

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Diana Battisti

Estetica della dissonanza e
filosofia del doppio:
Carlo Dossi e
Jean Paul



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 16 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore
Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Luana Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton,
Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi, Donatella
Pallotti, Stefania Pavan, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli
Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze
tel +39 0552756664, 617; fax +39 0697253581
email: bsfm@comparate.unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze
Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze
Martha Luana Canfield, Università degli Studi di Firenze
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London
Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze
John Denton, Università degli Studi di Firenze
Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze
Maria Teresa Fancelli, studiosa
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze
Michela Landi, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995
Ingrid Hennemann, studiosa
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University
Erő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest
Mario Materassi, studioso
Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze
Murathan Mungan, scrittore
Álvaro Mutis, scrittore
Hugh Nissenson, scrittore
Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze
Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Peter Por, CNR de Paris
Paola Pugliatti, studiosa
Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos
Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze
Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze
Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Marina Warner, scrittrice
Laura Wright, University of Cambridge
Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul
Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

DIANA BATTISTI

Estetica della dissonanza
e filosofia del doppio:
Carlo Dossi e Jean Paul

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2012

Eстетica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul / Diana Battisti – Firenze : Firenze University Press, 2012
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 16)

ISBN (online) 978-88-6655-205-5

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009.

Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: redazione di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli (caporedattore), Serena Alcione, Diana Battisti, Giada Bertinato, Giulia Dal Col, Elisa Ercolani, Melanie Poletti, Alberto Ricci, Giulia Vannucci.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

Certificazione scientifica delle Opere

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

Consiglio editoriale Firenze University Press

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

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

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

INDICE

Ringraziamenti	7
Premessa di Marco Meli	9
Prefazione	11
1. JEAN PAUL E L'ITALIA	
1.1 <i>Ricezione di Jean Paul in Italia</i>	15
1.2 <i>Gli scapigliati e la letteratura tedesca</i>	24
1.3 <i>Carlo Dossi e gli scapigliati</i>	32
2. UMORISMO E DIGRESSIONE	
2.1 <i>La definizione di umorismo come komische Romantik</i>	39
2.2 <i>Il sogno e l'infanzia</i>	54
2.3 <i>Digressioni</i>	74
3. AUTOBIOGRAFISMO TRA AUTOREFERENZIALITÀ E SCONFINAMENTI	
3.1 <i>La scrittura autobiografica: parlare come un estraneo a se stesso</i>	81
3.2 <i>Autoreferenzialità della scrittura: dall' «io sono un io» di Jean Paul all'«io sol io» di Carlo Dossi</i>	98
3.3 <i>Il labirinto verbale: la lingua inventata</i>	117
Bibliografia	133
Zusammenfassung	145
Indice dei nomi	157
Indice tematico	161



Ringraziamenti

Desidero ringraziare in primo luogo il Professor Marco Meli dell'Università di Firenze che con grande costanza e generosità ha seguito e supportato il mio lavoro in ogni fase, dalla documentazione all'elaborazione fino alla stesura finale. Ringrazio il Professor Paul Geyer dell'Università di Bonn ed il Professor Helmut Schneider per la consulenza durante la mia permanenza in Germania.

Un ringraziamento va al Professor Helmut Pfothenhauer dell'Università di Würzburg che insieme alla sua collaboratrice, la Dottoressa Sabine Straub della Jean-Paul-Edition, ha fornito consigli utili e importanti per la mia ricerca.

Ringrazio anche il Professor Enrico Ghidetti per le preziose indicazioni sulla Scapigliatura e per l'interesse che ha mostrato verso la mia indagine.

Ringrazio inoltre il Professor Patrizio Collini e la Professoressa Lucia Borghese, rispettivamente Direttore della Scuola Internazionale di Dottorato in Germanistica Firenze-Bonn e Coordinatrice dello stesso Dottorato, per la loro disponibilità negli anni dei miei studi fiorentini e oltre.

Infine voglio ringraziare la Professoressa Beatrice Töttösy, direttore di Biblioteca Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (BSFM) e la Dottoressa Arianna Antonielli, responsabile della Redazione elettronica del Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Compare dell'Università di Firenze, per l'assistenza paziente e indispensabile nell'editing del testo e in tutta la fase preparatoria alla pubblicazione.



PREMESSA

Lo studio di Diana Battisti si presenta, nella sua struttura e nei suoi contenuti, come un lavoro comparatistico, che tuttavia si amplia in un'analisi stilistica complessa e innovativa. Il primo capitolo ripercorre, attraverso la messa a fuoco di elementi spesso inediti, l'influsso che l'opera letteraria di Jean Paul Richter ha avuto sulla cultura italiana della seconda metà dell'Ottocento, soprattutto nell'ambito degli Scapigliati, di cui Carlo Dossi è *sui generis* significativo esponente. Non si tratta soltanto di individuare meccanici parallelismi e di svelare citazioni palesi o nascoste, quanto di situare la 'scoperta' di Jean Paul in Italia in un momento cruciale del cammino verso l'identità e unità nazionale: nel clima post-unitario infatti gli Scapigliati, pur nel loro snobismo eccentrico, contribuiscono non poco a sprovincializzare la cultura letteraria italiana, inserendola in un circuito europeo. È interessante sottolineare che ciò avviene grazie all'assimilazione dello stile jeanpauliano, di un autore cioè che offriva un'immagine complessa e poliedrica di quel classicismo che, con Goethe e Schiller, aveva avuto la sua canonizzazione in un estetismo spesso vuoto e di maniera.

Confrontarsi con Jean Paul significava inoltre fare i conti anche con l'eredità del romanticismo, come emerge egregiamente dal secondo capitolo di questo studio, dedicato in massima parte al concetto di ironia romantica, di cui proprio lo scrittore tedesco fornisce una definizione teorica sistematica nel suo trattato *Vorschule der Aesthetik* (1804). La peculiarità dell'approccio jeanpauliano, coevo a quello fondativo per l'estetica romantica di Friedrich Schlegel, consiste nel considerare l'ironia come elemento stilistico imprescindibile per l'attività letteraria. Ne scaturisce un testo per definizione 'aperto', costantemente suscettibile di sviluppi, ripensamenti e scarti narrativi. L'uso sistematico della digressione come tecnica compositiva, il riferimento costante ai sogni e ai ricordi d'infanzia, inseriti in piani narrativi che si intersecano potenzialmente all'infinito, minano dall'interno la struttura del *Bildungsroman* tradizionale. Non è un caso che questa concezione produttiva e provocatoria dell'ironia sia ripresa in Italia in modo magistrale proprio dagli Scapigliati, per emergere infine come elemento di feconda discussione nel saggio pirandelliano sull'umorismo.

L'ultimo capitolo della ricerca di Diana Battisti si concentra sul rapporto problematico dei due autori con la propria scrittura, in particolare la scrittura autobiografica, che ha come fine ultimo la rappresentazione di se



stessi di fronte a un pubblico di lettori da cui – nel caso di Dossi – si prende quasi con sdegno ostentatamente le distanze, ma dal quale in ogni caso non si può più prescindere. L'oscurità di Jean Paul, tratto ricorrente nella ricezione ottocentesca, si mostra essere in realtà ricchezza immaginifica e fluidità intuitiva di pensiero, che contrasta potenzialmente con la lingua della tradizione letteraria classico-romantica, mentre l'esuberanza lessicale di Dossi, pur nell'atteggiamento snobistico dell'intellettuale elitario, anticipa con i suoi neologismi ed un uso consapevolmente straniante del *pastiche* letterario, alcune tendenze delle avanguardie storiche. La lettura delle *Note azzurre*, lo zibaldone dossiano, rivela con disarmante chiarezza come il lavoro sul linguaggio sia un'attività costantemente *in fieri* e come gli esiti di questa complessa operazione siano incerti fino all'ultimo e mai scontati. Il «labirinto verbale» e la «lingua inventata» di cui parla l'autrice di questo saggio non sono tuttavia fini a se stessi: lo scopo è infatti quello di «superare il Caos stesso» (p. 64), per raggiungere una dimensione poetica e creativa della realtà, indicata da Jean Paul con un'espressione apparentemente tautologica come 'poetische Poesie'. Che l'esito complessivo dello sperimentalismo sul linguaggio sfoci nell'autoreferenzialità è un altro tratto che avvicina i due autori alla letteratura della modernità; e tuttavia, a ben vedere, non si tratta di irrigidirsi in un atteggiamento di sterile solipsismo, bensì di sperimentare un confine, una soglia oltre la quale il linguaggio stesso è in grado di rinnovarsi.

Vorrei infine sottolineare non soltanto l'originalità e l'acutezza dell'analisi di questo lavoro, ma anche l'eleganza stilistica e la maturità e raffinatezza dell'espressione linguistica: del resto non poteva essere altrimenti in uno studio che ha per oggetto due indiscussi maestri della prosa tedesca e italiana.

Marco Meli
San Giovanni Valdarno, ottobre 2012

PREFAZIONE

Una volta si scrivevano libri, oggi frammenti di libri.
Mangiata la pagnotta non restano che le briciole.
(Carlo Dossi, *Note azzurre*, 1955; Nota 3519)

Sembra quasi paradossale accingersi a scrivere la prefazione ad un lavoro che tratta di due autori che delle prefazioni hanno fatto un vero e proprio tratto stilistico, quasi una filosofia di vita, come testimonia il progetto – peraltro mai realizzato – di Carlo Dossi di scrivere un *Libro delle prefazioni*, oltre al labirintico susseguirsi e sovrapporsi di *Vorreden* ad altre *Vorreden* nell'opera di Jean Paul.

Obiettivo di questa dissertazione è indagare l'influenza di Jean Paul sull'opera dossiana, a partire dall'analisi della ricezione di Jean Paul in Italia e attraverso la ricostruzione della storia delle traduzioni delle sue opere in lingua italiana. Già da questa prima ricognizione emerge come in Italia siano riusciti ad avvicinare l'opera di Jean Paul grandi rinnovatori della tradizione linguistica e letteraria, quali appunto Carlo Dossi, Luigi Pirandello, Italo Svevo e Carlo Emilio Gadda, tutti scrittori che potevano leggere Jean Paul in lingua originale e che, in tempi diversi e in modi diversi, sono stati profondi ammiratori della sua narrativa.

La prima parte di questa ricerca mette poi in evidenza come soprattutto la Scapigliatura abbia posto in rilievo la figura di Jean Paul in considerazione dello sviluppo della vita culturale e sociale nell'Italia della seconda metà dell'Ottocento: il compimento del processo di unificazione nazionale ha infatti reso possibile un atteggiamento di apertura e di cambiamento degli intellettuali italiani nei confronti delle letterature straniere. In tale contesto si insiste sul debito della Scapigliatura nei confronti dei modelli tedeschi, in particolare della *schwarze Romantik*, dal tema della malattia al conflitto artista/società, segnato dalla riscoperta del macabro, del demoniaco e dell'orrido, dall'attenzione per nevrosi nascoste e visioni fantastiche estreme, per il mondo dei sogni e la sfera dell'irreale. Viene posta in risalto anche la posizione particolare di Dossi fra gli scapigliati: egli è in un certo senso *l'enfant prodige* del gruppo, si affaccia precocemente alla letteratura ma partecipa al movimento quando esso stesso si avviava ormai verso l'esaurimento e questo determina un peculiare percorso di Dossi scapigliato.



La parte centrale di questo lavoro si concentra sulla storia del rapporto di Carlo Dossi con i testi di Jean Paul: la ricerca prende come punto di riferimento quelle opere che all'interno della produzione dossiana mostrano più marcatamente il debito nei confronti del maestro Jean Paul e, in particolare, viene messo in rilievo il riconoscimento da parte di Dossi dell'importanza di Jean Paul per la storia dell'umorismo, a partire dalla definizione di umorismo nella *Vorschule der Aesthetik* (1804): l'umorismo inteso come *komische Romantik* è un concetto che si alimenta di un doppio contrasto, quello interno fra finito e infinito, e quello esterno fra l'umoristico e il comico.

Le *Note azzurre*, attraversate da uno humour acido e corrosivo, sono per questo lavoro fonte preziosa di informazioni non solo sulla vita dello scrittore ma anche sul suo rapporto con la società a lui contemporanea dell'aristocrazia milanese e della burocrazia romana, e, ciò che più ci interessa, sul rapporto di Dossi con il modello letterario di umorismo jeanpauliano, dal *Siebenkäs* (1796-1797) – prima vera figura jeanpauliana di umorista – alla satira involuta della *Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz* (1789). Il modello dello humour nasce da una dicotomia irrisolta tra satira e sentimento, secondo un impianto dualistico che governa tutta l'esistenza di Jean Paul, contrassegnata da doppi lutti e doppie gioie, dall'angoscia dinanzi a sdoppiamento di sé ma anche da forme di esaltazione lirica. Tale contrapposizione genera una ricerca estetica vibrante, una filosofia del doppio che si ripropone in tutte le sue opere narrative attraverso la coesistenza di due personaggi, l'umorista e il poeta sentimentale, come nelle coppie Vult/Walt, Siebenkäs/Leibgeber, Giannozzo/Graul.

L'altro grande ambito di indagine sul quale il lavoro traccia una comparazione tra Carlo Dossi e Jean Paul è quello spazio scelto da entrambi gli autori quale luogo privilegiato per la loro scrittura: il sogno, inteso quale seconda esistenza notturna ed elemento centrale di riflessione poetologica, come emerge anche da un'analisi approfondita dei *Flegeljahre* (1805-1806). Nella vasta produzione di Carlo Dossi, dalle novelle autobiografiche ai racconti allegorici, dai bozzetti umoristici ai romanzi d'amore, emerge anche il ruolo centrale della digressione, svolta secondo la lezione di Jean Paul: in entrambi le storie sono strutturate come contenitori di altre storie, dense di interruzioni, di intrecci complessi, fatti per disorientare il lettore piuttosto che per incontrarne il favore. La digressione rappresenta l'attacco al cuore della convenzione novellistica per eccellenza, ossia la trama, come testimoniano le numerose prefazioni di Dossi e le varie *Vorreden* jeanpauliane: l'attenzione si sposta dal piano dell'evento narrato a quello del processo narrativo stesso, ponendo l'importante questione dell'autorappresentazione del narrante.

Questo conduce, nell'ultima fase di analisi, a concentrare il lavoro sull'autobiografismo e sull'infanzia intesa come scenario di un idillio instabile, costantemente minacciato da fantasie nichiliste e dall'attrazione per la bizzarria e per il patologico.

A tal proposito, particolare attenzione è rivolta ad *Amori* (1887), l'opera con la quale Dossi nel 1887 prende pubblicamente commiato dalla lette-

ratura (pur continuando in segreto a stilare le sue velenose *Note azzurre*). *Amori* mostra un debito dichiarato nei confronti di Jean Paul – basti pensare all’immagine del bacio tra i due bambini scambiato attraverso il vetro ripresa dal *Quintus Fixlein* (1796) – per lo spirito autobiografico dedito all’artificio e alla fantasticheria rivolta verso un ventaglio di donne amate e sognate più che verso concrete storie d’amore: sono amori di carta, di legno, di stoffa, di porcellana, ideogrammi recuperati da un’infanzia lontana dove perfino le donne reali sembrano trasfigurate come figurine descritte con malizia ma anche con grande malinconia. Dall’analisi emerge soprattutto come l’autobiografia, come genere testuale, diventi per entrambi gli autori palcoscenico di una serie di epifanie narcisistiche nelle quali la scrittura veicola, sotto maschere sempre diverse, le *Ich-Figurationen* di un narratore che narra il suo stesso narrare, strizzando l’occhio al lettore, del quale, nonostante tutti i tranelli e gli intoppi, si chiede comunque la complicità in questo gioco di rispecchiamenti.

Lo specchio, immagine che ricorre ossessivamente, ben incarna la parabola del dualismo interiore del poeta e il raddoppiamento del mondo reale in quello fittizio: non si tratta di una semplice riproduzione o di un narcisismo fine a se stesso ma di un potenziamento, giacché il mondo della poesia è quell’istanza salvifica che interviene a relativizzare il nichilismo visionario e a ricongiungere *Innen-* ed *Außenwelt*.

Carlo Dossi e Jean Paul, scrittori a prima vista distanti nel tempo e nello spazio, separati da un secolo e da condizioni sociali differenti, aristocratico il primo, cresciuto nella povertà l’altro, in questa ricerca sono però vicini, nelle loro strategie di costruzione dell’identità letteraria prendendo via via le forme della maschera, del ritratto, del doppio: la vera vita è quella della scrittura.

È nella scrittura che trova voce quel sentimento interno e profondo che l’uomo ha della vita e di se stesso, quella favilla rapita al sole da Prometeo per farne dono agli uomini di cui parla Pirandello nel suo saggio *L’umorismo*.

I libri di Dossi, come quelli di Richter, furono paragonati a specchi in cui ogni lettore si trova riflessa la propria fisionomia. Cangia la fisionomia del libro a seconda di chi ci guarda, cangia l’espressione a seconda del momento in cui ci si guarda. (Carlo Dossi, *Note azzurre*, 1955; Nota 2310)

Ad una strategia espressiva che si articola parallelamente sul doppio binario satira/sentimento, corrisponde perfettamente un linguaggio ipertrofico, quasi barocco, che tende ad uno sperimentalismo che mescola voci arcaiche tratte da testi del Trecento e del Cinquecento con inserti dialettali e gergali, ad una sovrimpressionazione e ad una rifrazione caleidoscopica del ritratto dell’artista come *Homo duplex* alla ricerca dell’unità perduta tra materia e spirito, corpo e mente, attraverso la pratica del *Witz*, filo rosso della ricerca.

CAPITOLO I

JEAN PAUL E L'ITALIA

1.1 Ricezione di Jean Paul in Italia

Un critico, riesca o non riesca ad annientare un autore,
è destinato all'oblio.
(C. Dossi, *Le note azzurre*, 1955; Nota 3557)

Quando in Germania appare per la prima volta l'opera *Flegeljahre, eine Biographie von Jean Paul Richter* (le prime tre parti nel 1804 e la quarta nel 1805) il filo conduttore nel giudizio dei critici tedeschi contemporanei, di diverso segno, positivo o negativo, è l'immagine di Jean Paul come *Sonderling* della letteratura tedesca, «trefflicher Spinner»¹, autore caotico e collezionista di bizzarrie:

Welch ein Chaos von reifen und unreifen Kenntnissen, – von Brocken aus allen Fächern der Gelehrsamkeit, mit Einschluß der sieben freien und aller unfreien Künste und Handwerke – von echtwitzigen, bloß schimmerreichen und platten Einfällen – von erhabenen, tiefgedachten und seichten, falschen Gedanken – von schönen und zarten, – kränklichen und überspannten Gefühlen – überhaupt von Trefflichkeiten und Bizzarrieeien jeder Gattung in den Schriften dieses genialen, originellen Schriftstellers!!²

¹ Questa la definizione che ne venne data nella rivista «Neue allgemeine deutsche Bibliothek», XCIII, 1804, pp. 407-408, citata nello «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 18, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bayreuth 1983, pp. 47-48. La stessa rivista, un anno dopo, in occasione dell'uscita del IV volume dei *Flegeljahre* pubblicava una recensione che si concludeva con le parole: «O Jean Paul! Höre auf zu schreiben, oder schreib nicht so gar elendes Zeug!», «Neue allgemeine deutsche Bibliothek», CIV, 1805, pp. 373-375, citato nello «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 18, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bayreuth 1983, pp. 67-68.

² K.L.H. Reinhardt, *Rezension über »Flegeljahre«*, voll. I-III, «Der Freimüthige», 107/108, 29 e 31 maggio 1804, p. 429. (Trad. it.: Quale Caos di cognizioni mature e immature, – di frammenti di tutti i rami dell'erudizione, incluse le sette arti liberali e tutte quelle non liberali e i mestieri – di trovate davvero argute, semplicemente scintillanti e scialbe – di pensieri sublimi, profondi e bassi, sbagliati – di sentimenti

Allo scrittore viene rimproverata la mancanza di coesione tra le singole vicende che non sarebbero ordinate in un tutto armonico, il senso di incompletezza, come se non ci si potesse mai saziare al desco del suo spirito; viene riconosciuta la bellezza delle singole situazioni e scene ma i suoi personaggi spesso vengono giudicati delle caricature di folli 'stregati dalla luna', lontani dal lato solare della vita umana³.

Der Nutzwandwendung wegen, will ich erzählen, nach welcher Methode ich Richters Schriften zu lesen pflege. Sooft ich auf ein Extrablättchen, einen von ihm also genannten Streckvers (siehe Polymer) oder ein anderes Hors d'oeuvre stoße, wird auf dem Rande des Buchs mit Bleistift ein † gezeichnet und schnell fortgeblättert bis zu dem Punkte, wo der humoristische Herr Verfasser den historischen Faden wieder aufzunehmen, die Laune hat. Bin ich auf diese Weise mit dem Werke selbst fertig, so hole ich die überhüpften Stellen, gleichsam als Dessert nach. Dabei befinde ich mich herrlich.⁴

In Italia bisognerà aspettare gli anni Trenta dell'Ottocento per veder comparire il nome di Jean Paul in alcuni periodici letterari. La prima a parlarne fu la rivista «La Minerva»⁵ che nella sezione di letteratura stra-

belli e teneri – malaticci e stravaganti – e, in generale, di cose eccellenti e bizzarre di ogni genere nelle opere di questo scrittore geniale e originale!). Per una disamina puntuale delle recensioni apparse sulla stampa tedesca dell'epoca rimandiamo a P. Sprengel (a cura di), *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, Beck, Monaco 1980, in particolare alle pp. 56-59 per i critici contemporanei qui citati.

³ Va ricordato tuttavia il critico A. Klingemann, contemporaneo di Jean Paul, che a proposito dei protagonisti dei *Flegeljahre*, esprime un giudizio entusiastico: «Er wird mit dem Leser so vertraut, daß man ihn aus dem Buche heraus in die Wirklichkeit zaubern möchte» e ancora: «Diese Kunst, gewisse Charaktere durch die unscheinbarsten Mittel an uns heranzurücken, übt Jean Paul in einem bewundernswürdigen Grade aus». A. Klingemann, *Flegeljahre, eine Biographie von Jean Paul Richter*, «Zeitung für die elegante Welt», 68, 1804, pp. 540-541, cit. in «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 16, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bayreuth 1981, pp. 153-155.

⁴ K.L.H. Reinhardt, *Rezension über »Flegeljahre«*, cit., p. 432. (Trad. it.: Riguardo all'applicazione pratica, voglio raccontare secondo quale metodo sono solito leggere gli scritti di Richter. Ogniqualvolta mi imbatto in un fogliettino aggiunto, quindi un verso esteso (polimetro) come lo chiama lui, o un altro hors d'oeuvre sul margine del libro disegno a matita una † e continuo a sfogliare velocemente fino al punto in cui l'umoristico Signor Autore si degna di riprendere il filo della storia. Quando poi in questo modo termino la lettura dell'opera, allora riprendo i passi saltati, a mo' di dessert. Così mi trovo magnificamente).

⁵ «La Minerva. Giornale di Lettere, Arti e Teatri», Tipografia Bonfanti, III, 8, Milano 1831, p. 121. Vengono riportate nell'articolo le traduzioni di alcuni brani dal *Siebenkäs*, il frammento della *Passeggiata notturna* denominato qui *La notte, I sepolcri*, l'inserzione di un breve paragrafo sull'interesse di Jean Paul per il carattere delle donne, e infine *L'indifferenza penosa* sempre dal *Siebenkäs*.

niera dedica ampio spazio, quasi uno 'speciale' (tradotto da «La Revue de Paris») a «Giovanni Paolo Federico Richter, genio ammirabile, lo Stern della Germania, il più originale de' scrittori moderni»⁶. Il testo si apre con una descrizione fisiognomica dello scrittore passando poi a sottolineare un tratto caratteristico del suo *modus operandi*:

Esso trae a ogni momento dal forziere aperto a' suoi piedi dei piccoli brani di carta, che ordina e appicca l'uno all'altro; citazioni, fantasie, estratti, indagini d'erudizione, ritagli, frasi, una amalgama di tutti gli studi, frammenti di mille colori; così ei compone le sue opere, e queste opere saranno lette da molte migliaia d'uomini.⁷

L'articolo insiste sull'isolamento linguistico delle opere di Jean Paul, a quel tempo ancora non tradotte integralmente in nessuna lingua europea (tranne qualche cenno di M.me de Staël e qualche breve brano apparso su giornali parigini) per caratteristiche di quel «grave fenomeno»⁸ insito nello stile stesso di Jean Paul che, secondo l'autore dell'articolo, ha messo in fuga gli aspiranti traduttori:

Una raccolta di parentesi, di ellissi, di cose sottintese; un guazzabuglio di pensieri e di linguaggio; una popolazione di parole nuove che a capriccio dell'autore prendono nazionalità nel discorso [...] tutto curiosamente intralciato, sopra carico di citazioni, di interiezioni, d'esclamazioni, di giuochi di parole, d'epigrammi, e questi associati a voli inaspettati, a scene patetiche, a digressioni che si allargano a dismisura.⁹

Dunque nell'impostazione critica del primo articolo dedicato in Italia a Jean Paul, lo scrittore tedesco appare come filosofo, poeta, buffone, moralista, autore geniale e bizzarro di geroglifici e arabeschi. Solo quattro anni più tardi, nel 1835, la rivista lombarda «Indicatore»¹⁰ riporta un sunto del racconto *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* (1808) e ne vengono pubblicati alcuni frammenti nella traduzione italiana di Giambattista Menini per dare al lettore un'idea delle stravaganze alle quali può condurre una scienza speculativa, se applicata al quotidiano¹¹. La satira nei

⁶ Ivi, p. 122.

⁷ *Ibidem*. Si noti fin d'ora come in questa breve descrizione si trovino anticipati alcuni tratti compositivi della scrittura del Dossi dei quali torneremo a parlare più avanti.

⁸ Ivi, p. 123.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ «Indicatore, ossia raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi, ecc. intorno alle Scienze fisiche, alla Letteratura, alle Belle Arti», Milano 1835.

¹¹ Il titolo della traduzione proposta da Menini è *Viaggio, perigliose avventure, imprese e giorni d'angoscia d'un limosiniere di reggimento, con un'apologia del suo valore, e un racconto delle sue grandi geste, contenuto in una epistola panegirica e catechetica*.

confronti dell'aspetto scolastico della filosofia tedesca pone l'accento sulla pusillanimità del protagonista Schmelzle, che, proprio in virtù di tutte quelle cognizioni che egli possiede in misura superiore agli altri, teme gli atti più comuni della vita quotidiana.

Nel 1836, dieci anni dopo la morte di Jean Paul, la rivista «Il subalpino»¹² riporta una breve notizia su Richter che comprende l'elenco cronologico delle sue opere più importanti e le parole della *Denkrede auf Jean Paul* (1826) pronunciate da Ludwig Börne nel momento in cui era venuto a conoscenza della morte dello scrittore. Quindici anni dopo sotto il titolo *Due sogni* appare la prima traduzione italiana della *Rede des toten Christus* (1793) e del *Traum im Traum* (i due florilegi tratti dal *Siebenkäs*) di Jean Paul, ad opera del traduttore Federico Sanseverino¹³. L'occasione era quella delle nozze della Nobildonna Clotilde Rusconi a Milano, capitale dell'allora asburgico Lombardo-Veneto¹⁴.

Nel 1898 sulla rivista letteraria fiorentina «La Rassegna Nazionale», sotto il titolo *Tre visioni*¹⁵ viene riproposta una traduzione della *Rede des toten Christus* tratta dal *Siebenkäs* accompagnata questa volta dalle traduzioni di *Mondfinsternis* (dal *Quintus Fixlein*) e di *Vernichtung* (dal *Katzenberger*), tutte ad opera di Giovanbattista Guarini, autore anche di una prefazione nella quale sottolinea le sue difficoltà di traduttore e professa la sua inadeguatezza di fronte alle nuances delle parole sarcastiche di quello che egli vede come un grande umorista tedesco¹⁶.

Nel 1903 compare la prima traduzione italiana completa di un'opera di Jean Paul: si tratta di *Levana* (1807)¹⁷, testo pedagogico tradotto da Alessan-

¹² «Il subalpino. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», Milano 1836.

¹³ *Due sogni di Jean Paul*, trad. it. di F. Sanseverino, Tipografia Ronchetti, Milano 1851.

¹⁴ Per una ricostruzione della storia delle traduzioni italiane delle opere di Jean Paul facciamo riferimento al saggio di L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 26/27, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bayreuth 1991/1992, pp. 252-257.

¹⁵ *Tre visioni di Gian Paolo Richter*, trad. it. di G.B. Guarini, «La Rassegna Nazionale», 20, 1898, pp. 445-448.

¹⁶ A questo proposito Rubino fa notare come l'atteggiamento di Guarini sia esemplificativo di un atteggiamento nuovo di apertura degli intellettuali italiani nei confronti degli influssi stranieri, anche in relazione al compimento del processo di unificazione nazionale, mentre ancora nel 1810 Pietro Giordani, in polemica con M.me de Staël, dava un giudizio completamente negativo delle letterature nordiche. Cfr. L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, cit., pp. 244-245.

¹⁷ Jean Paul, *Levana o scienza dell'educazione*, UTET, Torino 1903, trad. it. di A. Arrò. *Levana* fino ad oggi rimane l'opera più tradotta in italiano di Jean Paul, forse per il forte legame che in essa viene postulato fra educazione e religione: a questa traduzione seguono quella di G.B. Holzhauser nel 1930 per la casa editrice cattolica S.E.I. di Torino e quella di S. Darchini, sempre in versione ridotta per la UTET, nel 1932, traduttore quest'ultimo che si è occupato di pedagogia e di didattica del linguaggio.

dro Arrò, che sembra aver fatto propria la lezione dell'allievo di Carducci nonché autore della prima monografia su Jean Paul, Enrico Nencioni, che per primo aveva esaltato il valore pedagogico di *Levana* raccomandandolo come testo esemplare agli insegnanti delle scuole pubbliche e degli asili¹⁸.

Oreste Ferrari, al quale dobbiamo la prima traduzione completa in italiano del *Leben des Quintus Fixlein* (1796), intuisce che le contraddizioni nell'opera di Jean Paul sono tutte ugualmente importanti: la compresenza di libertà e delusione, identità e mutamento, sicurezza e metamorfosi diventa strumento di vita e di scrittura che il traduttore cerca di interiorizzare:

Nella sua prosa lussureggiante, inesauribile di motivi, troviamo anticipati molti accenti dell'arte modernissima. [...] L'antitesi che è nelle forze e nell'anima del mondo, nelle sue creazioni, si rivela con gli aspetti e con le voci dell'antitesi che è nel suo cuore, come un riflesso della sua doppia natura: di qui l'originalità del suo umorismo, che dal dolore tragico sale alla pura emozione del paesaggio e dell'idillio.¹⁹

Giansiro Ferrata²⁰ inserisce fra i capolavori della letteratura tedesca *Il sogno di Walt* tratto dal capitolo finale dei *Flegeljahre* (1804-1805), da lui tradotto per la prima volta in italiano negli stessi anni in cui Elena Craveri Croce²¹ traduce per la prima volta interamente il *Siebenkäs* e si occupa degli aspetti stilistici e retorici della scrittura jeanpauliana.

Si torna a parlare di *Levana* negli anni Settanta con la nuova traduzione completa di Clara Bovero²² per la collana «Classici della pedagogia» mentre

¹⁸ E. Nencioni, *Gian Paolo Richter e l'umorismo tedesco*, «Nuova Antologia», 95, Firenze 1887, pp. 373-388.

¹⁹ Jean Paul, *La vita del Quintus Fixlein*, Rizzoli, Milano 1933, prefazione e traduzione dal tedesco di O. Ferrari. A questa segue, nella collana «Classici del ridere», la versione illustrata di B. Alberti Sadoski, *Vita di Quintus: Egidio Zebedeo*, Bietti, Milano 1940.

²⁰ L. Traverso (a cura di), *Germanica. Raccolta dei narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1942. Giansiro Ferrata ha scritto negli anni Quaranta prefazioni ad alcune poesie di Vincenzo Cardarelli, a prose varie di Gabriele D'Annunzio e Elio Vittorini, e alle novelle di Aldo Palazzeschi; tra le sue traduzioni vanta *Addio alle armi* di Ernest Hemingway; ha curato l'edizione Bompiani del 1942 de *Le figurine* dello 'scapigliato' Giovanni Faldella; ha scritto l'introduzione all'edizione del 1979 del *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi.

²¹ E. Craveri Croce, *Aspetti di Jean Paul*, «Quaderni della Critica», diretti da B. Croce, II, quad. VI, Laterza, Bari 1946, pp. 16-32. Questo lavoro in parte riprende e sviluppa le questioni sollevate dal professore bolognese M. Pensa nei suoi *Rendiconti e problemi di critica jeanpauliana*, «Studi germanici», I, 1935, pp. 346-347. In aperta polemica con il citato saggio di Elena Craveri Croce si esprimono le posizioni di V.M. Villa nel suo articolo *Wiederbegegnung mit einem Modernen. Jean Paul zum 200. Geburtstag* apparso in «Der Tagesspiegel» (Berlino, 21 marzo 1963).

²² Jean Paul, *Levana*, UTET, Torino 1972, trad. it. di Clara Bovero, che si è cimentata come traduttrice anche in *Cane e padrone* di Th. Mann e *Fiabe* dei Fratelli Grimm.

gli anni Ottanta sono segnati dalla traduzione di *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801) di Eugenio Bernardi²³ e gli anni Novanta si aprono con la prima traduzione completa dei *Flegeljahre*²⁴ di Liborio Mario Rubino, seguita a breve distanza dalla traduzione di *Einfältige aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz*²⁵, tutti lavori che segnano l'affrancamento dal marchio dell'intraducibilità che era stato impresso sulle opere di Jean Paul per via dello sperimentalismo linguistico delle sue prose, dense di allusioni e parodie continue.

Un dato da evidenziare è che in Italia sono riusciti ad avvicinare l'opera di Jean Paul soprattutto coloro che potevano leggerla in lingua originale e che tra gli ammiratori della sua narrativa troviamo soprattutto scrittori come Carlo Dossi, Luigi Pirandello, Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda, tutti, in tempi diversi e in modi diversi, rinnovatori della tradizione linguistica e letteraria ed espressioni di radicale rinnovamento.

Jean Paul è stato invece vittima di una certa rigidità del neo-idealismo italiano che negli anni Trenta e Quaranta ha portato, ad esempio, ad essere detrattore della grandezza dei romanzi di Jean Paul un germanista di professione come Giovanni Vittorio Amoretti²⁶ che riconosce compiutezza artistica solo a quelle opere minori considerate 'idilli', determinando una linea interpretativa neo-idealistica della germanistica italiana che ritroviamo anche in Lorenzo Bianchi fino ad Elena Craveri Croce, figlia di Benedetto Croce, il quale nella sua recensione della traduzione del *Siebenkäs* definisce questo come il miglior romanzo di Jean Paul grazie anche all'abilità nella traduzione della figlia Elena, «perché impossibile era dare intero ai lettori italiani un volume di Jean Paul, che richiedeva stomaci tedeschi e per di più suoi contemporanei»²⁷.

Questa impossibilità della quale parla Benedetto Croce trova un limite nell'esperienza intellettuale di Luigi Pirandello, che nomina più volte Jean Paul nel suo saggio sull'umorismo, opera di analisi psicologica e lettera-

²³ Jean Paul, *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo*, Adelphi, Milano 1992, tradotto e curato da E. Bernardi, Professore ordinario all'Università Ca' Foscari di Venezia presso il Dipartimento di Studi Europei; traduttore di varie opere di F. Dürrenmatt, R. Walser, Th. Bernhard.

²⁴ Jean Paul, *Anni acerbi*, a cura di L.M. Rubino, Edizioni Guida, Napoli marzo 1805-1806, traduttore e curatore L.M. Rubino.

²⁵ Jean Paul, *La sposa di legno. Modesta ma edificante biografia di una amabile donna di nuovo conto, tutta fatta di legno che io un tempo inventai e poi sposai*, trad. it. di G. Cermelli, Aktis, Piombino 1990.

²⁶ Nel 1925, per il centenario della morte di Jean Paul, occasione in cui sono stati pubblicati molti articoli e pagine commemorative, G.V. Amoretti, in un articolo dal titolo *Jean Paul Friedrich Richter 1763-1825*, «La Rivista di Livorno», 1927, p. 188, ha definito i personaggi di Jean Paul incapaci di trasformarsi in simboli, di liberarsi della loro concretezza per esprimere una concettualità compiuta.

²⁷ B. Croce, [Recensione a:] *Jean Paul (Richter G.)*, *Siebenkäs*, «Quaderni della Critica», diretti da B. Croce, IV, quad. XII, Laterza, Bari 1948, p. 107.

ria della meccanica dell'umorismo stesso, attraversata da una forte idea di intercomunicabilità e di superamento delle divisioni tra un modulo letterario e l'altro, pur contenendo anche l'enunciazione della propria poetica e della propria specificità nel panorama artistico contemporaneo²⁸.

