein Herz in seiner Brust trug und keine Panzerfaust wie ihr.
> […]

[885] Philipp Webber, *Odysseus in der Unzeit. Christoph Ransmayr bringt die Heimkehr des Odysseus auf die Bühne*, in: Literaturkritik, n. 5, Mai 2010. Disponibile qui: https://literaturkritik.de/id/14327 [u.a.: 20/05/2021].
[886] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 349.

ODYSSEUS
Du kannst kein Kind Ithakas sein. Du bist kein Kind Ithakas.
ATHENE
Und du vielleicht ein Landsvater? Welcher Vater verschwindet für zwei Jahrzehnte und erscheint bloß noch in Frontberichten, statt im Kreis seiner Lieben? […] Ich bin ein Kind dieses Landes und nicht herzloser als die Zeiten, in denen man Helden braucht.[887]

Questo passaggio è particolarmente importante perché sottolinea la distanza dal testo omerico. Quello di Ransmayr è infatti un dramma senza eroi, che mette drammaticamente in scena un mondo in crisi, ormai privo di ideali, destinato al fallimento. Atena si erge in questo mondo come il prodotto più spontaneo delle azioni corrosive dell'uomo che hanno reso l'isola amata da Ulisse un territorio inospitale e brulicante di criminali. Le trasformazioni che Itaca ha subito sono segnalate dallo stesso personaggio che sottolinea l'esistenza di nuove costruzioni architettoniche estranee all'Itaca di mitica memoria, ossia dei *Bauwerke*, elemento prototipico della città metropolitana moderna:

ATHENE
Tatsächlich, der Mann hat keine Ahnung…Daß nach Seeschlachten und kleinerem Unheil Ölteppiche gegen die Strände rollen und Feuer schwelen, wo früher einmal Olivenhaine ihre Silberkronen nach dem Wind drehten, mein Krieger, gehört doch in jedem Kampf für das Gute zu den alltäglichen Verwandlungen: ein Hagel brennender Pfeile, ein Artillerieblitz, ein Granattreffer oder bloß eine von höchster Stelle erteilte Baugenehmigung – und schon wachsen auch aus tausendjährigen Hainen Stahlbetontürme auf oder Feuersäulen und werden Rosengärten zu bloßen Toupets auf den Glatzen von Tiefgaragen und Bunkern.
ODYSSEUS
Die einzigen unterirdischen Bauwerke meines Ithakas waren Weinkeller, Heldengruften und Tunnel für den segenbringenden Handelsverkehr.[888]

Itaca si trasforma in una fortezza moderna, ostile a chiunque provenga dall'esterno. La retorica però del "guerriero di buon cuore", condotta da Ulisse, non piace ad Atena ed essa la irride continuamente nel discorso che gli rivolge. Ulisse giustifica la violenza in guerra, asserendo che è necessaria a raggiungere i propri scopi. Se anche degli innocenti finiscono nel mirino degli assalitori è una sfortuna e non è loro imputabile. La guerra ad ogni costo, professata da Ulisse, è così mostrata esplicitamente, nelle parole della *Strandläuferin*, per ciò che è veramente: una mera scusante per generare altra violenza, al fine di sottomettere gli altri al proprio controllo. Ulisse si configura così come il perfetto prototipo dell'illuminista di Horkheimer/Adorno che non a caso è citato come *exemplum* nella *Dialektik*. Lo stesso Ulisse che si fa legare all'albero

[887] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 349-351.
[888]Christoph Ransmayr, op. cit., p. 345.

maestro della nave, come allegoria del proprietario terriero, è qui legato alle proprie esigenze di "mercato" senza sentire ragioni altrui:

ODYSSEUS
[…]
Die schaffende Hand, die offenen Arme, das werden die Zeichen der Zukunft sein, Ithakas neue Sinnbilder. Was in dieser Höhle bereitliegt, ist nicht Beute, sondern Wiedergutmachung. Allgemeingut und von nun an Teil des Reichtums meines Landes.
ATHENE
[…]
Wiedergutmachung? Denkst du tatsächlich, daß an den Ufern eines Blutstroms, an den Küsten eines Meeres von Blut!, irgend etwas wiedergutmacht werden könnte? Du hast Beute gemacht, Herr Ithakas. Und Beute bleibt Beute, auch wenn du deine Putzfrauen das daran getrocknete Blut abschmirgeln läßt.[889]

La ragione illuminista genera una barbarie che giustifica così qualunque mezzo a fini utilitaristici e rovescia la paventata superiorità intellettuale dell'*homo oeconomicus* sugli altri, in mitologia. Ransmayr affronta la spinosa questione della «Verschlingung von Aufklärung und Mythos»[890] e naturalmente «[von] dem der Vernunft innewohnenden Wahnsinn»[891], anche in un romanzo semi-documentaristico, dedicato alla figura di Mazzini, dal titolo *Die Schrecken des Eises der Finsternis* (1984). In particolare un *excursus* (denominazione utilizzata anche dai neo-marxisti della scuola di Francoforte) dal titolo, già di per sé evocativo, *Fragmente des Mythos und der Aufklärung*, mette in luce l'interesse dello scrittore austriaco per questi filosofi, già citati in alcuni scritti della produzione giovanile. Il punto focale della riflessione di Ransmayr è che «der aufklärische Impuls von Seefahrt und Forschung schlägt um in einen fanatischen, besitzergreifenden, zugleich aber selbstzerstörerischen, weitgehend irrationalen Wettlauf»[892]. Come afferma il germanista Dorowin «die Heimkehr, spätestens seit Homer ein – wenn nicht *das* – Thema der Literatur, wird von Christoph Ransmayr, diesem ewig Reisenden, in seinen Reportagen und Romanen immer wieder in ihrer Komplexität und Schwierigkeit beschrieben»[893]. A questi generi si aggiunge, con *Odysseus, Verbrecher* anche il dramma teatrale. Ma Dorowin sottolinea anche la presenza del sogno, più precisamente di un *kollektiver Traum*, che in effetti anche nel dramma di Ulisse

889 Christoph Ransmayr, op. cit., p. 352.
890 Horkheimer/Adorno, *Dualektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1947)*, op. cit., p. 44.
891 Ivi, p. 199.
892 Hermann Dorowin, *Christoph Ransmayrs Poetik des Tagtraums* in: Isolde Schiffermüller, Elisa Destro (Hgg.), *Traumtexte*, Köningshausen & Neumann, Würzburg 2020, pp. 209-221, qui p. 214.
893 Ivi, p. 215.

affiora nelle battute finali. Coloro che tornano dalla guerra sono convinti di essere scampati alla morte ma essa, in realtà, perseguitandoli li fa sprofondare in uno stato quasi catatonico. Da qui le ossessioni di dover dimostrare, senza mai contraddirsi, che la guerra sia decisa da "forze altre" e che il ritorno in patria, quando concesso, vada celebrato perché la patria attende l'eroe che torna. È una convinzione comune, suggerisce il dramma, a tutti gli *Heimkehrer*. Guerra e distruzione sono i comun denominatori di Troia e Itaca. Come scrive Florian Braitenhaller «Ransmayr schreibt die Aktualisierung einer Ursprungserzählung des europäischen Selbstbewußtseins als Kriegsfolgegeschichte, mit einer deutschen Wertung, die sich schon im Titel des Stücks ausspricht; *Odysseus, Verbrecher*.»[894] La guerra si configura così come il mito moderno per eccellenza, assurdo nella propria giustificazione di esistenza, eppure consolidato incessantemente dall'uomo, che finisce così per affermare che la morte sia incidentale, un tributo di sangue necessario alla realizzazione euristica[895] di un piano superiore:

ODYSSEUS

Städte werden nur verwüstet, wenn sie der guten Sache im Weg liegen. Daß die Feuerkraft gelegentlich an den Linien und Lufträumen des uniformierten Feindes vorbei auf Marktplätze und Schulhöfe oder Lazarette niederfährt, gehört zu den unvermeidlichen Fehlschüssen selbst der präzisierten Luftschläge…

ATHENE

…Kollateralschaden. Hieß das bei euch nicht *Kollateralschaden*? Bei uns, an den Stränden, gilt in solchen Schadenfällen ein einfacherer Spruch: *Knapp vorbei ist auch daneben*.[896]

---

[894] Florian Braitenhaller, *Christoph Ransmayr: Odysseus, Verbrecher. Rezension*. Literaturhaus Wien, *Odysseus trägt Züge von uns allen*, 2010, p. 25. www.literaturhaus.at/index.php?id=7460&id=7460&type=98&cHash [u.a. 12.06.2020].

[895] Nell'opera filosofica in questione, Horkheimer/Adorno non criticano dei contenuti specifici della ricerca scientifica a loro coeva (ossia di metà Novecento) ma la ricerca *tutta*, intendendo che è l'approccio dell'uomo all'analisi del reale ad essere problematico e, quindi, da rimettere in discussione. Il processo di attuazione di un qualsiasi piano di lavoro, euristico per l'appunto, di natura scientifica, è così sempre giustificato dal fine di accrescimento intellettuale, rendendo così l'uomo – paradossalmente – nuovamente preda di quell'angoscia dell'esistente (la "corsa affannosa", in altri termini, a nuove conoscenze e tecniche) che l'ha spinto, al tempo dei cominciamenti, a creare il mito da opporre a quell'*horror vacui* senza nome. L'illuminismo sprofonda nuovamente nel mito. L'Ulisse austriaco rappresenta bene questo passaggio.

[896] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 344. L'espressione tedesca significa che mancare un obiettivo per un soffio non cambia il fatto che qualcuno, alla fine, non l'ha raggiunto. Nell'evidenza del corpus, il proverbio è molto spesso usato per commentare la sconfitta o il fallimento.

Atena compie una vera e propria dissacrazione del linguaggio militaresco, conducendo una critica ben precisa a ciò che la guerra porta con sé. Su questo si è espresso chiaramente il giornalista letterario Dirk Pilz che mette bene in luce l'operazione condotta da Ransmayr. Da un poema, quello omerico, in cui guerra e conflitto sono necessari, al fine del raggiungimento di una risoluzione finale, supportata peraltro dagli dèi stessi, si giunge così nella contemporaneità della lettura data da Ransmayr ad un conflitto inutile, responsabile di danni, definiti sarcasticamente dall'autore "collaterali":

Ransmayrs Stück *Odysseus, Verbrecher* ist ein ätzender, mitunter auch polternd symbolischer Doppelkommentar. Es nimmt den Heldenepos von einst seinen schöngeistigen Flor, um es als nackte, böse Wahrheit über Krieg und Kriegführen der Gegenwart ins Stammbuch zu schreiben: Jeder Sieg und jede Schlacht hat Kollateralschaden, die für die Namenlosen der Geschichte noch immer Leid und Sterben bedeuten.[897]

I cosiddetti "*Namenlosen*" saranno però rappresentati da un coro che perseguita Ulisse e sottolinea sadicamente quel rimorso che l'eroe reca in sé:

> CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN
>
> Wir sind noch der Himmel, wir wollen für immer bei dir bleiben. Wir haben dich lieb, wir verlassen dich nicht. Du hast uns erschlagen, aber wir haben dich lieb.
>
> ODYSSEUS
>
> Laßt mich! Es war Krieg! Ich habe mit meinem Heimweh, meiner Gefangenschaft, meinen Irrfahrten schwer bezahlt.
>
> CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN
>
> Und wir noch schwerer mit dem Leben. Und du hast doch nicht schlecht verdient am Tod. Hast du deine Beute am Strand schon vergessen? […] Wir oft willst du's noch hören, Kamerad: Wir haben keine N amen mehr, wir waren deine Freunde, *und* wir waren deine Feinde. Wir waren, wir waren. Wo wir nun singen, herrscht ewige Ruhe und verwirren sich alle Fronten wie die Linien auf Schnittmusterbögen und verblaßt, verblaßt, verblaßt jeder Unterschied. Wir singen und segeln und driften und schweben namenlos in einem Schauer aus Sternen.[898]

I tentativi di vittimizzarsi e di giustificare i propri intenti vengono prontamente messi a tacere dal coro. Esso, chiaramente ispirato al tipico procedimento corale delle tragedie attiche, assume su di sé la funzione di tribunale spirituale. Ulisse è incolpato non solo di aver provocato morte e distruzione ma di aver guidato la spedizione suicida di Troia:

---

[897] Dirk Pilz, *Ewiger Krieg* in: Berliner Zeitung, 12/17/2003, [u.a. 2/05/2021]
[898] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 371.

CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN

[…] Aber bist du es denn nicht selber gewesen, der die Männer aus diesen Dörfern in Uniformen gesteckt und unter Marschmusik plärrend gegen Troja gescheucht hat? Wer soll die Felder nach solchen Abmärschen bestellen, wer die Fließbänder am Laufen halten? Selbst Waffenschmiede wollen irgendwann bezahlt werden. Und sie ziehen in blühende Länder weiter, wenn den Helden die Knete unter ihren Taten zerrinnt.

ODYSSEUS

[…]

Und wo sind die Frauen, die tapferen Mütter Ithakas, sie haben mein Land doch stets gehütet, notfalls als Trümmerfrauen Ziegel geschleppt![899]

Ulisse viene decretato dal coro un vero e proprio comandante che guida il proprio esercito e, per questo motivo, ancora più responsabile della perpetrazione della violenza. Quando Ulisse chiede delle donne di Itaca parla di "donne delle macerie". Il riferimento è storico: si tratta infatti di donne in genere fotografate sorridenti e laboriose; intente a sgombrare con semplici utensili, o addirittura a mani nude, i detriti nelle vie delle città devastate nel secondo Dopoguerra. La partecipazione femminile alla ricostruzione urbana è stata poi messa in dubbio dagli storici. Ulisse sfrutta il mito delle donne delle macerie per sottolineare la devozione, e quindi la sottomissione al patriarca, delle itacesi. Ma nulla di tutto ciò è possibile nell'Itaca ritrovata da Ulisse. Il coro informa Ulisse che le donne si sono prostituite.

Si arriva così alla scena dell'incontro tra padre e figlio. Essa ha la funzione di sottolineare come distanti siano diventati i destini dei due m come Ulisse tenti, in ogni modo, di riappropriarsi dell'affetto familiare. Quando Telemaco e Ulisse discorrono poi del ritorno di quest'ultimo in patria e della scia di morte che ha lasciato dietro di sé la domanda del figlio è emblematica e densa di presagi per la strage dei Proci che avverrà di lì a poco:

TELEMACH

Du hast die umgebracht?

ODYSSEUS

Ich habe sie überlebt.

TELEMACH

Und jetzt? Jetzt träumst du von ihnen?

[899] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 374.

CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN

Sag ihm doch, daß du keine treueren Gefährten hast als uns, sag's ihm, los! Sag deinem Sohn, daß wir es sind, die Erschlagenen, die dich durch die Gegend schleppen, nach Hause!

ODYSSEUS

Ich träume nicht nur von ihnen, sie begleiten mich an manchen Tagen auf Schritt und Tritt.[900]

"Sopravvivere ai morti" è la risposta illuminista che giustifica la violenza e rende così Ulisse conscio di aver agito per una giusta causa, perché altre vie non c'erano. Il coro dei fantasmi uccisi perseguita quotidianamente Ulisse a ricordargli, invece, il contrario. Non è un dialogo ma un'assordante accusa continua tesa a ricordare a Ulisse le sue gesta. Il discorso che avvia ha lo scopo fondamentale di convincere Telemaco della terribilità della guerra, e al contempo, della sua necessità storica. Avvia così un discorso che nella piena tradizione dei discorsi menzogneri del personaggio, tenta di persuadere il figlio che nel fondo della guerra una speranza, seppur flebile, ci sia:

ODYSSEUS

Ich war tiefer im Dunkel des Krieges als jeder andere. Der Weg aus der Schlacht, aus den Alpträumen des Tötens und der Grausamkeit zurück in einen manchmal schon unerreichbar scheinenden Frieden, ist wohl der längste, den ein Mensch gehen kann, ein Weg durch ein Labyrinth. Unterwegs muß sich in Heimkehrer nicht nur von den Monstern lösen, die ihm auf dem Schlachtfeld entweder entgegengestürmt sind oder an deren Seite er, selber ein Monster, gekämpft hat, sondern auch von den meisten Überlebenden, Nachkriegsungeheuern, den vom Blut für immer Gezeichneten. Und er muß schließlich selber die Bestien begraben oder wenigstens vergessen, die er in sich selber trägt und ihn daran zweifeln lassen, ob den Lebenden noch zu helfen ist. Denn es gibt keine Grausamkeit und keine Erniedrigung, die nicht jeder von uns in seinem Hunger, seinem Haß oder seiner Angst erleiden *und* verüben kann. Jeder ist zu allem fähig und manchmal allein in den Gesichtern der Toten ein Ausdruck der Unschuld zu entdecken, der noch hoffen läßt.[901]

La situazione in cui riversa l'isola, così come la visita ossessiva dei fantasmi, deriverebbe, così sembra suggerire il testo, da un possibile sogno del protagonista che terminerebbe solo con l'incontro della sua famiglia, momento del risveglio e della consapevolezza. Questo tema verrà ripreso alla fine

[900] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 382.
[901] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 383.

dell'opera. Nel primo atto ne viene però fatta menzione ed è Atena a dettarne i presupposti:

ATHENE

Penelope ist ihr richtiger Name? In den Klatschkolumnen heißt sie nur Pelo. Schön immerhin, daß du wenigstens beim Verstecken der Beute an sie denkt. […] Pelo, die Frau des Städteverwüsters, heißt es. …, Pelo, treue Gemahlin des Siegers von Troja. Dabei taucht mal an ihrer Seite mal dieser, mal jener Begleiter auf – eine Premiere hier, eine Wohltätigkeitsveranstaltung da, Vernissagen, Finissagen, das ganze Programm.

ODYSSEUS

[…] Penelope, Telemach, mein Söhnchen. Ich habe von ihnen geträumt, jede Nacht und an jedem Tag in der Ferne, geträumt in den Trümmern von Troja, in muffigen Zelten und Bunkern, geträumt an der Reling meiner Schiffe…

ATHENE

Ein bißchen viel Träumerei für einen, der am Ende zuerst seine Beute in Sicherheit bringt, bevor ihm seine Liebsten in den Sinn kommen. Aber vielleicht träumst du ja immer noch. Schließlich ist schon mancher Heimkehrer erst auf der Schwelle seines Hauses erwacht.[902]

Atena tenta di risvegliare Ulisse dal tepore e dell'estrema fiducia in se stesso, ricordandogli che è da stolti credere che il mondo sia rimasto immutato. Itaca lo ha dimenticato e subito rimpiazzato:

ATHENE

Du denkst, Ithaka habe sich aus Trauer über deine blutige Wallfahrt nach Troja in seine prachtvollsten Kleider geworfen und seither, an das Datum deines Abschieds genagelt, atemlos, bewegungslos und unversehrt strahlend auf deine Rückkehr gewartet? Das glaubst du tatsächlich? Dann hättest du nicht bloß das Land deiner Ahnen und deiner Kindheit, sondern auch ein Land von strohdummen Narren verlassen. Zu Kriegslisten frisierte Gemetzel sind den Daheimgebliebenen vielleicht weniger geläufig als dir, aber so blöd. Herr Städteverwüster, so blöd sind die Daheimgebliebenen nirgendwo auf der Welt, um bis ans eigene Grab auf einen zu warten, der nur noch gelegentlich durch Abend- und Morgennachrichten geistert.

ODYSSEUS […]

Ithaka war als Sehnsucht überall, worauf ich meine Stiefel gesetzt habe. Die Erinnerung an mein Land ragte selbst aus dem Schutt der Mauern von Troja. Wenn diese rauchende Wüste auch nur den Namen Ithaka tragen soll, bin ich nicht länger Odysseus.

ATHENE

Dann musst du deinen Namen wohl vergessen. […][903]

L'identità di Ulisse viene definitivamente messa in crisi dalle affermazioni di Atena che ricorda ad Ulisse il valore, pressoché nullo, delle sue imprese: buone,

[902] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 350-351.
[903] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 345-346.

certo, per essere riprese per un pubblico vorace di notizie sensazionalistiche ma che non creano legami con lui. Anche questo passaggio è un colpo ben assestato contro la tradizione omerica nella quale sono proprio le imprese che contraddistinguono la fama di Ulisse e la sua capacità a cavarsi d'impiccio da ogni situazione. La dea mette in discussione il ritorno stesso asserendo che nessuno può davvero tornare da una guerra, non perlomeno in modo lucido perché la violenza finisce per possederlo:

ODYSSEUS

Der kostbarste Preis jeder Armee war immer noch, aus dem Krieg heimzukehren, die Schlachtfelder, die Brandstätten, die Waffen, die Zerrissenen, alle Gräber für immer hinter sich zu wissen und in der Heimat für immer geborgen zu sein.

ATHENE

Ach ja?, das ist mir neu. Ich kenne Heimkehrer, die, kaum hatten sie ihre Waffenrücke abgestreift oder wenigstens die Federbüsche von ihren Helmen rasiert, sofort nach neuen Feinden Ausschau hielten – und dazu gleich auch nach passenden Prügeln. Heiße Kriege, kalte Kriege…am Ende führt doch jeder Kampf ins Feuer. Ein paar säuselnde Prozessionen und Löschwasserzüge im Zeichen des Friedens haben sich noch stets als Karnevalszüge nach ihren *Nie wieder!*-Schwüren entsetzt auseinanderliefen. Heimkehr? Aus einem Krieg, Held Trojas, Städteverwüster, ist noch keiner heimgekehrt – jedenfalls nicht als der, der er war. Willkommen in Ithaka.[904]

Il tema della guerra è poi nuovamente declinato nella scena successiva. I servi di Ulisse Eumeo, Melanzio e Filezio sono impegnati in un gioco di carte denominato *Schlachten*. Qui il termine è nuovamente evocativo ed è questa volta rappresentato da una sequenza di numeri, dal valore sempre più alto, che indica i morti caduti in battaglia:

[PHILOTIOS] Also: Gallipoli, 480, Austerlitz, 22, Waterloo, 50. Isonzo eins bis vier, 300, Solferino. 20 – macht 872 000 für Eumaios. Der baut seine Führung ziemlich aus. Letzte Runde, meine Herren. Du bist dran, Melanthos![905]

Per vincere al gioco occorre totalizzare il maggior numero di morti. L'originalità del passaggio narrativo è però conferita dalle battaglie citate, tutte reali e diventate celebri, come ad esempio *Austerlitz*, *Waterloo*, *Isonzo*, *Stalingrado* ma anche *Verduno* e *Lepanto*, tra le quali fa però capolino quella mitica di Troia, che a causa di un *unbekannter Verlustzahl* rappresenta il Joker:

[904] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 352.
[905] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 354.

[…] Der Joker gleicht den Rückstand auf den aktuell Führenden aus und überflügelt ihn um den Wert von 100.000. Zieht der Führende den Joker, werden ihm 300.000 Gefallene zugesprochen.[906]

La guerra di Troia permette così di vincere indipendentemente dai punti accumulati in precedenza. Ciò è dovuto al fatto che Troia rappresenti la Guerra per antonomasia. La scena permette all'autore di comporre nuovamente quell'intreccio tra storia e mito: da un lato gli scontri che hanno scosso il mondo nel corso dei secoli e dall'altra la guerra di Troia che, sola e isolata, consente al giocatore di vincere e "oscurare" così tutte le battaglie storiche.

In questa scena vengono nominati per la priva volta i pretendenti, ridenominati da Ransmayr *die Reformer*. Ad essi è collegato anche l'arrivo degli immigrati:

PHILOTIOS

Habt ihr gehört? Das Neueste von den Stränden? Der brennende Müll dort unten lockt offensichtlich nicht mehr bloß Handelsschiffe an die Riffbänke. Neuerdings, heißt es, krachen immer wieder auch mit Flüchtlingen überladene Rostkähne gegen die Klippen, und anschließend werden bloß arme Teufel angeschwemmt, bei denen nichts zu holen ist als die paar nassen Lumpen, die sie am Leib tragen.

EUMAIOS

Nichts zu holen? Ich habe welche gesehen. Fast alle schwarz. Einen ganzen Lastwagen voll. Die Strandläufergangs haben begonnen, die Brauchbaren von ihnen auf Lastwagen zu verladen und sie als Schwerarbeiter an die Meersalzbarone zu verkaufen. Soll sogar mehr Geld bringen als der Treibguthandel.

MELANTHOS

Das habe ich anders gehört. Antinoos hat mir gesagt, Athene werde ihren Strand wohl bald verminen müssen, um ihn vor der Gier der anderen Strandläufer zu schützen. Athenes Schweinebucht soll von den Strömungen derart begünstigt sein, daß die meisten um ihr Leben strampelnden Schiffbrüchigen daran vorübertrieben und nur das schwerere Zeug angeschwemmt wurde. Letzte Woche ein ganzer Container voll Staubsauger.

PHILOTIOS

[…]

Du triffst dich mit diesem Schwein Antinoos?[907]

Nel dialogo tra i servi di Ulisse si arriva a comprendere lo scenario sociopolitico della nuova Itaca. La scena evocata dell'arrivo dei migranti sulle barche è emblematica ed è un chiaro richiamo all'attualità europea che, come nel

[906] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 355.
[907] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 356-357.

dramma *Perikizi*, è obbligata ad assumersi la responsabilità di gestire l'arrivo dei rifugiati. Se però nel dramma di Özdamar la dimensione europea ricreata era, seppur sopra le righe, fedele alla cronaca attuale, quella di Ransmayr propone una sorta di ritorno alla schiavitù in cui gli uomini arrivati per mare vengono venduti e sono identificati attraverso il solo colore della pelle e vengono chiamati volgarmente *Seepferde*[908]. In questa dittatura che fa scempio dei più deboli l'autore sottolinea la spregiudicatezza degli sciacalli, tra tutti Atene, che mina il territorio e deruba chi arriva. Le aspirapolveri nel container, come esempio paradigmatico di "bottino" giunto dal mare, è da un lato un tentativo – ancora una volta – di attualizzare il mito. Dall'altra però funge da particolare straniante che rende l'isola un territorio definitivamente inospitale, vandalizzato, sull'orlo del baratro:

EUMAIOS

Euer Reich droht zu verfallen.

MELANTHOS

Unter den Krallen treuloser Vasallen.

[…]

MELANTHOS/PHILOTIOS/EUMAIOS

[…] aber wir sagen nur, was der Fall ist. Ithaka schreit nach Eurer Hand.[909]

Il fallimento è segnalato dai servi di Ulisse che, però, l'eroe decide di non ascoltare. Oggetti di comune uso, quanto più lontani possibili dalla sontuosità del tempo mitico come quelli per le pulizie, rappresentano così l'unico oggetto di ricchezza. L'accumulo selvaggio è così per un verso rappresentato dal numero di vittime delle guerre passate, ripetuto incessantemente come una litania, per l'altro dal *Treibguthandel* che rappresenta così l'unica fonte di sostentamento in un mondo dimenticato. Anche Penelope emerge dal contesto evocato, così come i goffi tentativi di seduzione di Antinoo:

MELANTHOS

Na ja, Penelope hat ihn bisher jedenfalls noch nicht so eindeutig abblitzen lassen wie Athene. Die soll ihm ja eine geklebt haben, als er ihr bei ihrer letzten Lieferung von angeschwemmten Kofferradios an die Wäsche gehen wollte.

EUMAIOS

[908] Cfr. Christoph Ransmayr, op. cit., p. 357.
[909] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 364-365.

Hör mal, wenn du dieses Schwein Antinoos noch einmal erwähnst, riskierst du eine Kopfnuß. Nenn ihn einfach *das Schwein*, dann kennen wir uns aus.[910]

L'insistenza sul termine "maiale" ha lo scopo di voler portare chiunque ad odiare i nuovi reggenti solo perché così deve essere. Non c'è una reale riflessione sul motivo per cui Itaca riversi in quello stato. Antinoo viene così accusato di esserne il responsabile ma senza prove che ne testimonino il mal governo.

Il nuovo nome dei pretendenti ha un valore fortemente politico: essi non intendono pretendere il regno di Ulisse, tale e quale, ma prenderne le redini per riformarlo, istituendo un nuovo governo seguendo la propria giurisdizione. Se il termine "pretendenti" ha perciò un valore esplicitamente negativo perché sottolinea l'*hybris* feroce e avida di coloro che, infatti, verranno proprio per questo puniti dagli dèi, nel termine "riformatori" vi è indicata solo l'azione, svuotata di qualsivoglia connotazione. I riformatori vorrebbero convolare a nozze con Penelope ma non sono né l'avidità né la crudeltà a caratterizzarli. In assenza di Ulisse essi tentano per davvero di ritrovare un ordine e un senso ad un regno con un ecosistema devastato. Eppure Antinoo, il capo dei riformatori, è denominato *Schwein*. La catena lessicale legata ai maiali continua e termina così nel termine dispregiativo del capo.

Come è possibile evincere, ciascun personaggio è definito solo attraverso le proprie azioni. Da ciò ne deriva la denominazione dei personaggi presentati: i *Reformer*, perché intendono riformare l'isola, gli *Strandläufer*, perché vagano alla ricerca dei relitti, e emblematici sono a questo proposito i riferimenti della terza scena: *Schläfer* diventano i servi di Ulisse non appena si mettono a dormire nella notte per poi però trasformarsi in *Kämpfer* non appena attaccano Ulisse pensandolo un ladro per poi degradarsi a *Untertaten* non appena l'identità di Ulisse è svanita. Non dimentichiamo che anche Ulisse è perlopiù conosciuto come *Städteverwüster*[911]. Ransmayr riprende il fenomeno di denominare i

---

[910] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 358.

[911] Il termine è una traduzione tedesca della parola greca *Ptoliporto* (*πτολίπορθος*), ossia "distruttore di città". Troviamo la parola come occorrenza soprattutto nell'*Iliade*, in cui effettivamente Ulisse è connotato principalmente come guerriero, ma anche, sebbene in misura minore, nell'*Odissea*. Sulle occorrenze del termine nei poemi greci cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (DWB) *„städteverwüster", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, https://www.dwds.de/wb/dwb/st%C3%A4dteverw%C3%BCster, [u.a. 01.04.2021].*

personaggi attraverso epiteti, proprio della scrittura del mito, rovesciandolo però in menzioni svuotate di qualunque intento celebrativo. Se gli epiteti nel mito hanno la funzione di caratterizzare un eroe o un mostro in base all'elemento che lo caratterizza maggiormente, o che lo rende più temibile ai suoi nemici, nel dramma ogni riferimento contiene un significato banale, a-mitico: azioni quotidiane come dormire e camminare definiscono i personaggi, unitamente alle definizioni più belliche come "devastatore di città" o "sottomessi", ma non vengono motivati, come avviene nel mito classico greco, da una rigorosa digressione che ne elenca la storia. Nessun personaggio di Ransmayr, se si fa eccezione per Ulisse, gode di una storia personale. Ognuno di essi vive nel momento in cui si rapporta con gli altri comprimari e nel modo di opporsi al ritorno di Ulisse. Abbiamo detto che Ulisse rappresenta un'eccezione: la storia personale associata all'eroe dell'*Odissea* è però quella del *Landesvater*, che è il modo in cui egli stesso si autoproclama. Il termine racchiude in sé la supremazia illuministica di dominio sugli altri. Non sono le avventure che ha vissuto a definirlo, come avveniva nel poema, ma il potere che esercita sugli altri e con il quale rivendica la propria patria.

Nell'ultima scena del dramma Ulisse non uccide i pretendenti, come nel poema, sfruttando lo stratagemma della gara di frecce[912], ma compie quello che è stata definita una *Säuberungsaktion*[913], ossia un caso di vero e proprio sterminio. Anche nella drammatizzazione di Ransmayr Ulisse adotta un travestimento per ingannare i Proci (nel poema gli viene conferito da Atena ed è ben più di un semplice cambio d'abito ma una vera e propria trasformazione fisica) ma il tutto viene, ancora una volta, reso grottesco. Si profila così il tema della sceneggiata teatrale che, però, a differenza del poema non è elogiata ma appare in tutto il suo *nonsense*:

ODYSSEUS

[…]

Sicher ist sicher. Ich werde diese sogenannten Reformer zur Vernunft bringen, ohne daß ich auch nur meinen Namen zu sagen brauche. Sie sollen mich erst erkennen, wenn ich der Vernunft das Wort geredet und sie aus dem Haus gewiesen habe.

912 Ulisse sfrutta, ancora una volta, la capacità di manipolare i nemici come era già stato con Polifemo. Penelope si fa infatti promotrice di una sfida con l'arco che serve come pretesto per permettere ad Ulisse di impossessarsi dell'arco e uccidere così, a tradimento, Antinoo.

913 Eleonora Ringler-Pascu, op. cit., p. 253.

TELEMACH

Du meinst, sie werden dich nicht erkennen? Willst du dich verkleiden?

ODYSSEUS

Hast du mich denn auf den ersten Blick erkannt? Zwanzig Jahre sind Verkleidung genug.

Aber vielleicht wird eine Tarnung dieses Kostüm ergänzen.

TELEMACH

Und warum das Theater?

ODYSSEUS

Ich möchte die Wahrheit erfahren.

TELEMACH

Und was wäre die Wahrheit in diesem Fall?