La familiarità dell'autore siciliano con la cultura tedesca affonda le sue radici nel periodo in cui, da studente, frequentava l'Università di Bonn, dall'autunno del 1889 alla primavera del 1891²⁹.

I suoi studi di filologo romanzo portano la sua attenzione verso quegli approfondimenti filosofico-estetici che gli vengono ispirati anche dalla letteratura tedesca: l'opera di Pirandello è ricca di riferimenti al concetto di ironia elaborato dai romantici tedeschi (ed in particolare ne *L'Umorismo* [1908] ricorrono i nomi di Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck) sulla scia dell'idealismo soggettivo di Fichte; non mancano però citazioni da Goethe, Wieland, Klopstock, Heine e riflessi della concezione di «riso filosofico» di Jean Paul:

Notissima, la distinzione di Gian Paolo Richter tra comico classico e comico romantico: facezia grossolana, satira volgare, derisione de' vizii e dei difetti, senza alcuna commiserazione o pietà, quello; umore, questo, cioè riso filosofico, misto di dolore, perché nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza e di simpatia.³⁰

Da questa ricerca filologica e dalla documentazione storico-letteraria della straordinaria ricchezza della tradizione umoristica italiana l'autore approda alla presentazione di una vera e propria teoria della scrittura pirandelliana e traccia il cammino di una letteratura ormai esposta alla critica e alla concorrenza della conoscenza scientifica positivistica³¹.

Tra i lettori di Jean Paul troviamo un altro grande scrittore del profondo, che, nella sua opera «mantiene sempre il privilegio di giudicare e di descrivere, in modo spesso corrosivo, sotto uno stile apparentemente salottiero o letterariamente pulito, lo stravolgimento dei valori essenziali dell'Io che la società moderna richiede»³²: si tratta di Italo Svevo, che a do-

²⁸ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo* (1908), Mondadori, Milano 1992.

²⁹ Per i riferimenti a letterati e scrittori tedeschi menzionati da Pirandello si veda K. Ringger, *Letterati e scrittori tedeschi nella saggistica pirandelliana*, in P.D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo Editore, Palermo 1982, pp. 345-350. Parleremo ancora di Pirandello e dell'umorismo nel II capitolo.

³⁰ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 21.

³¹ Sulle posizioni di L. Pirandello nei confronti del positivismo scientifico e sulla poetologia del concetto pirandelliano di umorismo si veda il saggio di U. Schulz-Buschhaus, *L'umorismo: l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo*, in P.D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, cit., pp. 77-86.

³² A.R. Rugliano, *Svevo e le coscienze*, in M. Marchi (a cura di), *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, Pubblicazione del Museo Sveviano, Trieste 2000, p. 23.

dici anni era stato mandato, per prepararsi alla carriera di commerciante che il padre gli aveva destinato, in collegio a Würzburg dove per cinque anni si sarebbe dedicato appassionatamente allo studio della lingua e della letteratura tedesca e dove avrebbe scoperto Jean Paul³³.

Conobbe i maggiori classici tedeschi e in primo luogo amò i romanzi di Friedrich Richter (Jean Paul) che certamente ebbero una grande influenza nella formazione del suo gusto. Oltre ai classici tedeschi poté conoscere in traduzioni perfette lo Shakespeare e qualche scrittore russo, in primo luogo il Turgenev.³⁴

Frutto di questo incontro letterariamente decisivo è l'interesse di Svevo ad utilizzare come ingredienti romanzeschi i sogni, gli atti mancati, i moti di spirito, le *rêveries* e il fascino esercitato sulla scrittura dell'autore triestino da cerimoniali e meccanismi irrazionali dell'Io, intrecciati significativamente alle ipotesi sperimentali e sconvolgenti accreditate dalla ricerca scientifica e psicoanalitica di quegli anni³⁵. Sofferenza e coscienza, visionarietà e realismo sono componenti che si saldano nel rispetto di quell'intimità debole insita nell'animo umano, nel lasciar convergere e invertire tempi e valori che rendano la vita meno meccanicistica³⁶.

Oscurità del dolore, sincerità e bizzarria si mescolano nell'immagine ironica che di Jean Paul ci offre Carlo Emilio Gadda nel primo capitolo del romanzo *La cognizione del dolore* (1938-1941):

³³ Parte della critica sottolinea anche il legame fra l'introspezione dei personaggi sveviani e l'autoanalisi, a tratti ossessiva, di Carlo Dossi. Si veda il saggio di L. Della Bianca, *Carlo Dossi, il ritratto della malattia*, in C. Dossi, *Ritratti umani. Dal calamaio di un medico*, a cura di L. Della Bianca, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1992, pp. 7-37. Proprio l'introspezione di carattere medico che C. Dossi riversa nella sua *Autodiagnosi quotidiana* evita l'approdo ad un narcisismo sterile ed ipocondriaco, grazie al costante riferimento alle informazioni scientifiche e culturali che circolavano all'epoca, in particolare, come si vedrà anche più avanti in questo lavoro, alle statistiche lombrosiane, e, soprattutto, grazie alla presenza costante dell'umorismo e dell'ironia autocritica. Della Bianca considera C. Dossi all'avanguardia di quella categoria di 'malati letterari' dei quali Zeno Cosini costituirà il momento psicanalitico, mentre la cultura di Dossi è ancora legata all'informazione di tipo positivista.

³⁴ I. Svevo, *Profilo autobiografico* (1874), in B. Maier (a cura di), *Opera Omnia. Racconti, Saggi, Pagine sparse*, III, Dall'Oglio Editore, Milano 1968, p. 809.

³⁵ Su Italo Svevo e Sigmund Freud, in particolare ne *La coscienza di Zeno*, si veda ad esempio il saggio di M. Marchi, *Dall'imo del proprio essere*, in M. Marchi (a cura di), *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, cit., pp. 7-50; G. Contini, *Introduzione*, in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Arnoldo Mondadori Editori Scuola, Milano 1999, pp. V-VIII.

³⁶ Si vedano a tale proposito gli scritti di M. Marchi, *Vita scritta di Italo Svevo*, Le Lettere, Firenze 1998 ed E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino* (1980), Editori Riuniti, Roma 1992, oltre al più recente studio di G.A. Camerino, *Italo Svevo e la cultura della Mitteleuropa*, Liguori, Napoli 2002³.

Pedro non era un signore in villa, come quelli a cui sorvegliava la villa, nottetempo: e nemmeno, Dio liberi!, uno scrittore: uno scrittore arzigogolato e barocco come Jean Paul, o Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o qualche altro Carlo anche peggio di questi due.³⁷

Gadda legge il carattere composito della lingua di Carlo Dossi come indice di un desiderio di identità molteplici: il forte radicamento nella cultura lombarda si salda alla ricerca di un'identità nazionale, come diplomatico e come scrittore. La contaminazione di diversi registri culturali, ideologici ed espressivi è dunque espressione di una precisa volontà di non essere mai univoco, monotono, uniforme³⁸.

Occorre segnalare anche l'importanza nella cultura gaddiana del concetto di *Witz* come conoscenza deformante nella quale i significanti vengono prima incubati, poi decomposti e ricomposti per costituire nel linguaggio della finzione narrativa la sensazione di una realtà che rimane sempre inaccessibile. In Jean Paul come in Gadda l'arguzia rivela profonde radici leibniziane ispirandosi in larga misura al concetto secolarizzato di armonia prestabilita, in base al quale ciascuna sostanza presente nell'universo rispecchierebbe tutte le altre, come la critica ha messo in luce³⁹.

Dalla città dell'arguzia si può guardare verso tutto l'universo poiché essa reclama per sé il Caos macroscopico del giorno del giudizio e quello microscopico della vita di tutti i giorni, secondo una visione basilare nell'argomentazione intorno all'umorismo adottata da Jean Paul, visione che in Gadda si coniuga alla teoria della disarmonia prestabilita che riposa nel grottesco:

[...] fegato macchinatore della universa realtà. Esso fegato ricercatore, impigliandosi in reiterati tentativi, intrappolatosi in reiterate impasses, e divincolatosi poi a mala esperienza esperita, ne recede più o meno goffamente, se ne sbriglia del tutto e di nuovo tende a via libera; tende verso la infinita, nel tempo e nel numero, suddivisione-specializzazione-obiettivazione del molteplice.⁴⁰

L'autore diviso tra l'anelito all'autoliberazione e quello all'indagine nello sconfinato campo del molteplice (due tendenze insite nel grottesco

³⁷ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963, p. 52.

³⁸ Vd. P.C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, Université de Paris IV Sorbonne, Paris 1998. In particolare le pp. 526-527.

³⁹ Per il legame tra *Monadenlehre* e arguzia si fa riferimento in particolare al saggio introduttivo di E. Spedicato, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Casa Editrice Il Poligrafo, Padova 1994, pp. 9-104.

⁴⁰ C.E. Gadda, *Appendice: L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, in Id., *La cognizione del dolore* (1963), Garzanti, Milano, ristampa febbraio 2006, p. 199.

gaddiano) mette in atto nel linguaggio una complessa forma di sperimentazione nutrita di una arguzia satirica, che ricorda da vicino quella tensione infinita verso l'eterna germinazione del molteplice caratteristica della lingua 'inventata' da Jean Paul.

Significativo appare l'interesse di Gadda per la Scapigliatura milanese e per Carlo Dossi, il cui nome compare tra le pagine gaddiane in un'altra occasione, oltre al già citato brano della *Cognizione*, nel quale l'autore, con una succinta ed ironica nota in ordine a un suo albero genealogico-letterario, esprime un'incidentale e polemica dichiarazione di poetica: si tratta di un breve articolo dal titolo *La scapigliatura milanese*, pubblicato originariamente sull'«Illustrazione Italiana» nel '49, nel quale lo scrittore prende le distanze dalla Scapigliatura, descrivendone soprattutto gli aspetti folcloristici e aprendo la questione del rapporto tra Gadda e la Scapigliatura, e quindi il suo corrispettivo tra Gadda e Dossi, marcato da una qualche ambiguità tramutatasi poi, col tempo, in dubbio dichiarato⁴¹.

Proprio nell'ambito della Scapigliatura è necessario a questo punto indagare l'importanza del modello jeanpauliano e la posizione del Dossi rispetto agli scapigliati lombardi.

1.2 *Gli scapigliati e la letteratura tedesca*

I *bohèmes*, che formano il soggetto di questo libro, non hanno alcun rapporto con gli scapigliati di cui i drammaturghi dei *boulevards* hanno fatto i sinonimi di borsaiuoli e di assassini. Essi non si reclutano fra i domatori d'orsi, gli inghiottitori di sabbia, i mercanti di catene di sicurezza, i giocatori di vantaggio, i negozianti dei bassifondi della borsa e i mille altri industriali, misteriosi o vagabondi, la cui principale industria è quella di non averne alcuna, e che mostransi sempre pronti a far tutto, eccettuato il bene. La *bohème* di cui tratta questo libro non è già una razza nata oggi; ella ha esistito sempre e in ogni luogo e può rivendicare illustri origini. [...] La moderna *bohème* ritrova degli avi in tutte le epoche artistiche e letterarie. (H. Murger, *La Bohème o Gli eroi della miseria*, 1847-1849)

La critica ha messo in evidenza come sia soprattutto con la Scapigliatura che la figura di Jean Paul venga posta in rilievo in Italia⁴².

⁴¹ Si veda l'articolo di R. Stracuzzi, *Dossi*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2002/2004, pp. 56-60.

⁴² L.M. Rubino, nel suo già citato saggio *Die Rezeption Jean Pauls in Italien* contenuto nello «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 26/27, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bayreuth 1991/1992, p. 246, osserva: «In Italien kommt für Jean Paul die Stunde mit Aufkommen einer literarischen Strömung, die sich „Scapigliatura“ nannte. [...] Ihre Vorbilder waren Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe und – aus dem deutschsprachigen Raum – Hölderlin, Novalis, Tieck, E.T.A. Hoffmann und ... Jean Paul».

Nel contesto dello sviluppo della vita culturale e sociale nell'Italia della seconda metà dell'Ottocento il compimento del processo di unificazione nazionale rende possibile un atteggiamento di apertura e di cambiamento degli intellettuali italiani nei confronti delle letterature straniere; il fenomeno della Scapigliatura affonda le sue radici a Milano e a Torino, città che favoriscono il contatto con la cultura d'oltralpe. Il sottofondo della cultura francese trapela nel nome stesso di 'Scapigliatura', libera traduzione del francese *bohème*⁴³.

«Scapigliatura» è una definizione usata da Cletto Arrighi⁴⁴, il quale adotta questo termine per la prima volta il 13 aprile 1861 nel n. 20 del suo giornale «Cronaca grigia», in un'accezione ben lontana da quella che si sarebbe affermata successivamente: Arrighi definisce «scapigliati» i patrioti milanesi della Compagnia Brusca e d'altri gruppi popolari e mazziniani attivi contro la restaurazione austriaca nei primi anni Cinquanta dell'Ottocento, mentre il termine nel suo senso ultimo s'impone successivamente, negli anni tra il 1860 e il 1870 sull'onda dell'influenza francese.

Nella storia della letteratura italiana gli scapigliati rappresentano una eccezione perché non solo conoscono e usano le lingue classiche ma anche le lingue europee più importanti, fra le quali il tedesco. In tale contesto dobbiamo tener conto del debito della Scapigliatura nei confronti dei modelli tedeschi: dal tema della malattia al conflitto artista/società, dal mondo del sonno e dei sogni fino alla sfera dell'irreale; gli scapigliati, in questa loro ricerca, si spingono fino ad uno sperimentalismo linguistico che mescola voci arcaiche tratte da testi del Trecento e del Cinquecento con inserti dialettali e gergali.

Non solo nella Lombardia scapigliata, ma anche nel Veneto classicheggiante⁴⁵ e in Toscana⁴⁶, terra di grande difesa e dominio della tradizione

⁴³ La parola si impone nel corso degli anni Sessanta dell'Ottocento come riferimento allo stile di vita disordinato e anticonformista degli artisti parigini così come essi erano rappresentati, ad esempio, nel già citato romanzo di H. Murger *Scènes de la vie de bohème*, Garnier frères, Parigi 1850, rappresentato nella sua versione teatrale per la prima volta a Parigi nel 1849. In Italia il nome «Scapigliatura» compare nel romanzo del 1862 *La scapigliatura e il 6 Febbraio* di Cletto Arrighi.

⁴⁴ Anagramma di Carlo Righetti, vero nome del giornalista e letterato autore di opere in vernacolo e fondatore del giornale «Cronaca grigia».

⁴⁵ Il Veneto è la zona in cui il poeta veronese Aleardo Aleardi aveva sviluppato le sue opere, fra il 1812 e il 1827, che risentivano fortemente di un'influenza letteraria di tipo parnassiano-decadente e che, attraverso la lettura dei classici, sfociavano in un languido sentimentalismo, avvertito dagli scapigliati come una sorta di degenerazione poetica del Romanticismo.

⁴⁶ Nel secondo Ottocento l'esaurirsi della lirica e della cultura italiana post-romantica anche in Toscana prepara la fioritura di un realismo come ritorno a forme antiche e classicheggianti, in forme diverse da quelle scapigliate pur condividendone alcuni tratti: in tale contesto si annuncia la poesia del primo Giosuè Carducci, calato in un contesto ribelle, 'giacobino', che è vicino agli scapigliati nel contestare l'involuzione del sentimento romantico, pur non essendone del tutto indenne. Si veda a tale proposito: L. Baldacci, *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Rizzoli, Milano 2003.

linguistica, nella letteratura del secondo Ottocento si prepara la reazione contro la degenerazione della poesia romantica italiana in un sentimentalismo languido ed esteriore e la ribellione contro la cultura del buonsenso borghese, fatto di norme morali e convenzioni correnti, e contro il provincialismo risorgimentale. Il processo di modernizzazione post-unitario aveva spinto gli intellettuali italiani soprattutto di stampo umanista ai margini della società e questa marginalità porta al centro dell'esperienza scapigliata il conflitto artista-società tipico del Romanticismo straniero.

La Scapigliatura in Italia trova il suo centro nevralgico a Milano tra il 1860 e il 1870, pur senza mai essere scuola o movimento organizzato con una poetica comune codificata in maniera precisa in manifesti e scritti teorici.

Gli scrittori scapigliati sono legati piuttosto da una consuetudine di usi e atteggiamenti di tipo contestativo e maledettistico, che si esprime nel mito della vita dissipata e sregolata, oltre che dall'affinità poetica che mette in crisi i valori della moralità e della raffinatezza privilegiando temi spregiudicati: il tentativo di individuare un nesso tra realtà fisica e psichica si riflette nella fascinazione per il tema della malattia e della follia, tipici della musa scapigliata, nella descrizione oggettiva ed anatomica della cruda realtà, nella poetica del brutto e nel gusto del macabro, e in un linguaggio poetico che può essere sciatto, o al contrario iperculturalizzato⁴⁷.

Davvero, la società scapigliata dà segni d'un trapasso verso umori scettici nel proprio conformismo a venire, e di qualità spregiudicata. Certe velleità umanitarie, certe proteste sociali della Scapigliatura, somigliano da vicino a un presentimento di colpa perduto nel disordine.⁴⁸

È più forte negli scapigliati la volontà di distruggere e negare che non quella di proporre modi costitutivi nuovi: quindi l'esigenza del nuovo

⁴⁷ Un aspetto sul quale per il momento non ci soffermeremo approfonditamente ma che vale la pena notare è il cosiddetto 'dandismo scapigliato': alcuni critici hanno posto in rilievo quanto sia vistoso, nella linea del romanticismo sperimentale scapigliato e proprio negli autori che seguono il modello di Jean Paul ed il *côté bohémien* europeo, una forma di anticonformismo in funzione dandistica che ha i suoi punti di riferimento in Poe, Baudelaire e Gautier. Va ricordato altresì come la società letteraria italiana di quegli anni sia attiva nel periodo che vede il papa Pio IX promulgare il *Sillabo*, 1864, che coincide con l'aspra condanna di qualsivoglia forma di liberalismo. In tale contesto si inquadra il narcisismo scrittore di Giovanni Faldella, così come l'estetismo pre-dannunziano di Luigi Gualdo, il più dandy tra gli scapigliati, oltre alle civetterie autoreferenziali, iperespressive ed elegantemente pignole di Carlo Dossi, scritte per una *élite* di lettori letterati o *happy few*, come avremo modo di osservare più avanti in questo studio. Per approfondimenti sul dandismo si veda il recente saggio di S. Lanuzza, *Vita da dandy. Gli antisnob nella società, nella storia, nella letteratura*, Stampa Alternativa, Nuovi Equilibri, Viterbo 1999, in particolare le pp. 84-85 su Dossi e le pp. 16-18 sull'opera *Giannozzo* di Jean Paul.

⁴⁸ G. Ferrata, *La parabola della Scapigliatura*, «Primato. Lettere e arti d'Italia», Roma 1941, p. 43.

spesso resta soffocata dal desiderio di contrasto e opposizione e le potenzialità da gruppo di avanguardia vengono realizzate solo in parte, senza giungere ad una autentica radicale rottura con il linguaggio e con le forme metriche del passato⁴⁹.

Se da un lato c'è la rivolta di tipo antiborghese e la volontà di scandalo⁵⁰, dall'altro si esprime un recupero di temi di tipo sentimentale (ma non lacrimoso) di alcuni grandi autori del romanticismo europeo⁵¹, primo tra tutti Charles Baudelaire, massimo ispiratore di Arrigo Boito e soprattutto di Emilio Praga⁵², e un richiamo ai modelli tipicamente romantici tedeschi, quali Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine.

Si recupera il modello dello «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère»⁵³, cui sono rivolti *Les fleurs du mal* (1857), pur semplificandolo molto: i versi della poesia maledetta sono cantati per un lettore che è al tempo stesso nemico e fratello nel pianto⁵⁴.

Nella microscopica «Parigi della Lombardia»⁵⁵ la ristrutturazione del sistema editoriale così come la creazione di una rete di riviste e periodici

⁴⁹ Questa esperienza ammette al suo interno una produzione prosastica che prepara il terreno a grandi prosatori realisti e veristi; ha osservato a questo proposito G. Ferrata, *La parabola della Scapigliatura*, cit., p. 43: «Inquieti, 'ribelli', ebbri di vino e di parole, gli amici avrebbero dovuto, sembra, soprattutto discutere; sciogliere così anche le immaginazioni rinchiuse e, fra tanti esempi, fra tanti indizi, liberare almeno una cultura di ricerca ostile ad indugi sulle idee ricevute, audace ed aspra. Ma una verità comune – oltre che evidentemente il basso grado di virtù quotidiana di quei miti personali – bastò a fissare gli incontri scapigliati su una teologia negativa».

⁵⁰ Riguardo al contrasto fra borghesia e anti-borghesia e alla polemica antiborghese si veda il saggio di U. Schulz-Buschhaus, *Il sistema letterario nella società borghese*, Unicopli, Milano 1984.

⁵¹ Esiste un'ampia documentazione soprattutto sulle esperienze francesi che hanno influenzato le scelte stilistiche degli scapigliati, in particolare il decadentismo e il naturalismo francesi. Cfr. M. Arcangeli, *La Scapigliatura poetica milanese*, Aracne, Roma 2003.

⁵² Si vedano ad esempio l'Atto III del *Mefistofele* di Arrigo Boito, composto nel 1868, nel quale viene attuata una sprovvincializzazione che passa anche per il *Faust* di Goethe e il *Preludio* della raccolta *Penombre* di Emilio Praga del 1864, incentrato sul motivo di una noia di tipo baudelairiano. Boito fu un raffinato musicista, autore di raccolte di poesie, novelle e libretti operistici per sé (*Mefistofele*, 1875; *Nerone*, rappresentato alla Scala nel 1924, diretto da Arturo Toscanini) e per Giuseppe Verdi (*Otello*, *Falstaff*). Alla stesura dei libretti d'opera Boito collaborò con Emilio Praga, autore della raccolta di versi *Tavolozza* (1862), titolo che rispecchia la sua doppia attività artistica di pittore oltre che scrittore, seguita dalla pubblicazione di *Penombre* (1864), testo che esalta la libertà di spirito, il satanismo, la celebrazione del male ma anche la nostalgia di un passato buono di innocenza e del mondo protetto dell'infanzia; nel 1867 pubblicò la terza raccolta *Fiabe e leggende*. Le sue ultime poesie furono raccolte postume nel volume *Trasparenze* (1878); postumo uscì anche il romanzo incompiuto *Memorie del presbiterio – scene di provincia*.

⁵³ C. Baudelaire, *Préface*, in *Les fleurs du mal*, Librairie Larousse, Parigi 1959, p. 16.

⁵⁴ G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Bari 1997, p. 37.

⁵⁵ Ivi, pp. 5 e sgg.

che vanno ad affiancare i quotidiani e la contemporanea lotta contro l'altissimo tasso di analfabetismo attraverso una politica scolastica nazionale dedicata a questo scopo, interagiscono con i processi espansivi legati all'urbanizzazione e ai processi economici di sviluppo, contribuendo in maniera decisiva alla formazione di una vivace opinione pubblica. Gli utenti del prodotto librario aumentano parallelamente alla commercializzazione del libro stesso ed al crearsi di una frattura fra l'élite intellettuale e la massa dei potenziali lettori dai lineamenti sempre più sfocati e incerti. La critica ha messo in evidenza il ruolo di crocevia intellettuale giocato dalla Scapigliatura nella storia della cultura italiana dell'Ottocento: la speranza di un rinnovamento della vita politica e sociale nell'Italia post-unitaria rende possibile la diffusione e ricezione delle letterature europee, soprattutto attraverso la vivacità delle relazioni e degli interscambi con intellettuali e accademici stranieri.

Si immaginerebbe che un fermento combattivo interno movimentasse le ore libere degli scapigliati; Milano si affacciava nuovamente ad una nuova Europa e c'era tanto in essa da trovare e da ritrovare⁵⁶.

L'Europa entra così in Italia: dalle pagine dell'editoria, delle traduzioni, delle riviste, degli epistolari, filtrano temi e forme delle letterature straniere⁵⁷.

Il rapporto con i modelli tedeschi appare fortemente contrassegnato dal rinnovamento delle macro e microstrutture del testo letterario: ne è ricca di esempi l'opera di Iginio Ugo Tarchetti, che con la sua riscoperta del macabro, del demoniaco e dell'orrido, esplora la scomposizione estrema della carne e dello spirito, le nevrosi nascoste e attraverso visioni fantastiche estreme segna una ripresa di alcuni aspetti dell'opera di E.T.A. Hoffmann⁵⁸.

⁵⁶ G. Ferrata, *La parabola della Scapigliatura*, cit., p. 43.

⁵⁷ Alcuni studi di riferimento sull'argomento sono: G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Bari 1997; della stessa autrice *La cultura letteraria nella modernità*, in D. Bigazzi (a cura di), *La Lombardia. Storia d'Italia. Le Regioni*, Einaudi, Torino 2001, pp. 191-203; oltre agli ormai classici titoli: E. Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, L.S.E., Napoli 1968; D. Isella, *La cultura letteraria lombarda*, Einaudi, Torino 1984; e dello stesso autore: *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, Società per le belle arti ed Espos.perm., Milano 1966; I. Crotti, R. Ricorda, *Scapigliatura e dintorni*, Vallardi - Piccin, Padova 1992. In particolare sui periodici milanesi degli anni Sessanta dell'Ottocento si veda lo studio di G. Carnazzi, *Da Rovani ai "perduti". Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, LED, Milano 1992.

⁵⁸ L'attenzione a ciò che è patologico, orrido e deforme è al centro dell'opera più famosa di Tarchetti, *Fosca*, la cui irrequieta protagonista è una donna in preda ad una degenerazione tipicamente 'scapigliata', orrenda e fantastica al tempo stesso: la critica ha sottolineato il contatto fra l'immagine inquietante dell'essere umano e le notizie sconcertanti provenienti dall'evoluzione scientifica. Gli scapigliati, che vivono in un'epoca che vede affermarsi clamorosi progressi della scienza, esprimono al tempo stesso il disagio di fronte a tali scoperte, lavorano sullo smantellamento del-

In questo contesto l'influenza di Hoffmann su Tarchetti gioca un ruolo del tutto particolare. Tarchetti nella rappresentazione del declino fisico e spirituale dei suoi protagonisti con sconfinamenti nel vampirismo mostra di aver rielaborato alcuni tratti della scrittura hoffmanniana: la posizione dello scrittore nei confronti della scienza medica e dei suoi rappresentanti, uno dei fili rossi dell'opera di Tarchetti, nei racconti di Hoffmann è una costante fortemente connotata in senso ironico e scettico – tuttavia non si deve sottovalutare che l'autore tedesco ha continuato a confrontarsi con tali tematiche per tutto l'arco della sua vita mostrando così di considerare questi argomenti tutt'altro che leggeri, cosa particolarmente rilevante per la ricezione di Hoffmann in ambito scapigliato.

Tarchetti riprende l'atteggiamento ambivalente di Hoffmann in particolare nella rielaborazione letteraria dei fenomeni magnetici e dei processi che si riferiscono ai lati oscuri della psiche umana. Da un lato, da parte di entrambi gli autori, non si può negare una certa fascinazione per questi eventi, poiché essi danno accesso a prospettive insolite e nuove nelle dinamiche interiori degli esseri umani; dall'altro lato, incombe il pericolo, per coloro che si occupano di questi argomenti o ne sono direttamente interessati, dello sdoppiamento di personalità come avviene negli *Elixiere des Teufels* (1815-1816) o addirittura dell'autoannientamento come nel racconto *Der Magnetiseur* (1814)⁵⁹.

Die Serapionsbrüder (1819) tematizza il fenomeno della dissociazione mentale come segno del genio artistico-profetico e al tempo stesso il caso dell'eremita Serapione mette in guardia di fronte al pericolo che, isolandosi dalla realtà, ci si può perdere negli abissi del proprio inconscio. Soprattutto cinque testi, composti da Tarchetti fra il 1867 e il 1868, mostrano grande vicinanza ai *Serapionsbrüder* e ai *Phantasiestücke* (1814) di Hoffmann: si tratta dei *Racconti fantastici* (1868-1869), presentati dall'autore stesso come resoconto di casi psicopatologici e soprannaturali realmente verificatisi nell'ambito della follia, della metempsicosi, della perdita d'identità e dello spiritismo. Ne *I fatali*, primo racconto della raccolta, viene esplicitamente chiamato in causa E.T.A. Hoffmann come esempio della convinzione di rappresentare, proprio malgrado, un pericolo per gli altri e di

le barriere fra patologismo e normalità, affrontando il tema del malato che spesso non è interiorizzato come in Sigmund Freud ma colto nella sua exteriorità. Avremo modo di osservare come anche nell'opera di Carlo Dossi questi aspetti rivestano un ruolo importante in particolar modo per quanto concerne l'autobiografismo, al quale è dedicata parte del III capitolo di questa ricerca. Si veda a tal proposito R. Bigazzi, *Un convegno su Tarchetti e i problemi della scapigliatura*, «L'approdo letterario», n.s., XXII, 75-76, dicembre 1976, pp. 184-188; R. Bigazzi, *Tarchetti e la narrativa degli anni Settanta*, in F. Portinari, G. Tellini, R. Bigazzi (a cura di), *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del Convegno nazionale S. Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976*, Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, s.d. [1977], pp. 348-353.

⁵⁹ E.T.A. Hoffmann, *Der Magnetiseur* (1814), in *Phantastische Geschichten*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1987.

poterli influenzare demonicamente. Diversamente che in Hoffmann tuttavia, la tensione interna nei racconti di Tarchetti non porta ad un finale inatteso o abnorme, bensì ad una catastrofe e ad una violenza crescente che fin dall'inizio si prepara gradualmente ed è subito presagita dal lettore, senza che si costruisca né la *suspense* definita dai *Tales of Ratiocination* (1840-1844) di Edgar Allan Poe né l'atmosfera di mistero tipica dei racconti hoffmanniani⁶⁰.

Tornando all'analisi della collocazione degli scapigliati nella storia letteraria europea, se da un lato essi contribuiscono a vivacizzare il clima culturale italiano introducendovi il gusto naturalistico con il loro culto del vero e con il proposito di analizzarlo impietosamente con lo sguardo del vivisettore, dall'altra parte vengono anticipate future soluzioni decadenti: l'esplorazione delle profondità misteriose della psiche umana spinge gli scrittori scapigliati in zone di non avvenuto incontro con il reale, animate da mostri, demoni e dagli impulsi inconfessabili e dissacratori di un'umanità che non può riscattarsi se non ripiegandosi nella rievocazione del mondo protetto dell'infanzia, vagheggiata come oasi quasi crepuscolare⁶¹.

La cultura estetica degli scapigliati tende ad una contiguità della sensibilità poetica per la mescolanza delle sensazioni con la ricerca di una lingua poetica ricca di effetti cromatici e fonici. C'è una tendenza nella poesia scapigliata verso l'impalpabilità e verso una musicalità che trascende le parole, valorizzandone la forma espressiva assoluta e la bellezza formale ai confini tra parola e musica, senza tuttavia giungere ad una vera rottura del rapporto razionale tra parola e significato codificato, come fanno invece i simbolisti francesi nello stesso periodo. Nel filone dello sperimentalismo linguistico, le soluzioni stilistiche di Carlo Dossi e Giovanni Faldella, entrambi grandi lettori di autori tedeschi, da un lato rimandano alla riscoperta di Jean Paul, dall'altro annunciano la modernità artistica di Carlo Emilio Gadda, sul piano delle modalità tecniche e della sperimentazione intellettuale del dialetto come tecnica scrittoria⁶².

⁶⁰ Si veda P. Cobb, *The Influence Of E.T.A. Hoffmann On the Tales Of Edgar Allan Poe*, The North Carolina University Press, Chapel Hill 1908.

⁶¹ La critica ha sottolineato più volte il contrasto nella poetica scapigliata fra il satanismo, la protesta blasfema e la nostalgia della dimensione infantile; in particolare nella produzione letteraria di Arrigo Boito ed Emilio Praga. Vanno in questa direzione le pagine dedicate a questa caratteristica dell'opera di Praga dal noto studio di G.A. Borgese, *Tempo di edificare*, F.lli Trèves, Milano 1923.

⁶² Significative a questo proposito le parole di D. Isella, *Prefazione*, in C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. X: «La crisi artistica del Dossi non nasce, come è stato scritto, dall'aver portato a complicazioni parossistiche i doni di un'iniziale disinvoltura: quasi per un'irrefrenabile esasperazione che il *pastiche* imponga da sé ai suoi cultori. La singolarità sua, anziché in un'impossibilità a fare il punto alla propria esistenza (sarà questa, in una storia di sempre nuovi, fierissimi furori, la peculiare avventura di uno scrittore quale Carlo Emilio Gadda, che par fin troppo naturale, pur così diverso, come diversi sono i suoi tempi, ricordare a proposito del Dossi), si potrà facilmente indicare nell'opposta sorte di un'immobilità troppo presto raggiunta, di una precocissima ossificazione».

Proprio nelle *Note azzurre*⁶³ di Carlo Dossi troviamo disseminate le idee della Scapigliatura: la protesta sul piano letterario contro il conformismo borghese, l'enfasi polemica verso i canoni bigotti, il risveglio della coscienza linguistica, l'affermazione del valore espressivo del linguaggio, la ricerca di nuove possibilità di sfruttamento in sede stilistica del dialetto, che passa attraverso la riscoperta del *pastiche* di Carlo Porta coniugata alla sprovincializzazione che per il poliglotta Dossi nasce dal contatto diretto con le molte letture in lingue straniere e, in particolare, tra gli inglesi spicca il nome di Laurence Sterne⁶⁴ e tra i tedeschi quello di Jean Paul Richter.

Il bisogno di stabilire un distacco ironico, di deformare la caricatura è il dato che permette di distinguere il Dossi scapigliato dal Dossi poeta: riconosciamo la Bohème milanese nelle modalità di rifiuto della realtà che prendono la forma di una protesta programmatica e di un'enfasi polemica, mentre dove riesce a superare la realtà, accogliendola in sé attraverso l'osservazione minuta e l'esercizio curioso e costante su autori e dizionari, ecco che si snoda lo sviluppo di un diario interiore come quello delle *Note azzurre*⁶⁵. «Adolescente sentii l'anima mia sollevarsi da terra, e a tratti volare. Credetti di metter ali aquiline...ahimé! Sono ali di pollo»⁶⁶.

Musa d'adolescenza, per Dossi, *enfant prodige* della Scapigliatura, autore appena diciottenne de *L'altrieri-nero su bianco*⁶⁷, è la capacità di cogliere dietro le voci, gli sguardi e i discorsi dei suoi contemporanei, i gusti e i miti di una società italiana osservata per frammenti, per esemplari, per aneddoti⁶⁸.

L'enfant terrible – potrebbe essere il titolo di un giornale di pettegolezzo.⁶⁹

⁶³ Torneremo a parlare approfonditamente delle *Note azzurre* nel prossimo paragrafo e nei capitoli successivi.

⁶⁴ Ritroveremo questo nome – e ovviamente quello di Jean Paul – nel II capitolo di questo lavoro quando analizzeremo l'importanza degli umoristi del Settecento per C. Dossi.

⁶⁵ Per queste osservazioni si veda D. Isella, il maggior studioso di C. Dossi e curatore delle *Note azzurre* per l'edizione Adelphi 1964 e 1981; si veda anche R. Bigazzi, *Il 'libro delle bizzarrie' di Carlo Dossi*, in «La rassegna della letteratura italiana», settembre-dicembre 1963, pp. 425-438.

⁶⁶ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3655, p. 374.

⁶⁷ C. Dossi, *L'altrieri-nero su bianco*, Tipografia Lombardi, Milano 1868 (edizione di circa 100 copie fuori commercio). Nota D. Isella nella citata Prefazione alle *Note azzurre*, che l'immagine dell'aristocratico Dossi come autore da élite emerge chiaramente dall'esigenza di una scrittura ritirata, schiva, lontana dalla divulgabilità, come anche dal piacere delle edizioni numerate, fuori commercio.

⁶⁸ Non a caso il titolo di una delle opere satiriche più taglienti di C. Dossi è *Ritratti umani, dal calamajo di un medico*, Perelli Editore, Milano 1873 (edizione di 100 esemplari).

⁶⁹ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 589, p. 33.

Il tentativo di giudicare spietatamente se stesso e gli altri attraverso la satira e di sviluppare un suo sistema di pensiero, attraverso l'approfondimento dei propri miti letterari, è in Dossi l'altra faccia della ricerca di un sentimento di giustizia morale intransigente quanto libero e trascrivibile in note, aforismi, «granai di riserva per le probabili carestie»⁷⁰.

1.3 Carlo Dossi e gli scapigliati

Leggendo Richter parmi di legger ... me stesso.
(C. Dossi, *Note azzurre*, 1955; Nota 3999)

Carlo Alberto Pisani Dossi è lo scrittore più raffinato degli scapigliati: pubblicò il primo romanzo, *L'Altrieri – Nero su bianco* (1868), a soli diciotto anni sotto il consiglio e la spinta di Cletto Arrighi; a questo seguì il romanzo ironicamente autobiografico *Vita di Alberto Pisani* (1870)⁷¹. Egli stesso parla in modo indiretto dei suoi esordi letterari riferendosi alla precocità di Jean Paul⁷².