ODYSSEUS

Mein Hof ohne mich.[914]

In questo passaggio viene così decretata la fine degli invasori. A differenza del poema, Ulisse ricava da sé il proprio travestimento, facendo inoltre leva sulla propria vecchiaia[915], mentre nel poema non si fa neppure menzione alla possibilità di non essere riconosciuto per il troppo tempo passato (vent'anni). Ciò è dovuto al carattere atemporale del mito classico per cui ogni personaggio splende di una luce che non si affievolisce col passare degli anni ma che rimane sempre ben riconoscibile. La funzione degli dèi *ex machina* come Atena, nel poema omerico, è perciò quella di mascherare il vero Io degli eroi in modo da preservarne l'incolumità da eventuali attacchi dei nemici. Ulisse nel dramma tedesco, invece, attua una vera e propria farsa. Paradossalmente il teatrino di Ulisse è imbastito per scoprire una verità celata, enigmaticamente, identificata con la realtà della "corte senza di lui". La verità che intende perciò mettere a nudo è scoprire chi siano i riformatori e cosa abbiano effettivamente provocato ad Itaca. Nulla di tutto ciò verrà esplicitamente scoperto perché soffocato immediatamente nel sangue. L'uccisione dei pretendenti avviene al di fuori della scena, il sipario si riapre infatti con Telemaco e Ulisse sporchi di sangue mentre i loro servi accatastano i cadaveri in attesa di bruciarli in un rogo sulla pubblica piazza. Al di là dei possibili richiami, intenzionali, alle tragiche vicende della *Endlösung* storica, l'episodio si pone soprattutto in modo allegorico e

[914] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 388-389.

[915] Nel dramma viene presa in considerazione, per scherno, la vecchiaia di Penelope che viene definita, dai *Reformer*, una *First Lady* diventata *pergamenartig*, cfr. Christoph Ransmayr, op. cit., p. 401.

problematizza la questione dell'usurpazione al trono. Ransmayr non conduce la riflessione in maniera manichea ma sfuma la colpevolezza di Ulisse. La questione problematizzata è quella della legittimità, o meno, dell'azione usurpativa di Ulisse, soprattutto inquadrato nel contesto del mito classico, ossia non ignorandone l'origine omerica che, seppur violata e radicalmente modificata, affiora per mettere in luce il rapporto dialettico del mito con il presente storico. Ulisse giustifica la propria azione adducendo il fatto di aver tentato di ragionare con i nemici ma invano, cosicché il loro essere *staub*, sordi, l'ha infine obbligato a compiere la strage. Ulisse crede davvero alle proprie parole e sebbene riconosca l'orrore di quanto ha compiuto non è in grado di vederne altro che un mezzo, necessario, alla salvaguardia collettiva. È questo un punto estremamente interessante che l'Ulisse omerico nemmeno prende in considerazione. Egli, infatti, non cede mai al dubbio o al rimorso di quanto compiuto. Ransmayr pone così Ulisse in un'ambiguità di fondo, di memoria amletica, relativa ad una decisione ineluttabile che reca con sé morte e distruzione.

Telemaco, a causa di questa strage, subisce un profondo shock che segna tutta la fine del dramma. Il figlio ha ucciso insieme al padre e di questo non si perdona. L'omicidio diventa così un'onta irremovibile e il profondo rimorso del gesto lo fa impazzire a tal punto che risulta, nelle battute finali, inebetito e mentalmente assente:

TELEMACH

Preßt seine Handflächen gegen die Schläfen und bewegt dazu seinen Oberkörper wie ein Verrückter rhythmisch vor und zurück, stöhnt.

Zwanzig. Zwanzig. Vielleicht mehr. Alle tot. Alle umgebracht.

ODYSSEUS

Zu Telemach.

Was hätten wir anderen tun sollen, Telemach, was hätten wir tun sollen? Sie wollten den Umsturz, sie wollten unsere Rechte. Sie haben sich gezeigt, als das, was sie immer waren: Volksfeinde. Wir haben einen Bürgerkrieg im Keim gestrickt. Wir haben Ithaka vor der Reform gerettet.

TELEMACH

Wir haben sie umgebracht. Wir haben sie alle umgebracht.

ODYSSEUS

Wir hatten keine Wahl. Wir mußten es tun. Diese Reformer waren taub für jedes meiner Worte. Und sie waren blind für meine Heimkehr. Blind und taub!

TELEMACH

Antinoos hat seine Eingeweide in seinen zerrissenen Bauch zurückzustopfen versucht.

ODYSSEUS.

Odysseus ist gefallen. Er war ein Verräter.

TELEMACH.

Ich habe noch nie einen Menschen so schreiben hören.

ODYSSEUS

Es ist vorbei, Telemach. Wir haben es für Ithaka getan.

TELEMACH

Nie, noch nie…ich habe noch nie auf jemanden geschossen. Schneehühner, Tontauben…auf Tontauben, auf dem Schießplatz. Noch nice auf ein menschliches Ziel. Jetzt habe ich Antinoos und Eurymachos umgebracht.

ODYSSEUS

Es ist vorbei, vorbei! Wir mußten es tun. Sie haben uns gezwungen. Wir mußten es tun.

[…][916]

Questo dialogo racchiude le due visioni differenti dei due sopravvissuti alla violenza. Ulisse, che la giustifica ancora una volta dopo la guerra di Troia, tende a soffocare ogni rimorso possibile, insistendo sull'importanza del fine: salvare Itaca, epurandola dagli invasori. Ma Telemaco non è in grado di soffocare quelle voci, le quali appaiono, dopo la strage dei riformatori, anche al figlio:

CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN

[…] Telo, dein Herr Papa glaubt, du könntest uns nicht hören. Sag ihm doch, daß wir bereits die besten Freunde sind.

TELEMACH

Vergebt mir, Antinoos, Eurymachos, vergebt, ich wollte meinem Vater beistehen, ich wollte euch nicht töten, ich wollte niemanden töten.

CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN

Ach Kleiner, Neulinge, wie Antinoos und Eurymachos können noch nicht sprechen, auch bei uns dauert es eine Weile, bis einer zu plappern beginnt. Laß ihnen Zeit, schau dir inzwischen die Einschläge auf ihren Köpfen und Brustkörben an: Volltreffer! Wir gratulieren![917]

Il tono sardonico del coro coinvolge così anche il figlio che, suo malgrado, si trova invischiato in un senso di colpa collettivo insieme al padre e a tutti coloro che dalla guerra sono usciti vittoriosi ma macchiati del sangue degli altri. Il coro

[916] Christoph Ransmayr, op. cit, p. 416.
[917] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 419.

accenna anche al fatto che occorre attendere del tempo prima che i sensi di colpa, nella personificazione dei due proci uccisi, si facciano sentire. Ciò fa riferimento, con ogni probabilità, al fatto che in seguito alla strage è l'adrenalina e l'euforia di essere sopravvissuti a imporsi ma essa lascerà spazio, col tempo, alla mancanza di accettazione del gesto sconsiderato. Penelope, sconvolta per ciò in cui il marito ha coinvolto e trasformato il figlio, accusa Ulisse di essere tornato, di aver manipolato Telemaco e di aver ucciso coloro che collaboravano allo sviluppo di Itaca. Nel botta e risposta tra marito e moglie, così profondamente diverso da quello del poema omerico, esce fuori tutto il rancore di Penelope, per aver atteso un uomo che si è rivelato diverso da ciò che era inizialmente:

PENELOPE

[…] Wen willst du töten? Hast du noch immer nicht genug vom Töten? Erkennst du mich? Weißt du, wer ich bin?

ODYSSEUS

Du bist meine Frau.

PENELOPE

Ich war deine Frau.

ODYSSEUS

Ich bin nicht gefallen.

PENELOPE

Aber der Mann, den ich geliebt habe, ist im Krieg geblieben…und die Frau, die er verlassen hat, leidet wie eine Witwe.[918]

Nel discorso condotto con continui contraccolpi tra Penelope e Ulisse, in cui ognuno cerca di insistere sulla propria prospettiva, diametralmente opposta a quella dell'altro, Penelope arriva a negare che Ulisse sia ritornato: quello da lei amato, quello del mito classico omerico, è rimasto a combattere in battaglia. In questo passaggio Ransmayr celebra ancora una volta, allegoricamente, la morte dell'Ulisse del mito convenzionale per sostituirlo con un Ulisse accusato, addirittura, di aver tradito la famiglia. La guerra, causa essenziale dell'allontanamento del marito, è irrisa e ridotta ad una scena grottesca. Ulisse accusa Penelope di non combattere con i pretendenti, permettendo loro così facendo di restare. Ma Penelope inserisce l'accusa di Ulisse in un contesto

[918] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 410.

pragmatico e si chiede che tipo di guerra dovrebbe avanzare contro di loro. Nelle sue parole c'è tutto il senso dell'inutilità della violenza e della distruzione cui Ulisse è andato incontro, a cui ha consacrato la propria vita e alla quale, anche ad Itaca, continua ad essere devoto:

PENELOPE

Selbst eine Armee von Leibwächtern könnte die Fliegenschwärme nicht vertreiben, die eine verlassene Tafel umschwirren. Womit sollen Machthungrige verjagt werden? Mit einem Weberschiffchen?, mit Wollknäueln?, Papierkugeln aus den Seiten wertloser Verträge? Du hast mir und deinem Sohn deinen Schutz, deine Hand entzogen, um sie nach Troja auszustrecken.

ODYSSEUS

Es war das Wohl Ithakas, das mich geleitet hat, dich der Treue unseres Volkes anzuempfehlen. Es war der Krieg…

PENELOPE

…dem du entgegenzogen bist. Wer in den Krieg zieht, beweist vor allem, daß ihn selbst die Liebe nicht halten kann.

ODYSSEUS

Ich wußte dich geborgen in unserem Volk.

PENELOPE

Die erhobenen Arme eines Volkes sind wie die kalten Algenfahnen in den Strömungen des Meeres, wehen und schwenken dahin und dorthin und vermögen nichts zu halten.

ODYSSEUS

Das Volk liebt dich.

PENELOPE

Ein Volk kann jubeln, aber nicht lieben.[919]

Penelope suggerisce, come già Atena precedentemente, una sfiducia profonda nei confronti del popolo di Itaca. Mentre Ulisse si abbandona completamente alla convinzione di un popolo che si prende cura di sua moglie perché regnante "ad interim" Penelope lo redarguisce, facendogli notare che un popolo semmai può applaudire un sovrano ma non amarlo. Lo sconforto della solitudine di Penelope si fa sentire anche nel giudizio che dà poi dei riformatori:

ODYSSEUS

Ich stehe vor dir.

PENELOPE

Vor mir steht ein Maskierter.

ODYSSEUS

[919] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 406.

Hast du deine Freier nicht eben noch Schauspieler genannt? Ich habe mitgespielt.

Schauspieler tragen Kostüme.

PENELOPE

Schauspieler stellen etwas dar. Was sollte in diesem Spiel dargestellt werden?

ODYSSEUS

Die Entlarvung. Wer über die Ärmsten lacht, offenbart sich. Mein Spiel hat ihnen das Eingeständnis ihres Machthungers entlockt, ihrer Treulosigkeit. Sie sind Verräter. Sie haben dich, sie haben uns verraten.

PENELOPE

Anders als der Landesheer, haben sie immerhin die Felder Ithakas bewässert, Kanäle und Dämme gebaut, Brachen wieder fruchtbar gemacht und Plünderer ans Meer vertrieben.

ODYSSEUS

Du stehst auf ihrer Seite?

PENELOPE

Ich stehe allein an der Seite meines Kindes.

ODYSSEUS

Telemach ist kein Kind mehr, das du auf den Armen wiegst, sondern ein Mann. Nicht du bist es, die ihn beschützt, er beschützt dich.

PENELOPE

Er wäre ohne mich verloren in den Intrigen der Reformer. Ich begleite ihn durch ein Labyrinth.[920]

Penelope richiama all'attenzione del pubblico il mascheramento di Ulisse, alludendo non solo al travestimento da vecchio mendicante ma anche al cambiamento interiore del marito che più non riconosce. La logica di natura patriarcale, in cui il figlio protegge la madre e in qualche modo ne governa le azioni, ben rappresenta la separazione ideologica tra i due personaggi: Penelope assume un ruolo paterno e materno ad un tempo, in assenza di Ulisse, e diventa la figura di riferimento per il figlio. L'uomo, invece, richiamandosi ad una logica propriamente mitica, vorrebbe il figlio alla guida delle decisioni della madre (come infatti avviene nel poema omerico) e da Telemaco si aspetta un valido alleato per affrontare i nemici che occupano la sua casa. Egli pretende, in altre parole, una virilità d'onore da parte del figlio che dovrebbe quindi trasformarsi in un secondo Ulisse ad immagine del primo.

IV. Concetti-chiave del dramma

[920] Christoph Ransmayr, op. cit., pp. 407-408.

Due sono gli aspetti determinanti nella rielaborazione di Ransmayr. Da un lato il concetto di *oikos (οἶκος)*, che si sovrappone a quello tedesco di *Heimat*, dall'altro quello di *anagnorisis* (ἀναγνώρισις) che nell'opera omerica rappresenta il momento più decisivo e drammatico. Attorno a questi due concetti si sviluppa l'intero dramma. Tali concetti non solo sono già presenti nell'opera omerica ma risultano i suoi pilastri fondanti. Da un lato la patria, intesa sia come luogo fisico-geografico che come spazio mentale del domestico, assurge a meta finale del viaggio ulisside, dall'altra il riconoscimento, l'*anagnorisis*, è tema centrale degli ultimi canti dell'*epos* in cui tutta la tensione drammatica è giocata sui ruoli che Ulisse assume per non farsi riconoscere. Ransmayr immagina che Ulisse, tornato a Itaca, non ritrovi ciò che aveva lasciato. Come viene notato dalla critica, «Ithaka fungiert als Chiffre für die Heimat, als Symbol der Rückkehr nach einer langen und beschwerlichen Irrfahrt; zugleich ist es als Symbol der Sehnsucht nach der Heimat zu verstehen, eigentlich als Traumbild der Heimat, eine Folie, die sich allmählich von der Wirklichkeit ablöst»[921]. Su questo scollamento tra realtà immaginata e realtà ritrovata si esprime anche l'autore stesso in un'intervista: «Ithaka, die Heimat, war auf allen Schlachtfeldern und allen Stationen seiner Heimkehr ein Sehnsuchtsbild, ein Traum, der schließlich mit der Wirklichkeit kollidiert.»[922]

L'agognata patria resta perciò un sogno: una volta riconosciuto dai personaggi dell'isola viene allontanato, irriso e maledetto. È soprattutto il personaggio di Penelope, in questo contesto, a subire una profonda trasformazione. Nel poema omerico la donna è forte e resiste alle provocazioni dei pretendenti ma è totalmente sottomessa alla volontà del marito, ed è riconosciuta soprattutto per la sua bellezza. Così non avviene nel dramma di Ransmayr in cui, anzi, la donna è descritta come raggrinzita. Una figura più senile, e più saggia, si profila perciò di fronte all'eroe. Il ritorno di Ulisse è doloroso perché nulla di quanto lasciato in precedenza può essere ritrovato, questa presenza straniante viene consolidata dalle parole finali di Penelope che sigillano l'alienazione subita da

[921] Eleonora Ringler-Pascu, op. cit., p. 245.
[922] Stefan Gmünden im Interview mit Christoph Ransmayr, *Odysseus trägt Züge von uns allen*, in: «Der Standard», 27-28. Februar 2010, p. 25.

Ulisse, il quale, fatta esperienza della guerra, non è più come prima e come tale è rifiutato dalla patria stessa. L'accusa della donna è chiara:

PENELOPE

Zu Odysseus.

Du hast ihm das Schlimmste angetan, was ein Vater seinem Sohn antun kann, du hast ihn du deinesgleichen gemacht. Odysseus, Verbrecher, du hast ihn zu deinesgleichen gemacht.[923]

È proprio da questa affermazione di Penelope che si costruisce il titolo del dramma. L'accusa definitiva di Penelope è di aver trasformato Telemaco in un criminale come lui, atto solo a violenze e prevaricazioni. A questo punto Ulisse comprende che non ha più possibilità di reinserimento e reintegrazione all'interno di una società che l'ha già dimenticato e, anzi, lo respinge veemente. Penelope richiama così alla memoria un episodio di gioventù, inventato da Ransmayr, quando era stato inscenato un teatro di marionette per Telemaco. In esso è da sottolineare la rielaborazione in chiave moderna della profezia di Tiresia, pronunciata nel dramma da Penelope, che si inserisce *ad hoc* nel contesto metropolitano in accordo con le intenzioni teoretiche del progetto teatrale:

PENELOPE

In einem Puppenspiel, das deine Irrfahrten zeigte, mußte der Held am Ende wohl über ein Schlachtfeld gehen…und er mußte die Bajonette, die Messer, die Helme, die Gewehre der Toten aufsammeln, Stück für Stück und sich damit behängen wie ein fahrender Schrotthändler…

Odysseus beginnt langsam, genau das zu tun, was Penelope beschreibt, sammelt die herumliegenden Waffen Stück für Stück auf und behängt sich damit.

und so könnte er sich auf den Weg machen, waffenstarrend, klirrend und sein Todeszeug davonschleppen, immer weiter, bis er Menschen träfe, die seine Last vielleicht für Werkzeuge hielten, rätselhafte, metallisch, schimmernde Instrumente, um Felder damit zu bearbeiten. Gärten anzulegen, Brücken zu bauen oder Ställe oder Wiegen, Wunden zu verarzten oder um einfach den Zug der Wolken damit zu messen und den Lauf der Gestirne…

ODYSSEUS

Nun schwer behängt mit Waffen.