⁷⁰ Così il Dossi definisce *Le note azzurre* nel *Frontespizio*: «Dietro scena de' miei libri / Selva – di pensieri miei e d'altrui in seme – in fiore – in frutto / Lazzaretto dove il D. tiene in quarantena i propri e i pensieri altrui / Cervello di carta aperto in sussidio dell'altro già zeppo». C. Dossi, *Note azzurre*, cit.

⁷¹ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in F. Portinari (a cura di), *Opere scelte*, UTET, Torino 2004, pp. 132-264.

⁷² Carlo Alberto Pisani Dossi nasce da famiglia aristocratica lombarda a Zenevredo nel pavese il 27 marzo 1849 «fra gli ultimi echi delle cannonate infauste della battaglia di Novara» (C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 2368, p. 183). Frequentò il liceo classico a Milano, in seguito continuò gli studi alla Facoltà di Giurisprudenza presso l'Università di Pavia, mostrando però precocissimo una forte vocazione letteraria: a quattordici anni è già autore di un giornalino, «La Trombetta», di un poema in ottave e di una commedia scritta con l'amico di tutta la vita Luigi Perelli. Sempre col Perelli fonda «La palestra letteraria, artistica e scientifica» nel 1867, che tra i suoi redattori conta Luigi Settembrini, Niccolò Tommaseo, Giosuè Carducci, Giuseppe Rovani, che Dossi ammira profondamente e considera sempre suo maestro. Dal 1870 inizia la carriera ministeriale a Roma entrando nella cerchia dei collaboratori di Francesco Crispi, di cui è segretario particolare negli anni Ottanta. Nel 1887 inizia la carriera diplomatica, inviato come Ministro Plenipotenziario prima in Colombia, poi in Grecia, ad Atene. Negli ultimi anni della sua vita Dossi si ritira nella sua villa di Dosso, presso Como, dove muore nel 1910. Per un approfondimento sulla biografia di C. Dossi si vedano: G. Carnazzi, *Carlo Dossi 'Crispino' e repubblicano*, «Otto/Novecento», XV-6, novembre-dicembre 1991, ora in G. Carnazzi, *Da Rovani ai Perduti. Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Ed. Universitarie LED, Milano 1992, pp. 139-174; M.C. Chiarelli, *Carlo Dossi*, in E. Ghidetti, G. Luti, *Dizionario critico della letteratura del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 289-292; P.-C. Buffaria, *Récherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, Université de Paris IV-Sorbonne, Parigi 1998; A. Arbasino, *Carlo Dossi e i suoi tempi*, in A. Arbasino, G. Pedullà (a cura di), *Carlo Dossi*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999. La stessa opera letteraria del Dossi è fonte preziosa di informazioni non solo sulla vita dello scrittore ma anche sul suo rapporto con la

La gioventù di Gian Paolo fu imbevuta da studi teologici e filosofici e linguistici. Raramente una stilla di *humour* cadde nella sua prima letteraria educazione. – Ed anche lui a 18 anni (1781) fece il suo romanetto sul gusto del *Werther und Lotte*, del *Siegwart e Marianna* e simili, intitolato *Abelardo e Eloisa* – di cui dice: “ich würde mehr bemerkt haben, wenn ich hätte weniger empfindeln wollen”.⁷³

Il suo umorismo è alimentato da un linguaggio molto variegato: componenti dialettali si mescolano a neologismi in un *pastiche* molto originale, che per certi versi anticipa la prosa di Gadda⁷⁴.

Dossi attinge a piene mani dalla ricchezza della tradizione ereditata, trasformandola in un rimpasto che si salda in un processo di commistione, infrazione e superamento continuo dei ristretti confini linguistici e letterari. È qui che si innestano, in un gioco parodico, i sottili meccanismi e la dialettica contrappuntistica dell'operazione letteraria dell'antiacademico autore pavese, che suggerisce ai nuovi autori di guardare al passato per trarre esempi utili per il presente⁷⁵.

Lo scrittore è incline ad una sentita attenzione critica verso se stesso, che in alcuni passaggi raggiunge i toni di una vera e propria dichiarazione di poetica e di moralità della scrittura: la sofferenza si lega all'atto dello scrivere, l'attività compositiva è avvertita come fatale nel momento in cui la realizzazione di ogni linea rappresenta un dolore ed una condanna in cui risiede un motivo fondamentale della sua identità esistenziale e letteraria. Il suo pensiero soffre per l'impossibilità, da lui stesso lamentata nelle *Note*, di vivere in due cervelli distinti: mentre uno si abbandona al torpore che segue il rilassarsi dei nervi, l'altro si prepara ad accogliere il riflusso delle idee, in una sorta di doppio movimento, che l'autore paragona alle onde del mare; il primo è per la parola, il secondo per i pensieri: «Di Jean Paul Richter può dirsi che le parole sono altrettanti pensieri, i pensieri altrettanti libri – e ogni libro una biblioteca»⁷⁶.

società a lui contemporanea dell'aristocrazia milanese e della burocrazia romana, e, ciò che più ci interessa, sul suo rapporto con i propri modelli letterari.

⁷³ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 1833, p. 111.

⁷⁴ Proprio dal parallelo con Gadda trae spunto il saggio di J. Höslé, *Carlo Dossi. Ein Beitrag zur italienischen Jean-Paul-Rezeption*, «Arcadia», 1, 1966, pp. 213-216. Höslé sottolinea il singolare *Wechselverhältnis* fra regionalismo e cosmopolitismo che contraddistingue i due autori italiani e mette in luce la straordinaria importanza della riscoperta di Jean Paul da parte di Dossi, anche in virtù del legame con C.E. Gadda che il critico evidenzia.

⁷⁵ L'invenzione del nuovo, in questo senso, appare a Dossi il compito principale dell'autore-intellettuale: prerogativa degli umoristi, veri autori della modernità, è inventare nuove parole, come aveva fatto Aristofane. Torneremo su questo punto nella sezione dedicata all'umorismo nel prossimo capitolo.

⁷⁶ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3927, p. 477.

Dalla riflessione sul duplice, che l'autore utilizza per tentare di comprendere il mondo che lo circonda, Dossi attraverso Jean Paul approda ad una scrittura che, attraverso l'uso sapiente di una lingua capace di effetti sorprendenti, esprime un'alterità che contiene universi di significato differenti fra loro, eppure familiari: «Richter trovò nuove vedute in ogni parte dell'umano scibile – è una fitta tale di pensieri da perderci la testa – Richter seppe trovare il pensiero del pensiero»⁷⁷.

Dalle pagine delle *Note azzurre* Dossi rivendica la consapevolezza della dignità dei propri pensieri e la costante stagione post-risorgimentale e a cogliere con uno sguardo antagonista i conflitti inediti della modernità⁷⁸.

La questione della lingua per Dossi viene quindi ad occupare un posto centrale in un percorso che si snoda tra sperimentalismo, normativa e creazione. Anche se ammiratore del Manzoni, Dossi si allontana dalla soluzione manzoniana del problema della lingua rivendicando l'autonomia dell'espressione di ciascuno scrittore da ogni modello esterno, rifiutando l'esemplarità del fiorentino.

Inventare parole nuove è lecito a tutti, per la ragione che è lecito (e in ciò nessuno è contrario) l'inventare nuovi pensieri. Difatti, a chi ben guarda, le parole non sono che altrettanti pensieri – come i periodi, come i capitoli, come i libri... Eppoi? Perché accordare questa prerogativa al beccero fiorentino e negarla al gentiluomo lombardo? Chi ha messo le parole nei vocabolari? Un decreto forse del Padre Eterno?... No, gli uomini. – Ed io, non sono anche io, un uomo? Si noti che neologisti furono tutti i più grandi scrittori – Dante, Richter, Eschilo – ecc.⁷⁹

La questione della lingua, non solo per Dossi ma anche per gli altri scapigliati, si pone come problema di creazione personale che ogni artista deve risolvere nell'ambito della formazione di un proprio idioletto. Nel linguaggio originale del Dossi confluiscono parole insolite ricavate dalle tante letture di scrittori del Trecento e del Cinquecento (oltre a Dante, Petrarca, Boccaccio, anche Leone Aretino, Ludovico Ariosto, Erasmo da Rotterdam e Giordano Bruno), accostate a elementi del dialetto lombardo, a presenze di derivazione latina talvolta deformata e a neologismi, impasti di contrastanti elementi lessicali, inversioni sintattiche⁸⁰.

⁷⁷ Ivi, Nota 1862, p. 112.

⁷⁸ G. Rosa nel già citato studio *La narrativa degli Scapigliati*, cit., si sofferma a lungo sul passaggio d'epoca segnato dalle contraddizioni dell'urbanesimo moderno, dai cambiamenti nel sistema editoriale incentrato sulle 'officine della letteratura', da un 'mercato delle lettere' in fase di profonda riorganizzazione.

⁷⁹ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 1780, p. 105.

⁸⁰ A tal proposito nota P.-C. Buffaria nel citato *Récherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., p. 15: «L'écriture de Carlo Dossi est grande, elle est difficile, dialectale, précieuse, incompréhensible. Elle est à l'écart d'un verbe qui, jadis était Dieu, naguère est devenu homme, autrefois formulaire d'église et aujourd'hui populace».

Anche l'ortografia e la punteggiatura del Dossi mostrano delle singolarità: sulla scorta delle proposte avanzate a inizio Ottocento dal lessicografo Giovanni Gherardini⁸¹, l'autore adotta un'ortografia genericamente etimologizzante (ad esempio, «atimo» per 'attimo', «aqua» per 'acqua', «imagini» per 'immagini', ecc.) che si coniuga talora alla tendenza di derivazione dialettale lombarda a ridurre le doppie consonanti (ad esempio, «bizzarie», «paseggiare», «giaciono», «birichini», ecc.); per quanto riguarda poi la punteggiatura⁸², talvolta il Dossi fa suo l'uso spagnolo di far precedere le domande dal punto interrogativo rovesciato oltre all'utilizzo promiscuo di trattini, virgole, punti e punti e virgola, dovuto, nel caso particolare delle *Note azzurre*, al carattere di libro privato di quest'opera, zibaldone ad uso dell'autore, non direttamente preparato per la stampa (anche se scritto con l'occhio rivolto ad un eventuale pubblico)⁸³.

Merita attenzione particolare la lettura da parte di Carlo Dossi di testi in lingua originale: la critica ha sottolineato più volte la straordinaria *Sprachbe-gabung* dello scrittore, che leggeva testi francesi, spagnoli, inglesi e tedeschi⁸⁴.

Proprio l'interesse di Dossi per la letteratura tedesca assume una connotazione particolare quando si imbatte in Jean Paul: incontro letterario

⁸¹ Giovanni Gherardini fu autore del *Supplemento a' vocabolarj italiani* (Milano, 1852-1857) nonché docente di Carlo Cattaneo presso il Liceo Porta Nuova di Milano.

⁸² L. Cozzi, *L'interpunzione nel manoscritto dell'Altriери di Carlo Dossi*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 343-346.

⁸³ *Le note azzurre* devono il loro titolo al colore azzurro della copertina dei sedici grandi quaderni che le compongono e che non recano alcuna numerazione paginale. I primi quattordici, nel testo autografo, contengono le *Note* (queste si numerate) dalla n. 1 alla n. 5794, secondo un ordine progressivo indicato dallo stesso autore con grafia minutissima e con qualche irregolarità (alcuni numeri saltano, altri numeri sono inavvertitamente ripetuti due volte) mentre gli ultimi due contengono l'Indice delle Note. *Le note azzurre* si dividono in due serie distinte, indicate dalla presenza o dall'assenza di una crocetta davanti al numero: le Note contrassegnate dal segno 'x' contengono pensieri o raffronti del Dossi, o aneddoti non ancora stampati; mentre quelle non contrassegnate sono trascrizioni da diversi autori. Comunque anche nelle Note del primo tipo troviamo molte citazioni che documentano largamente le molte letture di autori classici italiani e stranieri. L'ordine delle Note non garantisce la successione cronologica; come date approssimative dell'inizio e della fine sono stati comunque indicati dalla critica gli anni 1870 e 1907. Alcune Note sono andate perdute perché censurate dalla moglie dell'autore, Donna Carlotta Borsani Dossi, secondo una scelta condizionata dalla presenza di nomi di persone viventi all'epoca della stesura, soprattutto appartenenti alla nobiltà milanese, alla Casa Reale dei Savoia, alla burocrazia e alla curia romane. Proprio alla vedova si deve la prima edizione parziale delle Note per la casa editrice Treves di Milano nel 1912, che le vedeva raggruppate liberamente in distinte sezioni per materie.

⁸⁴ Si vedano a tale proposito: J. Höslе, *Carlo Dossi. Ein Beitrag zur italienischen Jean-Paul-Rezeption*, cit., pp. 213-216; F. Caputo, *L'europeismo di Carlo Dossi*, «Autografo», XII, 31 ottobre 1995, pp. 71-81.

che diventa uno dei suoi *Bildungserlebnisse* più incisivi e destinato a divenire centrale nella sua concezione dell'umorismo. Sappiamo dalle *Note* che Dossi voleva scrivere un saggio sull'umorismo anche se questo desiderio non si è mai concretizzato e solo le *Note* sono rimaste a testimoniare: è proprio Jean Paul lo scrittore straniero del quale Dossi parla più spesso in relazione a questo lavoro non realizzato⁸⁵.

Ciò che affascina maggiormente Dossi è la scoperta della creatività linguistica di Jean Paul, del modo in cui nella sua prosa vengono collegati e fusi insieme metafore ed elementi tanto distanti. Tuttavia l'entusiasmo sfrenato di Carlo Dossi per Jean Paul nel corso del tempo va ridimensionandosi e acquisisce una connotazione diversa, anche se Richter rimane per lo scrittore italiano una risorsa straordinaria di originalità che egli continua a citare e commentare per tutta la vita⁸⁶.

V. di Richter sparsim. In Richter trovo i pensieri dei pensieri. Il suo è uno spirito, che come la gallina vede l'aquila in cielo e il verme nel suolo.- Tuttavia, benchè profondissimo per filosofia – è poco artista, cioè poco grafico, poco pittorico – tutto al contrario di Rovani, il quale, special[mente] nel *Giulio Cesare*, sacrifica a volte il filosofico al grafico. Ma Rovani anima italiana- e Richter germanica.- Nelle prime cose di Jean Paul, spec. nel *Grölandische Processe*, vi ha un accumulamento tale di imagine e di idee da dare, almeno ai nostri stomacucci, nausea. Certa e buona promessa è però sempre quel giovane autore in cui si trova più da torre che da aggiungere – Richter insegna agli amanti come amar si debba e agli scrittori come pensare. Chi leggendo Jean Paul, non trovasi ingegno- non se ne troverà più mai.⁸⁷

Il suo rapporto con i testi di Jean Paul si modifica dunque nel corso del tempo: dall'adesione entusiastica degli anni delle prime scoperte letterarie ad un progressivo distacco che, in età avanzata, porterà addirittura il Dossi a considerare Jean Paul una sorta di amore giovanile da ridimensionare. Negli ultimi anni di vita Dossi è uno scrittore disilluso e amareggiato dalla società del suo tempo: con l'avanzare del tempo, le sue considerazioni scadono talvolta nell'egocentrismo e in punte di narcisismo ma Jean Paul rimane sempre a ricordargli l'incanto del passato, delle sue prime scoperte letterarie: «[...] in Richter, più che il pensiero formato, troviamo l'intimo processo mentale. I suoi pensieri sono tutti immaturi, fanno, più che sollievo, meraviglia»⁸⁸.

⁸⁵ Della *Storia dell'Umorismo* che Carlo Dossi progettava di scrivere torneremo a parlare nel II capitolo di questa ricerca.

⁸⁶ Cfr. ancora il saggio di J. Höslle, *Carlo Dossi. Ein Beitrag zur italienischen Jean-Paul-Rezeption*, cit., per la Nota 76. Sull'argomento si tornerà nel III capitolo di questo lavoro.

⁸⁷ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3200, pp. 324-325.

⁸⁸ Ivi, Nota 2509, p. 219.

Certo è che tra gli scapigliati è Dossi che conosce Jean Paul più di tutti e che sente di più la sua influenza e nelle *Note azzurre* ci si imbatte con frequenza quasi ossessiva nel nome di Jean Paul, come la critica ha sottolineato⁸⁹.

Ci sono scrittori che sono magazzini, cave di pensieri, come per esempio Plutarco – Montaigne – Richter.⁹⁰

[...] Shakespeare e Richter sono, secondo me, i due soli nuovissimi autori. La loro influenza nella letteratura avvenire sarà pari a quella d'Omero nella passata.⁹¹

I libri di Dossi come quelli di Richter furono paragonati a specchi in cui ogni lettore si trova riflessa la propria fisionomia. Cangia la fisionomia del libro a seconda di chi ci guarda, cangia l'espressione a seconda del momento in cui ci si guarda.⁹²

Le caratteristiche stesse della scrittura e la tecnica compositiva di Dossi mostrano un forte legame sia con l'umorismo che con lo stile di Jean Paul: si pensi al capolavoro di Dossi, *Vita di Alberto Pisani* (1868-1870)⁹³, sorta di autobiografia, nella quale il IV capitolo funge da introduzione e precede i primi tre, e ancora l'opera satirica *La desinenza in A* (1868), divisa in atti, scene e intermezzi, mentre gli *Amori* (1887) sono suddivisi in «cieli» dal primo al settimo, anziché in capitoli (interrotti solo da alcuni passaggi «in terra»).

La critica sottolinea che è con Dossi che Jean Paul entra nella letteratura italiana, con stima e rispetto e gli scapigliati riservano all'autore tedesco un ingresso d'onore nel proprio mondo in virtù delle peculiarità del suo stile che, in alcune occasioni, i curatori delle varie antologie jean-pauliane, nelle edizioni sia francesi che tedesche, riducono ad un autore di aforismi affilati⁹⁴.

I giochi di parole, le divagazioni, i parametri compositori arbitrari, quelle caratteristiche che condannano per lungo tempo Jean Paul a restare in una piccola élite di intellettuali e di letterati poliglotti affascina-

⁸⁹ Facciamo di nuovo riferimento al saggio di L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien* apparso sullo «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», cit., in particolare su C. Dossi si vedano le pp. 246-248.

⁹⁰ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 685, p. 39.

⁹¹ Ivi, Nota 3418, p. 336.

⁹² Ivi, Nota 2310, p. 156.

⁹³ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in F. Portinari (a cura di), *Opere scelte*, Torino, UTET 2004.

⁹⁴ Quest'aspetto è sottolineato da: L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, cit., pp. 246-248; N. Lusardi, *Carlo Dossi, l'umorismo e l'ombra di Jean Paul*, «Intersezione», XIV, 2, agosto 1994, pp. 211-228.

no gli scapigliati. È dunque in buona parte merito di Carlo Dossi se Jean Paul è entrato nell'indice dei nomi di molte antologie letterarie di carattere divulgativo e scolastico anche in Italia, pur se spesso non viene precisato il carattere della sua scrittura rispetto ad etichette come 'bizzarro', 'profondo' e 'geniale'.

CAPITOLO II

UMORISMO E DIGRESSIONE

2.1 La definizione di *Umorismo come komische Romantik*

Nel VII programma della *Vorschule der Aesthetik* (1804) sulla poesia umoristica, Jean Paul definisce il suo concetto di umorismo come contrasto tra finito ed infinito:

Wie soll aber das Komische romantisch werden, da es bloß im Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen besteht und keine Unendlichkeit zulassen kann? Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit. Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber. Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als *subjektiven* Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als *objektivem* unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandte Endliche, also bloß Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, d.h. eine negative?

Dann hätten wir den humour oder das romantische Komische.¹

La dissonanza tra finito e infinito, etica e fisica, «sinnlich und nicht-sinnlich»², sta nel segno di una incommensurabilità che sembra essere

¹ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, Hanser, Monaco 1987, pp. 124-125. (Trad. it.: Ma come può l'elemento comico diventare romantico se esso consiste solamente del contrasto tra finito e finito e non ammette alcuna infinità? L'intelletto e il mondo degli oggetti conoscono solo la finitezza, qui troviamo solo quel contrasto infinito fra le idee [della Ragione] e la finitezza stessa nel suo complesso. Ma cosa accadrebbe se proprio questa finitezza, in quanto contrasto soggettivo, venisse sottomessa e prestata all'idea [Infinito] come contrasto oggettivo e, al posto del sublime come infinito applicato, adesso si avesse un finito applicato all'infinito, quindi si generasse semplicemente infinitezza del contrasto, dunque infinitezza negativa? Allora avremmo l'umorismo, ossia l'elemento comico romantico).

² O. Dirk, *Der Witz-Begriff Jean Pauls: Überlegungen zur Zeichentheorie Richters. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität*, Utz, Monaco 2000. In particolare per una analisi approfondita della «Beziehung zwischen sinnlichem und nicht-sinnlichem Bereich» all'interno del modello jeanpauliano di Witz si vedano le pp. 86-95.

condizione essenziale di quella scepsi nella quale affonda le radici la concezione dell'umorismo in Jean Paul e, come avremo modo di vedere più avanti, anche in Dossi.

Su questa definizione classica, basata sul duplice contrasto – interno, tra finito e infinito ed esterno, tra umoristico e comico – ritorneranno Dossi e Pirandello: il comico si rifà ancora ad un modello scientifico di tipo meccanicistico, sottraendosi a quella catena di rimandi potenzialmente infinita che invece contraddistingue l'umoristico. Il comico è essenzialmente legato alla unidimensionalità di un intelletto che risale dagli effetti alle cause in modo meccanico; nell'umorismo, invece, trova spazio l'ars combinatoria capace di cogliere fulmineamente ed intuitivamente le connessioni tra le idee, sintetizzandole e combinandole in un unico colpo d'occhio.

A questo punto è utile porsi la questione del rapporto tra tale concezione dell'umorismo delineata nella *Vorschule* con il concetto di ironia romantica. Friedrich Schlegel è riconosciuto dalla critica come il più importante teorico dell'ironia romantica (anche se per Novalis la definizione di questi poteva circoscrivere semplicemente il vero umorismo) con una posizione concettuale che tuttavia non si evince solo da un saggio programmatico ma da una serie di enunciazioni apparse in diverse raccolte di frammenti³.

Fino ai romantici l'ironia era vista essenzialmente come una figura retorica con la quale si comunica l'esagerazione del contrario di ciò che si vuol dire davvero⁴. Con i romantici invece l'ironia acquisisce una connotazione letteraria come comunicazione indiretta di un autore in un'opera che può essere anche drammatica o lirica o narrativa⁵: «Im In-

³ Si tratta dei *Kritische Fragmente, Athenäum-Fragmente e Ideen*. Per una analisi puntuale dei diversi frammenti sull'ironia di Friedrich Schlegel si veda E. Behler, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlino-New York 1992, pp. 247-255.

⁴ Cfr. D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, XIX, Pellet, Ginevra 1777, p. 86. Non vi è spazio in questa sede per una vera e propria ricognizione storica sul concetto di ironia. Ci limitiamo a delineare succintamente due forme di ironia importanti per la teorizzazione schlegeliana: da un lato, v'è l'ironia come tecnica oratoria, nel segno della tradizione di Cicerone e Quintiliano, consistente nel dire una cosa lasciandone intendere un'altra, laddove l'oratore simula di sostenere qualcosa che ritiene falso, mentre in realtà afferma qualcos'altro che crede vero. Dall'altro lato, con Socrate si afferma una nuova tradizione dell'ironia: per far emergere la verità del sapere nei suoi interlocutori, il filosofo usa la tecnica della simulazione dell'ignoranza o assenza di una propria opinione. In comune tali forme di ironia hanno il provvisorio abbandono della verità in favore del suo contrario e ciò proprio al fine di affermare quel vero che apparentemente è stato abbandonato. È importante sottolineare che entrambe tali forme partono da un punto di vista 'superiore', il vero, il cui momentaneo abbandono è condizione irrinunciabile per la critica del punto di vista inferiore, ossia del falso.

⁵ Va sottolineata ancora la compresenza dell'aspetto critico e di quello faceto in tale concezione di ironia romantica: l'ironia come la intende Schlegel è infatti sempre

nern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität»⁶.

Significativamente, in questo frammento l'utilizzo del verbo tedesco «übersehen» (nella doppia accezione di «sovrintendere» e di «vedere dall'alto») mette in evidenza la superiorità del punto di vista proprio di chi ironizza⁷. Del resto, Schlegel rileva anche come, se non sappiamo praticare l'ironia, ciò accade perché ci manca il senso cosmico, ossia il senso della totalità al di là del suo limitarsi. In altri termini, essa è possibile a partire da un punto di vista superiore rispetto a quello sul quale si ironizza. Per questo per Friedrich Schlegel l'ironia che ha origine nella filosofia dialettica viene definita «logische Schönheit»⁸.

Dunque all'ironia retorico-polemica con le sue regole fisse ed il suo posto ben definito nella tradizione europea si va affiancando un concetto filosofico di ironia ispirato dalla musa socratica della *urbanitas* che non si isola e non si limita a delle regole fisse e grazie alla quale la poesia riesce a superare le distinzioni di genere e ad assurgere allo status di poesia trascendentale. Si tratta del più elevato compimento, un compimento tuttavia conscio della propria incompiutezza e che tramite l'ironia esprime tale presa di coscienza preannunciando quell'aspetto melancolico dell'ironia destinato a diventare un tema portante della letteratura del XIX secolo: «Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos»⁹.

Il caos pieno è l'infinita pienezza che trova – fichtianamente – la propria antitesi nelle forme culturali di volta in volta limitate e limitanti nei confronti della pienezza divina, e la sintesi è la coscienza poetica metafisico-ironica che esprime da un lato una tensione all'infinito e dall'altro una critica del limite¹⁰.

una forza critica che riesce a mettere in luce l'aspetto faceto di ciò su cui si ironizza, smascherando la falsa seriosità di ciò che invece appare come pretesa serietà.

⁶ F. Schlegel, *Kritische Fragmente*, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe (1958-1980), II, p. 152, cit. in H. Uerlings (a cura di), *Theorie der Romantik*, Reclam, Stoccarda 2000, p. 135. (Trad. it. a cura di M. Cometa in F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998: «All'interno, la tonalità che tutto sovrasta e si eleva infinitamente su tutto ciò che è determinato, persino sulla propria arte, virtù o genialità»).

⁷ Cfr. nota 91.

⁸ F. Schlegel, *Kritische Fragmente*, cit., p. 152.

⁹ *Ibidem*. (Trad. it. a cura di M. Cometa in F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 100: «L'ironia è chiara coscienza dell'eterna agilità, del caos infinitamente pieno»).

¹⁰ Vedremo come questi termini ritorneranno a proposito della soggettività umoristica nella *Vorschule*. Per una visione d'insieme sul dibattito intorno alla soggettività tra idealisti e *Frühromantiker* si veda P. Heinemann, *Potenzierte Subjekte-Potenzierte Fiktionen, Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, Edizioni Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, in particolare le pp. 30-44 dedicate alle basi teoriche del rapporto tra Jean Paul e la filosofia fichtiana. Uno studio meno recente ma comunque utile all'ana-

Il contraddittorio permanente si viene configurando come momento di una più ampia totalità che connette e comprende gli estremi opposti; in forza di esso, ogni spirito viene puntualmente ridimensionato nel suo preteso ma infondato desiderio di Assoluto, cosicché la limitatezza, anziché arrestare la progressione, finisce per essere elemento fondamentale affinché essa proceda in una concatenazione potenzialmente infinita: «Bei einem Menschen, der eine gewisse Höhe und Universalität der Bildung erreicht hat, ist sein Inneres eine fortgehende Kette der ungeheuersten Revolutionen»¹¹. Chi riesce a raggiungere l'ideale della *Bildung* romantica universale ha dunque, in base alla teoria schlegeliana dell'ironia, dentro di sé una rivoluzione permanente, alimentata dalla prassi incessante dell'ironia e dell'autoironia: consapevole dei propri limiti, non coincide mai *in toto* con ciò che è, bensì prende continuamente le distanze da ciò che via via diventa. Il soggetto (auto)ironizzante muove infatti da un punto di vista superiore, cosmico e progressivo: quella infinita pienezza *in fieri*, che di volta in volta, limitandosi, diventa qualcosa di cui subito avverte e critica la limitatezza stessa, in un inesauribile autotrascendimento, un perenne andare oltre se stesso, in un ritmo che alterna instancabilmente autocreazione ed autoannientamento¹².

L'ironia come esercizio continuo di scetticismo proprio verso se stessi ci riporta alla scepsti dell'umorismo jeanpauliano dalla quale muovevano le

lisi di questo tema è: L. Storz, *Studien zu Jean Pauls "Clavis Fichtiana"*, Tesi di Dottorato, Zurigo 1951.

¹¹ F. Schlegel, *Kritische Fragmente*, cit., p. 152. (Trad. it.: Un uomo che ha raggiunto una certa altezza ed universalità della educazione ha dentro di sé una catena continua delle più colossali rivoluzioni).

¹² Va ricordato il particolare uso del termine «nichilismo» che contraddistingue Friedrich Schlegel rispetto a Jean Paul nello stesso periodo in cui Friedrich Heinrich Jacobi introduce per primo il termine nella sua accezione speculativa nella famosa missiva rivolta a Johann Gottlieb Fichte nel 1799. Schlegel sostiene che l'ironia tende sempre al nichilismo in quanto essa produce uno scarto di prospettiva ed uno stacco rispetto al finito che viene messo in questione e relativizzato. In tal senso il nichilismo viene inteso come cammino verso l'infinito, verso il vero Assoluto. Solamente nei corsi universitari, tenuti da Friedrich Schlegel stesso fra il 1804 e il 1806, si attesta un uso del termine con un chiaro riferimento alla polemica di Jacobi contro Fichte dove il nichilismo costituisce un vero e proprio sistema filosofico. Si veda F. Volpi, *Il nichilismo*, Editore Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 16-19. Volpi nota come, parallelamente a questi usi, Schlegel adoperi la parola «nichilismo» in un altro senso ancora, ossia per indicare la forma mistico-orientale di una visione del mondo improntata ad una forma di panteismo destinata più tardi ad avere un'influenza anche sull'opera di Ludwig Feuerbach. Per quanto riguarda Jean Paul, nel III capitolo del presente lavoro della scrivente, si tornerà a parlare della sua visione del nichilismo. Per il momento si anticipa solamente che la descrizione letteraria dell'esperienza del Nulla in Jean Paul si configura come condanna dell'ateismo che spezza l'unità dell'universo in una miriade di Io isolati e che finisce per inabissare proprio quel punto fermo sul quale gli idealisti fondavano la loro *annihilatio mundi* ossia l'Io.

considerazioni iniziali di questo capitolo. Torniamo adesso alla *Vorschule*: l'umorismo viene descritto nelle sue quattro componenti: «humoristische Totalität, vernichtende oder unendliche Idee des Humors, humoristische Subjektivität» ed infine «humoristische Sinnlichkeit»¹³. Punto di partenza di questa *Begriffsfassung* è che l'umorismo, che per la «induktive Denkweise Richters»¹⁴ agisce in stretto rapporto con la funzione euristica della *Phantasie*, sia in grado di trovare lontane somiglianze e che, seguendo l'esempio di Laurence Sterne, la totalità umoristica consista nello «Allgemeinmachen dessen, was nur in einem besondern Falle gilt; z.B. in Sterne: Große Männer schreiben ihre Abhandlungen über lange Nasen nicht umsonst»:

Ferner erklärt durch die Totalität sich die humoristische Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten, weil diese alsdann in der Masse weniger bedeuten und beschädigen und weil der Humorist seine eigene Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann; indes der gemeine Spötter, der nur einzelne ihm fremde aberitische Streiche des gemeinen und gelehrten Wesens wahrnimmt und aufzählt, im engen selbstsüchtigen Bewusstsein seiner Verschiedenheit – als Hippozentaur durch Onozenturen zu reiten glaubend – desto wilder von seinem Pferde herab die Kapuzinerpredigt gegen die Torheit hält, als Früh- und Vesperprediger in hiesiger Irrenanstalt der Erde. O, wie bescheidet sich dagegen ein Mann, der bloß über alles lacht, ohne weder den Hippozenturen auszunehmen, noch sich!¹⁵

Jean Paul si occupa della relazione tra oggetti (gli oggetti della percezione, del pensiero, del desiderio, del sentimento, dell'opinione) sulla base di rapporti di somiglianza, chiedendosi in che modo tali oggetti possano essere collegati affinché il rapporto comunicativo potenzialmente infinito che lega sogno, mezzo e realtà non si spezzi. Queste somiglianze riguardano il tutto, l'essere nella sua interezza, o piuttosto una o più parti? La risposta è tutta nella sua teoria del *Witz*¹⁶.

¹³ Ad ognuna di queste componenti la *Vorschule* dedica una sezione a sé sempre nel VII programma (rispettivamente i paragrafi 32, 33, 34, 35).

¹⁴ O. Dirk, *Der Witz-Begriff Jean Pauls: Überlegungen zur Zeichentheorie Richters. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität*, cit., p. 88.

¹⁵ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 129. (Trad. it.: Quando l'uomo dal mondo ultraterreno guarda giù verso quello terreno, come faceva la vecchia teologia, così questo mondo terreno trascorre piccolo e vanitoso; se misura e collega il mondo infinito a quello piccolo, come fa l'umorismo, si genera quel riso nel quale vi è dolore come grandezza).

¹⁶ Cfr. O. Dirk, *Der Witz-Begriff Jean Pauls: Überlegungen zur Zeichentheorie Richters. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität*, cit. In particolare su questa lettura dell'impostazione di Jean Paul si vedano le pp. 12 e sgg. dell'introduzione. In questo lavoro

Nel IX programma della *Vorschule* (che costituisce la più completa illustrazione teorica del *Witz* jeanpauliano) il presupposto per la realizzazione dell'effetto del *Witz* nell'atto comunicativo è la differenza di fondo tra «das Ganze» e «die Teile» che a sua volta porta alla luce la distinzione di base tra somiglianza e uguaglianza. Se infatti l'uguaglianza riguarda sempre una totalità, il concetto di somiglianza si riferisce sempre ad una parte di un tutto e quindi può essere ridotto ad una sorta di uguaglianza di parti¹⁷.

La totalità rivela dunque sempre una intrinseca doppiezza poiché è percepibile da un lato nella sua unità, dall'altro nel suo essere composta di parti. I concetti di identità e di doppiezza sono sempre legati in Jean Paul come un filo rosso che percorre tutta l'opera dell'autore, la cui sfida si rivela sempre quella di ricondurre ad una identità unica la «Einheit» dell'essere come essere unico, compatto, sistema chiuso in sé, e la «Gesamtheit der Teile» dell'essere composito, un sistema le cui parti sono in rapporto in maniera diversa e contraddittoria con il fuori. Il *Witz* stesso rivela una doppia natura: da un lato una forza compatta, «gesellige Kraft», dall'altro come insieme di tutte le azioni nelle quali viene riconosciuta una qualità umoristica. Ma cos'altro contraddistingue un effetto umoristico?

Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.¹⁸

Questa «vernichtende oder Unendliche Idee des Humors» nasce in stretto rapporto col concetto di sublime, tanto che l'umorismo stesso nella *Vorschule* viene definito anche «umgekehrtes Erhabene». Tale definizione va letta forse come critica a Schiller ed alla sua «Ersatzmetaphysik»?¹⁹

Otto Dirk si rifà ampiamente alla *Zeichendefinition* di Friedrich Kittler e, in particolare, si richiama più volte al concetto di *Medialität* come livello paradigmatico e sintagmatico della lingua. In questa prospettiva il *Witz* è indagato in relazione a questo concetto di *Medialität*. Tale teorizzazione viene utilizzata per l'analisi di passaggi tratti da diverse opere di Jean Paul da *Levana* a *Siebenkäs* e in particolare l'attenzione dell'autore finisce per concentrarsi sul *Kampaner Tal*.

¹⁷ Per una analisi rigorosa delle differenziazioni concettuali nel IX programma della *Vorschule* si veda ancora O. Dirk, *Der Witz-Begriff Jean Pauls: Überlegungen zur Zeichentheorie Richters. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität*, cit., pp. 160-168, in particolare per la *Leitdifferenz* totale/parziale.

¹⁸ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 129. (Trad. it.: Quando l'uomo dal mondo ultraterreno guarda giù verso quello terreno, come faceva la vecchia teologia, così questo mondo terreno trascorre piccolo e vanitoso; se misura e collega il mondo infinito a quello piccolo, come fa l'umorismo, si genera quel riso nel quale vi è dolore come grandezza).

¹⁹ «Nell'idea di sublime, così come viene ripresa anche da Schiller su base kantiana, è implicito un concetto di rinuncia. Schiller ribadisce il concetto che il subli-

Più che di una denuncia ironica si tratta qui di un riconoscimento della propria tecnica e di una fondazione su base filosofico-metafisica della propria poetica di satira e sentimento (come la critica ha suggerito in passato²⁰). Il sentimento del sublime viene qui affermato in positivo come «*valore, nella percezione dell'infinità della natura razionale dell'uomo*»²¹. Più avanti ritorneremo su queste riflessioni per indagare quale tipo di rapporto le legghi rapporto al «sublime al rovescio» di Pirandello²².