Und erst aus einem Land solcher Toren dürfte er endlich heimkehren – und bleiben?

PENELOPE

Aus einem Land der Toren? Ach, Odysseus. Aus einem…Paradies. [924]

[923] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 420.
[924] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 424.

Gebeugt unter seiner Last, macht Odysseus sich auf den Weg. Das Klirren der Waffen ist leiser und leiser werdend noch zu hören, als er bereits verschwunden ist.

Risuonano le parole della profezia omerica:

Quando incontrandoti, un altro viandante
Ti dica che sulla splendida tua spalla tu porti un ventilabro,
ebbene, proprio allora, piantato a terra il ben connesso remo,
e fatti rituali sacrifici a Poseidone sovrano
[…]
torna a casa e compi sacri ecatombi
agli dèi immortali, che abitano l'ampio cielo,
a tutti in giusto ordine; e la morte a te stesso dal mare
verrà assai dolce che ti toglierà la vita
vinto da splendida vecchiaia e le genti intorno avranno
prosperità. Queste sono le cose vere che io a te rivelo.[925]

Se la profezia omerica è carica di presagi, enigmatica e variamente interpretabile, quella del testo di Ransmayr non lascia spazio ad interpretazioni. Il peso degli oggetti di Ulisse viene visto dall'uomo come le fondamenta possibili di una civiltà più tecnologizzata, più avanzata: viene così sancito l'inizio del progresso. La profezia, quasi una parabola, rappresenta il paradigma per eccellenza dell'illuminismo e della volontà di potenza dell'uomo.

Ulisse compie la profezia e chiude un cerchio. Lasciando Itaca muore con lui qualunque speranza di miglioramento, di prosperità ma anche di pace interiore. Ulisse può solo abbandonarsi ad un nuovo viaggio, lontano da una casa ormai inospitale. Il finale sulla parola *Paradies* ricorda una ballata giovanile di Ransmayr – inserita nel volume *Ballade von der Glücklichen Rückkehr* dove l'autore descrive le difficoltà di una partenza – il cui contenuto è però fortemente onirico (Dorowin parla a questo proposito di *Poetik des Tagtraums*[926]):

Und wozu alle Plagen? – Eine unsichtbare Linie/schien durch Gletscherabbrüche und Kaskaden aus Stein/in die Höhe zu führen, weiter hinauf/ein Faden, nur für uns sichtbar/durch ein vertikales Labyrinth/ins Leere/*unser* Weg. [927]

La scena, suggestiva e magica, descrive il movimento sinuoso del viaggio che, paragonato ad un filo, conduce nello spazio labirintico il poeta, verso il vuoto. Lo stesso vuoto che, a fine dramma, abbraccia Ulisse nel *sein/unser Weg*.

[925] *Odissea*, op. cit., XI Canto, vv. 127- 137, p. 607. A parlare è Tiresia.
[926] Hermann Dorowin, op. cit., p. 216.
[927] Ibid.

Und in der Weite der Wüsten und Meere, jenseits des Horizontes, lag das nie Gesehene, ungetaufte Häfen, namenlose Gärten, […] blühende Städte, […] weiße Paläste, Zarzura/das Paradies.[928]

Il paradiso designa pertanto il sogno del poeta che egli sovrappone alla realtà che lo circonda, ma anche la realtà propriamente onirica, densa di illusioni, in cui si rifugia Ulisse, incapace di accettare la realtà che lo circonda. In ultima istanza è anche il punto di vista di Penelope: Itaca, senza Ulisse, è un paradiso perché priva di violenza. La *unsichtbare Linie* fa risuonare però anche un altro passaggio del dramma:

PENELOPE

[Ich] würde mich nicht anders handeln als der nächstbeste von euch Kriegern, der seinen Körper, sein Leben und das Glück seiner Familie in die Schlacht, selbst ins Sperrfeuer wirft, um eine Reichsgrenze eine Handbreit weiter in irgendeine Wüste hinauszuschieben […].[929]

Qui la linea descrive il confine cittadino che, in seguito ad un'ipotetica vittoria, si espande. La critica di Penelope ad Ulisse intende sottolineare che tutto è sacrificabile in battaglia pur di uscirne vittoriosi. In entrambi i casi Ransmayr sfrutta l'immagine della linea, del confine, per descrivere un percorso compiuto. In un caso è quello trasognato del poeta, che coincide però con quello di Ulisse/viaggiatore. Nel secondo caso si tratta di una linea, anch'essa invisibile e anch'essa posta sul vuoto, ossia quella del percorso esistenziale che pervade Ulisse: a nulla porta la vittoria se non a nutrire i fantasmi che lo perseguitano. Il percorso, in entrambi i casi, non conduce ad una meta ma si perde, sprofonda in una vastità che non può, e non deve, essere raccontata.

Elemento fondamentale di questa riscrittura è pertanto l'elemento del ritorno, nel quale Ulisse si scopre, con sua grande sorpresa, non come *Entdecker* (come la tradizione vorrebbe) ma come *Eroberer* il cui unico scopo è raggiungere il proprio obiettivo, ritrovare Itaca, senza mai esitazioni. Ma una volta raggiunta essa gli sfugge perché non lo riconosce, la famiglia lo rinnega e Ulisse è rimesso nel mondo, in un viaggiare infinito che non avrà mai fine. Ransmayr si concentra sugli ultimi canti dell'Odissea e, in particolare, sul ritorno a casa di Ulisse. Il mondo greco, per come lo conosciamo dall'epos di Omero, è

[928] Ibid. La citazione di Dorowin proviene da: Christoph Ransmayr, *Ballade von der Glücklichen Rückkehr*, in: Doren Wohlleben (Hg.), *Christoph Ransmayr*, Boorberg Verlag, München 2018, pp. 9-15, qui p. 14.
[929] Christoph Ransmayr, op. cit., p. 409.

irrimediabilmente sconvolto e mutato nel dramma tedesco ed è diventato una vera e propria discarica a cielo aperto. Lo spazio in cui si muovono i personaggi è perciò un'accozzaglia, senza fine né confine, di elementi volutamente anacronistici e fuori dal tempo omerico che realizzano un effetto straniante pervasivo, dall'inizio alla fine dell'opera.

In questo caso Ulisse è il rappresentante per eccellenza della supremazia illuministica che, per un proprio tornaconto personale, penetra nell'isola e uccide i nuovi regnanti per riassicurarsi il dominio sullo stato delle cose.

Quanto si è potuto rilevare nella riscrittura di Ransmayr rappresenta il paradigma del viaggio nell'epoca della postmodernità, che si distanzia sensibilmente dai viaggi per mare del mondo classico e assume il termine precipuo di *Mobilmachung*. Il movimento del viaggio assume così un significato allegorico di trasformazione, di vera e propria metamorfosi, che seppur già presente in Omero, esplode nella modernità: Ulisse da quel viaggio non riconosce più se stesso. La letteratura mette in luce le problematiche che si riflettono sul viaggio di oggi, segnalando come il tema del viaggio, storicamente rappresentato come un momento apripista all'esplorazione e alle scoperte, nasconda, al contempo, anche un lato più oscuro:

> Wer, wie Peter Sloterdijk die neuzeitliche Fortschrittsdynamik als »totale Mobilmachung« versteht, wer die moderne Mobilität beim Einzelnen wie in der Gesellschaft als deren Dialektik diagnostiziert, betrachtet die »Zeit-Läufte« nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Freude des Entedeckens, der Neugier und Lust des Erfahrens oder der künstlerischen wie existentiellen Fähigkeit des Entwerfens. Er sieht auch – sozusagen schattengängerisch – in den Hades der Moderne, verschließt den Blick nicht nur vor den privaten wie öffentlichen Entfremdungen, den Gewaltexzessen, den Flüchtingsströmungen, den Asylsuchenden. Denn schöpferische Forschungsexpeditionen implizieren nach dem Motto von Wahrheit und Irrtum keineswegs nur Umwege, sondern werden auch zu Irrafahrten, die realgeschichtlich Schicksale tragischster Art miteinschließen.[930]

5.4 *Odyssee. Europa*: riflessioni finali

Walter Jens, descrivendo in un suo volume diversi testi di poesia tedesca afferma che «Nur Poesie der Ausfahrer, Exilierten und Vertriebenen kann

[930] Gotthard Fuchs, *Wohin mit uns? Eine Art Einleitung*, in id., *Lange Irrfahrt, große Heimkehr*, op. cit., pp. 7.11, qui pp. 8-9. Il testo di Peter Sloterdijk citato è *Kopernikalische Mobilmachung und Ptolemäische Abrüstung* (1987).

adäquat beschreiben, was Heimat ist»[931]. Questa affermazione è riconducibile anche a questi testi teatrali. Attraverso le emozioni di sconforto e incertezza di Ulisse si apprende, nel corso dei tre drammi, che cosa significhi *oikos*, *casa*, per ognuno. Il termine greco, infatti, non designa semplicemente la patria o i beni immobili posseduti, ma sottolinea in particolare l'esistenza del luogo primigenio degli affetti e ne descrive quindi un aspetto immateriale, legato al sentire del personaggio o del poeta in questione. Se si osservano con attenzione i tre drammi, soprattutto gli ultimi due, appare evidente come la definizione di *oikos* funzioni *ad hoc* per descrivere il rapporto di Ulisse con la propria terra:

> Dem ontologischen Verständnis des *oikos* entsprach das naturrechtliche Verständnis einer sozialen Ordnung […]. Diese Ordnung hat ihre substantielle Dauer. Zu ihr gehören auch die Ahnen, von denen das Land herkommt. Dem Land eignet so eine Sakralität, die jeden Familienverband, und jeden *oikos* zu einer sakralen Einheit werden läßt.[932]

Questa unità sacra di cui sopra viene inevitabilmente spezzata da Ulisse nel corso dei tre drammi. Mentre nel primo dramma, *Der elfte Gesang*, il termine "casa" è da intendere in senso più universale, riferibile soprattutto ai compagni morti che ritrova durante l'evocazione ed è ravvisabile nel rapporto conflittuale che questi intrattengono con Ulisse perché ad essi è sopravvissuto, nei due ultimi drammi il concetto di *Heimat/oikos* si fa oggetto di una riflessione di più ampia portata. La sacralità dell'unione famigliare è infranta, da Perikizi, nel momento in cui il personaggio decide di partire per la Germania. Questa azione viene avvertita immediatamente come un tradimento da parte della famiglia, soprattutto nei confronti di quegli avi, gli *Ahnen* della citazione per l'appunto, che faticosamente hanno combattuto e sono morti per la patria turca. Il congedo della nipote è, per la nonna, inaccettabile proprio per questo motivo. In Ransmayr è invece il contrario: il ritorno a casa dell'eroe sancisce un allontanamento, uno scollamento psicologico tra ciò che l'eroe si attendeva di trovare al suo ritorno e la patria ritrovata che non corrisponde alle sue aspettative ma che, anzi, ha tutta intenzione di cacciarlo, rimandandolo di nuovo in viaggio, quasi che Ulisse nella contemporaneità sia definibile solo

---

[931] Walter Jens 1985, *Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel der deutschen Poesie*, in: Horst Bienek, (Hg.), *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas*, Hanser Verlag, München/ Wien 1985, p. 14-26, qui p. 17.

[932] Günter Dux*, Die Spuren der Macht im Verhältnis der Geschlechter. Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen Frau und Mann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1992, p. 387.

attraverso quell'eterno viaggiare e superare ostacoli che l'ha contraddistinto fin dall'antichità. Nel momento in cui il personaggio interrompe questo moto potenzialmente infinito, e sosta, la stasi reca ad Ulisse problemi di identità, di scontro e di credibilità. Ulisse non è più Ulisse: si maschera da mendicante oppure, come Perikizi, da asino. Attua insomma una commedia. Come si è visto nella parte dedicata al *topos* delle sirene, un tema fondamentale dell'Ulisse della (post-)modernità è senza dubbio l'aspetto teatrale, ossia della finzione, su cui si insiste molto. L'arte di dissimulare e la capacità di superare ogni problema che gli è posto dal mito omerico ad oggi, viene così a costituirsi come una mera sceneggiata, una prova di attorialità, ma null'altro. Tolta la maschera, Ulisse ritorna all'origine che in Perikizi rappresenta la Turchia, la nonna, protagoniste dell'ultima scena del dramma. In Ransmayr il ritorno all'origine non è la patria, che è persa e lo rimanda indietro, ma il viaggio stesso, il suo stato naturale di *homo viator*. Se a caratterizzare l'*Odissea* era proprio l'anelito all'unione famigliare, con Telemaco e Penelope ma anche con Eumeo e gli altri aiutanti, Ulisse, nella contemporaneità tedesca, si separa da quell'*oikos* e se ci ritorna lo fa attraverso modalità diverse, come nel dramma di Özdamar attraverso uno specchio, e resta incerto e probabilmente onirico un suo vero ritorno alla quiete domestica. La rottura con la casa e la mancata rimarginazione di quella ferita rappresenta così una costante nei drammi analizzati. Sul tema della frattura tra Ulisse e la *Heimat* si è espressa Stephanie Jug, il cui contributo sull'opera di Ransmayr permette di mettere in luce la tensione di Ulisse, da un lato, verso un ritorno a casa e dall'altro verso un "femminino" puro, privo di quella violenza che lo tormenta. Ciò non è possibile perché Itaca, come Troia, è sotto attacco, dall'interno. L'utopia della patria pacifica, che accoglie l'eroe dal lungo viaggio, su cui si costruisce l'intero impianto narrativo dei canti omerici, si dissolve in favore di una più realistica e attuale illusione e relativo disincanto successivo. Ulisse prende coscienza della distanza che intercorre ormai tra lui e la propria casa, e l'identità del celebre *Nostos* viene meno fino a dissolversi:

Heimat wird in Ransmayrs *Odysseus, Verbrecher* als Utopie aufgefasst, die durch Erinnerungen des Rückkehrers ausgelöst wird. Doch das Heimatgefühl zerbricht an der vorgefundenen Wirklichkeit. […] unschuldigen Gesellschaft ohne Kriege und Verbrechen, und noch wichtiger, ohne Erbschuld. Es ist die Sehnsucht nach dem unschuldigen, aber durch den Krieg zerstörten Femininen. Die Frauen sind entweder selbst zu Verbrecherinnen geworden, wie

Athene, oder sie nehmen Verbrecher in Schutz und akzeptieren ihre Anwesenheit in ihrer Gesellschaft, wie Penelope. Die Natur zeigt ernste ökologische Probleme: von der allgemeinen ungünstigen Veränderung des Klimas bis zu von der Industrie verursachten Verschmutzungen. Alle Punkte, die ein traditionelles deutsches Heimatgefühl auslösen, sind bedroht und distanzieren den Rückkehrer mental von dem Ort seiner Rückkehr. Dies führt wiederum zur Unmöglichkeit einer erfolgreichen Identitätsbildung und -bestätigung. Nichtsdestoweniger sind es die Kriegserlebnisse, als mentaler Zustand des Heimkehrers, die als Distanzfaktor agieren und eine erfolgreiche Rückkehr verhindern.[933]

In conclusione alle analisi condotte si tenteranno qui di seguito alcune, complementari, considerazioni in chiusura che vorrebbero, anzitutto, porre l'attenzione sulle analogie tra le *pièce* teatrali del progetto. Lo scopo dei drammi di lingua tedesca proposti è stato raggiunto con successo. In ognuna di queste opere è ben presente l'intreccio tra quelle che potremmo definire una *urbanische Seite* e una *mythologische Seite*. Gli scenari in cui si muovono i personaggi rivestono un'importanza fondamentale e la realizzazione scenica ha qui lo scopo di immergere il pubblico in uno scenario straniante, al limite del possibile. Schimmelpfennig rende il contatto tra l'esegesi omerica e il metropolitano urbanistico un contrasto. Accostando scene di lavoro e di quotidianità svuota il mito del suo carattere sacrale e lo apre a tensioni nuove verso l'attualità. Nella dialettica tra i personaggi emerge il forte rancore che le anime condannate all'Aldilà provano nei confronti di Ulisse che a loro è sopravvissuto. Se il mito proponeva già alcuni di questi contrasti, nel dramma di Schimmelpfennig vengono esasperati e il dialogo che ne nasce è tutto moderno: la mancanza di accettazione della morte, l'invidia e la ripetizione infinita, come una sorta di *trance* da shock post-traumatico non sono tematiche omeriche ma una novità che introduce Schimmelpfennig. La figura di Ulisse è spesso messa in dubbio in questo dramma, ognuno dei personaggi rimprovera ad Ulisse il suo carattere. L'incontro con i morti è perciò una sorta di analisi interiore, per Ulisse, che permette di far emergere contraddizioni e difetti di un eroe che è anch'egli un contrasto vivente, scisso tra la volontà etica di agire bene e la consapevolezza di essere il protagonista, il prescelto per l'avventura che conduce, da cui deriva la spregiudicatezza dei suoi gesti. Sia il testo di

[933] Stephanie Jug, *Nähe und Distanz als dramatische Elemente in Ransmayrs Odysseus. Verbrecher und Stefanovskis Odisej*, in: «Revista de Filología Alemana (*Estudios Literaros*)», Madrid 2016, pp. 123-139, qui p. 132-133.