Torniamo alle componenti dell'umorismo secondo l'estetica jeanpauliana:

Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische – im Gegensatz der klassischen Objektivität – die Regentin der Subjektivität. Denn wenn das Komische im verwechselnden Kontraste der subjektiven und objektiven Maxime besteht; so kann ich, da nach dem Obigen die objektive eine verlangte Unendlichkeit sein soll, diese nicht außer mir gedenken und setzen, sondern nur in mir, wo ich ihr die subjektive unterlege. Folglich setz' ich mich selber in diesen Zwiespalt – aber nicht etwa an eine fremde Stelle, wie bei der Komödie geschieht – und zerteile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus jenem diesen kommen.²³

La critica ha spesso rilevato come lo sviluppo del concetto di umorismo nell'età classico-romantica sia in stretta relazione con l'affermarsi del concetto di gusto, *Geschmack*²⁴. Se tuttavia per Jean Paul è concessa l'auto

me si dà solo quando l'intelletto dell'uomo, il potere della tecnica, è sopraffatto dalla potenza della natura». L. Reitani, *Poetiche della caducità*, in F. Schiller, *Del sublime*, a cura di L. Reitani, Edizioni SE, Milano 1989, pp. 130-131.

²⁰ Si veda E. Bernardi, *Satira e sentimentalità*, Marsilio, Venezia 1974.

²¹ L. Reitani, *Poetiche della caducità*, in F. Schiller, *Del sublime*, cit., p. 134.

²² Per il momento anticipiamo con Reitani che la poetica del sublime «è in nuce una poetica della dissonanza. L'arte non è chiamata a riprodurre o a ricomporre la realtà ma a mostrarne le contraddizioni, la caducità delle forme. Una tale posizione, se per un verso risulta ancora interna al paradigma aristotelico, per un altro si rivela di straordinaria importanza proprio alla luce dei successivi sviluppi dell'arte europea». *Ibidem*, p. 136.

²³ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 132. (Trad. it.: Come il Romanticismo serio, così anche quello comico, al contrario dell'oggettività classica, regna sulla soggettività. Se infatti il comico consiste nel contrasto che scambia la massima soggettiva e quella oggettiva, così, dato che, in base a quanto sopra quella oggettiva dovrebbe essere una pretesa infinità, io non posso pensare e stabilire questa al di fuori di me, bensì solo in me, dove io le sottometto quella soggettiva. Di conseguenza situo me stesso in questa ambiguità ma non in un punto estraneo, come avviene nella commedia, e scompongo il mio Io nel fattore finito ed in quello infinito e lascio che dall'uno venga fuori l'altro).

²⁴ Cfr. A. Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1967), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974. Il concetto di *Geschmack* porta ad una ridefinizione del rap-

attribuzione di gusto, fantasia e sentimento, non altrettanto può dirsi per l'umorismo. Tali concetti infatti si richiamano all'individualità e si sottraggono al giudizio degli altri che non sono l'individuo stesso (soggetto/oggetto dell'affermazione). Solo il concetto di «buon gusto» sottostà ad una critica generale che vada al di là dell'individualità. Il gusto per Richter è qualcosa che si può sviluppare, affinare e apprendere: è una qualità recettiva dell'individuo che si contrappone al senso geniale. Il *Witz* si situa come qualità recettiva a metà strada fra il senso geniale e il gusto, al di sotto del senso geniale ma al di sopra del gusto; come qualità produttiva è sullo stesso livello della bellezza. Entrambi sono visti come causa di un effetto: l'effetto in base al quale un oggetto provoca nell'occhio di chi guarda la sensazione del bello, o, nel nostro caso, dell'umoristico: «Der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates»²⁵.

Il motto di spirito come prete travestito che fa sposare qualsiasi coppia nel IX programma della *Vorschule* definisce l'umorismo attraverso una espressione umoristica essa stessa che porta il dibattito estetico sull'umorismo sul piano performativo: «Der ästhetische Witz, oder der Witz im engsten Sinne, der verkleidete Priester, der jedes Paar kopuliert, tut es mit verschiedenen Trauformeln»²⁶.

Un'altra immagine umoristica usata per definire lo «unbildlicher Witz» cui Jean Paul ricorre ancora nel IX programma è quella della «wilde Paarung ohne Priester» che pone l'accento sull'arbitrarietà del gioco di parole nel quale un ruolo determinante sembra essere giocato dal caso. Una sorta di «affinità elettiva» tra parole o anche una stessa parola impiegata in più di un senso, in accezione piena e vuota, le stesse parole sottoposte a impiego molteplice, vocaboli usati prima nella loro interezza e poi scomposti, oppure il gioco tra il significato pieno di una parola e quello scolorito delle sue componenti producono una molteplicità che alimenta l'umoristico²⁷.

La critica si è posta molte domande circa l'identità del prete travestito: si tratta di un prete travestito da qualcos'altro oppure di qualcuno che non è un prete ma che si spaccia per tale per unire in matrimonio una coppia illegittima? Cosa significa questo travestimento? Perché è necessario per la stipula di questa sorta di *mésalliance* che poi genera l'umorismo?²⁸

porto soggetto/oggetto che si configura in questi termini: «Damit wird die moderne Seele mit ihrem unendlichen inneren Zwiespalt geboren».

²⁵ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 140. (Trad. it.: L'umorismo é, come gli antichi chiamavano Diogene, un Socrate impazzito).

²⁶ Ivi, p. 173. (Trad. it.: Il motto di spirito estetico, ossia motto di spirito in senso stretto, il prete travestito che unisce ogni coppia lo fa con diverse formule matrimoniali).

²⁷ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'incoscio*, Boringhieri, Torino 1975, p. 59, nota che: «L'omofonia tra una parola piena e una sillaba scolorita può anche essere casuale. In entrambi i casi la tecnica arguta può sfruttare questi rapporti del materiale linguistico».

²⁸ Cfr. il saggio di B. Menke, *Jean Pauls Witz: Kraft und Formel*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 76, II, 2002, pp. 201-213.

Ciò che il sacerdote travestito fa è permettere la fondazione e la promozione di qualcosa che non può semplicemente essere scoperto e, non a caso, la dichiarazione di matrimonio (proprio come la lettura di un testamento, evento che ricorre come un *Leitmotiv* nei romanzi jeanpauliani) ci porta nell'ambito performativo. Dunque, non si tratta qui di una semplice scoperta di somiglianze o dell'invenzione di un legame ma di rappresentare la forza che è alla base del «bildlicher Witz», ossia la produttività della lingua.

Welche fremdartige Ideen stehen nicht oft verbunden in einem Lexikon, wie z.B. Weber-Schiffe, Krieg- und andere Schiffe! Wird man darum sagen, der lexikographische Adelung stecke voll Witz? Sondern der ästhetische Schein aus einem gleichwohl unbildlichen Vergleichspunkt entsteht bloß durch die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittel-, Viertel-Ähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide *ein* Zeichen des Prädikats gefunden wird.²⁹

Alla luce di quanto analizzato nelle pagine precedenti, appare dunque possibile ipotizzare il ruolo di Jean Paul come *trait-d'union* tra il «sentimento del contrario» di Pirandello e lo humour acido e corrosivo del Dossi³⁰

Carlo Dossi e Luigi Pirandello mostrano tutta una serie di convergenze e di rimandi all'opera di Richter a proposito della distinzione fra ironia, umorismo, sarcasmo e satira, pur nella distanza fra il rigore enunciativo del Pirandello saggista ed il carattere di zibaldone degli appunti in cui Dossi presenta il suo progetto letterario intorno alla storia dell'umorismo³¹.

La polemica di Pirandello contro Richter riguarda le cosiddette condizioni «storico-climatiche» dell'umorismo: se infatti per Pirandello l'umorismo ha uno statuto trascendentale in quanto attività dello Spirito definibile a priori secondo l'estetica di Benedetto Croce, per Jean Paul e per il suo discepolo Dossi l'umorismo non è presente in tutte le epoche e

²⁹ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., pp. 173-174. (Trad. it.: Quante idee eterogenee spesso sono legate fra loro nel dizionario, come ad esempio navi dei tessitori, navi da guerra e altre navi! Forse per questo si dirà che la nobiltà lessicale sia piena di spirito? Piuttosto è l'apparenza estetica che nasce da un punto di confronto non metaforico attraverso la velocità pirotecnica dei giochi di parola e della lingua, la quale riesce a rendere uguaglianze quelle che sono delle mezze somiglianze, o addirittura men che mezze, laddove per entrambi i termini dell'uguaglianza viene trovato un segno del predicato).

³⁰ Tale ipotesi è già stata affrontata tangenzialmente da G. Cappello, *Due condizioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello*, in P.D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982.

³¹ Proprio in virtù di tale contrasto Giovanni Cappello consiglia di evitare un approccio filologico a favore invece di uno culturale e, riprendendo Barilli, insiste sulla «curvatura crociana alla quale Pirandello sottopone le idee richteriane». Cappello rileva altresì la priorità cronologica dello scritto dossiano, elemento sul quale avremo modo di tornare più avanti.

sotto tutte le latitudini. Pirandello non fornisce una vera e propria definizione bensì una spiegazione dell'umorismo come manifestazione letteraria dell'eclettismo (seppur con diversi gradi di intensità a seconda delle epoche storiche). Per Dossi invece che, pur essendo discepolo del Richter, non distingue sempre nettamente fra ironia, sarcasmo e umorismo, l'umorismo – ed in questo si dimostra d'aver interiorizzato pienamente la lezione richteriana – esprime lo scetticismo dell'epoca. Ciò che trasforma la satira in umorismo è il pathos, elemento che all'interno di questo tipo di struttura del pensiero mostra una chiara derivazione jeanpauliana³².

Pirandello alterna momenti di analisi rigorosa e puntuale su testi specifici a sezioni in cui invece fa ricorso ad una concezione di umorismo «allargata» che ingloba anche la comicità, la satira e l'ironia. Per l'autore siciliano l'umorismo è nella vita, se la riflessione ne analizza i risvolti (non nell'oggetto, ma nell'atteggiamento del soggetto di fronte alla situazione). Invece l'attenzione dossiana per l'espressionismo, il calligrafismo, il verbalismo, lo porta ad occuparsi nelle sue *Note* del *calembour* e della parodia e lo avvicina decisamente alle considerazioni di Jean Paul sulla distinzione tra «bildlicher» ed «unbildlicher Witz».

Dei generi dell'Umorismo, nell'inglese domina la vena sentimentale (Sterne) – nel francese, la scettica (Rabelais) – nel tedesco, la vena della bizzarria (Richter) – mentre l'italiano conserva ancora in tutto sobrietà – forse perché inceppato dalla tradizione classica.³³

Lo *humour* acido, corrosivo del Dossi con grande componente bibliofila/antibibliofila richiama l'ironia lombarda che va a ritroso fino al Seicento. I libri, o meglio la letteratura inserita in altra letteratura, la diffidenza per la mole dei volumi e per la pretesa di sistemazione generale dei titoli e l'astio verso le biblioteche sono temi diffusi in tutta l'opera di Dossi. In essa la cultura tradizionale appare come qualcosa di gravoso, che veicola insofferenza per la pedanteria, per l'occultismo e per il diffuso feticismo borghese per il libro. Il bersaglio di Dossi è la denuncia dell'uso improprio che la classe borghese ottocentesca ha fatto delle biblioteche, quella classe borghese che considera il possesso di un cospicuo numero di libri come un simbolo di prestigio sociale; tendenza europea che ha radici nella metà del Settecento ma che esplose pienamente nell'Ottocento borghese (la

³² Si veda a tal proposito E. Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Istituto editoriale Il Cisalpino-La Goliardica, Milano 1974, p. 44: «Il Witz come procedimento per cui si accostano fulmineamente immagini e concetti dissimili, diviene l'unico modo per ricomporre il rapporto fra il pensiero e le cose in un panorama in cui la loro rapportabilità è stata distrutta dal di dentro attraverso l'esperienza radicale di una satira che, fondandosi sempre più sulla discrepanza totale fra anima e corpo, ha una evidente ascendenza barocca. Il Witz per un momento sembra restaurare l'armonia del mondo [...]».

³³ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 1749, p. 101.

critica ha sottolineato il legame con l'inserimento della voce *Bibliomanie* nell'*Encyclopedie* illuminista³⁴). Per Dossi dunque la biblioteca, considerata come cimitero dei libri, assurge spesso a simbolo di un ridicolo esibizionismo e di un'attività intellettuale che, anziché costruire il sapere, porta ad un pervertimento dei naturali interessi artistici dell'essere umano³⁵.

L'irriverenza del Dossi si richiama al modello eccentrico e ed appassionato degli scapigliati, nel quale la concezione dell'incontro tra autore e lettore delinea l'ideale di un'esperienza estatica in grado di trascendere il mero trasferimento di sapere: lettura e vita coincidono; è la vita del lettore a dominare il testo, non il contrario, perché è il lettore a trasferire il proprio Io nel testo che legge³⁶.

Somma importanza di Richter nella *St. dell'Umorismo* – di questo Richter che oggi solo si comincia a conoscere in Europa – ingegno, secondo me, superiore a tutto quanto produsse l'età moderna, compreso Shakespeare. I suoi libri sono il frutto di mille vecchie biblioteche e saranno la causa di altre mille nuove. – Voi, giovani scrittori, che cercate affannosi e non trovate nuovi orizzonti alle letterature dei vostri paesi, correte correte alle cave inesauribili di Gian Paolo – scavate – togliete da quei terreni dove giacciono i germi di miliardi di pensieri, di milioni di libri, di migliaia di celebrità.³⁷

Il bisogno di stabilire un distacco ironico, di deformare la caricatura è il dato che permette di distinguere il Dossi scapigliato dal Dossi poeta: riconosciamo la *Bohème* milanese nelle modalità di rifiuto della realtà che prendono la forma di una protesta programmatica e di un'enfasi polemica,

³⁴ Si veda a tale proposito per un approfondimento critico: M. Arnaudo, *Bibliofilia, androginia e narcisismo nell'opera di Carlo Dossi*, «Italian Studies», 1, 2005, pp. 42-59.

³⁵ Interessante notare i possibili collegamenti con Dossi presenti nel racconto fantastico di Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel* (apparso nel 1941 all'interno della raccolta *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e poi nel volume *Finzioni* pubblicato nel 1944). In esso viene descritto un universo allucinante e labirintico che essenzialmente è una biblioteca infinita dove sono raccolti disordinatamente tutti i possibili libri di 410 pagine che contengono sequenze di caratteri in tutte le possibili combinazioni, dando vita ad una Biblioteca di Babele dove gli esseri umani continuano ad affannarsi in cerca del Libro che contiene la Verità: è una Biblioteca illimitata dove non solo è presente il libro della Verità, ma anche ogni sua possibile variante e perfino il suo opposto, e gli uomini non hanno la possibilità di distinguere una cosa dall'altra. La biblioteca immaginata da Borges contiene la storia dell'avvenire e le autobiografie degli arcangeli, cataloghi veri e falsi, la traduzione di ogni libro in tutte le lingue e le citazioni di ogni libro in tutti i libri. Sul rapporto tra Borges e l'Italia si veda: P. Masiero (a cura di), *Borges. Una eredità letteraria*, Università Ca' Foscari Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società, Venezia 2008.

³⁶ Questo argomento verrà approfondito nell'ambito dello stesso capitolo, laddove si tratterà della digressione.

³⁷ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 1857, p. 111.

mentre dove l'intellettuale riesce a superare la realtà accogliendola in sé attraverso l'osservazione minuta e l'esercizio curioso e costante su autori e dizionari, ecco snodarsi un diario interiore come le dossiane *Note azzurre*.

Non si trova scrittore, che meglio di Gian Paolo abbia saputo imprigionare in periodi quelli già – inesprimibili sentimenti che si affollano in una giovane anima, colma di amore e di malinconia nell'ora del crepuscolo. – Leggo Dante, leggo Manzoni ecc. e parmi sentir la genealogia dei loro pensieri, e ricordo Roma e la Grecia. – Leggo Shakespeare e Jean Paul e mi trovo nel nuovissimo vero. – Tutte le migliori qualità di un umorista si compenetrano in Richter: egli è più acuto motteggiatore di Voltaire, è più sentimentale di Sterne e di Rousseau – è più erudito di Erasmo – è più profondo dello stesso Shakespeare. – Fra cinquant'anni non ci sarà gloria che vinca la sua. – Una buona traduzione di Richter, influirebbe in bene sulle lettere nostre, più di qualunque altra opera originale. – Colle opere di Richter, nessuno può più lamentarsi che a questo mondo gli manchi l'amore. Chi non ha un amico, chi non ha un amante, legga Gian Paolo e troverà quanto cerca! – Non c'è libro che possa più influire di questo sull'umana bontà. Basterebbe alla educazione di un bimbo. – I miei figli non leggeranno altro libro.³⁸

La prima vera figura jeanpauliana di umorista è Siebenkäs, protagonista del romanzo omonimo³⁹. L'umorismo appare qui già indissolubilmente legato alla dicotomia satira/sentimento, predominante nello scrittore fino al *Komet* (1820)⁴⁰: la satira che perde la propria asprezza diventa umorismo, stemperando la propria aggressività critica in un'attenta analisi psicologica del proprio bersaglio⁴¹.

Si origina proprio da tale contrapposizione una ricerca estetica particolarmente vibrante, un'estetica della forma che si fa anche indagine sul senso attribuito all'immagine quando questa si presenta doppia o invisibile⁴². In altre parole qui affiora la filosofia del «doppio»: l'uomo e il suo

³⁸ Ivi, Nota 1858, pp. 111-112.

³⁹ *Siebenkäs*, opera scritta da Jean Paul nel periodo tra il 1795 e il 1796.

⁴⁰ *Der Komet oder Nikolaus Marggraf*, opera composta da Jean Paul tra il 1813 ed il 1822.

⁴¹ E. Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit., p. 27: a proposito del debutto satirico di Jean Paul nota che «egli riesce a compiere, nella figura e nello stile, quel congiungimento di satira e sentimentalità da cui trae origine tutta la sua opera narrativa».

⁴² Per un inquadramento storico-filosofico del Doppio si veda il recente studio di G. Vadalà, *Syzigos*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003. Questo saggio di ampio respiro ripercorre la storia di questa figura a partire dall'Egitto dinastico fino alla Qabbalah, facendo perno sulla gnosi tardoantica, cristiana e non, passando dal Manicheismo per arrivare a Freud e Jung. La decostruzione e ricostruzione della teoria analitica del Doppio, dell'inconscio, del Sé viene applicata poi alla storia della let-

invisibile, l'immagine nel suo aspetto fisico ed in quello spirituale⁴³. Il *Doppelgänger* nasce da una dicotomia irrisolta entro il modello dello humour che, come abbiamo visto, presenta un impianto dualistico. La critica ha giustamente sottolineato come il dualismo governi tutta l'esistenza di Jean Paul, e come nella sua vita la presenza di doppi lutti e doppie gioie porti l'autore da un lato ad un sentimento di angoscia dinanzi allo sdoppiamento del Sé ma anche ad una sorta d'esaltazione lirica e di *Sehnsucht* in cui è difficile distinguere la *rêverie* dal sogno⁴⁴. Si potrebbe osservare a questo punto che se da un lato le esperienze esterne possono essere inquadrare nel contesto di un sogno, viceversa, anche i pensieri interni possono essere proiettati in diversi contesti del mondo esterno. Una componente dovuta all'esperienza è presente, sempre o almeno spesso, nella determinazione dei sintomi sia della schizofrenia sia di modelli comportamentali affini dal punto di vista della psicologia moderna, come il comico, l'artistico ed il poetico. Per tutti costoro si verifica una sorta di sovrimpressionazione: una foglia che cade, un amico che saluta o un fiore sulla riva di un fiume non sono mai «questo e nulla più»⁴⁵.

Geht ein Dichter durch ein reifes Kornfeld spazieren so werden ihn die aufrechten und körner-armen Ähren leicht zu dem Gleichnis heben, daß sich der leere Kopf ebenso aufrichte – welches Montaigne wie mehrere Gleichnisse aus dem Plutarch genommen, so wie die Sentenzen aus dem Seneka – ; aber er wird einige Mühe haben, für denselben Gedanken eines zugleich *unbedeutenden* und doch *stolzen* Menschen in den unabsehlichen Körper-Reihen auf den Schieferabdruck jener Blume zu treffen. Denn da meistens durch eine Metapher der Weg zum Gleichnis gefunden wird – hier z.B. wird statt unbedeutend leer und statt stolz aufgerichtet gewählt – : so ständen, weil ja statt *leer* ebensogut enge, krank, flach, krüppelhaft, schwarz, krumm, giftig, zwerbig, hohl, welk u.s.w.

teratura: il Doppio come eredità del Romanticismo che l'uomo contemporaneo, da Ivàn Karamàzov al dottor Jekyll, percepisce e teme in quanto alter ego a sé speculare che lo accompagna come un'ombra, sino a pretendere la vita. Tuttavia il Doppio non è sempre rappresentato come persecutore: esso è anche proiezione, nel mondo extramondano, dell'istanza di individuazione, interezza e realizzazione di un nuovo soggetto non limitato all'Io, ma strettamente vincolato all'Io empirico, ossia l'istanza allusivamente denominata «Sé».

⁴³ Ricca di spunti per la riflessione su questo aspetto è la raccolta di saggi *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Editore Bulzoni, Roma 2001.

⁴⁴ Per questa interpretazione del tema del doppio si veda ancora: E. Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit., pp. 230-260.

⁴⁵ G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977, p. 295. Si osservi che la teoria del doppio vincolo, elaborata dallo stesso Bateson nel 1969, non distingue fra questi sottogeneri: data una stessa esperienza, all'analisi eziologica non viene fornito alcun criterio per decidere se un individuo diventerà un pagliaccio, un poeta, uno schizofrenico o una combinazione di tutto ciò.

genommen werden könnte, zahllose auseinanderlaufende Wege offen; und ein langer Umherflug ginge doch wohl vor dem Ziele vorbei, an welches man, wie gesagt, im Lustwandeln durchs Kornfeld anstriefte.⁴⁶

Nel florilegio *Einfältige, aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau aus bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheiratet* (1789) tratta dalla raccolta giovanile *Auswahl aus des Teufels Papieren* un automa di legno mirabilmente costruito sostituisce a puntino la signora maritata⁴⁷. Ci troviamo di fronte ad un tipo involuto di satira, nel quale a punte sarcastiche molto violente si affiancano narrazioni ironiche più sottili e dissertazioni che a tratti assumono forme quasi aforistiche, che possono essere avvicinate alle *Bemerkungen über den Menschen*, come ha notato Eugenio Bernardi⁴⁸.

Il *Witz* inteso come satira totale ha il suo contrappeso nello scetticismo totale, che si insinua nel vuoto della fede di fronte alla morte, così come atesta la crisi personale nella vita dell'autore in seguito al suicidio del fratello ed alla morte dei giovani amici d'infanzia; dal punto di vista letterario, Jean Paul nel *Kampaner Tal* (1797) fa propria la lezione di Lichtenberg: la descrizione e parodia di xilografie da catechismo ultrakitsch contenute in quest'opera influenzano la scoperta richteriana di quella oscura voragine che si cela in profondità sotto la *Narrheit* del mondo. La satira da sola non basta a dare un senso a questo mondo; il sentimento riflette una conce-

⁴⁶ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 186. (Trad. it. a cura di E. Spedicato, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, cit., p. 184: «Un poeta che passeggiando in un campo di grano maturo veda delle spighe dritte ma povere di chicchi, sarà facilmente portato a concepire questo paragone: così si drizzano le teste vuote – insieme a tanti altri Montaigne lo ha preso da Plutarco, mentre le sentenze da Seneca; ma volendo esprimere lo stesso pensiero, il pensiero di un uomo al contempo *insignificante e orgoglioso*, il nostro poeta troverà non poche difficoltà ad esaminare la folla sterminata di corpi e a finir proprio sulla festuca fossile di quella pianta. Poiché infatti, di solito, è attraverso una metafora che si trova la via del paragone – qui per es., scegliendo *vuoto* anziché *insignificante e diritto* anziché *orgoglioso* – e poiché al posto di *vuoto* avremmo potuto certo prendere parole come stretto, malato, piatto, rattrappito, incolore, curvato, dannoso, nano, cavo, guasto ecc. – , si sarebbero aperte dinanzi a noi innumerevoli strade divergenti; e persino un'estenuante disamina avrebbe mancato l'obbiettivo che invece, come dicevo, si riesce a cogliere passeggiando piacevolmente per i campi»).

⁴⁷ La critica ha messo in rilievo il legame con il *Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, nel quale tuttavia i difetti umani si allegorizzano in mostri ben più inquietanti. Si vedano a tale proposito gli ormai classici studi di F. Masini, *La prevaricazione dello sguardo*, contenuto nella raccolta di saggi *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Ed. Marietti, Torino 1986 e la *Introduzione* di E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, Società Geografica De Agostini, Novara 1981. Si veda anche l'introduzione di L. Forte, *Il mago E.T.A. Hoffmann e lo spaesamento delle sensazioni* in E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987 nonché L. Zagari, *Jean Paul, Hoffmann e il motivo del 'doppio' nel Romanticismo tedesco*, «Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia», 16, 1991, pp. 265-294.

⁴⁸ E. Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit., p. 42.

zione *empfindsam* e consolatoria che permette allo scrittore di proiettarsi verso una dimensione altra, metafisica ed assoluta. In numerosi passaggi del *Kampaner Thal* riecheggia lo *Hogarth* (1796) di Lichtenberg e si offrono esempi importanti di vicinanza letteraria sulla base di una teoria dell'umorismo che presenta tratti comuni. In particolare è la *Erklärung der Holzschnitte unter den zehn Geboten des Kathekismus von Jean Paul* (1797) a mostrare i richiami più frequenti, talora anche forzati, agli aforismi ed ai motti di spirito di Lichtenberg. I fraintendimenti linguistici corrispondono ad un nuovo *Weltbild*, ad un impulso demonico che spinge verso legami inusuali, addirittura rivoluzionari, nati sotto il segno di quella teodicea del riso che sembra essere il filo conduttore del rapporto letterario tra Lichtenberg e Jean Paul.

Fin dall'infanzia Jean Paul conobbe questo duplice richiamo di sensibilità e spirito critico, doppio regno destinato poi a diventare un atroce conflitto interiore. L'anima dell'artista, dolorosamente ferita dalla realtà, cercherà allora rifugio nella dimensione del sogno, che nei primi quaderni ha ancora un ruolo prevalentemente consolatore ma che sempre più diventerà strumento nella conoscenza di sé, per arrivare al famoso «Io sono un Io» della *Selberlebensbeschreibung* (1826)⁴⁹.

Der Leser sei aufrichtig: hat er nicht sogar jetzo, da ich darüber zanke, vergessen, daß er hier Buchstaben vor sich hat und sein Ich dazu? Aber draußen unter dem schimmernden Himmel und auf einem Schneeberge, um den eine gestirnte weite starre Fläche glimmte, riß sich das Ich von seinen Gegenständen ab, an denen es nur eine Eigenschaft war, und wurde eine Person, und ich sah mich selber. Alle Zeit-Absätze, alle Neujahr- und Geburtstage heben den Menschen hoch über die Wogen um ihn heraus, er wischt die Augen ab und blicket im Freien herum und denkt: »Wie trieb mich dieser Strom und übertäubte mein Gehör und überflutete mein Gesicht! – Jene Fluten drunten haben mich gezogen! Und diese oben, wenn ich wieder untertauche, wirbeln mich dahin!«

Ohne dieses helle Bewußtsein des Ich gibt es keine Freiheit und keine Gleichmütigkeit gegen den Andrang der Welt.⁵⁰

⁴⁹ Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, in N. Miller (a cura di), *Sämtliche Werke*, Hanser, Monaco 1959-1963. Su questo testo, scritto fra il luglio 1818 e il gennaio 1819, e sul concetto di smascheramento dell'autobiografo torneremo nel III capitolo.

⁵⁰ Jean Paul, *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., II, p. 138. (Trad. it. a cura di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, Edizioni Frassinelli, Roma 1998, p. 150: «Sia sincero il lettore: non ha dimenticato anche lui, e proprio adesso che ne sto discettando, di avere caratteri tipografici davanti a sé e il suo Io a tener loro compagnia? Là fuori però, sotto il cielo luminoso e su un rilievo innevato attorno al quale brillava un'immensa, immobile distesa stellata, l'io si è staccato dagli oggetti di osservazione di cui era solo corollario, si è fatto persona e io ho visto me stesso. Tutte le cadenze temporali, come i primi dell'anno e i compleanni, elevano l'uomo alto sull'onde che gli si agitano attorno; si asciuga gli occhi, li volge all'infinito e pensa: 'Come mi ha sospinto lontano la corrente, come mi ha assordato l'udito e

2.2 Il sogno e l'infanzia

Le monde possède déjà le rêve d'un temps dont il doit maintenant posséder la conscience pour le vivre réellement.
(G. Debord, *La société du spectacle*, 1967)⁵¹

Tra il 1789 e il 1790 Jean Paul è in Franconia dalla madre e dai fratelli minori, a contatto diretto con lo *Spiessertum* della provincia tedesca e soprattutto con il mondo della propria infanzia. Nell'aprile del 1789 uno dei suoi fratelli è morto suicida annegandosi a causa della situazione di disperata povertà della famiglia. È interessante notare come proprio la fame venga esaltata come una costante nella famiglia Richter, in un brillante quanto precario equilibrio fra realismo ed umorismo nelle tre lezioni sulla *Storia di se stesso* che coprono il periodo dell'infanzia dell'autore⁵².

In questa cornice s'inserisce anche il recupero dell'idillio, genere che in Jean Paul sembra situarsi sempre al confine tra sogno e incubo, perché si tratta di un idillio consapevole della propria caducità e dell'incombente minaccia del caos. Nel mondo pastorale della canonica e della piccola scuola di campagna i sentimenti e le fantasie infantili si intrecciano con la paura degli spettri ed i ricordi assurti a reliquie appaiono un appiglio nell'esistenza esposta alla minaccia della dissoluzione⁵³.

Wenn man in der Kindheit erzählen hört, daß die Toten um Mitternacht, wo unser Schlaf nahe bis an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert, sich aus ihrem aufrichten, und daß sie in der Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nachäffen: so schaudert man der Toten wegen vor dem Tode; und wendet in der nächtlichen Einsamkeit den Blick von den langen Fenstern der stillen Kirche weg und fürchtet sich, ihrem Schillern nachzuforschen, ob es wohl vom Monde niederfalle. Die Kindheit, und noch mehr ihre Schrecken als ihre Entzückungen, nehmen im Traume wieder Flügel und Schimmer an und spielen wie Johannismwürmchen in der kleinen Nacht der Seele. Zerdrückt uns diese flatternden Funken nicht! – Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als hebende Halbschatten der Wirklichkeit! – Und womit will man uns *die* Träume ersetzen, die uns aus dem untern Getöse des Was-

allagato la vista! Sono stati quei flutti laggiù a trascinarci! E quando mi ritufferò mi riprenderanno fra i loro vortici'. Senza questa chiara coscienza dell'io non è data libertà e imperturbabilità con cui opporsi all'assalto del mondo»).

⁵¹ G. Debord, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Parigi 1992. (Trad. it. a cura di P. Salvadori e di F. Vasarri: «Il mondo possiede già il sogno di un tempo di cui non ha che da possedere la coscienza per viverlo realmente», in G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi & Dalai Editore, Milano 2004, p. 147).

⁵² Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, cit.

⁵³ A tal proposito Fabrizio Cambi parla di «reliquario infantile nel monodramma storico» dell'autobiografo, si veda l'introduzione a Jean Paul, *La storia di se stesso*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1997, pp. XIX-XXI.

serfalls wegtragen in die stille Höhe der Kindheit, wo der Strom des Lebens noch in seiner kleinen Ebene schweigend und als ein Spiegel des Himmels seinen Abgründen entgegenzog?⁵⁴

È questo lo scenario che vede il letterato Johann Paul Friedrich Richter cedere il posto al poeta-mago Jean Paul (nome ispirato dall'ammirazione dichiarata per Jean-Jacques Rousseau).

Nel 1789 lo scrittore lavora ad una raccolta satirica *Abrakadabra oder die Baierische Kreuzerkomödie* che non verrà stampata ma dalla quale alcuni estratti verranno poi inglobati in opere più tarde fra le quali la famosa *Des todten Shakespeare's Klage unter den todten Zuhörern in der Kirche, dass kein Gott sei* (1790)⁵⁵. Emerge qui per la prima volta un topos jean-pauliano, quello dell'annichilimento, della cupa visione del caos del Nulla Eterno dalla quale però il sognatore si risveglia illuminato dall'immagine salvifica di un altro mondo rischiarato dall'immortalità dell'anima e dalla presenza di Dio, anticipando un tema destinato a ritornare costantemente nell'opera dell'autore con numerose variazioni filosofiche⁵⁶.

Il 1790 è poi l'anno in cui muore di tisi l'amico Hermann, mentre Jean Paul diventa precettore a Schwarzenbach an der Saale, dove aveva già vis-

⁵⁴ Jean Paul, *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, I-II, cit., pp. 271-272. (Trad. it. a cura di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, Frassinelli editore, Torino/Milano 1998, pp. 302-303: «Quando, bambini, ci si sente raccontare che a mezzanotte, nel momento in cui il nostro sonno è così vicino all'anima da oscurare persino i sogni, i morti si destano dal loro e scimmiettano nelle chiese il rito religioso dei vivi, allora si rabbrivisce dinanzi alla morte a causa dei morti; e nella solitudine notturna si distoglie lo sguardo dalle alte finestre della chiesa silenziosa e si ha paura di verificare se le loro iridescenze provengano o meno dalla luna. Il tempo dell'infanzia e i suoi spaventi ancor più dei suoi entusiasmi riacquistano ali e bagliori nel sogno, e ballano come lucciole nella piccola notte dell'anima. Non schiacciateci queste palpitanti scintille! Lasciateci anche i sogni cupi e penosi, quali risaltanti penombre della realtà! Con che cosa potrebbero mai sostituirci del resto questi sogni che ci portano fuor dalla bassura scrosciante della cascata verso la quieta altitudine dell'infanzia dove il corso della vita, come uno specchio del cielo, fluiva ancora tranquillo nella sua breve pianura incontro ai suoi abissi?»).

⁵⁵ Si veda a tale proposito: H.-J. Ortheil, *Jean Paul, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Hanns-Josef Ortheil*, Rowohlt, Reinbek/Amburgo 1984.

⁵⁶ Jean Paul si era dedicato proprio nell'inverno 1788/1789 ad un approfondito studio *nihilismuskritisch* degli scritti di Jacobi, di Spinoza, di Hume e di Kant. Hanns-Josef Ortheil descrive così lo sviluppo di tali studi: «Stand nicht nach der Kantischen Vernunftkritik der Mensch am Ende wie ein selbstherrlicher Despot der Vernunft da, einer, der sich durch seine Philosophie an den Rand des Nichts, der Kritik, des weltauflösenden Rasonnierens begeben hatte? Johann Paul betrachtete die Philosophie wie das Gemälde einer Erzählung. Blieb der Mensch jetzt nicht – gottverlassen, einsam, kraftlos die Hände in die leere Höhe gehoben – in einem erkalteten vernunftdurchdrungenen Universum zurück?», in *Jean Paul*, cit., pp. 34-35. Per un approfondimento critico di questo aspetto si veda F. Masini, *Nihilismo e religione in Jean Paul*, De Donato Editore, Bari 1974.

suto dai 3 ai 16 anni: è questo il momento che vede riemergere i ricordi dell'infanzia che si legano alla sua meditazione sulla morte e la natura, centrale nel progetto della *Unsichtbare Loge* (1793)⁵⁷.

La critica è generalmente concorde nell'indicare proprio il 1790 come anno del *Durchbruch*, della trasfigurazione, intesa come palesamento del sentimento del soprannaturale: quel «momento in cui il cuore, dopo movimenti violenti e dolorosi, si volge improvvisamente verso la virtù, come se nascesse l'angelo nell'uomo»⁵⁸. Qual è la correlazione fra questa elevazione spirituale, ben descritta nello *Hesperus* (1795), nelle pagine dedicate alla conversione di Viktor e le grandi visioni oniriche di Jean Paul?⁵⁹

Abbiamo osservato precedentemente come le complicate metafore e le strutture adottate nell'opera di Jean Paul fossero spesso di difficile comprensione per i lettori italiani ed anche francesi⁶⁰. L'aspetto dell'opera di Jean Paul che invece ha avuto una grande fortuna nella ricezione francese, come la critica non ha mancato di mettere in rilievo, è quello legato ad *Exzerpte* di sogni e alle visioni che hanno segnato (soprattutto in seguito alla riscoperta da parte di Stefan George) anche la ricezione tedesca dell'opera di Jean Paul⁶¹.

⁵⁷ Jean Paul, *Die unsichtbare Loge – Eine Lebensbeschreibung*, romanzo scritto tra il 15 marzo 1791 e il febbraio 1792, pubblicato nel 1793 in due volumi. Ricordiamo che il romanzo si compone di due parti che recano il sottotitolo *Mumien*, a loro volta suddivise in 55 settori a cui si aggiunge il *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* ed infine lo *Ausläuten oder sieben letzte Worte an die Leser der Lebensbeschreibung und der Idylle*. È interessante notare come la prefazione del 1821 sviluppi la polemica contro i nuovi romanzi cosiddetti 'romantici' che secondo Jean Paul rivelano l'incapacità di creare un carattere vero e la scarsa cultura dei mediocri autori contemporanei con argomenti in parte simili a quelli della *Vorschule*. Agli illustri esempi di Fielding, Richardson, Rousseau e Goethe, l'autore contrappone ad esempio E.T.A. Hoffmann benché lo stesso Jean Paul avesse scritto una prefazione molto favorevole ai *Fantasiestücke* hoffmanniani. Va infine notato come la *unsichtbare Loge* del titolo alluda ad una misteriosa società segreta forse simile alla 'Turmgesellschaft' dei *Lehrjahre* di Goethe mentre il sottotitolo *Mumien* viene spiegato secondo la critica con la forte presenza nel romanzo di elementi funebri e malinconici: ad esempio i quadri che arredano le sale della dimora di Ottomar raffiguranti bare bianche su sfondi neri e con scritte funerarie o la cavalcata della morte dipinta sulla facciata della casa del dottor Fenk.

⁵⁸ A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, apparso per la prima volta sui «Cahiers du Sud», Marsiglia 1937, è considerato ormai un classico della *Romantikforschung* sviluppatasi in ambito surrealista. In lingua italiana si veda anche: A. Béguin, *Introduzione*, in Jean Paul, *Sogni e visioni*, Mondadori, Milano 1998, pp. III-XXIII.

⁵⁹ Si fa qui riferimento in particolare al Capitolo 29 del romanzo *Hesperus* di Jean Paul.

⁶⁰ Rimandiamo in questa sede all'articolo di K. Nonnenmacher, *Der Unübersetzbare Allübersetzer: Jean Paul als »Deutsch-Franze«*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 39, 2004, pp. 112-139. Si noti che Nonnenmacher ironicamente ribattezza l'opera di Jean Paul *Vorschule der Unübersetzbarkeit*.

⁶¹ Si veda ad esempio il già citato studio di P. Heinemann, *Potenzierte Subjekte-Potenzierte Fiktionen, Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und*

Spesso l'interesse per i sogni nell'opera di Richter ha privilegiato una visione del sogno come elemento isolato, estrapolato dal suo contesto narrativo, mentre la critica più recente ha messo in evidenza come i *Traumpassagen* in Jean Paul siano sempre incastonati nei testi che li accolgono e rispondano ad una precisa teoria del sogno, che l'autore elabora in seguito alla sua «kritische Auseinandersetzung» con la filosofia idealistica⁶².

Lo stesso Sigmund Freud cita i saggi di Jean Paul *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (1796), *Über das Träumen* (1799) e *Blicke in die Traumwelt* (1813) nella bibliografia della sua *Traumdeutung* (1900), poiché al centro dei saggi citati stava l'analogia tra sogno e poesia che Freud stesso analizzava riguardo al *Sandmann* (1817) di E.T.A. Hoffmann⁶³.

Questi tentativi jeanpauliani di avvicinarsi all'elaborazione di una *Traumtheorie* si contraddistinguono per il legame con la poetica degli *Halbschlafbilder*, che spesso Jean Paul non distingue in maniera netta dai sogni veri e propri anche se i primi appaiono generalmente associati al concetto di *Empfindbild* in contrapposizione al *Vorstellbild*. Con il primo infatti si intende un tipo di immagine interna, ipnogogica nel senso che conduce appunto verso il sonno profondo senza venire tuttavia a coincidere col tipo di visione del tutto inconscia e priva di punti di riferimento esterni che caratterizza invece il sogno del *Tiefschlaf*. Plastico, figurativo e spesso destinato a svanire in un battito di ciglia, l'*Empfindbild* è l'orizzonte utopico della creazione estetica per Jean Paul, che solo attraverso una strategia letteraria che tenga conto della *Erfahrungsseelenkunde* (scandagliata da Jean Paul già nei suoi scritti teologici giovanili) e del linguaggio particolare delle immagini oniriche può pervenire ad un superamento della crisi semiotica che sul finire del XVIII secolo investe la letteratura e le arti tedesche, compresa la musica, come la critica non manca di sottolineare⁶⁴.

Samuel Beckett, cit., pp. 285 e sgg. Per quanto riguarda la ricezione francese va ricordato il saggio di C. Pichois, *Frankreich und Jean Paul*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 28, 1993, pp. 7-15. Si veda il saggio di H. Pfothenhauer e S. Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganze in Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 7-36 in particolare sugli *Empfindbilder* di Jean Paul.

⁶² Si veda il saggio di H. Pfothenhauer e S. Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganze in Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, cit., pp. 7-36 in particolare sugli *Empfindbilder* di Jean Paul.

⁶³ S. Freud, *Das Unheimliche* (1919) in Id., *Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet*, a cura di A. Freud, M. Bonaparte, E. Bibring, XII, Fischer Taschenbuch-Verlag, Francoforte sul Meno 1999, pp. 227-278. Trad. it. a cura di S. Daniele, *Il Perturbante*, in S. Freud, *Opere*, IX (1917-1923), *L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1977, pp. 122-156. È interessante notare come invece nella *Traumdeutung* (1900) il nome di Jean Paul compaia solamente una volta in una nota aggiunta nel 1925 al V capitolo nella sezione dedicata proprio agli elementi infantili come fonte di sogni. Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, traduzione di E. Fachinelli, H. Trettl, Boringhieri, Torino 1973, p. 192.

⁶⁴ Si veda ancora la raccolta di saggi di H. Pfothenhauer e S. Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganze in Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, cit. Si

Abends vergingen dem Engel die irdischen Kräfte, und ein quetschender Erdball schien sich über sein Haupt zu wälzen; – denn der *Schlaf* schickte seine Boten. Die innern Bilder rückten aus ihrem Sonnenschein in ein dampfendes Feuer, die ins Gehirn geworfenen Schatten des Tages fuhren verwirrt und kolossalisch durcheinander, und eine sich aufbauende unbändige Sinnenwelt stürzte sich über ihn; – denn der *Traum* schickte seine Boten. Endlich faltete sich der Leichenschleier des Schlafes doppelt um ihn, und in die Gruft der Nacht eingesunken, lag er einsam und starr, wie wir armen Menschen, dort. Aber dann flogest du, himmlischer Traum, mit deinen tausend Spiegeln vor seine Seele und zeigtest ihm in allen Spiegeln einen Engelskreis und einen Strahlenhimmel; und der erdige Leib schien mit allen Stacheln von ihm loszufallen.⁶⁵

In Jean Paul i sogni appaiono frequentemente sia come brevi poemi in prosa sia come trama dei suoi romanzi; inoltre tutta la sua poesia è permeata di atmosfera onirica legata a questa sorta di seconda esistenza notturna. Il sottile margine tra sogno e vita, tra realtà e finzione, interregno della poesia e scenario barocco che si inoltra nel rococò, si popola di personaggi e oggetti legati dalle maglie di una catena che si moltiplica all'infinito e invade l'intero discorso narrativo. Luogo del favoloso possibile, spazio magico della differenza e della trasformazione, il sogno coinvolge e congiunge molteplici individualità attraverso uno slancio, un'acrobazia della soggettività in grado di ricreare una realtà in continuo movimento ed inesauribile conflitto⁶⁶.

rimanda inoltre a K.P. Moritz, C.F. Pockels, *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte* (1783-1793), a cura di P. e U. Nettelbeck, V e VI, Greno, Nördlingen 1986.

⁶⁵ Jean Paul, *Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Musteil und einigen Jus de tablette*, Reclam, Stoccarda 1972, pp. 46-47. (Trad. it.: All'Angelo, di sera, venivano a mancare le forze terrestri, ed un globo opprimente pareva incombera sul suo capo; giacché il *sonno* inviava i suoi messaggeri. Le immagini interiori avanzavano dalla loro luce abbagliante in un fuoco fumante, le ombre del giorno sospinte nel cervello si affastellavano confuse e gigantesche, e un mondo indomito di sensi in rivolta si avventava contro l'Angelo; giacché il *sogno* inviava i suoi messaggeri. Infine il velo funebre del sonno doppiamente s'avvolse intorno a lui che sprofondato nel sepolcro della notte se ne stava lì, solo e immobile come noi poveri uomini. Ma poi tu, sogno celeste, sei volato con i tuoi mille specchi dinnanzi alla sua anima e gli hai mostrato in tutti gli specchi un cerchio angelico e un cielo raggianti; e il corpo terrestre con tutte le sue spine da lui sembrò distaccarsi). Interessante è notare come il testo presenti una rielaborazione di un brano molto vicino come tematica ed anche dal punto di vista terminologico tratto dal giovanile *Was der Tod ist*, scritto nel 1788: «Abends lagen seine Phantasiebilder nicht mehr im Sonnenschein, sondern in einem dampfenden Feuer, und Bilder vom Tage rollten lebendig und wie Gespenster vor ihn, und eine unbändige Sinnenwelt stieg vor ihm auf, und auf seinem Haupte lag ihm (so kamen ihm die Vorboten des Schlafes vor) ein quietschender Erdball, bis hinter dem dicken Leichenschleier des Schlafes sich der den Himmel nachäffende Traum mit einem zaubernden Kusse um ihn klammerte [...]».

⁶⁶ Si vedano per questa riflessione le pagine dedicate ai luoghi dell'esperienza culturale in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978.

Ein Wesen seh'ich da, wie ich noch nie gesehen, ausgenommen im Konzert – doch es ist eben Wina – eine Menschen-Blume seh'ich, die ohne Bewußtsein prangt und deren Blätter nichts öffnet und schließet als der Himmel. Abendröte und Sonne möchten ordentlich gern näher zu ihr, das Purpurwölkchen wünschte herunter, weil sie die Liebe selber ist und wieder die Liebe selber sucht, sie zieht alles Leben an sich heran. Eine Turteltaube läuft um ihre Füße und girrt mit zitternden Flügeln. Die andern Nachtigallen flattern fast alle aus ihren Büschen und singen um die singende herum.

Hier wendet sich ihr Blau-Auge von der Sonne und fällt aufgeschlagen auf mich; aber sie zittert. Auch ich zittere, aber vor Freude, und auch ihretwegen. Ich gehe zu ihr durch die schlagenden Nachtigallen hin; wir sind uns in nichts gleich als in der Schönheit, denn meine Liebe ist noch heißer als ihre. Sie bückt ihr Haupt und weint und bebt, und ich glaube nicht, daß allein mein hoher Stand sie so erschüttert.

Was gehen mich gefürstete Hüte und Stühle mehr an? Ich schenke alles dem Gott der Liebe hin; »wenn du mich auch kennst, Jungfrau, sag'ich, »so liebe mich doch.« Sie redet nicht, aber ihre Nachtigall fliegt auf meine Schultern und singt. »Sieh!« sag'ich ehrerbietig und mehr nicht; und nehme ihre rechte Hand und drücke sie mit beiden Händen fest an mein Herz. Sie will sie aber mit der linken holen und losmachen; aber ich fasse und drücke nun auch die linke. So bleiben wir, ich seh' sie unaufhörlich an, und sie blickt zuweilen auf, ob ichs noch tue. »Jungfrau, wie ist dein Name?« sag'ich spät. So leise, daß ichs kaum vernehme, sagt sie: »Wina.« Mich durchzittert der Laut wie eine ferne alte Bruder-Stimme.⁶⁷

⁶⁷ Jean Paul, *Flegeljahre*, in Id., *Sämtliche Werke*, II, Hanser, Monaco 1987, pp. 839-840. (Trad. it. a cura di L.M. Rubino, in Jean Paul, *Anni acerbi*, Guida Editori, Napoli 1990, pp. 330-331: «Ho davanti a me un essere come non ne ho mai visto l'uguale, tranne che in qualche sala di concerto – e infatti si tratta di Wina –; ciò che scorgo è un fiore umano che fa pompa di sé senza averne coscienza, ed i cui petali si schiudono e si richiudono solo per virtù del cielo. Il rosso del tramonto ed il sole avrebbero una gran voglia di farlesi più vicini, ed alla nuvoletta purpurea piacerebbe scender giù; essendo l'amore in sé e cercando a sua volta l'amore in sé, ella alletta tutto ciò che vive. Dai loro cespugli arrivano svolazzando gli altri usignoli, quasi al completo, e prendono a cantare attorniano quello che già canta. Qui il suo occhio di cielo si distoglie dal sole e viene a cadere aperto su di me; ma questa vista la fa trasalire. Anch'io mi rimescolo, ma di gioia, ed anche a causa sua. Mi porto presso di lei, passando in mezzo agli usignoli che gorgheggiano; non siamo uguali in nulla se non nella bellezza, dato che il mio amore è ancora più ardente del suo. Ella china il suo capo e piange e trema, e non credo che sia soltanto il mio alto rango a farle tanta impressione. Cosa conta ormai per me, qualsiasi investitura principesca con troni e cappelli? Di tutto faccio dono al dio dell'amore; "se anche tu mi conosci, donzella – le dico – amami allora". Ella non parla, ma il suo usignolo vola sulla mia spalla e si mette a cantare. "Guarda!", dico in tono riverente, e non aggiungo altro; e prendo la sua mano destra e la premo forte, con tutt'e due le mani, sul mio cuore. Ella però cerca di riprendersela, liberandola con la sinistra; ma io allora le afferro e le premo anche la sinistra. Restiamo così, non smetto di fissarla, ed ella ogni tanto leva lo sguardo per vedere se continuo a farlo.

La visione onirica dell'autore appare come una sorta di corollario alla sua teoria della letteratura autoriflessiva, dato che emerge da romanzi e racconti ancor più che dagli scritti programmaticamente teorici dell'autore. Le riflessioni di *Siebenkäs* (1796-1797) sulla forza rigenerante del sonno, che permette all'uomo di distanziarsi dalle esperienze diurne e di rielaborarle costituiscono un vero e proprio *Leitmotiv* jeanpauliano:

Der menschliche Geist könne den unendlichen Strom von Kenntnissen, der durch die ewige Dauer rinnt, nicht fassen, wenn er ihn nicht in Absätzen und Zwischenräumen trinke – den ewigen Tag, der unsern Geist blenden würde, zerlegen Johannsnächte, die wir bald Schlaf, bald Tod nennen, in Tagzeiten und fassen seinen Mittag in Morgen und Abend ein.⁶⁸

Va notato qui che Jean Paul distingue nettamente tra sonno e sogno: se infatti in entrambi la percezione sensoriale cosciente del soggetto appare spenta, nella fase onirica il cervello ed il sistema nervoso restano ben attivi, interagendo con lo spirito e con il mondo esterno, motori fondamentali del sogno, come descritto nell'opera teorica *Blicke in die Traumwelt*. Jean Paul in questo scritto definisce il sogno anche come «Schattenriß des Äußern»⁶⁹, formula che da un lato evidenzia il legame col *Siebenkäs*, mentre dall'altro sembra richiamare, anche se in maniera meno esplicita, la visione dell'umanità come «Halbschatten der Wirklichkeit» rappresentata nella *Rede des toten Christus* (1796)⁷⁰.

In questa prospettiva il cervello, organo centrale del sogno, viene rappresentato come l'occhio interno in grado di trasformare le sensazioni corporee in immagini sensoriali, dalle quali durante la notte sgorgherebbero i sogni, le immagini oniriche. È qui che nascono i mondi immaginari di un poeta⁷¹.

“Donzella, qual è il tuo nome?”, le dico dopo qualche tempo. A voce così bassa che lo sento appena, ella dice: “Wina”. Il suono mi fa tremare da capo a piedi come un'antica e lontana voce fraterna».

⁶⁸ Jean Paul, *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, II, cit., pp. 266-267. (Trad. it. a cura di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, Frassinelli Editore, Roma 1998, p. 297: «Lo spirito umano, dichiarò, non può sorbire il flusso infinito di conoscenze che scorre nell'eternità se non bevendolo a tratti e a sorsi intervallati; e sarebbero quelle notti di San Giovanni che chiamiamo ora sonno e ora morte a spartire il giorno eterno, che altrimenti abbaglierebbe il nostro spirito, in periodi di vita e a racchiuderne il meriggio fra un'alba e un tramonto»).

⁶⁹ Jean Paul, *Blicke in die Traumwelt*, in Id., *Sämtliche Werke*, II, cit., p. 1045.

⁷⁰ Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, in Id., *Werke*, II, Hanser, Monaco 1987, p. 271.

⁷¹ Michele Mari ha notato come nelle descrizioni di sogni i libri di Jean Paul abbiano i loro momenti più intensi di estrema angoscia, svolti come capricci musicali e attraversati da divagazioni liriche: «Si immagini un quadro a cui abbiano collaborato Bosch, Fuessli e Munch e si avrà un'idea dell'effetto lasciato da questa

Jean Paul, passando nello stesso sogno da visioni infernali a visioni paradisiache, si ripromette di rappresentare ogni volta tanto la dannazione quanto la salvezza però la sua pagina appare sempre più affascinata dall'apocalisse e rivoluzione di un incubo incombente:

Alle Schatten standen um den Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Toter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinen Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte er und lächelte er nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schiere Augenlid auf, aber innen lag kein Auge und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde.⁷²

Va sottolineato dunque come in rapporto all'estetica jeanpauliana tali osservazioni rivelino un carattere fortemente poetologico: come il sognatore fa penetrare la *Außenwelt* nella propria *Innenwelt* semiaperta per smembrarla e rispecchiarla capovolta, così anche l'artista durante il processo creativo rielabora esperienze quotidiane per ricomporle in un nuovo insieme per mezzo della propria immaginazione ed in base alle leggi poetiche⁷³.

Non si tratta dunque di una *creatio ex nihilo*, poiché il sogno racchiude sinteticamente il patrimonio riflessivo del poeta e con esso gli avvenimenti della vita quotidiana, attraversata dalla paura sotterranea dei prodotti del proprio stesso inconscio, che si snoda lungo tortuosi paesaggi onirici e labirintici mondi immaginari, generati dalla fantasia dell'artista – artefice del progetto poetico.

Quintus Fixlein (1796) offre un'altra importante definizione di quella corrispondenza tra sogno e poesia che tanto affascina Jean Paul: «Der

antologia, popolata di angeli caduti e di angeli sterminatori, di carri colmi di mani mozze e di bulbi oculari, di lande vetrificate e di demoni che ti sussurrano: 'Ti ho tirato fuori dal tuo cervello, tu sei morto da tempo'». M. Mari, *I sogni di Jean Paul tra dannazione e salvezza*, recensione apparsa in «Corriere della Sera», 25 gennaio 1999, p. 23. Mari osserva che le visioni di Jean Paul prefigurano non solo gli incubi di Edgar Allan Poe ma anche certe apocalissi profantascientifiche, dalla *Macchina del tempo* di Wells alla *Nube purpurea* di Shiel.

⁷² Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, in Id., *Werke*, cit., p. 272. (Trad. it.: Tutte le ombre stavano intorno all'altare e tutte tremavano e al posto del cuore i petti battevano. Solo un morto poco prima sepolto in chiesa giaceva ancora sul suo guanciale senza che il petto si muovesse e sul volto sorridente aleggiava un sogno felice. Ma quando entrò il vivente, egli si svegliò e non sorrise più, aprì a fatica la palpebra sbieca ma dentro non v'era l'occhio e al posto del cuore nel petto tremante si apriva uno squarcio).

⁷³ Si veda ancora P. Heinemann, *Potenzierte Subjekte-Potenzierte Fiktionen, Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, cit., p. 288.

Traum ist das Tempel-Tal und Mutterland der Phantasie»⁷⁴. Tuttavia affiora qui una differenza fondamentale: diversamente dal processo creativo artistico, che è sottoposto continuamente al controllo di chi scrive, il processo onirico secondo Jean Paul vede sorgere le proprie immagini in maniera spontanea, automatica, irriflessa, tanto che nello stesso testo l'autore afferma: «Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst»⁷⁵.

A differenza che nel sogno a occhi aperti, il soggetto nel sogno non è in grado di indirizzare coscientemente i processi in base ai quali cose e figure, tuffandosi nell'immaginazione, riemergono quasi autonomamente di fronte all'Io che riflette: le figure sognate ed i personaggi acquistano in tal modo una realtà autonoma ed è compito proprio dello scrittore cogliere e fissare queste *Ich-Figurationen* nella realtà dei propri libri⁷⁶.

Il sogno diventa la proprietà più importante dello scrittore, sempre in bilico tra mondo interiore ed esteriore, visione notturna ed esperienza diurna, come mette in luce una nota della *Vorschule der Ästhetik*: «Das Genie ist in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler»⁷⁷.

Il motivo dello specchio ed il volo ricorrono ossessivamente nei *Traumpassagen* jeanpauliani come parabola del dualismo interiore del poeta. L'idea di un raddoppiamento del mondo reale in quello fittizio non significa una mera ripetizione, bensì il passaggio attraverso lo specchio, la rottura del margine attraverso l'autoriflessività del processo creativo⁷⁸: «Der Schriftsteller ist ein Nachträumer der Aufklärung»⁷⁹.

Il personaggio di Jean Paul stesso compare nei romanzi quasi per una sorta di potenziamento dell'Io che sta anche alla base del crescente interesse alla produzione onirica nelle sue opere⁸⁰. Mentre lo scrittore incontra le sue stesse *Ich-Figurationen* nei suoi tentativi poetici, i personaggi dei romanzi s'imbattono durante le loro peregrinazioni notturne vere o sognate in doppie figure irreali. Emblematico a tal proposito l'incontro

⁷⁴ Jean Paul, *Leben des Quintus Fixlein*, cit., IV, p. 197.

⁷⁵ Ivi, pp. 978-979.

⁷⁶ È stato messo in rilievo come il sogno apra le porte di una iper-realtà che ha valore per sé e non solo per quello che significa: il sogno acquista uno spessore ontologico ed una autonomia nei confronti del sognatore stesso proprio come l'opera d'arte rispetto al suo artefice/artista. Sognare è un'attività che va sperimentata e non subita passivamente per poi limitarsi a decodificarla per scorgere in essa i segni di una patologia nascosta; la *Nachtseite* di questa *Traumliteratur* va in direzione opposta rispetto a quella psicologia del sogno di cui tuttavia per alcuni versi rappresenta una anticipazione, come ha giustamente notato S. Givone, *Storia del nulla*, Editore Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 129-131. (Trad. it.: Il sogno è poesia involontaria).

⁷⁷ Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 57. (Trad. it.: Il genio è in molti sensi un sonnambulo).

⁷⁸ A questo tema è dedicato lo studio di M. Vonau, *Quodlibet: Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“*, Ergon-Verlag, Würzburg 1997.

⁷⁹ Jean Paul, *Der Komet*, cit., VI, p. 695.

⁸⁰ G. Ueding, *Jean Paul*, cit., p. 129.

dell'aeronauta GiannoZZo con un nottambulo molto particolare in un luogo altamente simbolico come il Brocken:

In der Mitternacht dämmerte ein langes Morgenrot und wollte erfreuen; aber ich lachte darüber, daß uns das auch wieder einen flüchtigen Freudenmorgen und Trost vorspiegeln; da war mir plötzlich, als sei die ganze Welt und mein Leben in einem Paar Träumen weggetropft, und das Ich sagte zu sich selber: ich bin gewiß der Teufel: schrieb ich nicht vorhin?–

Jetzt packte auf einmal eine seltsame Erscheinung mein ganzes Wesen an. Eine weiße flatternde Figur sprang den Berg herauf. Fünfzehn Schritte von mir stand sie still. Die Augen waren geschlossen, das Haar schwarz, die Augenbrauen borstig. Die Nase gebogen groß, die Arme haarig, die Bärenbrust unbedeckt und der – Nachtwandler im Hemde. Endlich faßt er dieses am Hexentanzplatz wie eine Schürze mit beiden Händen und fing eine närrische Menuett mit sich selber an; er kehrte sich um, ein schwarzer Schlangenzopf wuchs lang hinab; er fuhr wieder herum und sprang und wollte zärtlich minaudieren. Mir wurd' er so verhaßt, daß ich ihn hätte hinunterwerfen mögen. Endlich rannt' er, die Arme emporgehoben, davon. Mich schauderte dieses tragisch –komische Konterfei und Fieberbild des Lebens und die äußere Nachäffung meiner Gedanke.⁸¹

Jean Paul attraverso il sogno esprime la creazione di un altro mondo nel quale il procedimento creativo si ripete all'infinito: come nel sistema fichtiano il soggetto produce incessantemente *Ich-Welten*, così nel sogno jeanpauliano i personaggi ed i paesaggi si raddoppiano in un continuo potenziamento di sé⁸².

⁸¹ Jean Paul, *Des Luftschiffers GiannoZZo Seebuch* (1801), Insel-Verlag, Francoforte sul Meno e Lipsia 2007, p. 65. Trad. it. a cura di E. Bernardi, in Jean Paul, *Giornale di bordo dell'aeronauta GiannoZZo* (1981), Adelphi, Milano 1992, pp. 73-74: «A metà della notte rosseggiò una lunga aurora che voleva allietare, ma io risi pensando che ci faceva balenare ancora una volta l'illusione di un fugace mattino di gioia e di conforto. All'improvviso ebbi allora l'impressione che il mondo intero e la mia vita fossero gocciolati via in una paio di sogni e l'io disse a se stesso: sono certamente il diavolo, non l'ho scritto forse poco fa? – In quel momento tutto il mio essere fu attratto da una strana apparizione. Una figura bianca e svolazzante stava salendo a balzelloni su per la montagna. Si fermò a quindici passi da me. Gli occhi erano chiusi, i capelli neri, i sopraccigli irsuti, il naso grosso e ricurvo, le braccia pelose, il petto d'orso era scoperto e il...sonnambulo in camicia. Giunto al luogo dove ballano le streghe, prese la camicia con tutte e due le mani come fosse un grembiule e cominciò un bizzarro minuett con se stesso; si voltò, una treccia nera gli scendeva lunga sul dorso come una serpe; si girò ancora, fece un salto e tentò qualche smorfia vezzosa. Mi diventò così odioso che avrei voluto buttarlo giù dalla montagna. Finalmente fuggì via di corsa a braccia alzate. Questo ritratto tragicomico, questa visione febbricitante della vita che era anche la scimmiottatura esterna dei miei pensieri, mi fece inorridire».

⁸² Torneremo a parlare del rapporto Jean Paul-Fichte mostrandone soprattutto i risvolti critici nel III capitolo di questo volume.

Altro aspetto da sottolineare è quello relativo all'autonomia dello spirito sprofondato nella visione: tema che si ritrova nella *Unsichtbare Loge* nell'educazione estetica del protagonista Gustav che, come Kaspar Hauser, rimane nascosto otto anni isolato dal mondo, rinchiuso in una caverna e rimanda ad Albano bendato all'inizio del *Titan* (1803): «Wird nicht vielmehr der Lichtmagnet des Bewußtseins in diesem Dunkel heller funken?»⁸³

Si noti che il riferimento al magnetismo non è un caso isolato: esso si ripresenta anche in altre opere di Jean Paul in passaggi significativi, ad esempio nel quinto capitolo del *Siebenkäs*:

Sie antwortete nicht, sondern setzte das angezündete Licht auf den Tisch und hatte Tränen im Auge. Es war zum ersten Male in der Ehe. Da durchschauete er, wie ein Magnetisierter, den ganzen Krankheitsbau seines Innern und beschrieb ihn, zog auf der Stelle den alten Adam aus und warf ihn verächtlich in den fernsten Winkel. Dies vermochte er leicht, sein Herz stand der Liebe und der Gerechtigkeit so offen, daß sobald sich diese Göttinnen zeigten, seine zornige Stimme aus dem Vordersatze ankam als die mildeste im Nachsatze, ja er konnte die Streittaxt einhalten mitten im Niederhieb.⁸⁴

⁸³ Jean Paul, *Titan*, in Id., *Werke*, cit., IV, pp. 972-973. Il magnetismo, gli studi del dottor Franz Anton Mesmer e la speculazione sull'ipnosi si legano alla rappresentazione della personalità scissa dell'Io artistico, cfr. anche il racconto di E.T.A. Hoffmann, *Der Magnetiseur*, destinato ad avere grande fortuna soprattutto nella ricezione francese. Basti in questa sede ricordare i racconti fantastici ed in particolare T. Gautier *Il cavaliere doppio*, in Id., *Racconti*, Introduzione di C. Pasi, traduzione di D. Feroldi, L'Espresso, Roma 2003. *Le chevalier double* (1840) si rifà esplicitamente all'atmosfera della lettura hoffmanniana del tema del doppio, densa di mistero e di tensione, sconfinando verso il visionario e il soprannaturale. Anche gli altri racconti si concentrano attorno ad oggetti che si animano, figure che escono dai quadri o dagli arazzi, sogni e incubi, visioni causate dalla droga e incapacità di distinguere reale e immaginario: distacco dell'anima dal corpo, follia, mesmerismo e reincarnazione costituiscono la trama del racconto *Avatar*. Sempre in ambito francese si affaccia poi un'altra importante declinazione del tema del doppio in relazione alla possessione da parte di un'entità demoniaca, in grado di ridurre il protagonista a spettatore terrorizzato delle proprie azioni e schiavo perfino nei propri pensieri: G. de Maupassant, *L'Horla* di Guy, in Id., *Racconti*, Saggio introduttivo di H. James, traduzione di V. Cento, Einaudi, Torino 1968.

⁸⁴ Jean Paul, *Sämtliche Werke*, II, cit., p. 174. (Trad. it. a cura di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, Frassinelli Editore, Roma 1998, p. 297: «Lenette collocò la candela accesa sul tavolo, con le lacrime agli occhi, ma non rispose. Era la prima volta che accadeva nel loro matrimonio. Bastò perché gli si svelassero, come a un magnetizzato, tutti i suoi mali interiori. Li descrisse, deplorò prontamente le sue umane debolezze e, con disprezzo, le scaraventò nell'angolo più lontano. Gli riuscì facile: Setteformaggi aveva il cuore così aperto all'amore e alla giustizia che, al solo apparire di queste divinità, la voce adirata del preambolo si mutava nella più mite del proscritto; anzi, era addirittura capace di bloccare l'ascia da guerra a metà del colpo»).

Come già rilevava Albert Béguin, non siamo di fronte solo alla presa di coscienza dell'artista romantico che vede nell'arte la più alta espressione della *Sehnsucht* ma anche una sorta di presentimento di quel processo che nella psicologia del sogno prende il nome di «sublimazione»⁸⁵.

Il sogno apocalittico di Walt nel finale dei *Flegeljahre* (1805) sembra rappresentare programmaticamente la parabola della poesia che tematizza se stessa in una visione cupa ed angosciosa del baratro che si spalanca di fronte ad un Io che si estrania da se stesso⁸⁶:

Es wurde mir im Traum alles genannt, ich weiß aber nicht von wem. Dann fuhr ein Strom mit der Leiche der Venus durchs Meer; er stand fest, das Meer floß wieder an ihm hin. Darauf schneiete es helle Sterne hin, der Himmel wurde leer, aber an der Mittagsstelle der Sonne entglomm eine Morgenröte; das Meer höhlte sich unter ihr aus und türmte in ungeheuren bleiernen Schlangen-Wülsten am Horizonte sich auf sich selber auf, den Himmel zuwölbend – und unten aus dem Meersgrund stiegen aus unzähligen Bergwerken traurige Menschen wie Tote auf und wurden geboren.⁸⁷

La lotta tra forze contrapposte dal punto di vista estetico si traduce in allegoria del processo creativo della scrittura: al principio del sogno appare tematizzata una sorta di elevazione dell'Io-artista che scruta paesaggi lontani da un punto di osservazione alto, superiore al mondo circostante. La bestia feroce che divora il sole e la stella polare avvolgendo tutto nel buio prelude alla condizione del soggetto quando le forze immaginative premo-

⁸⁵ A. Béguin, *Jean Paul e il sogno*, in Jean Paul, *Sogni e Visioni*, cit., p. XXIII.

⁸⁶ Per una analisi tematica di questa opera di Jean Paul si vedano gli ormai classici saggi di H. Meyer, *Jean Paul – Flegeljahre*, in B. von Wiese (a cura di), *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, I, Bagel, Düsseldorf 1965; oltre all'articolo di L. Tönz, *Das Wirtshaus 'Zum Wirtshaus'. Zu einem Motiv in Jean Pauls Flegeljahren*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 5, 1970, pp. 105-123. Quest'ultimo saggio mette in relazione il concetto jeanpauliano di *harmonia mundi* così come essa viene costruita nel romanzo *Flegeljahre* attraverso la pulsione verso una integrazione tra vita attiva e vita contemplativa, rappresentate dai due gemelli protagonisti, con la filosofia del *Witz* e con la *Clavis* fichtiana.

⁸⁷ Jean Paul, *Flegeljahre*, in G. Lohmann (a cura di), *Werke*, II, Hanser, Monaco 1959, pp. 1061-1062. (Trad. it. a cura di L. M. Rubino in Jean Paul, *Anni acerbi. Una biografia*, Guida Editori, Napoli 1990, p. 642: «Nel sogno mi venivano detti i nomi di tutte le cose, ma non so da chi. Poi si vedeva una corrente, che attraversava il mare trasportando il cadavere di Venere; a un tratto la corrente si arrestava, ed era il mare che a sua volta le scorreva intorno. Dopo di che, come una nevicata inattesa, venivano giù delle stelle lucenti, il cielo si svuotava, ma, nel punto in cui sta il sole a mezzogiorno, cominciava ad accendersi una aurora; sotto di essa il mare si ritirava, andando ad ammassarsi su se stesso, verso l'orizzonte, con mostruosi rigonfiamenti, plumbei e tortuosi, che finivano per coprire il cielo, e giù in basso, sul fondo del mare, dai cunicoli di innumerevoli miniere risalivano degli esseri umani mesti in volto, simili a dei morti, e in tal modo venivano partoriti»).

no per emergere; il loro esplodere nel sogno è concentrato nel simbolo della tempesta, sorta di *Geisterstunde* che incombe sulla terra allo scoccare della mezzanotte. È a questo punto che al soggetto si schiude il panorama dell'altro mondo, quello della poesia che libera il soggetto dalla minaccia del caos e consente il ricongiungimento di *Innen-* ed *Außenwelt* di chi sogna:

Da fand ich mich plötzlich am alten ersten Ufer wieder, die böse Feindin stand wieder im Wasser; aber sie zitterte wie vor Frost und zeigte ängstlich auf das glatte Meer hinter ihr, mit den Worten: ›Die Ewigkeit ist vorbei, der Sturm kommt, denn das Meer wird geregt.‹ Ich sah hin, und die Unermeßlichkeit gor zu unzähligen Hügeln auf und zum himmelhohen Sturme; doch tief im Horizont wallete hinter den Zacken ein sanftes Morgenlicht empor. Aber ich erwachte; was sagst du, Bruder, zu diesem künstlich-fügenden Traume?⁸⁸

L'unica risposta possibile è la musica che accompagna i passi silenziosi di Vult che si allontana come un sonnambulo, andando a raggiungere la schiera degli *outcasts* che «hanno pagato lo scotto della loro esperienza: forse fino al punto di restituirla al gusto di un sogno, di una avventura la cui incolpevolezza stava nella sua lontana origine di sogno e di avventura infantile, adolescenziale»⁸⁹.

⁸⁸ Jean Paul, *Flegeljahre*, in Id., *Werke*, cit., p. 1065. (Trad. it. a cura di L.M. Rubino in Jean Paul, *Anni acerbi. Una biografia*, cit., p. 646: «Allora improvvisamente mi ritrovavo sulla vecchia sponda di prima; nell'acqua c'era di nuovo l'*Avversaria*; ella però tremava, come se avesse freddo, e indicava impaurita il liscio mare dietro di lei, dicendo: "L'eternità è finita, arriva la tempesta, il mare infatti si agita". Io muovevo lo sguardo in quella direzione e vedevo che la smisurata distesa prendeva a gonfiarsi, come se lievittasse, dando luogo a innumerevoli gibbosità ed a tempeste che montavano fino al cielo; ma sullo sfondo, all'orizzonte, di là dalle creste frastagliate cominciava a levarsi fluttuando una dolce luce aurorale. A quel punto però mi sono svegliato; che ne dici, fratello mio, dei sottili nessi di questo sogno?»).