Schimmelpfennig che quello della scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar sfruttano alcuni passaggi testuali provenienti dal poema omerico al fine di sovvertirne il contesto e rendere così il materiale mitico per eccellenza un elemento straniante. Se Schimmelpfennig sottolinea la dicotomia tra mito e attualità moderna, Özdamar ne celebra però la complementarietà. Il suo Ulisse femminile, Perikızı, scopre la Germania che è già, di per sé, simbolo della supposta modernità occidentale. La Turchia, con le sue tradizioni e leggende, appare invece ben comparabile con il mito classico. Il passaggio di Perikızı sarebbe quindi interpretabile come l'uscita dall'idea del "monomito" omerico a quello moderno. Eppure Özdamar intende mettere in discussione questa visione etnocentrica degli spazi europei ed extraeuropei mettendo in ridicolo proprio i cliché più consolidati, da un lato sul sistema di integrazione tedesco, e dall'altro sulla vita in Turchia. Se perciò gli immigrati turchi ricevono un manuale di "buone maniere" per conformarsi alla vita di Occidentali, in Turchia l'Europa è accettabile solo se trasmessa dalla televisione, ammirata da lontano. L'Europa ha dimenticato i suoi morti, dice la famiglia di Perikızı, mentre la Turchia ne ha fatto un culto nazionale. Sia la Turchia che l'Europa, specificatamente la Germania, condividono l'orrore di una strage e la difficoltà di rielaborarla efficacemente per ricostruire il presente. Il viaggio di Perikızı è perciò tutto teso alla riconnessione delle separazioni e la rimarginazione delle ferite subite. L'innocenza e il candore della ragazzina, unitamente alla sua passione teatrale, rappresentano così il vero mito, puro e illogico, che tenta di risollevare le sorti sociali e politiche, anche solo forse per la brevità di un sogno, di due nazioni che condividono con Omero più di quanto si pensi. Se da un lato la Turchia è, come si è detto, intimamente connessa al mondo greco classico, la Germania gode di una tradizione filologica sui testi omerici dal valore paradigmatico. Da esse parte perciò, per la scrittrice, il presupposto per una riscoperta davvero europea, e non egemonica, del mito di Ulisse nel mondo contemporaneo, logorato sì dalla violenza e dalla superficialità in materia di politica immigratoria, ma che trova nella società plurilinguistica e multiculturale il modo per resistere. La scrittrice, tuttavia, non tesse un elogio della società, ne irride piuttosto i difetti, le stranezze e mette in luce l'aspetto più umano della dialettica con l'alterità: Perikızı, e il suo *aplomb* naif, rappresentano così il mito

con il quale la scrittrice sonda la società moderna e ne tratteggia le caratteristiche senza pretese didascaliche.

Ben più pessimista è invece la riscrittura di Ransmayr che focalizza l'attenzione del lettore/spettatore sull'isola di Itaca e sulla sua decadenza, dove ad essere evidenziati sono i problemi legati all'ambiente e al ritorno di Ulisse che ritrova la propria patria mutata. Il mito omerico è ridotto in frantumi e ravvisabile, ormai, solo nei reperti che vengono trovati e rubati a bordo spiaggia, le problematiche del mondo moderno hanno devastato il mito per poi renderlo irriconoscibile. In maniera non dissimile da Schimmelpfennig anche l'Ulisse di Ransmayr è criticato per le sue azioni dai comprimari. Anche la motivazione è simile: i morti rimproveravano a Ulisse di essere sopravvissuto, in Schimmelpfennig, in Ransmayr gli itacesi hanno condotto la loro vita in assenza di Ulisse e non hanno nessuna intenzione di riammetterne un ritorno. Anche la famiglia accusa Ulisse di essere un violento. La guerra, minimo comun denominatore a tutte queste riscritture del progetto della Ruhr, si impone sempre come devastazione di identità, ancor prima che di corpi. Sia l'opera di Özdamar che quella di Ransmayr vengono definite *Stationendrama*[934]; ossia un dramma in cui le singole scene sono collegate tra loro attraverso il protagonista, che ne rappresenta quindi il fulcro dinamico da cui scaturisce tutta l'opera. Il dramma della stazione appartiene alla forma del dramma aperto e si contrappone alla struttura di un dramma di regola classico diviso in atti. Le singole stazioni della trama sono perciò isolate l'una dall'altra e spesso mancano di rapporti causa-effetto chiari e definiti. Esse quindi semplicemente formano una catena causale di eventi o un arco continuo di tensione.

La trama, ergendosi quasi esclusivamente sulle dinamiche di un unico personaggio, non ha l'intreccio tipico del dramma né i tradizionali sviluppi suddivisi per atti. Il focus è sul personaggio principale, che è delineato dagli altri personaggi del dramma. I monologhi del protagonista e la dialettica con i comprimari rappresenta un polo tematico importante del dramma a stazioni. Le singole scene diventano stazioni di un viaggio che, attraverso le scene

[934] Per Özdamar cfr ad esempio Gabriella Pelloni, "Odissea Europa". Il dramma *Perikizi* di Emine Sevgi Özdamar, op. cit., p. 41. Per Ransmayr cfr. ad esempio Eleonora Ringler-Pascu, op. cit., p. 246.

presentate, mette in luce il loro sviluppo interiore. Il dramma si identifica in questo modo come un *Wanderungsdrama*, un dramma errante.[935] Le ultime due opere presentate si identificano proprio nella suddetta descrizione perché Ulisse, in entrambe le opere teatrali, è il perno attorno al quale tutto ruota, egli definisce gli incontri successivi con i personaggi. Ciascuno scenario presentato è contestualizzato in scena dal percorso che Ulisse compie e mai come in questi due casi si può parlare, allegoricamente e concretamente, di drammi erranti. Quale genere teatrale migliore, in fondo, per rappresentare un'odissea?

Tematica precipua che si evidenzia in tutte e tre le opere è poi quella del sogno che, seppur declinata in maniera differente, è ben presente e ne definisce le dinamiche interne. In Schimmelpfennig il sogno rappresenta una dimensione virtuale in cui i personaggi si rifugiano in cerca di un destino diverso da quello, di morte, avuto in vita. Rimorsi e rancore caratterizzano i sogni, turbati e inquieti, degli abitanti degli Inferi. In Özdamar il sogno coincide con l'esistenza stessa del mito. Tutto il viaggio della ragazzina si identificherebbe con un'esperienza onirica i cui contorni, con la realtà in Turchia, sfumano nell'indefinito in un intreccio ibrido tra storia (quella tedesca e turca), mito e onirismo shakespeariano. Infine, in Ransmayr, il sogno è presente in misura molto minore ma rappresenta la conclusione dialettica dell'opera. È infatti l'elemento che connette Ulisse con Atena, che lo accusa di sognare troppo, e con Penelope che lo spinge ad andarsene via e la silhouette di Ulisse si perde nell'orizzonte, proprio come se la scena avvenisse prima di un risveglio.

L'incontro del sogno con il mito è una conseguenza naturale della modernizzazione letteraria della scrittura classica. Nel momento in cui il mito si trasforma e accoglie in sé gli elementi postmodernisti dell'attualità, esso sfrutta ausilio del sogno per esprimere una nuova realtà mitica. Se con l'illuminismo il mito si opponeva, come componente irreale, alla realtà fenomenica, nell'attualità letteraria – soprattutto delle opere teatrali del progetto *Odyssee Europa* – il sogno prende il posto del mito, mentre il mito si fa si fa tutt'uno con la realtà, e diventa la componente irreale in grado di opporsi e di allontanare, con funzione apotropaica, quei mostri parte, secondo

[935] Cfr. Péter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, pp. 46–47.

Blumenberg, dell'esistenza "soverchiante" che circonda l'uomo dalla notte dei tempi.

L'Io ulisside di questi drammi, che tutto vuole cambiare, ogni cosa vuole capire della sua e delle altrui vite, è molto vicino all'Io europeo: privato, esclusivo e con un forte desiderio per i beni di consumo.[936] Il desiderio stesso di ricercare inizialmente una vita civica e comoda, ben espressa nel dramma di Ransmayr, per poi approdare al viaggio eterno, dell'Ulisse femminile di Özdamar e di Ransmayr, o al ritorno al proprio lavoro quotidiano, come nel finale di Schimmelpfennig.

I cambiamenti e le trasgressioni, la vita placida e quella in perenne moto rappresentano stadi differenti ma comuni dell'identità ulisside in trasformazione nella cultura globale contemporanea: essa si muove sinuosa tra nuove vie migratorie, riqualificazioni di mansioni lavorative spesso non presenti in letteratura fino al senso dell'ineluttabilità delle guerre e i conti che l'Europa con queste problematiche deve pur fare.

Considerazioni finali

L'incursione avvenuta nei testi della letteratura tedesca ha messo in luce proprietà e dinamiche proprie della rilettura tedesca. Esse, come si è visto, sono molteplici. L'ambiguità del personaggio di Ulisse, relativa a tutte le riscritture novecentesche e moderne sul mito, è rilevata dagli autori di lingua tedesca soprattutto in funzione del suo rapporto con il diverso. L'Altro si identifica ora con il migrante, ora con il viaggiatore di ritorno verso casa, ora con la società di appartenenza. L'alienazione e il senso di smarrimento dell'Io moderno viene così declinato, dall'Ulisse tedesco, nel ritorno precipitoso ad Itaca, nel rapporto irrisolto con i compagni di viaggio e in quello dicotomico e conflittuale con le potenze mitiche. Sebbene anche le riscritture inglesi, francesi e americane non disdegnino temi di simile portata è però nella letteratura tedesca che l'Ulisse si impone – quanto mai – come il Nessuno omerico, ombra del suo mito fondante. Le riscritture tedesche non radicalizzano, come invece compie Joyce, in una nuova *Sinngebung* il ruolo dell'eroe, nella quale Ulisse cessa di essere

[936] Cfr. Svetlana Šlapak, *Odissea: il primo Io europeo? L'intervento omerico nella miturgia, il genere e il discorso*, Editreg, Trieste 2012, pp. 27-37, qui p. 29.

qualcuno e diviene un *Everyman*: Odysseus non è mai il borghese dell'Odissea joyciana. Le caratteristiche del mito omerico sono distinguibili, in filigrana, ed emerge, anche solo per contrasto, il contesto mitico dal quale egli proviene.
Odysseus è, al contempo, l'eroe e l'Altro. Il conosciuto e l'ignoto. Nell'epoca moderna in cui si ritrova suo malgrado calato, Ulisse non ha punti di riferimento. Il tradizionale ritorno verso casa si fa così movimento impazzito, in tutte le direzioni purché non lì, nella guerra e nella morte. Viene così a dealinearsi un itinerario denso di interrogativi che Ulisse stesso pone ai compagni, alla moglie e a se stesso. La condizione che vive, ossia quella dell'estraneo da sé, è la profonda caratterizzazione che gli autori tedeschi hanno attribuito a questa figura. Dai fondamenti filosofici che hanno sottolineato il ruolo di Ulisse in ricezione (Blumenberg e Adorno) e quindi slegato dal cauto mito omerico, gettandolo in uno scenario sconosciuto e alienante, come quello della modernità, fino poi ad approdare alle ricezioni vere e proprie: il rapporto con la Sirena, creatura che racconta all'eroe più di quanto sa, puro silenzio immateriale (Rilke), afona ed enigmatica (Kafka) e volgare (Brecht). Questo personaggio è così in grado di intessere una profonda dialettica con l'eroe e di evidenziarne le debolezze e le fratture. Mai, come dinnanzi alle Sirene, Ulisse si sente fuori dal proprio ruolo, dal *Nostos* per il quale tuttavia è stato designato.
Il secondo Dopoguerra ha poi esasperato ulteriormente la situazione *d'impasse*: se nel *Testament* di Walter Jens Ulisse sceglie l'ermitaggio come soluzione finale, quello di Feuchtwanger si ferma prima, allo stato animale dei propri compagni che rifiutano le responsabilità umane. Ulisse non è da meno: in questa riscrittura rifiuta il progresso e abbraccia, invece, l'ignoto. Sono nuovamente figure estranee da sé che rifiutano il ruolo che gli si vuole affidare e si pongono fuori dal mito e fuori dalla storia, rifiutando l'evoluzione tecnologica. Anche Anna Seghers pone Ulisse come alterità e lo fa citando, quasi alla lettera, il mito omerico stesso. In esso, infatti, il ritorno finale di Ulisse a casa e lo scioglimento dello stratagemma di Penelope risolve il complesso intreccio ma non l'inquietudine che lui, anche solo per un breve momento, possa non essere davvero chi dice di essere.
Si chiude poi con il progetto teatrale della regione della Ruhr: se già in Schimmelpfennig la catabasi definisce una volontà di Ulisse di approfondire il

Sé e i propri rapporti con i compagni, in Özdamar e Ransmayr l'eroe è messo alla prova in misura ancora maggiore: qui l'identità è messa in crisi dall'emigrazione, nel primo caso, e dal ritorno a casa, nell'ultimo. Qualunque sia il movimento, di andata o ritorno, esso assegna un nuovo ruolo ad Ulisse: l'estraneità di fronte agli altri e al Sé mutato nelle nuove condizioni territoriali. La scelta di testi ha necessariamente lasciato da parte opere altrettanto importanti relative al personaggio di Ulisse. Questi testi, benché a loro modo emblematici, rappresentano, per motivazioni diverse, paradigmi minori rispetto ai testi chiave analizzati nel corso della trattazione.

Il dramma *Der Bogen des Odysseus* (1914) di Gerhart Hauptmann ripropone la storia del mito omerico con un'importante aggiunta: la figura di Leukone, nipote del porcaro Eumaios. A essa si contrappone invece Melantho, personaggio già presente nel mito omerico. Mentre la prima rappresenta l'*etos* del lavoro e la strenua difesa degli ideali della casa di Ulisse e di Itaca, la seconda è la definizione, invece, dell'avidità, che la porterà dalla parte dei Pretendenti. Nel corso dei cinque atti si sviluppa così un rapporto tra due donne, inconsueto per le narrazioni mitiche su Ulisse, che offre una rappresentazione simbolica del conflitto tra la famiglia, che cerca vicendevolmente di proteggersi, e gli intrusi che tentano l'usurpazione. Tra loro si stende l'arco che ben descrive la tensione nel corso degli atti il cui culmine, ad arco scoccato, sarà l'orda di sangue finale.

Lo scrittore svizzero Robert Walser scrive un testo del genere feuillettonistico dal titolo *Odysseus* (1920) e comparso sul celebre *Tage-Buch*. Insieme ad esso, compaiono tra il 1920 e il 1921 anche dei testi su *Theseus* ed *Herkules*. Un ultimo feuilletton dedicato al mito risale invece a qualche anno più tardi, ossia l'*Adonis*, pubblicato nel 1925. L'interesse di Walser per il mito è da ricondurre ad una critica della cosiddetta *Männlichkeit*, tipica del primo dopoguerra, che prevede la ricerca di uomini virili e valorosi che possano riscattare lo scacco della Germania dopo il fallimento della Grande Guerra. Ulisse appare, in questo feuilletton, come un personaggio essenzialmente passivo. La celebre vendetta di Ulisse non ha luogo, né si realizza alcun stratagemma a danno dei pretendenti. La sua rielaborazione è quindi in netta contrapposizione alla

paventata possenza dell'uomo tedesco che la cultura intellettuale tedesca degli anni Venti disperatamente cerca.

Walser non è l'unico feuilletonista a ritrarre un Ulisse che ha come destinazione le grandi testate giornalistiche. Nel 1921, viene pubblicato un volume di testi feuilleton di Victor Auburtin, per lo più pubblicati in anticipo sul *Berliner Tageblatt*, tra cui un articolo intitolato *Das Ende des Odysseus*: un reduce di guerra di nome Ulisse diventa uno straniero e un fattore di disturbo per tutti coloro che devono affrontare la vita quotidiana in patria. Auburtin si limita, nel suo testo, all'arrivo a casa dell'eroe e descrive come la coppia non riesca a trovare la propria strada dopo i lunghi anni di guerra vissuti lontano. Penelope non mostra alcun interesse ad ascoltare le storie di guerra e le odissee di Ulisse, né si fida del marito riguardo al suo soggiorno di sette anni con Calipso. Ulisse avverte, nell'opera di Auburtin, il bisogno di una nuova fuga, che simile a quelle nelle opere di Jens e Ransmayr, ha determinato una costante novecentesca nelle riscritture del personaggio:

> Jetzt liebte er das Meer wieder und saß in den Steinen und lauschte auf das große Tönen der Brandung, bei dem ihm schmerzlich süß ein Gefühl der Kameradschaftlichkeit aufstieg.
> Und da musste er denken: Wie hat sich doch alles gewendet; dort auf der Insel sehnte ich mich nach der Heimat; und nun ich die Heimat habe, sitze ich in der Wüste des Strandes zwischen den angeschwemmten Brettern der Flut und habe Heimweh nach der Heimatlosigkeit.[937]

Ithaka (1996), celebre dramma di Botho Strauß, racconta il ritorno di Ulisse verso la patria. La riscrittura si pone, come indicato in apertura dallo stesso autore, come una vera e propria riscrittura teatrale dell'opera omerica. Di essa ne segue fedelmente le vicende, i dialoghi e lo stile aulico. Emerge, come novità, il personaggio di Penelope: esso è affetto da una strana forma di obesità. Il corpo, nel dramma di Strauß, assume un valore importante. Viene infatti inserito l'elemento del coro formato da diverse parti del corpo che raccontano le vicende da un punto di vista esterno. È la voce di Omero, frammentata anatomicamente, che emerge a raccontare l'origine del dramma, in modo che allo spettatore venga continuamente ricordata la profonda connessione e il debito artistico, che l'opera ha nei confronti del poema.

Franz Fühmann conosce una fascinazione per il mito che lo porta a riflettere sul senso filosofico e letterario del mito nel celebre saggio del 1974 *Das mythische*

[937] Victor Auburtin, *Pfaunfedern – Phantastische Weltgeschichten*, Regenbrecht, Berlin 2012, p. 58.

Element in der Literatur, nel quale, attraverso esempi di analisi concrete di brani letterari, l'autore intendeva mostrare, senza definire, cos'è il mito, come si correla con la letteratura e cosa esso provoca in chi lo legge. Generazioni di bambini della DDR sono cresciuti anche con le riscritture di Fühmann: Prometeo, il cavallo di Troia e, naturalmente, quella di Ulisse. L'illustratrice Susanne Janssen accompagna le parole di Fühmann con disegni potenti, enigmatici e che ben rendono le vicende raccontate. Ne è un esempio la raffigurazione di Circe, una delle meglio riuscite:

Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus (2011) è il testo che intende ri-raccontare le vicende dell'Ulisse omerico in prosa, quasi da libro di fiabe. Il colore blu

emerge in modo proponderante in queste scene. Come afferma Fühmann in apertura, il volume non vuole sostituire il poema, «es will zu ihm hinführen».

I testi di Strauß e Fühmann rappresentano perciò, come si è visto in precedenza, il tentativo degli autori tedeschi di espandere il patrimonio culturale antico, greco e latino, anche a quello tedesco. Difficile, certo, parlare di "letteratura di consumo" dando uno sguardo ai due testi in questione; ostico il primo nella messa in scena e sperimentale il secondo nell'utilizzo del testo affiancato da immagini dal contenuto fortemente simbolico. Ma mitigando lo stile epico delle vicende omeriche, Strauß e Fühmann non riscrivono propriamente il mito: lo ripropongono alle nuove generazioni sotto forma di un nuovo *medium*.

Odysseus Heimkehr (1977) di Stefan Schütz è un'inversione di rotta totale: Ulisse torna ma una malattia sembra colpire gli abitanti dell'isola. Essi, infatti, sono affetti da una crosta particolare che li costringe a grattarsi. Il nuovo stato di cose li obbliga a ripensare l'intero ordine cittadino. Telemaco aspira al potere ed è pronto a sfidare Ulisse che finisce ucciso in una congiura. Penelope brama un sovrano al trono e si unisce carnalmente con i pretendenti che sono, però, impotenti. L'Itaca distopica di Schütz mette in luce il potere e la violenza che esso reca con sé. Sono obliterati i sentimenti virtuosi che erano parte integrante della caratterizzazione omerica.

Anche Paul Celan dedica alcuni importanti versi alla figura di Ulisse. Il componimento, poco conosciuto, dal titolo *der Gauklertrommel* (1967, inserito nella raccolta poetica *Atomwende*), rende Ulisse una scimmia:

DIE GAUKLERTROMMEL,
von meinem Herzgroschen laut.
Die Sprossen der Leiter, über
die Odysseus, mein Affe, nach Ithaka klettert,
rue de Longchamp, eine Stunde
nach dem verschütteten Wein:
tu das zum Bild,
das uns heimwürfelt in
den Becher, in dem ich bei dir lieg,
unausspielbar.[938]

Con questi versi ritengo giusto concludere un percorso che ha condotto Ulisse, tra l'isola delle Sirene e Itaca, dai colloqui con le anime della catabasi fino allo

[938] Paul Celan, *Gesammelte Werke (in fünf Bänden)*, Bd. 1: Gedichte, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, p. 60.

scontro sanguinolento con i nemici usurpatori. La poesia di Celan non è una riscrittura sul tema. È, piuttosto, la descrizione di una dialettica, quanto mai fondamentale da cogliere, tra l'autore e la propria creazione. Ulisse, creazione "ammaestrata" dallo scrittore, compie il proprio viaggio "lungo le scale" che coincidono, in uno spostamento *ad hoc*, con *rue de Longchamp*. Ulisse/scimmia è un giocoliere e il suo gioco viene reso, dall'autore, in un *Bild*, un'immagine (poetica). Essa conduce il lettore verso casa, attraverso un tiro di dadi, a sottolinearne la sorte incerta, avvenuta per pura coincidenza. Il bicchiere di dadi non rappresenta che questo: un avvenire dato da una sorte cieca, misteriosa, che conduce Ulisse verso Itaca. Ogni battito di tamburo (strumento di origine greca ma mai citato nei poemi omerici), ogni mossa della scimmia è una nuova riscrittura, una nuova ricezione. Esse conducono il lettore verso casa, mentre da essa – l'Ulisse omerico – si distanzia più che mai.

Unausspielbar, irriproducibile è, in fondo, la sua storia. Ogni versione, anche le più fedeli, rendono un aspetto nuovo, una percezione differente e quindi di per sé imperfetta. Il secolo del Novecento, soprattutto nelle sue ricezioni tedesche, mette in luce come Itaca sia un luogo sempre più lontano dall'orizzonte. Nell'inviolabilità del suo nucleo mitico, Ulisse è sempre Ulisse. Ma le sue innumerevoli storie che leggiamo e che leggeremo continuano a essere suono e presenza sul tamburo del poeta.

Bibliografia

Letteratura primaria

Rose Ausländer, *Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragband*, Helmut Braun (Hg.), Fischer Verlag, vol. III, Frankfurt am Main 1984-1990, p. 132.

Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1960.

Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Surhkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1979.

Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985.

Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino 1991.

Hans Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Gianni Carchia (a cura di), Il Mulino, Bologna 1996.

Hans Blumenberg, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002.

Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffello Cortina Editore, Milano 2009.

Vincenzo Di Benedetto (a cura di), *Odissea*, BUR Rizzoli, Milano 2018.

Bertolt Brecht, *Odysseus und die Sirenen*, in: Id..: *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, p. 207.

Bertolt Brecht, *Brecht-Handbuch: Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*, Jan Knopf (Hg.), Metzler Verlag, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 1996, p. 339 (*Heimkehr des Odysseus*).

Lion Feuchtwanger, *Odysseus und die Schweine (und zwölf andere Erzählungen)*, Aufbau-Verlag, Berlin 1950.

Erich Fried, *Gesammelte Werke I*, Volker Kaukoreit (Hg.), Wagenbach Verlag, Berlin 1993.

Erich Fried, *Gesammelte Werke III*, Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach (Hgg.), Berlin 1993.

Gotthard Fuchs (Hrsg.), *Lange Irrfahrt – große Heimkehr, Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Knecht Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Franz Fühmann, *Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus*, Hinstorff, Rostock 2011.

Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, in: «Poetik und Hermeneutik IV», W. Fink Verlag, München 1971.

Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektik der Aufklärung, philosophische Fragmente*, Fischer Wissenschaft, Frankfurt am Main 1991.

Mar Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Peter Huchel, *Gesammelte Werke, Band 1 – Die Gedichte*, Axel Vieregg (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main 1984.

Walter Jens, *Das Testament des Odysseus/Herr Meister. Erzählungen*, Verlag Volk und Welt, coll. Sprektrum (vol. 190), Berlin 1984.

Franz Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, Max Brod, Hans-Joachim Schoeps (Hg.), Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1931.

Franz Kafka, *Oktavheft G* (18. Oktober 1917 – Ende Januar 1918), in: Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Jost Schillemeit (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002, pp. 40-42.

Heiner Müller, *Gesammelte Werke, Band 1 – Die Gedichte*, Axel Vieregg (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main 1984.

Hans Erich Nossack, *Der Untergang*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976.

Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı. Ein Traum*, in: Marietta Piekenbrock, *Vorwort* in: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, RUHR.2010 (Hg.), *Odyssee Europa*, Theater Theater, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2010.

Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı. Un sogno*, trad. di Silvia Palermo, Liguori Editore, Napoli 2016.

Christoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher*, in: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, RUHR.2010 (Hgg.), *Odyssee Europa*, Theater Theater, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2010.

Rainer Maria Rilke, *Poesie 1907-1926* (testo a fronte), Andreina Lavagetto (a cura di), trad.it. di G. Cacciapaglia, A.L. Giavotto Künkler, A. Lavagetto, ET POESIA, Torino 2014.

Anna Seghers, *Die Drei Bäume*, in: Id., *Erzählungen*, Luchterhand, Bd. 1, Neuwied und Berlin 1963, pp. 195-199.

Anna Seghers, *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Aufbau-Verlag, Berlin 1984.

Roland Schimmelpfennig, *Der elfte Gesang* in: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven, RUHR.2010 (Hg.), *Odyssee Europa*, Theater Theater, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010.

Letteratura secondaria

AA.VV., *Dizionario Letterario Bompiani*, Bompiani, VOL. III, Milano 1957.

Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

Noè Albergati, *Dal tramonto all'alba*, alla chiara fonte (edizioni), Viganello Svizzera 2019.

Nina Almazova, Sofia Egorova, Denis Keyer, Alexander Verlinsky, *Hyperboreus (Studia Classica)*, C.H. Beck München Verlag, vol. 20, Petropoli 2014.

Jochen Althoff, *Die Odysee als Schlüsseltext der westlichen Kultur* in: Schröder, Weymann, Widmann, *Odysseus/Passagiere, Über Selbstbestimmung und Determination in Literatur, Medien und Alltag*, K&N, Würzburg 2011.

Bernard Andreae, *L'immagine di Ulisse: mito e archeologia*, Torino, Einaudi, 1983.

Heinz Ludwig Arnold (Hg.) et. al., *Text + Kritik Lion Feuchtwanger*, Boorberg Verlag, VOL. 79/80, München 1983.

Heinz Ludwig Arnold, Yasemin Dayioglu-Yücel (Hg.), *Text + Kritik Emine Sevgi Özdamar*, Boorberg Verlag, VOL. 211, München 2016.

Thomas Assheuer, *Tragik der Freiheit, Von Remscheid nach Ithaka, Radikalisierte Sprachkritik bei Botho Strauß*, coll. Lettre, transcript-Verlag, Bielefeld 2014.

Victor Auburtin, Pfaunfedern – Phantastische Weltgeschichten, Regenbrecht, Berlin 2012.

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli (saggi), Milano 1963.

Anna Maria Babbi, Francesco Zardini, *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Medioevi, Edizioni Fiorini, Verona 2000.

Egbert J. Bakker (a cura di), *Un compagno della lingua greca antica*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010.

Giuliano Baioni, *Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984.

Hansjörg Bay, *Der verrückte Blick. Schreibweisen der Migration in Özdamars Karawanserei-Roman*m, in: Hans Jürgen Heringer, Gerhard Kurz, Georg Stötzel (Hgg.), *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, VOL. 83, Schöningh & Fink Verlag., Paderborn 1999, pp. 29-46.

Bernard Banoun, Frédéric Teinturier, Dirk Weissmann (a cura di), *Istanbul-Berlin. Interculturalité, histoire et écriture chez Emine Sevgi Özdamar*, Coll. De l'Allemand, l'Harmattan, Paris 2019.

Nicole Bary, *Ecriture et plurilinguisme: enrôlés dans la langue, arrivés en littérature*, in: «Germanica», VOL. 44, 2009, pp. 123-130.

Jeffrey Barnouw, *Odysseus. Hero of Practical Intelligence: Deliberations and Signs in Homer's Odyssey*, Univ. Press of America, Lanham (Maryland) 2004.

Roland Barthes, *Miti d'oggi*, ET Editore, Milano 2016.

Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*. Böhlau, Bd. 1 (*Die Ästhetik der neusachlichen Literatur; 1920–1933*), Köln 2000. Émile Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori Editore, Milano 2009.

Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Bd. II.2, Frankfurt am Main 1977.

Walter Benjamin, *Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966.

Walter Benjamin, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, ET saggi, Torino 2006.

Horst Bienek, (Hg.), *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas*, Hanser Verlag, München/ Wien 1985.

Hartmut Binder (a cura di), *Kafka-Handbuch*, VOL. 1 (*Der Mensch und seine Zeit*) e 2 (*Das Werk und seine Wirkung*), A. Kröner Verlag, Stuttgart 1979.

Maurice Blanchot, *Il libro a venire,* nella traduzione di Guido Ceronetti e Guido Neri, Il Saggiatore, Milano 2019.

Ernst Bloch, *das Prinzip Hoffnung*, III Bd., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1959.

Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994.

Hans Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1973.

Heinrich Böll, *Das Auge des Schriftstellers*, Biicher voll guten Geistes, Frankfurt 1954.

Piero Boitani, *Sulle orme di di Ulisse*, Il Mulino (Intersezioni), Bologna 2007.

Piero Boitani, *L'Ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992 (I ed.) e 2012 (II ed.).

Attila Bombitz (Hg.), *Bis zum Ende der Welt: ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, VOL. 8, Praesens Verlag, Wien 2015.

Jorge Louis Borges, *Nove lezioni dantesche*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano 2014.

Karl Heinz Borher (Hg.)*, Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

Karl Heinz Bohrer, *Das Homerische Phantasma Grausamkeit. Aus Anlaß von Botho Strauß' »Ithaka«.* In: «Merkur 12», H. 50, München 1996.

Alexander von Bormann*, Das zertrümmerte Alte*, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 3: Klassik und Romantik. (Nr. 7892). Reclam, Stuttgart 1984.

Andrea Borsari (a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna 1999.

Helmut Böttinger, *Die Gruppe 47, Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, DVA Verlag, Berlin 2012.

Brigitte L. Bradley, *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*, Francke, Bern 1967.

Florian Braitenhaller, *Christoph Ransmayr: Odysseus, Verbrecher. Rezension*. Literaturhaus Wien, *Odysseus trägt Züge von uns allen*, 2010, p. 25.

www.literaturhaus.at/index.php?id=7460&id=7460&type=98&cHash [u.a. 12.06.2020].

Wolfgang Braungart, Lothar Van Laak (a cura di), *Gegenwart Literatur Geschichte, Zur Literatur nach 1945*, Universitätsverlag WINTER, Heidelberg 2013.

Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Jan Knopf et. al. (Hg.), Suhrkamp, Bd. 19, Frankfurt am Main 1988-2000.

Bertolt Brecht, *Handbuch*, Jan Knopf (Hg.), *Prosa/Filme/Drehbücher*, Metzler Verlag, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2002.

Giuseppe Broccia, *La questione omerica*, Sansoni, Firenze, 1979.

Walter Bröcker, *Platonismus ohne Sokrates*, V. Klostermann, Frankfurt 1966.

Kai Brodesersen/Bernhard Zimmermann, Kleines Lexikon mythologischer Figuren der Antike, Metzler Verlag, Stuttgart 2015.

Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littérarires,* du Rocher, Paris-Sorbonne 1988.

Samuel Butler, *L'autrice dell'Odissea*, (trad. it. Di Donata Aphel), Ed. dell'Altana, Roma 1998.

Christa Bürger (Hg.), *„Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Antonino Buttita, *Omero e Dante, Dante e Borges: un viaggio nella cultura*, in: Salvatore Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio, Venezia 2003.

Franco Buono, *Odysseus, Kandaules, Ödipus und Brecht*, in Id., *Zur Prosa Brechts, Aufsätze. Aus dem Italienischen von Maria Böhmer-Volo*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973.

Italo Calvino, *Le odissee nell'Odissea*, in: *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.

Eva Cantarella, *„Sopporta cuore…". La scelta di Ulisse*, Editori Laterza, Bari 2018.

Claudia Cao, Alessandro Cinquegrani, Elena Sbrojavacca, Veronica Tabaglio (a cura di), *Maschere del Tragico* (atti di convegno), in: *Between*, vol. VII.14 (2017).