⁸⁹ A. Zanzotto, *Nota introduttiva*, in J. Conrad, *Il compagno segreto*, a cura di F. Giacobelli, traduzione di P. De Logu, Rizzoli, Milano 1975, p. 19. Pur ambientato nell'oriente estremo, anche il racconto di Conrad, *The Secret Sharer*, scritto nel 1909, ricorre ad un finale disponibile a cogliere e ad accogliere la diversità insita nell'estrema somiglianza dei due protagonisti in quel momento capitale che è il passaggio alla vita adulta, con le sue assunzioni di responsabilità, le sue scelte. Conrad rappresenta il notturno e misterioso viaggio di iniziazione del giovane capitano accompagnato dal suo doppio emerso dal mare, la figura del fuggiasco omicida Leggatt, con il quale nasce immediatamente un rapporto di complicità profonda e un gioco speculare di proiezione e nascondimento, destinato a durare fino a che il capitano restituirà al mare e alla sorte l'ombra del suo rimosso, della sua inadeguatezza e dei suoi sensi di colpa. Immergendosi nel mare del golfo del Siam come una lontra che vuol entrare nella sua tana, il compagno segreto del capitano conradiano prende congedo dal suo doppio e nuotando verso terra si allontana dalla nave all'ancora dove nuotando era giunto, microcosmo nel quale l'incontro con il giovane comandante gli ha fruttato la libertà, grazie al riconoscimento dell'«altro». Interessante la lettura in chiave psicologica contenuta nel saggio di M. Alessandrini, *Vedere il sosia*, MaGi, Milano 2003. In quest'analisi, il 'coincilino segreto' è quel Doppio che

Il risveglio di Walt dal mondo variegato e irrequieto nelle sue assidue trasformazioni – contrapposto anche visivamente a quello grigio e immobile scolpito dalla società – che è il suo sogno, prelude all'amaro ritorno del fratello proprio tra le forme pietrificate e ammuffite del mondo reale, nelle quali la vita viene incastrata. Vult ha l'ardire di andare in quel mondo, di mettersi davanti allo specchio e sprofondarvi dentro senza paura, pronto ad attraversare il globo terracqueo in una sorta di pellegrinaggio di espiazione. Non esiste un solo modo di affacciarsi sul mondo ma infiniti modi, come infiniti sono i mondi: la partenza di Vult avviene in dissolvenza, non finisce con lui il continuum musicale che si snoda lungo i *Flegeljahre* come un mosaico arboreo. Le note del flauto di Vult creano la sonorità profonda che evoca lo stato del sogno di Walt e appaiono quasi come segni di riconciliazione tra i due gemelli, segni di un'appartenenza reciproca e di una complementarità che sembra contraddetta dalla realtà della separazione con la quale si conclude il romanzo.

Sogno, ricordo e poesia sono dunque per Jean Paul i canali attraverso i quali l'immaginazione lascia fluire il senso dell'infinito che alberga in tutti gli esseri umani e nei quali trova un compimento anche il nostro bisogno di consolazione di fronte ad una realtà materiale insoddisfacente e frammentata. Abbiamo visto come questo senso dell'infinito rinascesse in Jean Paul al contatto con il mondo dell'infanzia. Il suo cuore di ventisettenne a Schwarzenbach era circondato però anche dalle fanciulle della sua 'Accademia erotica', con le quali si diletta in amori sempre accennati e lievi, fortemente intellettualizzati⁹⁰.

Proprio la dimensione erotica, nella sua doppia accezione di *inneres Heiligtum* che si può schiudere all'amante solo di fronte alla morte dell'amata e di *galante Intrige* sembra costituire un possibile punto d'incontro con l'opera di Carlo Dossi⁹¹. Leros vissuto come tabù da infrangere, respingere o rimuovere riaffiora costantemente nei romanzi di Dossi in allusioni ed immagini che degradano l'incontro dei corpi a contagio e a peccato di carne⁹². A questa materialità morbosa ed alla compresenza di attrazione

alberga nell'esistenza di ognuno e avvolge come un'anima la superficie del corpo, perché è lì che avviene l'incontro tra le nostre emozioni, intrise di sensorialità, con la superficie corporea ed emozionale altrui. Quest'anima di superficie è davvero il corpo più profondo, l'impensabile della mente, la rielaborazione personale dell'incontro emozionale con l'alterità.

⁹⁰ Si veda a proposito di questa fase H.-J. Ortheil, *Jean Paul*, cit.

⁹¹ Di questa ambivalenza del rapporto tra personaggi maschili e femminili nei *Flegeljahre* tratta l'articolo di H. Bosse, *Der offene Schluß der Flegeljahre*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 2, 1974, pp. 73-84.

⁹² Si veda il volume di R. Menarini, *Il doppio: trame della letteratura, della sessualità, della psicopatologia*, Il pensiero scientifico, Roma 1997. In questo studio temi psicologici e temi letterari si inseguono e si confrontano per costituire una psicologia dinamica del Doppio e dei suoi percorsi.

e orrore che l'Io poetico mostra nei confronti dell'atto sessuale fa da contraltare nell'universo dossiano l'amore idealizzato, costruito su basi puramente irreali quali appunto il sogno e la *rêverie*⁹³.

Musicali pensieri fioriscono spontaneamente sulle mie labbra: poesia, onde vergogno tramezzo la gente, mi esulta, solitario orgoglio, nel cuore. Tutte le femminine giovanili parvenze degli obliati miei libri mi vengono incontro, mi seguono, mi circondano. (...) Sorge Isolina, fragile e svelta come un calice di Murano, dalle bianche manine coperte di zaffiri e smeraldi; appajono, amichevolmente abbracciate in un unico amplesso, le tre educande, Eugenia, in istile barocco, bianco-rossa, «come pomi a odorar, soave e buona», Isa smilza, legante, dai guanti eterni, Elda superba, dal pallor di magnolia e dai grigi occhi mordenti.

E Forestina biondissima, che era tutto un sorriso, a sé mi chiama collo sguardo limpido e aerino e colla morbida voce, e l'adolescente ostina solleva verso di me – non più insoddisfatta – il suo volto dai colori contadineschi ma dal profilo di dama, e la sua bocca di baci, e il mento dal sigillo d'amore. Tutte tutte, in una parola, mi risuscitano intorno e mi accompagnano le fanciulle gentili, di cui fui babbo nei miei libri, non potendolo essere nella vita.

E cammino – cammino viepiù spedito – talvolta con la sensazione di leggerezza di chi vola, sognando. Anche le rovine si arrestano. I secoli le hanno pur esse distrutte e ne tornarono i materiali al greggio stato di natura. Fin dove l'occhio arriva, è una grandiosa pianura lievemente ondulata, senza un tetto, senza un arbusto – una nevicata lunare. La si direbbe la superficie di un bacino di aque increspata da un venticello e impietrita; un mare di luna e silenzio nel quale mi sembra di navigare – unica vela sperduta.⁹⁴

Tra l'aspirazione ad un amore puro, cristallino e rasserenatore ed il suo compimento s'insinua il corpo della donna, soggetto e oggetto d'amore, come il corpo della scrittura stessa. Significativo a questo proposito il finale de *La desinenza in A* (1878), che si chiude col sogno che l'autore chiama «palingènesi della donna». Dossi termina il libro con una sorta di processione rituale di sessanta nomi di donna, da Eva a Santippe, da Medea a Caterina de' Medici passando per Pandora, Penelope e molte altre ancora le cui essenze sono racchiuse in altrettanti barattoli, dai quali un mago (lo scrittore stesso) che rimesta i più svariati oggetti in un caldero-

⁹³ Interessanti le riflessioni che a questo aspetto dedica Giovanni Pacchiano nella sua *Introduzione*, in C. Dossi, *La desinenza in A*, a cura di Dante Isella, Rizzoli, Milano 1989. Pacchiano riporta la bipolarità della sfera erotica in Dossi alla scissione tra amor sacro e amore profano, inserita nel dibattito culturale che la società italiana (e non solo) si porta appresso ben oltre l'Ottocento.

⁹⁴ C. Dossi, *Amori* (1887), Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1977, pp. 93-94.

ne, estrae l'essenza della donna vera, desiderabile e dolce, non un essere in carne e ossa, bensì una nuova esistenza fantastica risorta dalla privazione dell'essere stesso, dalla morte, una creatura misteriosa che altri non è se non il libro stesso:

Soffiano i tubi; sprònano il fuoco. Questo si alza furiosamente, mentre il mago rimùgina con una spada l'infernale miscèa e la miscèa si fonde e comincia a grillare e pùllulano bolle che scòppiano. Si addensa la superficie del liquido e tenta di sollevarsi ma sempre si squarcia e ricade. Aumenta il follicare dei tubi, aumenta il fragor del bollire; geme la polta e si torce per trovare una fuga. Infine, una pellicola appare, che può, dopo vani conati, èrgersi intera; e si erge prendendo vaporosamente un' umana figura e in trasparente in un roseo di mattinal nebbia. Un biondissimo fumo dalla fragranza di muschio vela la tremolante figura e si direbbe una chioma che giù s'inanelli a larghe onde; e fra l'aurèola di esse e del fumo, và la figura accentandosi a femminil curve e turgenze. Una bollicina di azzurro (*vitriolum caeruleum*) le scoppia in mezzo ed ecco fremerle a pelle il reticolato venoso; una striscia di minio (*cinnabaris mercurialis*) vi guizza ed ecco guance soffuse di pudico rossore, con una bocca che è un bacio; due faville vi scàttano, ed ecco due occhi, lùcidi di desiderio e di làgrime, che intensamente mi fissano.

Amore mi tiranneggia. E già le pàlpite in braccio, e dileguo entro di lei; ed anche il sogno dilegua.

Un'oncia meno di sangue; un libro di più.⁹⁵

Con queste parole termina la *Desinenza*, che a riaffermare dal circolo chiuso del proprio Io e delle sue proiezioni non si può uscire e che dietro al sogno narrato si cela quello dell'onnipotenza dello scrittore-demiurgo, la sua fantasticheria dell'intellettuale onnicomprensivo che gioca una partita contro se stesso.

Se già in Jean Paul non si può parlare di una vera e propria teoria del sogno intesa come trattazione sistematica e coerente ma piuttosto di un complesso di osservazioni ed interpretazioni (peraltro non sempre perfettamente conciliabili) riguardo al valore psicologico ed estetico dei sogni, come si configura in Carlo Dossi il rapporto tra il mondo etereo della poesia e quello nebuloso del sogno?

Ed era allora altresì, che, tra lo sciorinamento d'un piano e la narrazione di un sogno (noi sognavamo sempre: in generale io, la notte, m'acciapinavo a zeppar bauli inempibili e a intrabbiolar sulle sedie; Già parpaglionava attorno alle rose e sorradeva, volando, le scale) che tra un sogno, dico, e un piano – ci scambiavamo i più carini presenti... Orecchini di ciliegie, collane di azzeruole, cestelli di bòzzoli e di ossi

⁹⁵ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., p. 326.

di frutta... tutti accomodati nella bambagia, in astucci da fiammiferi o penne, incartati di bianco e stretti da rossi nastrini di seta.⁹⁶

La filosofia e la scrittura appaiono intrecciate in una funzione nuova: Jean Paul e Carlo Dossi per il loro «fare letteratura» scelgono lo spazio dei sogni e dell'infanzia, dove è possibile quella «liquefazione di pensieri e immagini»⁹⁷ che in entrambi gli autori si salda ad un universo poetico dominato dall'instabilità e dall'attrazione per la bizzarria.

Nota 3632. *Bizz.* (V. 3627 e 3631) – Il giudizio universale delle idee 2 – sogno – Ciascun riprenderà la sua forma e figura. I pensieri volano di libro in libro, i membri di una statua si attaccano a quelli di un'altra etc. < La testa di un Antonino fugge da un corpo di Ercole etc. > Es. di plagi etc. Non rimangono che le lettere dell'alfabeto, e neanche tutte – *Collezione di cervelli* 43 coroll. al *giudizio univ.* Pur l'intelligenza è una sola: togliendo altrui, adopro del mio. È il lavoro diviso. Ciascuno adempie alla parte assegnatagli dalla natura, la quale, unita al resto, sommerà in un'opera ch'egli non sa – o che appena intravede. In altre parole la somma dei lavori darà l'opera completa – darà Dio. Il cerebro universale, formato dagli individui d'ogni tempo. L'ind. stoltezza è ingrediente fondamentale alla savia totalità – V. *sparsim in bizz., cervello, idee* etc. e 3634.⁹⁸

Dietro al sogno dello smembramento e del riassetto dell'opera d'arte si affaccia l'irriverenza nei confronti dei testi, marchiata idealmente dal modello scapigliato di riferimento. L'autore riafferma la sua soggettività che, con il gioco sulle sue diverse incarnazioni, finisce per approdare a forme di allucinato narcisismo. Il vuoto lasciato dall'annientamento di un unico Sé irriducibile ad un'identità univoca si colma così di sogni e visioni fantasmagoriche: la via del sogno e del soprannaturale sono tappe che l'artista percorre nella propria meditazione sulla fugacità della vita e sul doppio binario amore-morte, tema che ricorre ossessivamente nella letteratura scapigliata, inserendosi naturalmente nel gusto del disordinato, del macabro e del bizzarro.

Quella misteriosa espiazione che tutti sentono di subire nella vita, diventa sempre attiva e più travagliosa quanto più la vita stessa si avvicina al suo termine, o sia che l'espiazione affretti e addolori di più il termine della vita, o che il volgersi più rapido della vita al suo fine rincrudisca esso stesso la espiazione... Tutto il meraviglioso dei sogni consiste in quella ignoranza della verità e in quell'importanza di cri-

⁹⁶ C. Dossi, *L'altri: nero su bianco*, a cura di G. Zappacosta, Edizioni G. D'Anna, Messina 1967.

⁹⁷ E. Bernardi, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit., p. 155.

⁹⁸ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 366.

terio che ha luogo per ciascuno in quello stato; lo stesso può dirsi di quel dolce sognare dei fanciulli, ad occhi aperti, e di quell'eterno vaneeggiare e fantasticare che molti uomini semplici e immaginosi fanno anche in età più avanzata... Da ciò parmi poter dedurre che se la verità e il senso pratico della vita rendono più leciti e più della vita rendono più leciti e più nobili i nostri piaceri, ne rendono però il numero più ristretto, e la varietà e le circostanze più castigate, e talora li inaridiscono per modo che non possiamo trarne altro conforto che quello di poter dire: Sono veri!⁹⁹

Tuttavia in Dossi, più che costituire mera adesione al canone letterario scapigliato, il binomio amore-morte assume i tratti di una motivazione personale e profonda: l'autore se ne serve per negare ai suoi personaggi il congiungimento con l'Altro e per cristallizzarli nella dimensione della propria autoreferenzialità. La morte, a ben vedere, non è l'istanza crudele che separa l'amata dall'amante, bensì il meccanismo salvifico che permette al Narciso di restare solo con se stesso e di costruirsi un amore perfetto ed incorruttibile in quanto tutto mentale. Alcuni critici nel tentativo di mettere a nudo i curiosi processi psicologici degli eccentrici amori del Dossi hanno avanzato il legittimo sospetto che non sia stato il destino ad accanirsi sullo scrittore per strappargli le donne amate ma che piuttosto sia stato egli stesso ad andare consapevolmente alla ricerca di quelle belle sofferenti che avevano già la morte negli occhi, poiché la loro «è bellezza tanto più gustata quanto più triste e dolente»¹⁰⁰.

È stato osservato come molti romantici parlino di bellezza intorbidata, intrisa di pena e di morte, riprendendo un filone fortemente presente

⁹⁹ I.U. Tarchetti, *Racconti fantastici. Pensieri. La vita*, Treves, Milano 1869. Come esempio classico del fantastico alla maniera scapigliata si veda il racconto dello stesso I.U. Tarchetti, *Uno spirito in un lampono*, in Id. *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967, pp. 73-85. Al centro del racconto ambientato nel 1854 un avvenimento prodigioso «che riempì di terrore e di meraviglia tutta la semplice popolazione d'un piccolo villaggio della Calabria». Una giovane cameriera del barone di B. scompare improvvisamente dal villaggio; tutte le ricerche sembrano vane; e benché pendano gravi sospetti sopra uno dei guardaboschi – giovane d'indole violenta, un tempo invaghito della fanciulla senza esserne corrisposto – questi sospetti appaiono tutti vaghi e infondati, sicché il contegno calmo e sicuro del giovane basta a disperderli. Il barone ben presto dimentica la povera fanciulla, finché durante una battuta di caccia mangia dei frutti di lampono e da quel momento una volontà estranea s'impossessa di lui. Lo spirito della fanciulla assassinata non lo abbandona finché il suo assassino non verrà scoperto e condannato.

¹⁰⁰ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano 2008, p. 32. Va ricordato che Praz fa risalire questo concetto del dolore come parte integrante della voluttà all'opera di Torquato Tasso, si veda a p. 39: «Era è vero l'età del Tasso, tutta piena degli spiriti della Controriforma che insisteva sulla bellezza del martirio per la Fede, e di pitture fosche e cruenti adornava gli altari; ma non è senza significato che la poesia del Tasso tocchi alcune delle più alte cime in rappresentazioni dove la bellezza e la morte si intrecciano».

nella letteratura europea del Seicento, però al concetto dei secentisti subentra la sensibilità dei romantici e poi la sensazione che ritroviamo alla fine del secolo¹⁰¹.

Ella! – Bianca del muto bianco della camelia, finalmente aperte le labbra, gli occhi velati, si dormia tranquilla, come se in luogo fuor dalle nubi del mondo. Parea sfinita d'amore. Morte, avèala fatta sua con un bacio lievissimo.

E a dire, che, proprio in quel momento, egli avrebbe *forse* potuto – trionfando di lei e di lui- attingere alla vita, tra le sue braccia di fuoco!

Oh fosse, quel che vedea, un sogno! ... Sì, lo dovea; sogno ben sensibile, ben agghiacciante, ma *sogno*. Il ribrezzo lo strinse. E pensò ch'era un sogno, ma il *grande*, quel della vita, quello di cui ci svegliamo morendo – se ci svegliamo.

La fantasia di lui infiammava; i suoi nervi strappavano.

Sì; ci svegliamo. L'anima non può finire. Quella di lei, forse lì intorno, tristamente mirava il bel corpo dal quale era stata divisa... E se peranco indivisa? E se fluita al cervello, ultimo spaldo?... Ma già il *nulla* si avanza da tutte le parti; ancora un secondo, ed ogni vita è scomparsa; e, sulla vita, si riunisce l'oblio.

Senonché il *nulla*, come il *finito*, è inconcepibile.

E... se fosse... non-morta?¹⁰²

È lecito chiedersi quanto di questa ricerca di una bellezza tormentata e contaminata nell'opera di Dossi sia da ascrivere a ricerca di nuovi effetti, e quanto a genuino sentire. In altre parole: quanto è posa intellettuale piuttosto che emotiva? Amore e morte appaiono nella visione dossiana non come poli antitetici ma come aspetti complementari, che nella scrittura si saldano fino a creare l'essere perfetto da amare, una versione androgina e doppia dello scrittore stesso¹⁰³.

La donna sognata, ricordata, letta, mai posseduta vive dunque in un universo di pura visione, un universo nel quale la distanza minima che può e deve separare i due innamorati è sancita da quella lastra di cristallo che è il diaframma attraverso il quale è possibile il primo bacio descritto negli *Amori*, forse il tributo più esplicito che Dossi realizza nei confronti del maestro Jean Paul.

Era allora il settembre dell'anno e il maggio della mia vita. Io mi trovavo sulla sponda di un lago straniero, in un vasto albergo. L'albergo era stipato di gente che io non conoscevo neppur di linguaggio, e però in esso, vivente deserto per mè, godevo tutti i vantaggi, tutto il piace-

¹⁰¹ Si veda altresì tutto il capitolo che Mario Praz dedica alla bellezza medusèa, M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 31-53.

¹⁰² C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in F. Portinari (a cura di), *Opere scelte*, UTET, Torino 2004, pp. 263-264.

¹⁰³ Cfr. lo studio di M. Arnaudo, *Bibliofilia, androgina e narcisismo*, cit., pp. 43-59.

re della solitudine e un dì, sul tramonto, rincasavo da una delle mie camminate a caccia di fiori e di idèe. La campanella avéa già sussultato di bronzea tosse chiamando a tàvola, dal giardino, dai pòrtici, dalle càmere, i forastieri sbadigliosi e nojati. Solo, dietro la grande vetriata del salone che si apriva sul pòrtico esterno, una fanciulla indugiava. Un rosso scialletto le copriva le spalle cingendole i fianchi, e il pellùcido volto di lei, improntato a sofferenza gentile e serbante le traccia di una pioggia di làgrime, appoggiàvasi estaticamente all'ampio cristallo, contro il quale la punta del suo nasino e le labbra mostràvansi, a mè di quà dalla lastra, espanse e come schiacciate. E sulle labbra parèa sospeso un sospiro in attesa di un bacio.

Come negarglielo? Con un sùbito moto posài la mia bocca sopra il cristallo contro la sua e baciài. Le ànime nostre toccàronsi. Fu un istante ineffabile. La fanciulla si distaccò, si strappò quasi dalla vetriata e fuggì. Ma splendeva.¹⁰⁴

Si metta a confronto il passo precedente con questa citazione tratta dal *Quintus Fixlein*¹⁰⁵:

– Hätt' ich vollends bedacht, Quinte! Daß ich sie kenne wie mich selber, daß ihr und mir (wår' ich nämlich du gewesen) von demselbern Senior die lateinischen Hände zum Schreiben geführt worden und – daß wir uns als unschuldige Kinder vor dem Spiegel geküsst, um zu sehen, ob es die beiden Vexierkinder im Spiegel nachmachen – daß wir oft die Hände beiderlei Geschlechts in *einen* Muff geschoben und sie darin Versteckens spielen lassen; – hätt' ich endlich überdacht, daß wir ja gerade vor dem in der Schmelzmalerei des Abends glimmenden Glashause ständen, an dessen kalten Scheiben wir beide (sie innen, ich außen) die heißen Wangen, bloß durch den gläsernen Ofenschirm gespalten, einander entgegengepresst hatten: so hätt' ich die arme, vom Schicksal auseinandergedrückte Seele, die gegen ihr Wettergewölk kei-

¹⁰⁴ C. Dossi, *Amori*, Adelphi, Milano 1974, pp. 61-62.

¹⁰⁵ Jean Paul, *Leben des Quintus Fixlein*, in E. Berend (a cura di), *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung*, V, Böhlau, Weimar 1930, pp. 83-84. (Trad. it. a cura di O. Ferrari, in Jean Paul, *La vita del Quintus Fixlein*, Rizzoli, Milano 1933, p. 32: «Se avessi poi pensato, o Quintus, che la conosco come conosco me stesso; che la sua mano e la mia – sempre se fossi stato te – son state guidate nella scrittura latina dallo stesso decano; che quando eravamo bambini innocenti, ci baciavamo davanti allo specchio per vedere se i due magici bambini ci imitavano nello specchio; che spesso mettevamo le mani, confondendo i due sessi, in un unico manicotto, dove le facevamo giocare a rimpiazzino; se infine avessi riflettuto che stavamo precisamente davanti alla serra risplendente nella pittura a smalto della sera, contro le fredde vetrate della quale entrambi (lei dentro, io fuori) solo divisi dallo schermo di cristallo, avevamo premute le guance l'una sull'altra, io avrei attirata verso la mia la povera anima costretta dalla sorte a vivere lontana da me, quell'anima che non vedeva altra salvezza, contro le nubi procellose che oscuravano il suo cielo, se non la tomba, e che io avrei riscaldata vicino al mio cuore e ricinta coi miei guardi...»).

ne größere Erhöhung zur Wetterscheide vor sich sieht als das Grab, an meine gezogen und sie an meinem Herzen erwärmt und mit meinem Augen umgürtet ...

La critica ha sottolineato spesso come l'opera di entrambi gli autori funzioni da palcoscenico a una impressionante sfilata di epifanie di Narciso¹⁰⁶. La scena del bacio attraverso la superficie riflettente si configura come momento costitutivo per la genesi e lo strutturarsi dell'organizzazione narcisistica. Quest'immagine corrisponde ad una struttura fortemente idealizzante che fa da contraltare all'esperienza sensoriale e psichica, specificamente umana, del riflettersi del bambino nello specchio durante la fase omonima. È proprio a partire da questa strutturazione narcisistica intrinsecamente instabile che si dipanano quelle esperienze letterarie ed esistenziali che porteranno in primo luogo al costituirsi di un soggetto individuale e, successivamente, al configurarsi di quell'istanza unitaria e coesa che denominiamo Io in contrapposizione non all'oggetto ma all'altro (non-Io)¹⁰⁷.

In un universo dominato da analogie materiali e spirituali in cui tutto può entrare in relazione con tutto, la fantasia dell'artista dà vita alle forme e le dipinge di riflessi pulsanti, mentre il suo linguaggio arguto illumina i rapporti tra le cose del suo mondo narrativo, quasi smaterializzandole e cristallizzandole in una forma intellettuale e sublimata. Come l'umorismo annulla le contraddizioni apparentemente insanabili del reale, così il sogno pone quella stessa realtà di fronte allo specchio delle possibilità irrealizzate della vita: il linguaggio immaginifico si traduce in «un ampliamento creativo della realtà nel cristallino della fantasia»¹⁰⁸.

2.3 Digressioni

Nessuna delle prime opere di Carlo Dossi, scrittore stravagante di novelle autobiografiche, fiabe allegoriche didattiche, bozzetti umoristici, satire controverse come *La desinenza in A*, recensite con tanto entusiasmo

¹⁰⁶ Una su tutte la riflessione critica nel saggio di C.E. Gadda, *Emilio e Narciso*, in Id., *I viaggi e la morte*, Garzanti, Milano 2001. Osserva Gadda: «Jean Paul (Richter) e Jean-Jacques (Rousseau), nel *Levana* e nello stupendo volume dell'*Emilio*, hanno ragionato per esquisita cognizione di puericoltura e di mamme e di balie, di latte, di alimenti, di capezzoli, di gridi e pianti, di risa, di segni, percettibili o meno percettibili, che i lattanti danno od emettono del loro bene stare: o male stare. Io affido alla vostra diligente lezione il «terzo frammento» del *Levana*, che si articola ne' nove capi: inizio dell'uomo e dell'educazione letizia infantile: i giochi: la danza: la musica: gli ordini e le proibizioni: le punizioni: gli strilli e i pianti: la fede infantile».

¹⁰⁷ G. Sassanelli, *Narcisismo*, Edizioni Borla, Roma 1998.

¹⁰⁸ E. Spedicato, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, cit., p. 96.

da Cletto Arrighi, era disponibile al grande pubblico. Esse circolavano solo nel ristretto giro degli scapigliati milanesi; soprattutto a partire dalla adesione dossiana alla nuova Italia di Crispi con conseguente trasferimento a Roma, la sua carriera letteraria è caratterizzata da una paradossale mescolanza di sovversione e conservatorismo: il suo sperimentalismo incendiario è compromesso dalla sua attitudine aristocratica nei confronti della letteratura. La tecnica delle digressioni rientra programmaticamente nel tentativo di Dossi di farsi «corruttore» della letteratura italiana:

Dossi è nato per essere un corruttore delle lettere italiane, e in ciò gli Italiani gli dovrebbero riconoscenza, perché così egli prepara loro un nuovo risorgimento. – I libri del D. sono, quanto al carattere, un misto di scetticismo e di sentimentalismo.¹⁰⁹

Egli si richiama più – come ha notato giustamente Olivia Santovetti – all’etimologia latina del verbo «corrompere» che allude ad una rottura o ad uno smantellamento, che non all’uso comune che implica una forma di degrado morale¹¹⁰. Dossi si fa qui avvocato del principio di contraddizione: la bizzarria è il momento dello smantellamento o corruzione in senso latino, molto più interessante per lui del momento della costruzione o risorgimento. Ciò che interessa al Dossi è l’attacco al cuore della convenzione novellistica per eccellenza, ossia la trama: egli opta per una differente forma di narrazione non lineare basata sulla digressione. Il rifiuto della trama porta alla teorizzazione di una vera e propria strategia digressiva: Dossi sembra non distinguere tra *fabula* (la serie di eventi rappresentati nell’ordine in cui essi si succederebbero nella vita) e *soggetto/plot/sjužet*, per usare la terminologia dei formalisti russi (dove il soggetto è la particolare organizzazione data agli eventi da una istanza autoriale). L’irritazione di Dossi si rivolge più generalmente alla trama intesa come principio di ordine narrativo nel romanzo del XIX secolo.

Va ricordato in questa sede che la digressione è una tecnica antica che non nasce certo con Dossi bensì strategia ampiamente utilizzata e persino teorizzata dai pionieri del romanzo moderno a partire da Cervantes passando per Swift, Fielding e Sterne, che, non a caso, sono anche riferimenti culturali irrinunciabili per Jean Paul. La digressione si configura come doppiamente trasgressiva sia nei confronti delle aspettative consolidate del lettore, del suo fare esperienza della realtà come di un accadimento, sia nei confronti delle barriere temporali del tempo lineare.

Gérard Genette non usa il termine «digressione» ma, nella sua terminologia, la definizione di «pausa» va a coprire una parte del movimento espresso dalla digressione, ossia quella assoluta lentezza temporale nella

¹⁰⁹ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 188.

¹¹⁰ O. Santovetti, *Il lettore mutatosi in collaboratore: Digression and the reader in Carlo Dossi’s texts*, «Italian Studies», LVIII, 2003, pp. 88-103.

quale una sezione del discorso narrativo corrisponde ad una durata diegetica non esistente¹¹¹.

In altre parole l'*excursus*, l'intrusione autoriale, l'intervento, la pausa descrittiva, e la digressione, sono una sezione del discorso che non corrisponde ad alcuna durata nella trama. Se l'effetto da un lato è quello di allungare il tempo della lettura, ritardando con l'interpolazione la fine della narrazione, un altro effetto è quello di introdurre una differenziazione temporale attraverso l'inclusione nel racconto di diversi piani temporali, includendo anche quello del narrante stesso. In questo senso Santovetti definisce la digressione come una sorta di cortocircuito temporale, attraverso il quale il narratore fa interagire il suo narrare con il tempo degli eventi narrati¹¹².

Quindi l'attenzione è deviata dall'evento narrato al processo narrativo stesso: dopo lo smantellamento dell'intreccio, così come esso è teorizzato in *Margine alla 'Desinenza in A'*, ciò che rimane e che deve essere preservato, è la dimensione critica dell'atto della lettura, ossia il potenziamento della capacità del lettore di osservare e riflettere su ciò che legge.

Confesserò tuttavia (ed ecco la mia scusa aggiuntina) come, allorché mi accorsi che non avrei potuto per nessun verso fuggire il crescendo della complicazione stilistica, lo affrettai e mi vi abbandonai tutto, mirando solo di convertir la cattiva in una buona ventura, come fa, della macchia che gli goccia impreveduta sul foglio, l'acquarellista. E veramente, l'originalità in arte ha più spesso radice in difetti che non in virtù. Stia certo il lettore, che, se di un'oncia soltanto della limpida mente e dell'amabile filosofia di Alessandro Manzoni o del sicuro ànimo e dell'ampio umorismo di Giuseppe Rovani, avessi potuto disporre, non mi sarei contentato di fare il geoglogico Dossi.¹¹³

Si fa qui riferimento all'uso manzoniano della narrazione digressiva in quello che è forse il più autorevole esempio di romanzo nella tradizione italiana, ossia *I promessi sposi* (1827), dove ad acquistare rilevanza è, in particolare, la digressione storica. L'altro punto di riferimento è il Rovani dei *Cento anni* (1864), opera fondamentale nell'apprendistato letterario

¹¹¹ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 1976, p. 143: «Il fatto che un segmento di discorso corrisponda ad una durata di storia nulla non caratterizza esclusivamente la descrizione: si ritrova pure negli *excursus* di commento, al presente, chiamati correntemente, a partire da Blin e Brombert, *intrusioni* o *interventi d'autore* [...] Ma la caratteristica degli *excursus* è quella, se vogliamo essere precisi, di non essere narrativi. Le descrizioni invece sono *diegetiche*, poiché sono costitutive dell'universo spazio-temporale della storia e perciò, nel loro caso, è proprio il discorso *narrativo* a trovarsi in causa».

¹¹² O. Santovetti, *Traps for the reader*, cit., p. 92.

¹¹³ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., p. 88.

del Dossi, che considerava il romanziere e critico milanese un modello di figura paterna e di autore di romanzi storici¹¹⁴.

La definizione che lo scrittore dà di se stesso come geroglifico sembra richiamare uno hoffmanniano «geroglifico dell'inesprimibile»¹¹⁵ come rivendicazione di un soggettivismo che riguarda non le circostanze occasionali di un singolo corpo e di una singola coscienza ma l'essenza di un'anima proprietà universale della coscienza letteraria. L'occhio dell'artista, se si rivolge solo all'esterno, può vedere ben poco: si tratta di schiudere ai lettori una galleria di fantasie, nelle quali l'autore accompagna i lettori stessi come farebbe un cicerone. Dato il rifiuto dell'intreccio, la forza dei suoi romanzi si coglie nel rilievo dato agli oggetti marginali, che nei suoi libri divengono parte integrante e componente psicologica dei personaggi per effetto della frantumazione dell'io – centro dell'opera – i dettagli e i frammenti, mobilia decorativa apparentemente senza importanza, acquistano un ruolo protagonista. Le sue opere sono un elogio del bizzarro, dell'eccentrico, del particolare insignificante che, per effetto del capovolgimento di prospettiva, diviene sproporzionatamente enorme. Proprio la sproporzione, l'andar fuori dal margine nel corpus dell'opera dossiana segna ondulazioni serpentine che, in omaggio al pittore Hogarth, sono l'emblema della vera bellezza. Ricordando ne *La desinenza in A* le teorie sulla bellezza della linea serpentina esposte dal pittore inglese e suggerendo l'importanza della solidarietà tra le arti, Dossi tenta infatti un'opera che riunisca insieme le tre arti, della parola, della musica e della pittura¹¹⁶.

Il geroglifico Dossi costituisce, come la critica ha da tempo messo in rilievo, il profilo di un autore tra i pochi veramente interessati a rinnovare il gusto estetico degli italiani nella fase post-unitaria, a osservarne e criticarne impietosamente gli usi e i costumi e a selezionare il patrimonio letterario secolarizzato¹¹⁷.

¹¹⁴ Sul rapporto Dossi-Rovani si veda l'ormai classico studio di P. Nardi, *Il fenomeno Dossi* (1924), in Id., *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Mondadori, Milano 1968, oltre a G. Nicodemi, *Introduzione a Rovianiana*, Edizioni della Libreria Vinciana, Milano 1946.

¹¹⁵ Sono parole di Ferruccio Masini che danno il titolo all'omonima *Introduzione*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, Società Geografica De Agostini, Novara 1981.

¹¹⁶ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., p. 91: «Chi conosce il segreto dei pinti romanzi di Hogarth, comprenderà le mie scritte pitture. Il mobile, la tappezzeria, la pianta, vi acquistano un valore psichico, vi completano l'uomo, e, da semplici attrezzi teatrali, vengono a far parte integrante del ruolo dei personaggi. Gli è il coro dell'antica tragedia ridotto a forma moderna».

¹¹⁷ A. Carta, *Il geroglifico Dossi e il canone della letteratura italiana*, in M. Palumbo, V. Caputo, C. Vecce, *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria. XI congresso dell'Associazione Degli Italianisti*, Atti del convegno (Napoli, 26-29 settembre 2007), Edizioni Graduus, Grottamare 2008.

Uno stile che fosse una rotaja inoliata sarebbe la perdizione de' libri mièi. Uno invece a viluppi, ad intoppi, a tranelli, obbligando il lettore a procèder guardingo e a sostare di tempo in tempo – parlo sempre del non dozzinale lettore ossia dello scaltrito in que' *docks* di pensiero che si chiamano e Lamb e Montaigne e Swift e Jean Paul – segnala cose che una lettura veloce nasconderebbe.¹¹⁸

Nello spazio della digressione si profila dunque una sorta di zona franca nella quale il soggetto può rientrare dopo ogni scissione e, nell'ebbrezza che accompagna il riaccostarsi di ogni tessera del mosaico a tutte le altre, ricongiungersi «a un cordone ombelicale che sprofonda nell'infinito»¹¹⁹:

Aggiungi che una simile illuminazione a traverso la nebbia, facendo aguzzare al lettore la vista dell'intelletto, non solo lo guida nelle idèe dell'autore assai più addentro che se queste gli si fòssero di bella prima sfacciatamente presentante, ma insensibilmente gli attira il cervello – a modo di que' poppatòì artificiali che avviano il latte alla mammella restia – a meditarne di proprie. In altre parole, dall'addentellato di una fàbbrica letteraria, egli trae invito e possibilità di appoggiàrvene contro un'altra – la sua – e, da lettore mutatosi in collaboratore, è naturalmente condotto ad amar l'òpera altrùi diventata propria.¹²⁰

Dell'aristocraticità che il Dossi manifesta nel rapporto fra scrittore e lettore sono segni evidenti anche l'attenzione che egli dedica alla fisicità del libro, alla carta tratta dalla *morus papyrifera* e leggera come ali di farfalle, alla ricerca di una edizione che sia bella e gentile, con una veste adatta ad un salotto elegante¹²¹.