Hubert Cancik, Burkhard Gladikowm Karl Heinz Kohl (Hgg.), *Handbuch religionswissenschaftliche Grundbegriffe*, Kohlhammer, Bd. IV, Stuttgart, Berlin, Köln 1998.

Elias Canetti, *Der andere Proceß. Kafkas Briefe an Felice*, Bücherbilder Gutenberg, München 1983.

Pierre Carlier, *Omero e la storia*, a cura di S. De Vido, Carocci Editore, Roma 2014.

Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1964.

Carmine G. Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Metzler Verlag, Stuttgart 2007.

Tom Cheesman, *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, Camden House, 2007.

I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932), S. Contarini (a cura di), premessa di E. Raimondi, Mondadori, Milano 2003.

Yasemin Dayoğlu-Yücel, Ortrud Gutjahr, *TEXT + KRITIK Emine Sevgi Özdamar* («Zeitschrift für Literatur»), VOL. 211 (VII/16), Richard Boorberg Verlag, München 2016.

Hans-Dietrich Dahnke, *Erbe und Tradition in der Literatur*, Bibl. Institut (1 Aufl.), Leipzig 1977.

Dante, *Le opere di Dante Alighieri*, (Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana). Comprende: *La Commedia secondo l'antica vulgata* di Dante Alighieri, a cura di Giorgio Petrocchi, 3 volumi, Mondadori Editore, Milano 1966-67.

Luciano De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in: G. Coccoli; A. Ludovico; C. Marrone (a cura di), *La mente, il corpo, i loro enigmi. Saggi di filosofia*, Stamen, Roma 2007.

Carmen Del Monte, *Hans Blumenberg Elaborazione del mito*, in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», vol. 32, no. 8, gennaio/aprile 2013.

Alberto Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, Mursia, Milano 1979.

Marcel Detienne & Jean Pierre Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999.

Lüders Detlev (Hg.), *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*, de Gruyter, Tübingen 1980.

Malgorzata Dubrowska, *Die Mythische Welt Anna Seghers' Literarische Bilder aus dem Französischen Exil*, in: «Études Germaniques», Klincksieck, n. 269, Paris 2013/1.

Isabella Ducrot, *La matassa primordiale*, ed. Nottetempo, Milano 2008.

Günter Dux*, Die Spuren der Macht im Verhältnis der Geschlechter. Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen Frau und Mann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1992.

Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Schrag Verlag, Nürnberg 1815.

Thomas Stearns Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in: Frank Kermode *(*Ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, Harcourt, New York 1975.

Wilhelm Emrich, Bernd Goldmann, *Franz Kafka Symposium 1983*, Hase & Koehler Verlag, Mainz 1983, sopratt. Peter Beicken, *Kafka heute: Aspekte seiner Aktualität* (pp. 159-201); Karlheinz Fingrerhut, *Produktive Kafka-Rezeption in der DDR* (pp. 277-329).

Manfred Engel (Hg.), *Rilke – Handbuch*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2013.

Arno Esch, *James Joyce und Homer, Zur Frage der ›Odyssee‹ Korrespondenzen im ›Ulysses‹*, in: Therese Fischer-Seidel (Hg.), *James Joyce ›Ulysses‹. Neure deutsche Aufsätze*, Frankfurt am Main 1977, pp. 213-227.

Erika Essen, *Clemens Brentano. Lore Lay*, in Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber (Hgg.), *Wege zum Gedicht 2. Wege zur Ballade*, Schnell und Steiner, München/Zürich 1964.

Eustazio, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, ediz. a cura di Johann Gottfried Stallbaum, II, Lipsiae 1825.

Enrico Fenzi, *Petrarca Dante Ulisse*, *Note per una interpretazione della Fam. XXI 15 a Giovanni Boccaccio*, in: Maurice Brock, Francesco Furlan, Frank La Brasca (Eds.), «La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste 4», VOL 34, Brepols Pub (1 ed.), Turnhout 2011, pp. 197-234.

Lion Feuchtwanger, *Ein Buch nur für meine* Freunde, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984.

Karl-Heinz Fingerhut, *Berichtigung alter Mythen. Zu Franz Kafkas und Bertolt Brechts Umgestaltung der Sirenen-Episode des 12. Gesangs der Odyssee*, in: «Die Schulwarte», n. 24 (1971).

Diana Florea, Simone Gottschlich, Anita Gröger, Alexandra Ludäscher, Irena Shikida (a cura di), *Augenblicke, Multiperspektivischer Zugang zum Werk von Botho Strauß*, Königshauden & Neumann, Würzburg 2013.

Manfred Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Surhkamp, Frankfurt am Main 1979.

Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, 14 Bd. (*Das Unbehagen in der Kultur*), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1999, pp. 419-506.

Sigmund Freud, *Il disagio nella civiltà*, Stefano Mistura (a cura di), Enrico Ganni (trad.), Einaudi, Torino 2009.

Wolfgang Frühwald, *Odysseus wird leben. Zu einem leitenden Thema in der deutschen Literatur des Exils 1933-1945*. In: Werner Link (Hg.), *Schriftsteller und Politik in Deutschland*, Droste Verlag, Düsseldorf 1979, pp. 100-113.

Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, in: «Poetik und Hermeneutik IV», W. Fink Verlag, München 1971.

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Biblioteca Einaudi, Milano 1997.

Pietro Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, V/2, *l'avventura dei personaggi*, Morcelliana, Brescia 2009.

Manuela Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli 1999.

Filippo Giorgi, *Nascita dell'individuo e sviluppo della tecnica nell'interpretazione dell'Odissea di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer*, in: «filosofia.it» (ISSN 1722 – 9782, 2002).

Disponibile qui: http://www.filosofia.it/archivio/images/download/essais/07_NascitaIndividuo_AdornoHorkheimer.pdf.

Stefan Gmünden im Interview mit Christoph Ransmayr, *Odysseus trägt Züge von uns allen*, in: «Der Standard», 27-28. Februar 2010.

Rolf J. Goebel, *Kritik und Revision. Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*, Peter Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986.

J.W. Goethe, *Faust. Urfaust*, trad. e cura di Andrea Casalegno, vol. II, Collana I Grandi Libri Illustrati, Le Lettere, Firenze 1997.

Arturo Graf, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, in Id., *Le Danaidi*, Loescher, Torino 1897.

Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi, Collana Il Cammeo, Milano 1963.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB), Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960) [digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache].

Gunther Groll (Hg.), *De Profundis. Deutsche Literatur in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren*, München 1946, pp. 235-236.

F. S. Grosshut (West New York City, N. J.), *Reviewed Work: Odysseus und die Schweine (und zwölf andere Erzählungen) by Lion Feuchtwanger*, in: University of Oklahoma (Ed.), *Books Abroad* (*International Literary Quarterly*), Vol. 25, No. 3 (Summer 1951).

Francesca Gruppi, *l'Ulisse di Blumenberg, tra motivi antropologici, storia della ricezione e metaforologia* in: María Zambrano (a cura di), «Estetica. Studi e ricerche», 2/2013, Aracne Editore.

Olav Hackstein, *Il greco dell'epica*: in: Egbert J. Bakker (a cura di), *Un compagno della lingua greca antica*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, pp. 401-23.

Lutz Hagestedt, *Schlechte Zeit für Mythen Zu Brechts Lyrik des Exils*, in: «Cahiers d'Études Germaniques 76», Presses Universitaires de Provence 2019.

Walter, Hans-Albert: *Anna Seghers' Metamorphosen: Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth*, Frankfurt Büchergilde Gutenberg (Reihe: Bibliothek Exilliteratur), Frankfurt am Main/Olten/Wien 1985.

Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* (ed. or. Leipzig 1770), University of Michigan, disponibile qui: https://archive.org/details/bub_gb_2qcgAQAAMAAJ (u.a. 17/12/2021).

G.W.Friedrich Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*. Theorie Werkausgabe. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

Henri F. Hellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York 1970, trad. it. Di Wanda Bertola, Ada Cinato, Fredi

Mazzone, Riccardo Valla, *La scoperta dell'inconscio. La scoperta della psichiatria dinamica*, Boringhieri, vol. II, Torino 1982.

Martin Heidegger, *Perché i poeti?,* in Pietro Chiodi (a cura di), *Sentieri interrotti,* La Nuova Italia, Firenze 1996.

Erich Heller, *Rilke e Nietzsche. Con un discorso su pensiero, fede e poesia*, in *Lo spirito diseredato*, a cura di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milano 1965.

Liesel Hermes, Andrea Hirschen, Iris Meißner (Hg.): *Gender und Interkulturalität. Ausgewählte Beiträge der 3. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz* (= Frauen- und Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz. Bd. 4). Stauffenburg-Verlag, Tübingen 2002.

Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt (Hg.), *Anna Seghers. Handbuch (Leben – Werk – Wirkung)*, Metzler, Berlin 2020.

Sonja Hilzinger, *Anna Seghers*, Reclam, Stuttgart 2000.

Inge Hofsommer, *Aufrechtstehen im Nichts. Untersuchungen zum A-sozialen im Werk Hans Erich Nossacks*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Uwo Hölscher, *Epos zwischen Märchen und Roman*, Verlag C. H. Beck München 1988.

Hans Egon Holthusen, a. a. O, *Holthusen, Hans Egon: Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*, Piper, München 1955.

Alexander Honold, *Odysseus in korrigierter Haltung. Entstellungen des Mythos bei Kafka, Brecht, Benjamin und Adorno/Horkheimer*, in: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hg.), *Mythenkorrekturen*, de Gruyter, Berlin/New York 2005.

Christian Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikedramen der klassischen Moderne*, universitätsverlag karlsruhe, Karlsruhe 2008.

Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich, Georg Mein und Heinz Sieburg (Hg.), «Zeitschrift für interkulturelle Germanistik», I/I e II/I VOL., transcript-Verlag, Bielefeld 2010.

Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996.

Tortsten Hoffmann (Hg.), *Konfigurationen des Erhabenen, zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, De Gruyter, VOL. 5, Berlin/New York 2006.

Michael Hofmann, *Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms: Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens, in:* Id, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006.

Michael Hofmann, Inga Pohlmeier (Hrsg.), *Deutsch-türkische und Türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

Uvo Hölscher, *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman,* 2. Auflage, Beck Verlag, München 2000.

Max Horkheimer, *Eclisse della ragione*, Einaudi Editore, Torino 1982.

Claire Horst, *Raum und Körperbilder in der Migrationsliteratur*, in Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier, Heinrich Böll Stiftung Migration Integration Diversity, 2009 (Online-Dossier https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf), pp. 76-80, (u.a. 1/02/2021).

Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, C.H. Beck, München 1985.

Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, traduzione di L. Emery e A. Setti, Bompiani, Milano 2003.

Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, traduzione di L. Emery e A. Setti, Bompiani, Milano 2003.

Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Band 2: *Neuzeit und Gegenwart*, Band 2, WBG Bibliothek, Darmstadt 2005.

Johannes Janota (Hg.), *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, Bd. 2 (: *Germanistik und Deutschunterricht im historischen Wandel.*), Niemeyer, Tübingen 1993.

Rolf-Peter Janz, *»Mythos und Moderne bei Walter Benjamin«*, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

Walter Jaspers, *Die Sprache. Über das Tragische*, Piper&Co, München 1990.

Walter Jens, *die Götter sind sterblich*, Günther Neske, Pfullingen 1957.

Walter Jens, *Moderne Literatur, Moderne Wirklichkeit*, G. Neske, Pfullingen 1958.

Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, Gero Wilpert, Adolf Gühring (Hgg.), R. Riper Verlag, München 1961.

Walter Jens, *Mythen der Dichter. Modelle und Variationen. Vier Diskurse*, Rowohlt Repertoire, Hamburg 2016.

Walter Jens, *Zur Antike*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2016.

Sheila Johnson, *Transnationale Ästhetik des türkischen Alltags. Emine Sevgi Özdamar's »Das Leben ist eine Karawanserei«*, in: «The German Quarterly» 74, H. 1, Wiley-Blackwell (Ed.), Illinois 2001, pp. 37-57.

André Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen 1930.

James Joyce, *Ulysses*, Richard Ellmann, Hans Walter Gabler (a cura di), Giulio de Angelis, Andrea Carosso (trad. it.), Oscar Mondadori, Milano 2000.

Stephanie Jug, *Nähe und Distanz als dramatische Elemente in Ransmayrs Odysseus. Verbrecher und Stefanovskis Odisej*, in: «Revista de Filología Alemana (*Estudios Literaros*)», Madrid 2016, pp. 123-139, qui p. 132-133.

Carl Gustav Jung, *Fondamenti della psicologia analitica (prima edizione:* 1935), tr. it. Silvia Stefani e Paolo Santarcangeli, in: *Opere* (1965-2007), Boringhieri, vol. XV, Torino 1997.

Gottfried Just, *Walter Jens*, Piper Verlag, München 1965.

Gottfried Just, *Reflexionen zur Deutschen Literatur der Sechziger Jahre*, Verlag Neske Pfullingen (*mit freundlicher Genehmigung des Verlags R. Piper & co.*), Stuttgart/München 1972.

Franz Kafka*, Briefe 1902-1924*, Max Brod (Hg.), Fischer Verlag, New York/Frankfurt am Main 1958.

Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer Verlag (Taschenbücher), Frankfürt am Main 1975.

Franz Kafka, *Max Brod: Eine Freundschaft (II). Briefwechsel*, Malcolm Pasley (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Markus Kaiser (Hg.), *Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa*, transcript-Verlag, Bielefeld 2004.

Mashiko Kawanaka, *Rilke und Kafka, zur Poetik des Schweigens am Beispiel der Sirenen-Dichtung*, in: *Yamaguchi Daigaku dokufutsu bungaku*, Vol. 18, 1996. Disponibile qui: http://petit.lib.yamaguchi-u.ac.jp/G0000006y2j2/metadata/B050000001804 (09/01/2022)

Karin Keller, *Gesellschaft in mythischem Bann. Studien zum Roman „Das Schloß" und anderen Werken Franz Kafkas*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1997.

Frank Kermode, *il segreto nella Parola, sull'interpretazione della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1992.

Malte Kleinwort, *Der späte Kafka, Spätstil als Stilsuspension*, coll. Zur Genealogie des Schreibens, VOL. 16, Fink Verlag, München 2013.

Joachim Knape, Olaf Kramer, Karl-Josef Kuschel, Dietmar Till (Hg.), *Walter Jens. Redner – Schriftsteller – Übersetzer*, Attempo Verlag, Tübingen 2014 e Karl-Josel Kuschel (Hg.), *Walter Jens. Literat und Protestant*, Attempo Verlag, Tübingen 2013.

Wolfgang Koeppen, *Der Tod in Rom*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1975.

Leszek Kolakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, Piper Verlag, München 1984.

Rüdiger Korff, *Wo ist Europa?* In: Markus Kaiser (Hg.), *Auf der Suche nach Eurasien. Politik, Religion und Alltagskultur zwischen Russland und Europa*, transcript-Verlag, Bielefeld 2004.

Stefan Keim, Deutschland Radiokultur, *Theaterirrfahrt durch das Ruhrgebiet*, 28.2.2010, 04.1.2021. Disponibile al seguente link: http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1134772/ (28/12/2021).

Walter Killy (Hg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Bd. 6, Bertelsmann Verlag, Gütersloh & München 1990.

Wolf Kittler, *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in 4 Texten von Franz Kafka*, Palm & Enke Verlag, Erlangen 1985.

Malte Kleinwort, Der späte Kafka, *Spätstil als Stilsuspension*, coll. Zur Genealogie des Schreibens, VOL. 16, Fink Verlag, München 2013.

Joachim Knape, Olaf Kramer, Karl-Josef Kuschel, Dietmar Till (Hg.), *Walter Jens. Redner – Schriftsteller – Übersetzer*, Attempo Verlag, Tübingen 2014.

Stefani Kugler, Arianne Totzke, *Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars Theaterstück Perikızı – Ein Traumspiel*, in Elke Sturm-trigonakis, Delianidou Simela (a cura di), *Sprachen und Kulturen, in Inter)Aktion*, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013, pp. 107-120, qui p. 108.

Karl-Josel Kuschel (Hg.), *Walter Jens. Literat und Protestant*, Attempo Verlag, Tübingen 2013.

Joachim Latacz, *Homer. Eine Einführung*, Artemis Einführungen, Band. 20, München/Zürich 1985.

Joachim Latacz, *Homer: Der erste Dichter des Abendlandes*, Artemis & Winkler, Düsseldorf 2003.

Gottfried Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, Karl Lachmann (Hg.), 3. Aufl., Göschen, Bd. 11, Stuttgart 1805.

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1983.

Otto Liebmann, *Die Klimax der Theorien. Eine Untersuchung aus dem Bereich der allgemeinen Wissenschaftslehre*, Trübner, Strassburg 1884.

Paul Michael Lützeler, Thomas W. Kniesche (a cura di), *Ein Germanistisches Jahrbuch, Schwerpunkt: Emine Sevgi Özdamar*, Gegenwartsliteratur 17/18, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2018.