«D'ogni intreccio, però, quello che credo di non aver trascurato e cui tengo massimamente è l'intreccio fra il mio e l'ànimo de' lettori; ... al ludo sempre ai non irosi e non disattenti lettori, cioè ai pochi»¹²²; Dossi affida alla sua opera letteraria il compito di far sorridere non ridere, effetti rispettivamente dell'umoristico e del comico. La letteratura moderna non può che essere umoristica, perché incapace di spontaneità come lo era, invece, quella degli antichi. Il mondo attuale appare corrotto, invaso dalla logica economica del profitto e dall'ignoranza dei critici incompetenti; a salvarsi sono solo pochi colti lettori cui l'aristocratico geroglifico

¹¹⁸ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., p. 89.

¹¹⁹ L. Forte, *Introduzione. Il mago E.T.A. Hoffmann e lo spaesamento delle sensazioni*, in E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Mondadori, Milano 1986, p. 10.

¹²⁰ Ivi, p. 90.

¹²¹ Si veda il *Carteggio* fra Carlo Dossi, Felice Camerini, Luigi Conconi e altri per la stampa di C. Dossi, *Amori*, Adelphi, Milano 1974.

¹²² Ivi, p. 91.

Dossi si rivolge nelle numerose *Avvertenze, Premesse, Diffide e Prefazioni* alle proprie opere¹²³.

Questo intreccio fra l'animo dello scrittore e quello dei lettori si esprime dunque in storie strutturate come contenitori di altre storie, fitte di intrecci complessi e continue interruzioni. Il demone dell'associazione, che come abbiamo visto è all'origine anche dell'umorismo di Jean Paul, tende a suggerire più che a descrivere, associando idee più per affinità che per logica. In questo modo Jean Paul realizza la più estrema forma di un racconto soggettivo il cui narratore è altrettanto fittizio quanto tutti gli altri personaggi dei suoi romanzi. Le continue intrusioni dell'io narrante non scalfiscono il carattere fittizio del romanzo ma formano la struttura dissonante della situazione narrativa. La figura del narratore, chiamata Jean Paul, non è identica alla persona reale dell'autore. Jean Paul è ben consapevole di questo ruolo e non si limita a raccontarci una storia bensì ci racconta come un narratore racconta una storia¹²⁴.

Il legame tra digressione e storia narrata non è equilibrato, poiché la prima ha un valore assoluto, trascina il lettore fuori dal tempo narrato e indugia con lui nella situazione del narratore, nel suo mondo emotivo e nella sua dimensione temporale. La storia narrata passa in secondo piano rispetto alla voce del narratore con le sue reminiscenze, le sue letture, le sue trovate, che, ad ogni occasione, si moltiplicano con un linguaggio ricco di metafore e parallelismi. Centrale diventa l'auto-rappresentazione del narrante e con essa una dimensione che non si adatta ad essere integrata in quella epica del racconto¹²⁵.

La figura del narratore è resa in ogni momento visibile e nettamente distinguibile dal 'vero' Jean Paul, poiché quest'ultimo non è nella situazione narrativa che finge una conoscenza diretta dei personaggi come nello *Hesperus* dove è un cane a portare al narratore i resoconti degli accadimenti descritti nel romanzo.

La combinazione di elementi eterogenei ha in Jean Paul il fascino di un salto mortale non integrabile dal punto di vista epico-narrativo. Il nar-

¹²³ Gaetano Mariani, pur mettendo in luce l'originalità della tessitura linguistica di Dossi, ne stigmatizza l'elitarismo stilistico, percependolo come una mancanza di uniformità e di omogeneità da parte dell'aristocratico che disdegna di rivolgersi a coloro che non condividono la sua cultura erudita. Si veda G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Edizioni Sciascia, Milano-Caltanissetta 1967, pp. 517 e sgg. Si noti fin d'ora che proprio questo tratto è rivendicato da Dossi come un vantaggio o la promessa di una scrittura possibile ma non ancora compiuta, poiché, se ai suoi testi manca del collante, è perché necessitano ancora di essere rielaborati, come testimoniano i continui e stratificati inventari delle sue opere scritte realizzate e dei suoi progetti e materiale non ancora utilizzato o riutilizzabile nelle *Note azzurre*.

¹²⁴ Sempre attuali a tale riguardo le riflessioni di W. Rasch, *Die Erzählweise Jean Pauls, Metaphernspiele und dissonante Strukturen*, in J. Schillemeit (a cura di), *Interpretationen. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*, Fischer Taschenbuch-Verlag, Francoforte sul Meno 1966, pp. 82-117.

¹²⁵ G. Ueding, *Episches Atemholen – Über Jean Pauls widerspenstiges Erzählen*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 39, 2004, pp. 61-82.

ratore che rappresenta continuamente se stesso si guadagna la fiducia del lettore, al quale si rivolge direttamente e in tono confidenziale non permettendogli mai di dimenticare la sua presenza. Proprio in questa presenza è rilevabile il momento unitario dei romanzi jeanpauliani, romanzi che hanno delle componenti narrative ma la cui struttura generale non è più legata all'azione: la trama è solo una delle tante diramazioni di un albero le cui radici affondano nella auto-rappresentazione dell'Io narrante¹²⁶.

¹²⁶ Vd. U. Japp, *Die narrative Instanz des Humoristen in Dr. Katzenbergers Badereise*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 35, 2001, pp. 293-304. Japp conclude: «Wie immer der Autor selbst den Humorbegriff aufgeladen hat, strukturell gesehen scheint es angemessen zu sein, die Digression – als mutwillige Subvertierung der “geraden Linie” – und die Metapher – in unerwarteter Relation und extreme Verdichtung – als Prinzipien seiner Konstitution namhaft zu machen. Zugleich sind hiermit – formal gesehen, denn inhaltlich gibt es andere Interessen – die einschlägigen Mechanismen der Komisierung in der *Badereise* (und manchem anderen Werk Jean Pauls) benannt».

CAPITOLO III

AUTOBIOGRAFISMO TRA
AUTOREFERENZIALITÀ E SCONFINAMENTI

3.1 *La scrittura autobiografica: parlare come un estraneo a se stesso*

In queste pagine, finché in mè non sarà tutto bujo, verrò consegnando giorno per giorno, ora per ora, lo stato della mia mente, e – il che forse è tutt'uno – del corpo mio.
(C. Dossi, *Autodiagnosi quotidiana*, 1880)

L'unica autentica autobiografia di Carlo Dossi è la sua bibliografia.

La moderna teoria narratologica definisce l'autobiografia come descrizione o rappresentazione della vita in forma di memorie, in particolare viene messo in rilievo il ruolo della cultura illuministica nello sviluppo non solo dell'interesse verso rappresentazioni biografiche ma anche e soprattutto verso la riflessione teoretica su di esse in rapporto alle forze razionali ed emotive¹.

A partire dal XVIII secolo la scrittura dei processi di formazione della personalità attraverso il dispiegamento delle potenzialità spirituali dell'individuo è caratterizzata dallo scambio con il mondo esterno che l'autobiografia si propone di rappresentare assumendo una prospettiva unitaria che vede la vita come un tutt'uno che viene raccontato e interpretato nella sua integrità (a differenza del diario o della cronaca che isolano i vari segmenti)².

¹ Per queste considerazioni e le seguenti si fa riferimento a G. e I. Schweikle (a cura di), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Metzler, Stoccarda 1990, pp. 34-35. Per quanto riguarda la letteratura critica italiana sull'autobiografismo si fa riferimento a M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977; dello stesso autore si veda anche *Biografia ed autobiografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, V, Einaudi, Torino 1986, pp. 829-886. Si rimanda anche ad A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 129-162; T. Ferri, *Le parole di Narciso. Forme e processi della scrittura autobiografica*, Bulzoni, Roma 2003.

² Si veda anche il saggio di H. Scheuer, *Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung*, in R. Grimm e J. Hermand (a cura di), *Vom Anderen und vom Selbst: Beitrag zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, Athenäum-Verlag, Königstein 1982, pp. 9-29.

Generalmente il punto di vista è quello del personaggio che ha raggiunto un'età avanzata o comunque un punto di vista che racconta la maturità, caratteristica che permette di costruire e ricostruire la tessitura biografica secondo una sistematizzazione che ha il gusto della retrospettiva, nella quale si compie una scelta, un riordino, un collegamento tra le singole stazioni di una vita. Il motore può essere la ricerca dell'identità, il desiderio di auto legittimazione in una sorta di apologia di sé dove si ritrovano gli impulsi formativi. Caratteristici sono da un lato il soggettivismo, che spesso conferisce un valore di verità relativo alla politica, alla storia dell'arte; dall'altro lato l'autenticità che riguarda l'ambito dei sentimenti e delle opinioni con tutta una gamma di diverse proporzioni possibili in una autobiografia tra la rappresentazione dell'Io e degli influssi esterni e l'analisi delle correnti culturali e spirituali di un'epoca³.

Fu una grande impresa in mia vita quella di pormi *tabula rasa* a lunghissimi studi, e di ingozzare voglia o non voglia tanta nausea di scienza; ma ancor più grande fu quella... di sbarazzarmene per ritornare alla smarrita spontaneità. - La scienza inquilina cacciò quasi fuori dal capo il suo naturale padrone, l'Io. È ora che mi riconquisti.⁴

Il romanzo autobiografico, sempre secondo una delle possibili definizioni nell'ambito della moderna teoria narratologica, è una trasposizione letteraria della biografia dell'autore in una forma fittizia. I processi biografici non sono più raccontati in sé e per sé ma soggiacciono piuttosto ad una struttura simbolica che ordina il materiale narrativo mirando alla costruzione di un *climax* e di una conclusione. L'autore nel romanzo autobiografico può scegliere, ad esempio, di sviluppare tutte le possibilità sottese al suo stesso personaggio, possibilità che nella vita reale, attraverso circostanze casuali o di diversa natura, possono non giungere a piena realizzazione⁵.

Tutte le opere di Dossi sembrano quasi autobiografie, come egli stesso le considera. Nelle prime opere, in particolar modo ne *La vita di Alberto Pisani e le opere di Carlo Dossi*, il *topos* della formazione sentimentale e spirituale del fanciullo secondo una crescita costante e progressiva, cor-

³ Sempre nel Metzler viene messo in evidenza come, nella definizione di autobiografia, i confini tra *mémoires*, cronache e confessioni siano spesso labili e come accanto alla prima persona abbondino anche le rappresentazioni alla terza persona, oltre alla convivenza di lettere, dialoghi, forme ibride che applicano una mescolanza di versi e prose come anche la separazione nella saggistica di fatti biografici e dichiarazioni teoriche sul genere biografico, chiamando in causa numerosi esempi che qui non vengono riportati e per i quali si rimanda a G. e I. Schweikle (a cura di), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, cit.

⁴ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3533, p. 346.

⁵ G. e I. Schweikle (a cura di), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, cit., p. 35.

rispondente alla naturale scansione del tempo, viene capovolto e fissato in quadri che sono come blocchi a se stanti. Queste scene sono descritte dalla voce infantile di Carlo oppure intrecciate alla narrazione di bozzetti che rappresentano le prime prove narrative dell'adolescente Alberto, alter-ego di Carlo, diviso fra l'amore romantico per l'adorata Claudia e quello per l'arte. Entrambi sono destinati a fallire, coronando così nel rovesciamento dell'eroe ortisiano con le sue passioni ideali il modello antiromantico per eccellenza.

Un'analoga rottura con i romanzi ottocenteschi di stampo moralistico, storico o didascalico e patriottico, Dossi la compie sul piano tematico, ad esempio quando, sempre nell'*Alberto Pisani*, esorta le fanciulle a «peccare»⁶, in polemica con tutta la letteratura pedagogica di fine secolo, oppure quando, come nel *Campionario di Ritratti Umani*, riprende il filone satirico-moralistico dei classici latini per esercitare un'aspra critica contro la degenerazione dei costumi contemporanei, contro il falso 'moralismo' dell'ipocrisia e contro l'assenza di autori in grado di accrescere il patrimonio della umanità, come sottolineato più volte nel *Margine a La Desinenza in A*⁷.

Gli è, del resto, una fatalità cronologica alla quale né io né i miei fratelli in letteratura sapremmo sottrarci. Trascorsa la primavera pariniana, la manzoniana estate, il rovaniano autunno, più non ci avanza del letterario anno che sta per finire se non l'inverno.⁸

L'attività dossiana va contestualizzata nella crisi risorgimentale e nella recrudescenza 'eroica' del colonialismo africano di Crispi, in quel particolare ambiente lombardo (oltre ai noti piemontesi e liguri di adozione scapigliata)⁹ dissacratore, inquieto fino alla nevrosi ma non ancora ri-

⁶ Riportiamo di seguito il passo in questione tratto da Carlo Dossi, *Opere scelte*, a cura di F. Portinari, UTET, Torino 2004, pp. 208-209: «Poi, un giorno, Adelina spinse lo sguardo sur un vaghissimo viso di giovanetto, e un altro scontrò, lungo e appassionato sguardo. Voi dite, amanti, qual rivoltura, qual bollimento di sangue ella dovette sentire! Ebbene! Ciò che per tutte sarebbe stato il lietissimo fiore del giardino il più lieto, per lei fu erba di cimitero. Sgomentata dal suo sgomento, senza un'amica alla quale s'abbandonar nelle braccia, ella ricorse al *confessionale*, e ne tornò, riandando che gli occhi erano la prima porta del peccato, che con la chiave di quella, oh se ne aprivan ben altre! Che l'Avversario tendeva infiniti calappi, esche, *ad ogni costo*, non avèasi a cedere. Immaginate! Si osò consigliarle perfino, digiuno e sinistre pozioni. [...] E giunse al fin quel dì, in cui non pote' più levarsi. [...] O giovinette, peccate!».

⁷ C. Dossi, *La desinenza in A*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 79 e sgg. Ad esempio a p. 79 si legge: «A guisa infatti degli àrabi che coi cadàveri inquinano le fonti dei loro nemici, mirano i critici, cogli autori morti, a spègnere i vivi».

⁸ Ivi, p. 88.

⁹ Tra questi la figura più interessante, in rapporto a Dossi, è il piemontese Giovanni Faldella, scrittore dall'equilibrio precario, volubile, incrinato dal suo stesso

voluzionario che fornisce fertile *humus* all'attuazione dell'*ars poetica* di Carlo Dossi¹⁰.

Dossi stesso fra prefazioni e *Note azzurre* fornisce ai lettori una discreta mole di materiale informativo sulla propria vita, non molto avventurosa se non di una «microavventurosità»¹¹, come quella che caratterizza la storia della sua nascita in concomitanza con la battaglia di Novara del 1849 e quindi con la fine del re di Sardegna suo omonimo:

Mamma incinta di me, preparò una folla di cuffiette. Naqui. Non una riuscì sufficientemente larga al mio testone – io naqui, fuggendo con mamma gli Austriaci pochi dì dopo la rotta di Novara; naqui di sette mesi, giallo per l'itterizia. Il medico vedendo il mio testone mi sentenziò malato e presto morto di idrocefalo.¹²

Si tratta pur sempre di informazioni in bilico su un arduo discrimine di verità, messo continuamente a repentaglio da quella bizzarria in cui egli stesso riconosce sia un sintomo patologico che un tratto stilistico.

Ma quale è il senso dell'etichetta 'bizzarro'?

La debolezza fisica di Dossi, causa e mantenitrice della sua forza morale. – Il carattere del Dossi appartiene meno alla fisiologia che alla patologia – la vena della pazzia, che permea ne' suoi scritti e nelle sue azioni, in parte ereditaria in parte aquisita dagli strani studi e dall'ingegno eccezionale (*Nullum ingenium sine mixtura dementiae*). Quanto all'ereditarismo, senza citare partitamente nonno Carlo (volubilità di carattere), zia Angioletta (scrupoli romantici e religiosi) – nonna Luigia con la sorella Mojon ecc. e il cugino Carlo (ora all'ospedale dei pazzi di Pavia) c'è la frase tradizionale in molte famiglie di Pavia "I Pisanj en pu mat che san" – io però osservo che un ramicello di pazzia è sempre desiderabile, qual preservativo da una pazzia intera. Gli è come, direi, l'innesto del vajolo – sulla mia debolezza, osservo che fui battezzato un mese dopo la nascita, che son settimino, e nato da una madre in fuga, senza levatrice, fra gli ultimi echi delle cannonate infauste della battaglia di Novara (1849). Anche Voltaire non ricevete il battesimo che parecchi mesi dopo la sua nascita. Eppure campò fino agli 85 – come pure fino agli 85 visse Newton, di cui, bimbo, si

vigore espressivo attraversato da scatti ironici ed umoristici. All'interno di uno stile tra parlato e libresco, aperto ad una forte espressività regionale, Faldella coniuga il suo personale gusto del bozzetto, dell'aneddoto, dell'osservazione minuta, che tanta importanza riveste anche nella narrativa dossiana.

¹⁰ Per una analisi approfondita dell'irrequietezza che caratterizza la cultura scapigliata, si veda A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 1993.

¹¹ Si tratta di una definizione tratta da F. Portinari, *L'arte e le astuzie dell'arte*, in C. Dossi, *Opere scelte*, cit., p. 15.

¹² C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 2927, p. 305.

dubitava potesse vivere. E Fontenelle e Walter Scott nascono pure debolissimi e così J. J. Rousseau, che lasciò scritto: *Je vins au monde infirme et malade* – [...].¹³

Da quello straordinario zibaldone dossiano rappresentato dalle quasi 6.000 *Note Azzurre*, scritte per quattro quinti prima dei trent'anni, il lettore apprende innanzi tutto che si trova di fronte ad un uomo di anomala cultura: tutte le citazioni greche, latine, inglesi, francesi, spagnole e tedesche vengono riportate in lingua originale, chiamando spesso in causa, specialmente per i classici antichi, autori poco frequentati se non da specialisti. In che modo la cultura esibita nelle *Note* si pone funzionalmente a servizio della sua scrittura? Forse la bizzarra, qualità riconosciuta come un collante fondamentale del sodalizio lombardo-piemontese-ligure, è semmai una variante funzionale all'umorismo, che in Dossi è la vera connotazione principale¹⁴.

Ecco allora che 'bizzarro' diventa il giudizio soggettivo del lettore messo in crisi e disorientato, mentre 'umorista' risponde ad un progetto oggettivo: l'accusa alle istituzioni umane in generale e letterarie in particolare, letteratura dello scetticismo come anti-sistema filosofico. Dossi si richiama più volte a Manzoni e ancor più spesso a Jean Paul come punti di riferimento sicuri, mentre riprende da Shakespeare la riflessione sulla complessa teoria degli umori fisiologici di aristotelica memoria. Bizzarra, umorismo ed umoralità sono anche argomenti che accompagnano Dossi per tutta la vita e coprono l'intero arco temporale delle *Note azzurre*, procedendo di pari passo con l'esposizione, spesso in forma aforistica, di alcuni principi fondamentali che attengono al pensiero sociale, economico, politico, morale ed alla sfera letteraria *tout court* modellando un personaggio apertamente anticonformista. L'opera dossiana è sperimentazione letteraria squisitamente colta e ricca di depistaggi sentimentali che, tanto per mettere il lettore sempre più in crisi, diventano umoristici. Giampietro Lucini, grande sodale e critico del Dossi a lui contemporaneo, prospetta

¹³ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 2368, p. 183. Si metta a confronto la nota citata con un analogo passo tratto dalla *Vita di Alberto Pisani*: «Assieme entrava quaggiù il nostro Alberto Pisani. Egli nasceva, giallo come un limone, tinto dalla paura della sua mamma, e, a pena salpato, pianse: forse perché sentiva di cominciare a morire, forse perché, miglia e miglia da lui, sull'orlo di un ruscelletto, giaceva intanto supino un uomo, toccato in fronte dal piombo, con le spalle strappate e le saccocce rovescie. E avvenne che il neonato fu appeso alla poppa di una lagrimosa nutrice; una, cui il cielo, dopo molte preghiere, non aveva dato un figliolo che per potèrglielo tórre. Dünque Albertino, tra per le sue e quelle della nutrice, beve', più che non latte, làgrime: vole a la provvidenza ch'ei se ne facesse una scorta», C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 143.

¹⁴ Per questa ragione, parte della critica per molti versi vede Dossi più come antesignano del futurismo che come affiliato alla *Bohème* meneghina di Giuseppe Rovani e compagni. Si veda ancora l'*Introduzione* di Folco Portinari a Carlo Dossi, *Opere scelte*, cit., pp. 10-11.

una diagnosi quasi clinica dell'opera del suo amico e individua come sua malattia stilistica una sorta di sindrome giovanile nella quale si mescolano l'azzardo e la malinconia, la frenesia di tutto e quella di nulla, lo sberleffo e lo spiazzamento¹⁵.

Se è vero che gli appunti autobiografici disseminati e a volte nascosti negli scritti di Dossi consentono di azzardare l'ipotesi che tutta la sua opera, per un verso o per un altro, possa rientrare nell'autoanalisi e quindi nell'autobiografia, è lecito chiedersi: rispetto a quale norma questi testi sono segni di una patologia? Questo interrogativo è motivo di riflessione per Dossi stesso, come testimonia la densa prefazione al libricino *Autodiagnosi quotidiana*¹⁶.

In essa Dossi affronta il tema del paranormale e della fantasia che se ne nutre, con attenzione ai fenomeni psichiatrici oltre che psicologici, alle novità avanzate dal positivismo scientifico ed in particolare da Cesare Lombroso¹⁷. *L'Autodiagnosi* è dunque insieme autoritratto ed autocompiaciuta ricerca di mali veri e supposti, psicologici e fisici, psicosomatici e riversabili per intero nella scrittura¹⁸. Più che una diagnosi patologica vera e propria, questo scritto rappresenta una spietata quanto ironica autocritica, secondo le formule scientifiche in voga allora. Dossi mostra qui di possedere un alto grado di consapevolezza dei caratteri della sua stessa scrittura, tanto irrispettosa nei confronti dei canoni ufficiali da essere riportata come bizzarria ovvero anomalia psichica (dove il rinvio semiserio alle teorie di Lombroso)¹⁹: «Qualche amico indulgente ebbe parole di lode

¹⁵ G. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Edizioni A. Nicola & C., Varese 1911, pp. 125 e sgg.

¹⁶ C. Dossi, *Autodiagnosi quotidiana*, a cura di L. Barile, Vanni Scheiwiller Editore, Milano 1984.

¹⁷ Per i rapporti fra Dossi e Lombroso, inaugurati dall'invio a quest'ultimo dell'opera *La colonia felice* già nel 1876, si rinvia a L. Barile, *Postfazione*, in C. Dossi, *Autodiagnosi quotidiana*, cit., pp. 27-49.

¹⁸ Si rimanda qui a P.-C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, Université de Paris IV-Sorbonne, 1998. In particolare le pp. 261-268 affrontano il complesso e significativo rapporto fra filologia e fisiologia in quello che l'autrice chiama «Kalédoiscopique Dossi». Nota Buffaria alle pp. 262-263: «Aussi la recherche d'un langage capable de marquer ses distances avec les dénominations communes est-elle inséparable du projet positif d'un discours auto-bio-biographique, la mise à jour de possibilités de vie échappant à la vulgarité et à sa violence assimilatrice, et la possibilité se trouve ainsi ouverte d'une nouvelle conception de l'éducation. À la violence des besoins communs et communicables sans peine par le langage, la littérature dossienne tente d'opposer la force d'un mouvement qui vient des profondeurs de la vie et que l'approche philologique sait entendre sous les dénominations impersonnelles et les presupposés du langage commun. Cette approche est inséparable d'une compréhension physiologique de la lecture qui retrouve les accents de la pensée nietzschéenne [...]».

¹⁹ Il linguaggio usato da Dossi in questo testo si mimetizza spesso con quello specifico delle scienze umane positive e l'autore sembra divertirsi a snocciolare i molti sintomi delle più diffuse patologie che l'antropologia andava allora scopren-

sulla sua buona fisionomia: lo specchio gliela riflette asimmetrica, ned egli incolpa lo specchio né incolpa le pupille sue, dalle iridi inegualissime»²⁰.

Tutto ciò attiene alla più intima e condizionante scrittura del profondo, biografia ancor più rivelatrice di quella anagrafica. In questo la bizzarria di Dossi, in quanto almeno apparentemente patologica, si distingue dalla rabbia degli scapigliati, sperimentale, letteraria, ed eversiva dell'ordine letterario e politico costituito, ma che rimane sostanzialmente un modo di opporsi formale²¹.

Sul caso Dossi resta comunque l'ombra di un sospetto, quello dell'ennesima mistificazione, di un altro gioco come quelli cui ci aveva abituati e non solo a fine carriera: la patologia forse è solo quanto egli ci vuol far credere fin dall'adolescenza. È proprio all'adolescenza richiama l'*Altrieri*, romanzo o meglio anti-romanzo o meglio ancora non-romanzo – rispetto ai parametri del grande romanzo ottocentesco naturalista, europeo, contemporaneo – opera adolescenziale dell'autore, così come infantili o (pre) adolescenziali sono i suoi protagonisti, idealmente autobiografici. La critica ha sottolineato più volte l'abilità del Dossi di assumere la prospettiva del bambino, le sue proporzioni visive che vedono una realtà iperbolica ed ipertrofica, tanto che l'opera è stata definita «un sogno che sarebbe andato a genio anche all'abate Lewis Carroll che nel 1865 aveva pubblicato *Alice in Wonderland*, un racconto che per molti versi sarebbe piaciuto a Dossi»²².

Appare ancora oggi stupefacente la scelta della formula di un libro di memorie da parte di un ragazzo appena diciannovenne ma più che di una *Recherche* anticipata, la critica ha parlato di modello analogo alle *Confes-*

do, dalla grafia anomala alla pazzia morale e stati di eretismo. Va ricordato che si attesta proprio negli anni Settanta dell'Ottocento la scoperta lombrosiana dell'atavismo (che individuava la ricomparsa sistematica nei criminali di caratteristiche appartenute a remoti antenati della specie umana). Questa teoria della criminalità, insieme alle tesi di Lombroso sull'ereditarietà ed alla nozione di degenerazione, accompagna anche la stesura di un'altra opera di Dossi (soprattutto la seconda edizione di tale opera) che rappresenta una testimonianza umoristica e sofferta al tempo stesso della frequentazione della medicina positiva da parte dell'autore: C. Dossi, *Ritratti umani, dal calamaio di un medico*, Casa Editrice Sommaruga, Roma 1883.

²⁰ C. Dossi, *Autodiagnosi quotidiana*, a cura di L. Barile, cit., p. 6.

²¹ Nota ancora Portinari che qui sta la sostanziale diversità di Dossi rispetto a Gadda: la violenza verbale e le distorsioni plurilinguistiche gaddiane sono quasi sempre a sostegno funzionale di una sottesa ira o corrosività critica nei confronti della società e della sua realtà storica. F. Portinari, *L'arte e le astuzie dell'arte*, in C. Dossi, *Opere scelte*, cit., p. 14. Si veda al riguardo anche D. Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984. In particolare si leggano le pp. 230-239 sulla Scapigliatura lombarda.

²² F. Portinari, *L'arte e le astuzie dell'arte*, cit., p. 22. Si ricorda che di lì a poco i bambini avrebbero occupato uno spazio del tutto particolare nella letteratura italiana, basti pensare ad opere come *Pinocchio* e *Cuore*, nelle quali emergono i sintomi di quella tensione sociale che marca tutta la narrativa di fine secolo. Tale aspetto costituisce un importante legame con la Scapigliatura milanese, trovando materia di racconto e di riflessione in Dossi, del quale De Amicis fu appassionato lettore.

sioni di Nievo, pubblicate postume nello stesso 1868: analogo il modo di usare la memoria, di guardare ciascuno la propria infanzia, il mondo e gli oggetti con quell'occhio infantile che percepisce le dimensioni naturalmente stravolte²³.

Altrieri procede per episodi articolati non in capitoli, bensì in tre racconti che mettono a fuoco altrettanti momenti dell'infanzia-adolescenza dell'autore-protagonista. Dossi si rivela qui più novelliere che romanziere di lungo respiro e lo stile diventa il vero contenuto, poiché non d'azione ma di scrittura si tratta: in altri termini Dossi racconta il suo stesso raccontare, intrecciando il suo stile con le *Note azzurre* e con le prefazioni, contrappunto teorico e, come si accennava in precedenza anche a proposito di Jean Paul, teatro irrinunciabile di chiarificazione stilistica²⁴.

Si può dire di Richter e di molti umoristici: in *Menschen seiner Art haben Kummer, Satire und Philosophie neben einander Platz* (id). Un umorista descrive piuttosto lui stesso che i suoi eroi. – Richter ne è un esempio benché dicesse parlando dei poeti del suo tempo “unsere Dichter malen nie ihre Helden, sondern nur sich”²⁵.

Il processo di fuga dal romanzo storico verso la forma perseguita e teorizzata di anti-romanzo a ben vedere è un processo di erosione, di scavo ed incenerimento al quale segue una sorta di rinascita. In qualità di maestro esemplare del romanzo-contenitore, accanto al Rovani dei *Cento anni*, campeggia su tutti il nome di Jean Paul: «Richter spesso dipinge se stesso – er sah unsere Thorheiten mit einem vergebenden Auge, mit humoristischen Phantasien und mit dem ewigen Gedanken and die allegemeine Menschennarrheit (id.)»²⁶.

Nella ricezione dossiana, la novità che l'autore tedesco propone e avvia consiste *in primis* nell'uso della divagazione come ammortizzatore del romanzesco puro e come ponte di passaggio per la contemporaneità. Numerosi critici contemporanei parlano infatti di una sorta di albero ge-

²³ Cfr. S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io*, Laterza, Roma-Bari 2006. L'analisi dei principali meccanismi psichici che presiedono alla dinamica dell'autoritratto, a partire dal problematico rapporto che ciascuno intrattiene con la propria immagine, mette in luce come ogni autoritratto eseguito, osservato o semplicemente immaginato rievochi e rispecchi le tappe della formazione dell'Io, riattivando e rielaborando le dinamiche relative al senso d'identità individuale.

²⁴ La comparazione tra la prima edizione dell'*Altrieri* datata 1868 e la riedizione del 1881 mette in luce come il giovane Dossi fosse molto più spericolato ed eversore nei suoi esperimenti di quanto non lo sia stato il più maturo trentenne che opera molte varianti stilistiche e lessicali verso un ammorbidimento degli eccessi della sua stessa scrittura, col risultato che questo romanzo nella riedizione rientra decisamente nella norma della narrativa lombardo-ligure-piemontese scapigliata di quegli anni, con lo stesso spirito umoristico e la stessa vena bozzettistica.

²⁵ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3210, p. 325.

²⁶ *Ibidem*, Nota 3231.

neologico che da Sterne e Richter ramifica in Joyce, Proust, fino a Beckett e oltre, diventando norma, *passerpartout* nella narrativa dei grandi trasgressivi europei, umoristi che adottano un modo di porsi in rivolta non redditizio secondo le leggi di mercato ma elitario²⁷.

Anche il secondo romanzo di Dossi, *La vita di Alberto Pisani* apparsa nell'anno 1870 con sole cento copie di tiratura, è un anti-romanzo o racconto lungo, quadro clinico generazionale della rivoluzione imminente di una cultura in crisi che nutre la sua stessa crisi e se l'alleva. La narrazione autobiografica è inframezzata da ritratti, bozzetti e aneddoti secondo la lezione del *Tristram Shandy* di Sterne (1760-1767) e secondo la formula ampiamente teorizzata da Jean Paul, destinata ad avere grande fortuna anche nella prosa dell'*entourage* scapigliato²⁸.

Si riflette in quest'opera il clima d'inquietudine approssimabile alla stagione del sodalizio scapigliato ma nessuno, da Iginio Ugo Tarchetti a Clelio Arrighi (al quale peraltro è dedicato l'*Alberto Pisani*), pur nell'importanza dell'apporto stilistico e ideologico, giunge ad accumulare un materiale linguistico altrettanto esplosivo e al tempo stesso sfiduciato nei confronti delle regole e delle buone maniere come quello dossiano. Fondamentale in questo quadro l'adozione Sterne/Richter, umoristica, caricaturale, frammentista, fatta di divagazioni che vanno a sostituire l'ordine, mentre la ribellione contro estetismo, borsa e borghesia si sostituisce alla ribellione romantica degli eroi. Tuttavia Dossi va ben oltre le utilizzazioni richteriane ancorate ad una ricerca costante dell'immagine rara e brillante, pienamente convinto che la metafora abbia una importante funzione linguistica prima ancora che stilistica e che essa possa farsi ineguagliabile strumento di rivoluzione del linguaggio, indispensabile per il rinnovamento della prosa italiana. Di qui il gusto per la freddura, per l'aforisma comico e per il *calembour*²⁹.

La *Vita di Alberto Pisani* è solo apparentemente autobiografica: qui sono le volute della memoria ad essere messe in scena, mentre il narratore

²⁷ In particolare per quanto riguarda il complesso rapporto Jean Paul - Samuel Beckett si rimanda ancora al già citato studio di P. Heinemann, *Potenzierte Subjekte-Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, cit.

²⁸ La critica si è soffermata spesso sulla pedanteria teologica e sull'abuso del sapere (preludente all'abuso di potere) che insieme agli ideali sistemici costituiscono i bersagli preferiti di *Tristram Shandy gentiluomo*, pubblicato nel 1759 dal reverendo inglese di provincia Laurence Sterne. I residui di cultura preilluministica contro i quali si esercita la satira erudita e malinconica di Shandy non sono lontani da quelli che sceglie anti-illuministicamente Jean Paul, come ha notato recentemente anche S. Lanuzza, *Vita da dandy*, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, Viterbo 1999. Lo straordinario esperimento liberatorio di Shandy è il punto di partenza del percorso cronologico, centrifugo e capriccioso del quale si fanno protagonisti i personaggi jeanpauliani e poi dossiani in un arabesco moltiplicatore di contorni nebulosi e ludiche digressioni.

²⁹ Cfr. G. Mariani, autore della monumentale *Storia della Scapigliatura*, Edizioni Sciascia, Caltanissetta 1967.

osserva a distanza – attraverso la lente intellettualistica ed intertestuale della *mise-en-abîme* – gli avvenimenti amorosi e le vicissitudini che condurranno il protagonista al fallimento. Non si tratta di un romanzo ma non si può neanche dire che sia una autobiografia: è scrittura dell'intimo e maschera della maschera. Secondo la critica più recente *Alberto Pisani* non è neanche un libro, è davvero una vita³⁰.

Al diavolo le autobiografie! In esse, lui che si pinge, è troppo occupato a porre in rilievo le sue virtù, i suoi nei, e, poniamo anche i vizi, per dimostrarsi qual'è; in un romanzo, invece, egli, si apre ingenuamente ad ogni frase. Ben sott'inteso, che chi sia ha una pagina innanzi, abbia acuta vista, legga nelle interlinee, facoltà di pochissimi.³¹

E ancora nel segno dello smascheramento e della trasfigurazione dell'autobiografo, in questo caso in chiave quasi idillica, si colloca un altro schema rivendicato qui da Dossi ma comune anche all'opera jeanpauliana:

Quanto alla vita del Dossi, non fu davvero un viaggio alla Verne. È una lumaca, il nostro soggetto, che non si allontanò mai dal suo guscio. Vide poche città, meno regni; rimase per lo più nella sua camera e intorno alle gonne della mamma e fece gli studi più a casa che a scuola, e della stessa università, desiderio della prima lanùgine, non conobbe se non gli esami. Due anni soltanto visse da sé, lontano dalla famiglia, ma se ne trovò male assai, come cane che ha perduto il padrone.³²

Questa dichiarazione di Dossi sembra riallacciarsi all'atteggiamento «*stubenglücklich*»³³ dimostrato da Jean Paul in tutta la sua opera e, secondo parte della critica, chiave privilegiata d'accesso al suo mondo narrativo così antilineare e retrattile³⁴.

La *Reisefaulheit* diventa espressione della critica dello scrittore tedesco a quel XVIII secolo che aveva consacrato il viaggio quale vero e proprio genere letterario con una proliferazione senza precedenti di descrizioni di

³⁰ Si veda a tale proposito P.-C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., in particolare le pp. 397-398.

³¹ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 182.

³² C. Dossi, *Autodiagnosi quotidiana*, a cura di L. Barile, cit., pp. 7-8.

³³ D. Richter, *Jean Paul und Italien*, Jean-Paul-Edition Joditz (Schriftenreihe des Jean-Paul-Museums), Joditz 2002, p. 12. L'autore riprende questa definizione dallo stesso Jean Paul, che si autoproclama «*stuben-glücklich*» per la prima volta in una lettera a Christian Otto, scritta a Weimar in data 3 novembre 1798, cfr. E. Berend (a cura di), *Jean Pauls Sämtliche Werke*, III, 3, Berlino 1959, p. 112.