Giorgio Manacorda, *Rovine paradisiache. Scrittori del Novecento tedesco*, Cosmopoli, Bologna 1996.

Enrico Manera, *Elementi per una teoria del mito in Hans Blumenberg* in: «L'ombra, tracce e percorsi a partire da Jung», Moretti&Vitali, 7/8, Bergamo 2000.

Loredana Mancini*, le Sirene come paradigma del margine nella cultura greca arcaica*, in: «Rivista di Psicanalisi», Cortina Editore, vol. LVI 3, 2010.

Massimo Marassi, *The Reason of the Myth* in: «Itinera», n. 9, Milano 2015.

Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori Editore, Milano 1991, pag. 203 (concetto di *mise en abyme*).

Concetto Marchesi*, Il libro di Tersite*, Sellerio Editore, Palermo 1993.

Susanne Marshall, Mythen der Metamorphose bei Peter Handke und Botho Strauß, Gardez! Verlag, Mainz 1993.

Richard B. Matzig*, Odysseus, Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*, Doktorarbeit, Pflugverlag, Freiburg 1949.

Massimiliano Mazzini, *La fenomenologia delle rioccupazioni nella filosofia del mito e della storia di Hans Blumenberg*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia 5», mondodomani (Tor Vergata), Roma 2003.

Norbert Mecklenburg*, Karnevalistische Ästhetik des Widerstands. Formen des Gesellschaftlich-komischen bei Emine Sevgi Özdamar*, in: Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt in Verbindung mit der IPWG. St. Ingbert (Hgg.), «Peter Weiss Jahrbuch», Bd. 16 Röhrig Universitätsverlag 2007 (2007), pp. 85-102.

Elke Menhert, *Die drei Bäume von Anna Seghers (Variationen über Furcht)*, in: *Convivium* (Germanistisches Jahrbuch), Lodz University Press, Polen 2020.

Bettine Menke, *»das Schweigen der Sirenen«: Die Rhetorik und das Schweigen«, in: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, Bd. 3 Johannes Janota (Hg.), *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, Niemeyer, Tübingen 1993.

Bettine Menke, *Die Macht des Schweigens und die Finten des Textes. Kafkas Sirenen*, in: Id., *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Wilhelm Fink Verlag, München 2000.

Hans Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Ullstein, Frankfurt am Main-Berlin 1984.

Winfried Menninghaus, *Schwellen-Kunde. Walter Benjamin. Passage des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Luca Mondin, *Omero e la storia*, Carocci Editore, Roma 2014.

Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten,* Unger Verlag, Berlin 1795.

Stéphane Mosès, *Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan*, Jüdischer Verl. bei Athenaum, Frankfurt am Main 1987.
Stéphan Mosès, *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, Paris-Tel-Aviv 2006.
Gregory Nagy, *Homeric Questions*, University of Texas Press, Texas 1996.
Heinz Neugebauer, *Anna Seghers. Leben und Werk*, Volk und Wissen, Reihe *Schriftsteller der Gegenwart* (Hg. Kurt Böttcher), Berlin 1978.
Gerhard Neumann, Kranz Kafka, *Schiftverkehr*, Freiburg i. Br: Rombach 1990.
Hans A. Neunzig (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, *mit Beiträgen von Walter Jens u.a.*, Langen*Müller* Verlag, München 1979.
Christiaan L. Hart Nibbrig, *Geisterstimmen: Echoraum Literatur*. Weilerswist (Velbrück Wissenschaft) Frankfurt am Main 2001.
Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle. Studies in te Effect of the "New Sciences" upon Seventeenth-Century Poetry*, Columbia University Press, New York/London 1960.
Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Carl Hansel Verlag, Band 2, München 1954.
Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972.
Omero, *Iliade*, Traduzione di Guido Paduano, Libro II, Mondadori, Milano 2007.
Emine Sevgi Özdamar, *Mutterzunge. Erzählungen*, Rotbuch, 2. Auflage, Berlin 1991.
Emine Sevgi Özdamar, *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2001.
Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen: aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008.
Ezli Özkan, *Transcultural Movements in Contemporary German (-Turkish) Literature,* in Asiatische Studien, Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft, VOL. 62, de Gruyter, Zürich 2008, pp. 1135-1145.
Barbara Patzek, *Homer und seine Zeit*, C.H. Beck, München 2003.
Pierpaolo Pasolini, *La nuova gioventù,* Einaudi, Torino 1975.
Ezio Pellizer (a cura di), *Ulisse per sempre, Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Atti del convegno Internazionale Trieste-Ljubljana, Editreg, Trieste 2013.
Gabriella Pelloni, *"Odissea Europa". Il dramma Perikızı di Emine Sevgi Özdamar* in: «L'est nell'ovest», I libri di Emil, collana Per Nubes, Bologna 2018.
Silvia Palermo, *"Ich will nach Europa!": lingua e performance in Perikızı. Ein Traumspiel di E. S. Özdamar*, in: Antonella D'Amelia, Antonella Piazza (a cura di), «Testi e Linguaggi», n. 7, Carocci Editore, Salerno 2013, pp. 229-240.
Silvia Palermo, *Umorismo transculturale nella scrittura femminile turco-tedesca. Özdamar, Demirkan, Cirak*, in Giuseppe Dolei, Margherita Cottone, Lucia Perrone Capano (a

cura di), *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, Artemide, Roma 2013, pp. 254-270.

Silvia Palermo, *Migrazione e teatro in Emine Sevgi Özdamar* in «Testi e Linguaggi», VOL. 12, Carocci Editore, Salerno 2018, pp. 239-253.

Cesare Pavese, *Ulisse* in, Id., *Le poesie*, contenuta nella raccolta *Lavorare stanca* (1936-1943), ET Poesia, Einaudi, Torino 2020.

Marc Petit, *Anthologie bilingue de la poésie allemand*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1993.

Francesco Petrarca, *il Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, Rosanna Bettarini (a cura di), Einaudi Editore, Torino 2005.

Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola sul testo approntato da Raffaello Ramat Classici Rizzoli, Milano 1957.

Stefano Petrucciani (a cura di), *interpretazione dell'Odissea*, nuova edizione la talpa, Roma 2011.

Stefano Petrucciani, *Ragione e Dominio-L'autocritica della razionalità occidentale in Adorno e Horkheimer*, Salerno Editrice («Studi e Saggi»), Roma 1984.

Michael Philipp, *Distanz und Anpassung. Sozialgeschichtliche Aspekte der Inneren Emigration*. In: Bettina Bannasch, Doerte Bischoff, Burcu Dogramaci und Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, vol. 12, 1994.

Francesco Piazza, *Il corpo della persuasione: L'entimema nella retorica greca*, Novecento, Palermo 2000.

Plotino, *Enneadi*, VOL. 1, Laterza, Bari 1973.

Heinz Politzer, *Das Schweigen der Sirenen*, Metzler, Stuttgart 1968.

Piero Pucci, *Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Cornell Univ. Press, Ithaca 1987.

Grazia Pulvirenti, *Fra il silenzio delle sirene e il canto di Orfeo, la crisi del linguaggio nella poesia austriaca degli inizi del secolo: Hofmannsthal, Trakl, Rilke*, Aldo Marini Editore, Catania 1989.

Gudrun Quenzel, *Konstruktionen von Europa: Die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union*, transcript Verlag, Global Studies, Bielefeld 2005.

Frank Quilitzsch, *Vom Ritter über Jesaja bis zu Odysseus. Anna Seghers's Triptychon "Die drei Bäume"*, in: *Argonautenschiff* (Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft), Aufbau-Verlag, Darmstadt 1933.

Walter Rachewitz, *De Sirenibus: An inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, Garland Publisher, Harvard University, New York 1989.

Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914)*, Winkler, München 1972.

Klaus Ramm, *Reduktion als Erzählprinip bei Kafka*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1971.

Christoph Ransmayr, *Atlas eines änglistichen Mannes*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012.

Almut-Barbara Renger, *Zwischen Märchen und Mythos, Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2006.

Jessica Resch, *Odysseus' Wandlung im Nachkriegsdeutschland* (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag), Tectum Wissenschaftsverlag, Marburg 2012.

Gray T. Richard, Ruth V. Gross, Rolf J. Goebel, Keyton Koelb (Eds.), *A Franz Kafka Encyclopedia*, Library of Congress, Greenwood Press, U.S.A. 2005.

Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe III*, Ruth-Sieber Rilke, Carl Sieber (Hgg.), Insel Verlag, Leipzig 1935-1937.

Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Benvenuta*, Magda von Hattingberg (Hg.), Bechtle Verlag, Esslingen 1954.

Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, LGF, Calmann Lévy, Paris 1979.

Erich Rothacker, *Probleme der Kulturanthropologie*, Bouvier, Bonn 1948.

Bernhardt Rüdiger, *Odysseus' Tod – Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR*, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1983.

Andrea Rudolph, *Ethische Formutopie oder affirmative Ideologie. Formprogramme bei Anna Seghers und Gottfried Benn*. In: Adrian Hummel/Sigrid Nieberle (Hg.), *Weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der fünfziger Jahre. Festschrift für Günter Häntzschel*, Iudicium, München 2004, pp. 257–277.

Rosarita Russo, *Il monomito in discussione: Hans Blumenberg e la sua ricezione del mito*, VOL. 58, n. 3, Leo S. Olshki, Firenze 1992.

Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001.

Laura Sanò, *Il destino di Prometeo Razionalità, tecnica, conflitto*, in: Massimo Cacciari e AA.VV. (a cura di), «Paradosso. Rivista di filosofia», Il Poligrafo, Padova 2009.

Klaus Schenk, Almut Todorow, Milan Tvrdik (Hgg.), *Migrationsliteratur. Schreibweise einer interkulturellen Moderne*., Francke Verlag, Tübingen/Basel 2004, p. VII.

Isolde Schiffermüller, Elisa Destro (Hgg.), *Traumtexte*, Köningshausen & Neumann, Würzburg 2020.

Alessandra Schininà, *Odysseus als Grenzüberschreiter bei Exilautoren/autorinnen aus Österreich* in: «Studi Tedeschi», Filologia Germanica, Studi Nordici, Studi Nederlandesi, VOL. XXV, Università degli Studi di Napoli 2015.

Alessandra Schininà, *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, in: Nunzio Zago., *Ulissismo mitteleuropeo tra inquietudini esistenziali e miti letterari*, Atti del convegno di studi (Ragusa Ibla, 20-21 ottobre 2016), SIKÉ Edizioni, Ragusa-Ibla 2018.

Steffen Schneider, *Archivpoetik*, De Gruyter, Tübingen 2005.

Andreas Schrade, *Anna Seghers*, Sammlung Metzler, Bd. 275, Stuttgart 1993.

Simone Schröder, Ulrike Weymann, Andreas Martin Widmann (a cura di), *Odysseus/Passagiere. Über Selbstbestimmung und Determination in Literatur, Medien und Alltag*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

Franziska Schlößler, *Das Theaterevent Odyssee Europa der Kulturhauptstadt Essen*, in: «Zeitschrift für Kulturelle Germanistik (2.1)», transcript Verlag, Bielefeld 2010.

Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Von der „Gastarbeiterliteratur" zu einer „neuen deutschen Literatur". Migration und Integration in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, In: *Bitburger Gespräche Jahrbuch*, 2010/I, Verlag C.H.Beck, München 2010. pp. 99-107.

Anna Seghers: *Erzählungen 1926–1944*, Aufbau-Verlag, Bd. IX, Berlin 1981 (2. Aufl.), p. 366 (Eintrag „*Die drei Bäume*").

Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hgg.), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Gruyter Verlag, Berlin – New York 2002.

Antonio Sichera, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana 1», Istituto editoriali e poligrafici internazionali, Vol. 35, Pisa 2017.

Tomas Sieverts, *Zwischenstadt, zum Stand der Dinge*. In: «Archithese», Sondernummer, Nov. 2000.

Svetlana Šlapak, *Odissea: il primo Io europeo? L'intervento omerico nella miturgia, il genere e il discorso*, Editreg, Trieste 2012.

Reiner Stach, *Kafka. Die Frühen Jahre*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014.

Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008.

William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme: The Study in the Adaptability of a Traditional Hero, The University of Michigan Press*, Michigan 1985.

Alexander Stephan, Hans Wagener (Hgg.), *Schreiben im Exil: Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Bouvier-Verlag, Bonn 1985.

Wilhelm von Sternburg, *Lion Feuchtwanger. Ein deutsches Schriftstellerleben*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1999.

Michaela Strebl*, Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus: Paradigmen aktueller Erfahrungen. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der deutschsprachigen Literatur des Exils und in der Nachkriegszeit (1933–1945)*, Wien 1989.

Péter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966.

Frédéric Teinturier, *Lion Feuchtwanger: le philologue et les cochons, Une dénonciation de la manipulation de l'irrationnel et du mythe par les nazis*, in: *Cahiers d'Études Germaniques*, Presses Universitaires de Provence, vol. 79 (*Émigration et mythe*), 2019.

Ines Theilen, *Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-Bewegung durch die Romane Die Brücke vom Goldenen Horn von Emine Sevgi Özdamar und Café Nostalgia von Zoé Valdés*, in: «Arcadia International Journal of Literary Culture Internationale Zeitschrift für literarische Kultur», Gruyter Verlag, Bd. 40.2, Berlin 2005, pp. 318-337.

Erich Trunz, *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. B. 3, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948.

Antonio Valentini, *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Mimesis Edizioni, collana Filosofie, Milano/Udine 2012.

Amelia Valtolina (a cura di), *Rilke a Capri. Diari, racconti, conversazioni*, Edizioni La Conchiglia, collana Atyiade, Capri 2014.

Simona Venezia, *Il tempo del mondo. Il Weltinnenraum di Rainer Maria Rilke*, «Logoi», Mimesis edizioni, N. V, 14, 2019.

Jörg Villwock, *Mythos und Rethorik. Zum inneren Zusammenhang zwischen Mythos und Metaphorologie in der Philosophie Hans Blumenbergs*, in: «Philosophische Rundschau 32» (1985).

Anthonya Visser, *Körper und Intertextualität, Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*, coll. Literatur, Kultur, Geschlecht, VOL. 63, Böhlau, Köln 2012.

Gabrio Vitali, *Odissei senza nòstos*, Moretti&Vitali, Bergamo 2019.

Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hg.). *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York 2005.

Frank D. Wagner, *Antike Mythen. Kafka und Brecht*, coll. *Der neue Brecht*, Vol 1/06 Königshasen & Neumann Verlag, Würzburg 2006.

Derek Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, Adelphi, Milano 1992.

Philipp Webber, *Odysseus in der Unzeit. Christoph Ransmayr bringt die Heimkehr des Odysseus auf die Bühne*, in: «Literaturkritik», n. 5, Mai 2010. Disponibile qui: https://literaturkritik.de/id/14327 [u.a.: 20/05/2021].

Leopold Weber, *Die Odyssee Deutsch. Mit 10 Abbildungen nach Holzschnitten von Ludwig von Hofmann*, Verlag Georg D. W. Callwey und R. Oldenbourg, München 1936.

Arthur West, *Zeitzeichen. Gedichte*, Globus Verlag, Wien 1997.

Franz Josef Wetz, Herrmann Timm, *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Bouvier Ed., Frankfurt am Main 1999.

Insa Wilke (Hg.), *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr: Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014.

Johannes Windrich, *Das Aus für das Über, zur Poetik von Botho Strauß' Prosaband „Wohnen Dämmern Lügen" und dem Schauspiel „Ithaka"*, VOL. 307, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.

Friedrich August Wolf, *Prolegomena zu Homer* (4984/86), Reclam, Leipzig 1908.

Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Suhrkamp, Berlin 2008.

Doren Wohlleben (Hg.), *Christoph Ransmayr*, Boorberg Verlag, München 2018.

SITOGRAFIA

Si sono consultati, inoltre, i seguenti siti web:

1) Sito ufficiale del progetto *Odyssee Europa*: https://raumlabor.net/odyssee-europa/ (u.a: 9/11/2021).
2) la versione originale di *Loreley* di Brentano, del 1800, inserita nella *Freiburger Anthologie*, disponibile in open source qui: https://web.archive.org/web/20070710113839/http://freiburger-anthologie.ub.uni-freiburg.de/fa/fa.pl?cmd=gedichte&sub=show&add=&print=1&spalten=1&id=1028 (u.a.: 11/01/2022)
3) Welt, Stefan Keim, 05.03.2010, *Sechsmal Odysseus an einem Abend* (u.a. 04.1.2022): https://www.welt.de/kultur/theater/article6634352/Sechsmal-Odysseus-an-einem-Abend.html
4) SPIEGEL ONLINE, Ulf Pape, 2.3.2010, *Die Helden des Pot*. (u.a. 04.1.2022): http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-681148,00html
5) Deutschland Radiokultur, *Theaterirrfahrt durch das Ruhrgebiet*, Stefan Keim, 28.2.2010 (u.a. 04.1.2022):

http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1134772/.