³⁴ Come il sopra citato Dieter Richter, anche Fabrizio Cambi insiste su questo carattere del percorso poetico di Jean Paul come autobiografo. Si veda a tale proposito il saggio introduttivo di F. Cambi, *La mia biografia è solo un idillio. La ricerca dell'io fra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1997, pp. V-XXI.

viaggi che promettevano la conoscenza di paesi e costumi lontani, l'apertura di uno sguardo su diverse forme di governo e di vita sociale. Questo genere, permeato dall'entusiasmo verso il progresso e dall'aspirazione ad una condotta di vita razionale così come dalla critica nei confronti dell'arretratezza e della superstizione, per Jean Paul rappresenta la *Mustergattung* illuministica per eccellenza diventando bersaglio del suo scetticismo proprio in virtù dell'autenticità dell'esperienza, la cui impronta data attraverso l'osservazione diretta non rappresenta un valore aggiunto agli occhi di Jean Paul. È la descrizione di un luogo a renderlo reale, non il fatto di averlo visto: dalla descrizione si costruisce la conoscenza della realtà dei luoghi, in una concezione opposta a quella goethiana della conoscenza attraverso *Anschauung*. L'autore viaggia spesso ma il raggio d'azione che interessa i suoi spostamenti si limita sostanzialmente a Franconia, Baviera, Turingia e Sassonia. Jean Paul non abbandona mai il territorio germanofono, non vede mai né il mare né le Alpi, non raggiunge mai l'Italia³⁵.

Tuttavia proprio il destino che confina lo scrittore nella realtà tedesca delle residenze e degli staterelli non è solo bersaglio della sua satira ma anche lo scenario intellettuale all'interno del quale egli realizza il proprio progetto poetico. In altre parole: perché viaggiare l'Italia personalmente, quando si può inviare in avanscoperta l'eroe del *Titan* sull'isola di Ischia?³⁶

Albano, l'aurorale protagonista del romanzo, viaggia attraverso un paesaggio immaginario nel senso letterale del termine, cioè scaturito da immagini che se da un lato esprimono l'Italia interiore dell'autore, dall'altro richiamano le numerose guide dell'Italia che Jean Paul aveva consultato prima di iniziare la stesura del romanzo: dal *Römischer Carneval* di Goethe (1789) a *Reisen eines Deutschen in Italien* di Karl Philipp Moritz (1786-1788) passando per *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* di Johann Joachim Volkmann (1770), punto di riferimento anche per Goethe, ed alla *Theorie der Erdbeben und Vulkane* di Christian Gotthold Berger (1788)³⁷.

³⁵ Per una analisi del conflittuale rapporto di Jean Paul con il noto binomio goethiano di *Dichtung e Wahrheit* si veda ancora F. Cambi, *La mia biografia è solo un idillio. La ricerca dell'io fra finzione e verità*, cit. La critica ha messo in luce come l'incontro con Goethe a Weimar coincida con l'emergere da parte di Jean Paul di un sentimento di estraneità nei confronti della *Antike* ed una presa di distanza dallo *Erlebnis* goethiano. Si vedano a tale proposito anche le sempre attuali considerazioni di R.-R. Wuthenow, *Gegenwärtige Vergangenheit und erinnerte Zukunft*, in Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, Reclam, Stoccarda 1982 nonché le osservazioni di W. Harich, *Jean Pauls Revolutionsdichtung*, Rowohlt, Amburgo 1974, pp. 361 e sgg.

³⁶ Dieter Richter sottolinea l'importanza di un doppio topos legato alla dimensione dell'insularità: da un lato nel *Titan* è raffigurata la «Kindheits-Insel», sulla quale il protagonista Albano si lascia condurre ad occhi bendati; dall'altro lato a Ischia, nell'incontro tra Albano e Linda – la donna amata predestinata per lui – si realizza l'antico topos della «Liebes-Insel». Si veda ancora D. Richter, *Jean Paul und Italien*, cit., pp. 17-19.

³⁷ Ivi, pp. 19 e sgg.

Al realismo immaginario di Jean Paul fa da corollario una *Lesesucht* che rispecchia pienamente la patologia caratteristica, come abbiamo visto, anche dell'autobiografismo di Dossi: i libri rappresentano un universo, una realtà virtuale nella quale convivono e si sovrappongono libri per bambini, storie di fantasmi, saggi storici, filosofici e teologici, dissertazioni sull'astronomia, la botanica, l'arte della guerra, il giardinaggio, l'anatomia, la meteorologia, l'apicoltura e la medicina. Jean Paul assimila questo universo librario magmatico e caleidoscopico per restituirlo in una letteratura che descrive come alla rinfusa o guidato da una forma di *horror vacui* tutto quel che vede come in un quadro di Bosch: ne scaturisce un mondo dominato da caos e anarchia creaturale, una forma di nichilismo soave e orripilante al tempo stesso³⁸.

L'apocalisse che si scatena in un clima del tutto artificiale, come in una serra, rimanda alla dimensione trascendentale della letteratura ed alla volontà di preservare la propria scrittura, che si fa scrittura di fuoco, quasi biblica³⁹.

Nur das Ende der Winterabende streckte für den Helden eine verdrüßliche Wespenstachelscheide oder Vampyrenzunge aus. Wir Kinder mussten uns nämlich um 9 Uhr in die Gaststube des zweiten Stocks zu Bett begeben, meine [Brüder] in ein gemeinschaftliches in der Kammer und ich in eines in der Stube, das ich mit meinem Vater teilte. Bis er nun unten sein zweistündiges Nachtlesen vollendet hatte: lag ich oben mit dem Kopfe unter dem Deckbette im Schweiß der Gespensterfurcht, und sah im Finstern das Wetterleuchten des bewölkten Geisterhimmels und mir war als würde der Mensch selber eingesponnen von Geisterauppen. So litt ich nächtlich hülflos zwei Stunden lang, bis endlich mein Vater heraufkam und gleich einer Morgensonne Gespenster wie Träume verjagte. Am anderen Morgen waren die geisterhaften Ängste rein vergessen wie träumerische; obgleich beide abends wieder erschienen. Jedoch hab'ich nie jemand anderen etwas davon gesagt als der – Welt heute.⁴⁰

³⁸ Tali aspetti avranno poi un'influenza decisiva sull'opera di Robert Walser, come la critica non ha mancato di notare. Su Jean Paul e Robert Walser si veda il saggio di E. Bernardi, *Robert Walser und Jean Paul*, in P. Chiarini e H. D. Zimmermann (a cura di), *Immer dicht vor dem Sturze. Zum Werk Robert Walsers*, Athenäum, Francoforte sul Meno 1987, pp. 187-198 e la monografia di A. Gößling, *Abendstern und Zauberstab. Studien und Interpretationen zu Robert Walsers, Der Gehülfe und Jakob von Gunten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992. Lo sforzo di Gößling è volto in particolare a dimostrare l'influsso diretto del romanzo jeanpauliano *Hesperus* su *Der Gehülfe* di Walser.

³⁹ Si veda l'articolo di A. Fattori, *Ipertrofia connotativa e antitesi barocche. Osservazioni su alcune poesie microgrammatiche di Robert Walser*, «Studi Germanici», XLIV, 1, NS, 2006, pp. 121-142.

⁴⁰ Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, in Id., *Werke*, VI, a cura di N. Miller, Hanser, Monaco 1963, p. 1065. (Trad. it. di F. Cambi, *La storia di se stesso*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1997, pp. 23-24: «La fine delle sere d'inverno era avvertita

Jean Paul, scrittore per scrittori che attua il modello dell'*art pour l'art* risulta a questi stessi di difficile comprensione e sembra costretto nel ruolo di autore solo per pochi adepti a lui spiritualmente affini e simpatizzanti di ghirigori di scrittura, complicazioni linguistiche, capricci stilistici e digressioni da quella storia continuamente frammentata e poi volutamente lasciata a metà, insidiosamente intramezzata da fogli intercalari e sempre frettolosamente conclusa (se conclusa) dopo 600-700 pagine di narrazione e divagazioni che costituiscono la declinazione jeanpauliana della lezione appresa da Laurence Sterne. Le digressioni scientifiche, filosofiche, politiche, morali, pedagogiche, mitologiche si trasformano in *Ich-Figuration* nello Jean-Paul-Buch della soggettività che non si esprime più in forma di digressioni sui vari settori dello scibile ma in forma di 'chiacchiericcio' sul mondo culturale e sulla letteratura stessa⁴¹: «Manches Leben ist ebenso angenehm zu schreiben als zu führen; besonders verbreitet der Stoff des gegenwärtigen, gleich dem gedrechselten Rosenholz, den anmutigsten Geruch noch auf meiner Drechselbank»⁴².

Non è difficile leggendo il *Siebenkäs* ritrovare in Setteformaggi lo stesso Jean Paul, in continuo conflitto fra lo spirituale e il materiale, fra una vita poetica e un'esistenza prosaica ma Jean Paul è anche in Leibgeber, letteralmente Donacorporo, sosia ed alter-ego del protagonista⁴³.

Nello sdoppiamento dei protagonisti si incarnano pensieri e sentimenti di una personalità complessa e sfaccettata che vive il dramma dell'artista

dal nostro eroe come la guaina del fastidioso pungiglione di una vespa o come la lingua di un vampiro. Noi bambini dovevamo infatti andare a letto alle nove al piano superiore, i miei fratelli in un letto comune della camera, mentre io in un letto della stanza che dividevo con mio padre. Finchè questi non aveva finito le sue due ore di letture notturne, me ne stavo tutto sudato con la testa sotto le coperte per la paura degli spettri e nell'oscurità vedevo i bagliori degli spiriti nel cielo denso di nubi e mi sembrava che l'umanità stessa fosse imprigionata nel bozzolo degli spiriti dei bruchi. Così nottetempo soffrivo indifeso per due ore finchè mio padre saliva finalmente di sopra cacciando gli spettri come il sole del mattino dissolve i nostri sogni. La mattina dopo le paure degli spiriti erano dimenticate come frutto di incubi notturni, anche se entrambi comparivano di nuovo la sera. Comunque non ne ho mai fatto parola con nessuno prima di dirlo oggi al mondo».

⁴¹ *Mutatis mutandis* anche nell'epoca della scrittura walseriana la 'chiacchera' si riconduce stilisticamente all'autore sette-ottocentesco, come ha ben rilevato Bichsel, che sottolinea la vicinanza alla narrazione orale della situazione che lega il lettore/ascoltatore di Jean Paul ad un narratore fin troppo comunicativo. Si veda P. Bichsel, "Es wird uns allen sanft tun"- *Nachwort*, in Jean Paul, *Maria Wuz*, Insel-Verlag, Francoforte sul Meno 1984, pp. 65-102.

⁴² Jean Paul, *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, I-II, p. 50. (Trad. it. di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, Frassinelli editore, Torino-Milano 1998, p. 47: «Tallune vite sono tanto gradevoli da descrivere quanto da vivere; l'argomento di questa, in particolare, emana sul mio tornio, come quando si tornisce il legno di rosa, un profumo amabilissimo»).

⁴³ Si veda il recente studio di E. Pani, *Schumann e Jean Paul, una similitudine ideale*, Levante Editori, Bari 2004, in particolare il II capitolo intitolato *Jean Paul: le opere tra satira e autobiografia, caos e musica*, pp. 37-46.

costretto a vivere di stenti imprigionato in una realtà nella quale stenta a riconoscersi. Il romanzo è considerato da molti una sorta di autobiografia proprio per questa ricchezza di cenni e motivi 'crepuscolari' che col tempo si rivelano «Charaktermaske des verborgenen Ich»⁴⁴.

Allo scetticismo nei confronti del soggetto autonomo della filosofia di Kant e soprattutto dell'idealismo di Fichte si contrappone la concezione jeanpauliana di *Erdenmenschen*, che indica gli aspetti materiali dell'esistenza umana costretta nei limiti di ciò che è esperibile sensorialmente e vissuta come condizione angustiante da un soggetto non in pace con se stesso, intrappolato com'è nel conflitto tra le possibilità astratte, interiori e spirituali di interagire con la realtà storica e le condizioni materiali per realizzarle, che portano l'autore ad un atteggiamento rassegnato nei confronti del *Fortschrittoptimismus* di matrice illuministica. L'individuo appare isolato, disorientato ed incapace di integrarsi ed interagire in un contesto sociale ormai polverizzato: al posto delle *lumières* settecentesche compaiono delle spettrali *Grubenlampen* la cui luce basta appena a rischiare lo stretto ed impervio cammino del singolo ma certo non per gettare luce su di un nuovo ideale di *Humanität* in grado di agire collettivamente nella storia. Ciononostante, il soggetto rimane anche per Jean Paul il traguardo della storia ed il protagonista di un processo di ricerca dell'identità che passa necessariamente attraverso il fittizio, attraverso la messa in scena dell'io e la riflessione metaletteraria. Questo spiega la sovrapposizione che si viene a creare tra romanzo e biografia che genera una forma di *Konjunktural-biographie*, espressione ludica del momento epico della scrittura e teatro dell'autorappresentazione di un io che si rifiuta di accettare l'identità funzionale dello *homme-machine* così come di adeguarsi passivamente al repertorio fisso di esperienze, azioni ed aspettative codificato nel *theatrum mundi* della *Bildung* estetica, anch'essa sottoposta da Jean Paul ad una critica profonda in rapporto alle concrete norme sociali dell'epoca, come emerge in *Levana* ma anche nell'appendice comica al *Titan*⁴⁵.

Il tipo di rapporto che Jean Paul istituisce tra l'attività del ricordare e quella del collezionare sembra rivelare una matrice rousseauiana: nei te-

⁴⁴ Questa definizione tratta dalla *Vorschule* è ampiamente discussa ed analizzata nel saggio di H. Döll, *Rollenspiel und Selbstinszenierung. Zur Modellfunktion des Theaters in Jean Pauls "Titan" und "Komet"*, «Bochumer Schriften zur deutschen Literatur», a cura di M. Bollacher, H.-G. Kemper, U. Ketelsen, Lang editore, Francoforte sul Meno 1995. In particolare pp. 73 e sgg.

⁴⁵ Nel *Komischer Anhang* dal titolo *Beschreibung der öffentlichen und Privatbibliotheken des Pfarrdorfes Hukelum* Jean Paul mette alla berlina la trasformazione del libro da strumento formativo a bene di consumo soggetto ai parametri economici che determinano altresì le condizioni sociali della vita da scrittore per chi non ha una provenienza privilegiata e sceglie tuttavia di non sottostare ai dettami del mercato. La *Doppelexistenz* dell'intellettuale diviso tra la scrittura ed un impiego borghese è un tema ricorrente che attraversa anche i principali studi critici su E.T.A. Hoffmann ed è stato approfondito in particolare da R. Grimminger (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, III, Hanser, Monaco 1980.

sti di Rousseau l'attività della memoria non è concepita sotto la forma di una *collectio a dispersione* (secondo la formula proposta dalle *Confessioni* di Agostino) bensì come assemblaggio di frammenti che non mirano più a restituire il passato nella sua pienezza integrale ma piuttosto a legarsi in una *collectio in dispersione*⁴⁶.

Rousseau prende in considerazione solo quei ricordi che si prestano in maniera immediata al suo sguardo interno senza richiedere un faticoso lavoro di recupero dai ripostigli della memoria. Il discorso autobiografico deve essere un'espressione spontanea e trasparente di ciò che lo scrittore di se stesso prova nel momento della composizione. Esemplare l'atteggiamento di Rousseau stesso ne *Les rêveries du promeneur solitaire*: l'autobiografo è un botanico e la scrittura mnemografica si intreccia alla continua raccolta delle piante da parte dello scrittore-*promeneur*⁴⁷.

Il legame tra scrittura e botanica è denso di significati poiché la botanica in quanto scienza ha uno status particolare che segna il carattere paradossale di scienza naturale. Rousseau nei suoi scritti, a partire dai *Discours sur les sciences et les arts* del 1750, indica a più riprese il progresso scientifico come responsabile delle difficoltà che l'umanità affronta nella sua crescita culturale. La botanica si distingue dalle altre discipline scientifiche per la sua vicinanza alla natura e per il rapporto fondamentalmente contemplativo con l'oggetto della ricerca in contrasto con le altre scienze naturali, quali la mineralogia, la zoologia, la farmaceutica, che per studiare determinate strutture e principi mettono in atto strategie invasive e talvolta distruttive nei confronti dell'oggetto. La botanica non indaga qualità nascoste della natura bensì la coglie nelle sue forme visibili; per questa ragione anziché distruggere l'involucro della pianta per giungere al nucleo, si concentra proprio su quest'involucro, senza applicare nessun tipo di violenza, a favore invece di un metodo basato tutto sull'osservazione e la descrizione. Ogni petalo, ogni foglia scrivono una autobiografia della natura stessa, una annotazione universale della sua essenza: «Nelle mie solitarie passeggiate, fra i monti, – colgo fiori e pensieri»⁴⁸.

Su questa base si lascia cogliere anche il legame dell'autobiografia con la forma dinamica della passeggiata del *promeneur solitaire* che nel suo cammino raccoglie, colleziona, osserva piccoli oggetti che il caso gli regala come manifestazioni di una natura generosa⁴⁹.

⁴⁶ Si veda a tale proposito A. Assmann, M. Gomille, G. Rippl (a cura di), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Casa Editrice Narr, Tubinga 1998.

⁴⁷ Per un approfondimento di questi temi si veda Ch. Moser, *Erinnerung als Sammlung. Zum Zusammenhang von Mnemographie und Dingkultur (Augustinus, Rousseau, Benjamin, Calvino)*, «Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft», 1, quad. 1, 2009, pp. 87-111.

⁴⁸ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3752, p. 399.

⁴⁹ Si veda a tale proposito lo studio di J. Amicola, *Autobiografía como autofiguration*, Beatriz Viterbo Editora, Universidad Nacional de la Plata-Argentina 2007, pp. 75 e sgg.

In Rousseau si attua uno spostamento di quello sforzo spirituale del riassumere e del concentrare che secondo la concezione agostiniana era compito del soggetto meditante e ricordante, che ora viene invece trasferito sull'oggetto della collezione, mentre compito del soggetto diventa quello della osservazione. L'oggetto della collezione diviene dunque il concentrato di ciò che lo scrittore collezionista ha esperito nella sua passeggiata e toglie a quest'ultimo la fatica del raccoglimento spirituale che presiede alla scrittura. Si potrebbe quasi dire che la provocazione di Rousseau consiste nel sostituire un erbolario al *Journal intime* come atto estremo della naturalizzazione del ricordo scritto che si fa sempre più *dinghaft*⁵⁰.

In quest'ottica è possibile leggere anche il gioco dei nomi nei titoli dei capitoli dei *Flegeljahre* – che non a caso reca il significativo sottotitolo *Eine Biographie* – titoli quali «Mammutsknochen aus Astrachan»⁵¹, «Schwefelblumen»⁵², «Stinkholz»⁵³, «Riesenmuschel»⁵⁴, «Rosenholz»⁵⁵: sono immagini con le quali Jean Paul sembra voler suggerire il sentimento di un Io che si sente un tutt'uno con tutte le cose del mondo e che tuttavia non perde mai la coscienza della propria peculiarità, di quel sentimento di essere una goccia nell'infinito e tuttavia di poter rispecchiare quell'infinito, ciò che alcuni critici hanno chiamato «das Geheimnis des Ich, seiner Stellung im Gesamt der Schöpfung, zu Zeit und Ewigkeit»⁵⁶.

Per Rousseau si tratta di conferire al testo l'apparenza biomorfica di una raccolta di piante, perché la 'naturalezza' del ricordo è comunque il risultato di una operazione che si avvale anche dell'arte retorica per mascherare la sua stessa superficialità; quindi il testo ha in sé la contraddittorietà dell'essere solo apparentemente un qualcosa di naturale mentre in realtà gli oggetti destinati a far parte della collezione sono sottoposti ad un processo culturale complesso che li porta ad attraversare una sorta di morte e rinascita virtuale per togliere la connotazione utilitaristica dell'oggetto in questione restituendogli invece qualcosa di sacro e di magico che costituisce proprio il significato del ricordo⁵⁷.

⁵⁰ Per questa ultima considerazione sulla *pointe rousseauiana* si veda ancora l'articolo di Ch. Moser, *Erinnerung als Sammlung. Zum Zusammenhang von Mnemographie und Dingkultur (Augustinus, Rousseau, Benjamin, Calvino)*, cit., pp. 95-102.

⁵¹ Jean Paul, *Flegeljahre*, in Id., *Werke*, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1959, p. 593.

⁵² Ivi, p. 623.

⁵³ Ivi, p. 625.

⁵⁴ Ivi, p. 660.

⁵⁵ Ivi, p. 680.

⁵⁶ G. Lohmann, *Nachwort*, in Jean Paul, *Flegeljahre*, cit., p. 1123. Si veda il saggio introduttivo di F. Cambi, *La mia biografia è solo un idillio. La ricerca dell'io tra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, cit., pp. V-XXI.

⁵⁷ Per una indagine etnologica di questo processo di morte delle cose necessaria alla fondazione di qualsiasi collezione si veda il recente studio di K.-H. Kohl, *Die*

Questo tipo di dialettica viene dunque ad assumere un significato costitutivo per l'istanza autoriale del testo autobiografico e le *Rêveries* rousseauiane assurgono a modello per un autobiografismo moderno in grado di liberare il potenziale mnemonico della *Dingwelt*: il carattere doppio dell'oggetto del ricordo, allegorico e feticistico al contempo, gioca un ruolo dominante. Cose e oggetti abbandonano il loro ruolo tradizionale di semplici testimoni o motori nella meccanica dell'azione per fissarsi in una dimensione irrelativa, al di fuori di ogni misurazione, al di fuori del tempo della clessidra e dell'orologio: essi si bloccano in una staticità per così dire paradossalmente dinamica perché racchiudono un aspetto del tempo eterno e perciò sempre uguale a se stesso⁵⁸.

Ancor prima che il nostro amore prenda un nome, amiamo. Vi ha una età, che in alcuno confondesi colla infantile, in cui l'anima, anelante di congiungersi ad altra, e non trovando chi incontro le venga, dona parte di sé perfino ad oggetti della natura inorganica, i quali, sotto il suo soffio, si fanno quasi sensibili: non potendo raddoppiarsi si divide.⁵⁹

Il dato fondamentale dell'autobiografismo sia in Jean Paul che in Carlo Dossi sembra essere proprio la costante infiltrazione di questa sorta di collezionismo con punte talvolta surreali e grottesche nella dimensione quotidiana dell'esistenza: crepuscoli onirici vasti e forieri di sconfinamenti avvolgono la pagina, trasfigurata e duplicata in un gioco di specchi che tutto deforma e restituisce in immagini idilliche, leziosamente *biedermeier* ed al tempo stesso spaventose ed abissali come nell'incipit del *Maria Wutz*:

Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstille, du vergnügtes Schulmeisterlein Wutz! Der stille blaue Himmel eines Nachsommers ging nicht mit Gewölk, sondern mit Duft um dein Leben herum: deine Epochen waren die Schwankungen und dein Sterben war das Umlegen einer Lilie, deren Blätter auf stehende Blumen flattern – und schon außer dem Grabe schliefst du sanft!⁶⁰

La ricerca dell'identità, con la rievocazione sublimata di un'infanzia sulla quale non manca di esercitare la sua azione relativizzante l'ironia

Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, Verlag C.H. Beck, Monaco 2003.

⁵⁸ Si veda G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti 1971.

⁵⁹ C. Dossi, *Amori*, Adelphi, Milano 1987, p. 21.

⁶⁰ Jean Paul, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*, in E. Berend (a cura di), *Jean Pauls Sämtliche Werke*, I, cit., p. 407. (Trad. it. di C. Bovero in Jean Paul, *Vita di Maria Wuz*, Lampi di stampa, Milano 2002, p. 3: «Soavi e placide come il mare in bonaccia furono la tua vita e la tua morte, o Wuz, giocondo maestro! Tepido e calmo, il cielo di una tarda estate avvolge la tua vita, non di nuvole, ma di vapori: le stagioni tue furono le oscillazioni, la tua morte il ripiegarsi di un giglio, che si sfoglia aleggando sui fiori eretti – e anche fuor della tomba era dolce il tuo sonno!»).

autoriale, non sfocia in un processo di ricompattazione del soggetto, che anzi rimane frammentario ma si illumina di rifrazioni e bagliori sentimentali tali e tanti da riuscire ad esorcizzare il presente storico della desolata e povera provincia tedesca⁶¹.

Ben presto cominciai ad amare e ben alto posi subito le mie mire. La mia età non esprimèvasi ancora con due numeri, e già mi trovavo innamorato di una regina. Era questa – non sorrider di me, amica geniale, ché in amore vi ha cose assai più grottesche – la regina di cuori, una cioè delle quattro di un mazzo di tresette con cui mia nonna e i due reverendi pasciuti alla sua unta cucina, si disputavano seralmente la lor cinquantina di centesimini.⁶²

Mutatis mutandis nella Lombardia scapigliata e dandy di Dossi s'intravede la mappa di una vita immaginata, tracciata con grafia minuta fino a miniaturizzare il mondo intero in un reticolo di esperienze che assomiglia sempre di più ad un libro-bonsai. Anche i pezzetti di carta giapponesi che a contatto con l'acqua assumono l'aspetto di interi paesaggi si possono considerare come paesaggi disseccati che la trasparenza e la profondità dell'elemento acquatico riportano alla vita.

Già ti narrai – amica geniale – della regina di cuori, mia prima fiamma. Di simili amori, altri ebbi e non pochi, e benché, per la lontananza degli anni e per gli occhi della memoria che vanno affievolendosi, io oggi vi scorga velati come da nebbia, distinguo ancora tra essi una marionetta in vaporosa veste da ballerina, stelleggiata di talco, che, pirottando, fisàvami col verniciato suo sguardo, acceso roteante fiammifero, e una salutatrice magoghetta cinese che sì graziosamente moveva la testolina dal lungo ago crinale... – cari amori di legno, di stoffa, di porcellana, che abitàrono a tratti il cuor mio e ne ingannàron la fame.⁶³

3.2 Autoreferenzialità della scrittura: dall'«io sono un io» di Jean Paul all'«io sol io» di Carlo Dossi

La coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la

⁶¹ Si veda il saggio introduttivo di F. Cambi, *La mia biografia è solo un idillio. La ricerca dell'io tra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, cit., pp. V-XXI.

⁶² C. Dossi, *Amori*, cit., p. 13.

⁶³ Ivi, p. 22.

riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile:
 è, quasi, per l'artista una forma del sentimento.
 (L. Pirandello, *L'umorismo*, 1908)

Lo spunto della riflessione poetologica intorno all'autoreferenzialità è offerto all'interno dei *Flegeljahre* dal doppio romanzo *Hoppelpoppel oder das Herz*, doppiamente doppio in quanto opera dei gemelli protagonisti ma soprattutto come romanzo nel romanzo⁶⁴.

Fin dalla prima fase di stesura del romanzo, interrotto più volte per dedicarsi alla redazione della *Vorschule der Ästhetik*, il progetto di inserire nel romanzo la storia della scrittura a quattro mani di un'opera nata dall'incontro tra i polimetri sentimentali di Gottwalt e le lettere umoristiche del gemello Quoddeusvult, appare per Jean Paul centrale e complementare alle riflessioni sviluppate nelle numerose premesse alle varie opere proprie ed altrui⁶⁵.

Il doppio romanzo dei gemelli offre anche lo spunto narrativo per rappresentare la fondamentale *querelle* di natura estetica sul rapporto di arte ed *Empfindung* che corrisponde al dibattito centrale per il XVIII secolo su *Wirkungs- und Autonomieästhetik*, rispecchiando in questa duplicità di posizioni, incarnate nei *Flegeljahre* rispettivamente da Walt e Vult, anche l'ambivalenza della posizione di Jean Paul, che da un lato sostiene il credo dell'opera d'arte autonoma, dall'altro, essendo uno scrittore del suo tempo, si dimostra attento all'effetto che il libro ha sul lettore e dunque non del tutto estraneo a forme di *Wirkungskalkulation*⁶⁶.

»Ei, Bruder«, sagte Walt, »du bist so hart: was kann denn ein Mensch für eine Empfindung oder gegen sie, es sei in der Kunst oder großen Natur? – Und wo wohnen denn beide, so groß sie auch sind, als nur in einzelnen Menschen? – Wohl mag er sie sich daher zueignen, als wären sie für ihn allein. Die Sonne geht vor Schlachtfeldern voll Helden – vor dem Garten der Brautleute – vor dem Bette eines Sterbenden zugleich auf, ja in

⁶⁴ La critica recente ha messo in rilievo l'importanza decisiva che ha avuto per Jean Paul la lettura dell'opera prima di Clemens Brentano, *Godwi, oder das steinerne Bild der Mutter*, pubblicata in due parti tra il 1801 e il 1802. In esso sono ravvisabili tendenze formali e stilistiche fondamentali sia per il *Künstlerroman* che per l'uso dell'ironia e dell'umorismo come mezzo artistico. Si veda a tale proposito M. Vonau, *Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Paul Roman "Flegeljahre"*, Ergon Verlag, Würzburg 1997, in particolare pp. 34-39.

⁶⁵ Come si è visto nel paragrafo di questa ricerca dedicato alle digressioni, la *Vorredenreflexion*, caratteristica di Jean Paul, sviluppa sempre questioni estetiche di primaria importanza per l'autore come quelle relative all'umorismo, alle forme e ai materiali letterari, così come il confronto con la critica letteraria contemporanea, non discostandosi dunque molto dalle intenzioni della *Vorschule*, se non appunto nella scelta del mezzo attraverso il quale sviluppare la riflessione.

⁶⁶ M. Vonau, *Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Paul Roman "Flegeljahre"*, cit., p. 45.

derselben Minute vor ändern unter; und doch darf jeder nach ihr sehen und sie an sich heranziehen, als beleuchte sie seine Bühne nur allein und stimme ein in sein Leid oder in seine Lust; und ich möchte sagen, gerade so wie man Gott so anruft als den seinigen, indes doch ein Weltall vor ihm betet. Ach sonst wär' es ja schlimm. Wir sind ja alle einzelne.«

»Gut, so nehmt die Sonne hin«, sagte Vult, »aber nur der Paradiesesfluß der Kunst treib' eure Mühlen nicht. Darfst du Tränen und Stimmungen in die Musik einmengen: so ist sie nur die Dienerin derselben, nicht ihre Schöpferin. Eine elende Pfeiferei, die dich am Todestage eines geliebten Menschen aus den Angeln höbe, wäre dann eine gute. Und was wäre das für ein Kunst-Eindruck, der wie die Nesselsucht sogleich verschwindet, sobald man in die kalte Luft wieder kommt? Die Musik ist unter allen Künsten die rein-menschlichste, die allgerneinste.«⁶⁷

Il rapporto di identità tra i *Flegeljahre* e lo *Hoppelpoppel* si gioca sul piano del continuo passaggio tra i due registri linguistici che corrispondono ai due mondi poetici incarnati dai fratelli protagonisti, quello sublime-sentimentale e quello disincantato-umoristico ma anche nel continuo interscambio fra poesia e musica poiché mentre Walt recita i suoi *Streckverse*, Vult improvvisa col suo flauto⁶⁸.

C'è un episodio in particolare che esplicita il gioco dell'identità tra il romanzo e il romanzo nel romanzo e si tratta del viaggio che Walt intrapren-

⁶⁷ Jean Paul, *Flegeljahre*, in Id., *Werke*, cit., pp. 757-758. (Trad. it. di L.M. Rubino in Jean Paul, *Anni acerbi. Una biografia*, cit., pp. 243-244: «Eh via, fratel mio – disse Walt –, come sei duro: che poteri ha un uomo per favorire o per contrastare un sentimento, sia che esso gli venga dall'arte o dalla maestosa natura? E dove mai albergano l'uno e l'altro di questi sentimenti, per quanto grandi essi siano, se non nel petto dei singoli uomini? Può ben succedere quindi che l'uomo se ne appropri come se esistessero soltanto per lui. Il sole si leva contemporaneamente sui campi di battaglia pieni di eroi, sul giardino dei novelli sposi, sul letto di un moribondo, mentre nello stesso minuto, per altri, tramonta addirittura; eppure a ciascuno è concesso di rimirarlo e di renderlo partecipe dei propri casi, come se esso stesse ad illuminare soltanto ed unicamente il suo palcoscenico per intonarsi al suo dolore o alla sua gioia; e starei per dire che è proprio come quando si invoca Dio come qualcuno che ci appartiene, mentre c'è un universo intero che lo prega allo stesso modo. Ahimè, se così non fosse, sarebbe un bel guaio: tutti quanti noi non siamo che degli individui». «E va bene, prendetevi pure il sole – disse Vult –, ma che almeno il fiume celeste dell'arte sia esentato dal portar acqua al vostro mulino. Se ti si concede di mescolare lacrime e stati d'animo alla musica, essa non è più l'artefice, ma si riduce ad essere la loro ancella. Una miserabile spifferata, capace di sconvolgerti il giorno in cui ti muore una persona cara, sarebbe allora una buona musica. E che razza di sentimento dell'arte sarebbe mai questo, che, al pari dell'orticaria, subito si dilegua non appena si riacquisti una certa freddezza? Di tutte le arti la musica è quella più autenticamente umana, la più universale»).

⁶⁸ Per questo aspetto si veda il recente saggio di E. Pani, *Schumann e Jean Paul. Una similitudine ideale*, cit. L'autrice e musicologa a p. 6 definisce il romanzo *Flegeljahre* «rivoluzione musicale» ed il suo autore «come un diavolo tentatore, come un sogno non concluso, una utopia che resta stroncata a metà».

de nel capitolo 39 dei *Flegeljahre* per concluderlo nel capitolo 49: da un lato la topografia dinamica dei paesaggi che il protagonista attraversa suggerisce il carattere di un episodio in sé compiuto e a sé stante, con la *Wanderung* dal soave paesaggio collinare vicino ad Haßlau, passando per l'ampio scenario fluviale, per approdare infine sulle sommità montane con tutte le caratteristiche del paesaggio sublime con i suoi dirupi, le sue cascate, i suoi abissi insondabili. Sembra quasi che in questo episodio Jean Paul voglia inserire un secondo romanzo nel romanzo, una sorta di racconto paradigmatico del viaggio romantico, del quale però l'autore si serve per affrontare la questione fondamentale del romanzo umoristico, ossia il conflitto fra ideale e realtà⁶⁹.

Nel viaggio di Walt, tra i numerosi rimandi letterari che si presentano al lettore attento – dal *Don Quijote* di Cervantes al *Franz Sternbalds Wanderungen* di Ludwig Tieck passando per l'episodio di Wahlheim nel *Werther* – assume un ruolo centrale il riferimento al Mylord Yorick, protagonista del *Sentimental Journey* di Sterne, costante punto di riferimento per Jean Paul ma anche per il suo personaggio Walt, il quale tenta di imitare gli atteggiamenti generosi del viaggiatore sterniano ma, puntualmente, incappa in gesti inadeguati alle situazioni e mette in atto una serie di fallimenti dai risvolti ironici. La letteratura crea a partire da altra letteratura e la critica nei confronti dei romantici diventa autocritica se in questo episodio del 'viaggio romantico' di Walt si ravvisa uno specchio complessivo delle componenti testuali del romanzo come *pars pro toto*⁷⁰.

Vale la pena a questo punto soffermarsi sulla forma del *quodlibet* stesso che compare come disegno che un misterioso *Bilderhändler* sottopone all'attenzione di Walt nell'episodio in questione.

Walts Auge fiel auf eine Quodlibetszeichnung, auf welcher mit Reißblei fast alle seine heutigen Weg-Objekte, wie es schien, wild hingeworfen waren. Von jeher hielt er ein sogenanntes Quodlibet für ein Anagramm und Epigramm des Lebens und sah es mehr trübe als heiter an – jetzt aber vollends; denn es stand ein Januskopf darauf, der wenig von seinem und Vults Gesichte verschieden war. Ein Engel flog über das Ganze. Unten stand deutsch: «Was Gott will, ist wohlgetan»; dann lateinisch: «quod Deus vult, est bene factus.» Er kaufte für seinen Bruder das tolle Blatt.⁷¹

⁶⁹ Su questo sospetto insiste l'articolo di L. Tönz, *Das Wirtshaus »Zum Wirtshaus«*, «Jean-Paul-Jahrbuch», 5, 1970, pp. 105-123.

⁷⁰ Interessante la raccolta di saggi di C. Ginzburg, J.-L. Nancy, F. Noudelmann *Ai limiti dell'immagine*, a cura di C.-C. Härle, *Quodlibet*, Macerata 2005. I saggi raccolti in questo volume, attraversando vari campi del sapere, tra filosofia e letteratura, pittura e musica, si concentrano sul quodlibet come «luogo incerto» che si situa nell'intervallo fra sensibilità e intelletto, fra percezione e discorso, dove l'immagine è insieme ubiqua e minacciata dalla possibilità di dissolversi in una miriade di riflessi evanescenti, ma anche costantemente evocata dai dispositivi del sapere e del pensiero proprio laddove la parola e il discorso mostrano i limiti del loro stesso dire.

⁷¹ Jean Paul, *Flegeljahre*, in Id., *Werke*, cit., p. 860. (Trad. it. di L.M. Rubino in Jean Paul, *Anni acerbi. Una biografia*, cit, pp. 378-379: «L'occhio di Walt cadde su

La critica ha spesso sottolineato il ruolo-chiave di questa immagine poiché in essa si rappresenta emblematicamente la problematica dei gemelli e le complesse dinamiche di *Erkennung* e *Verkennung*, riconoscimento e disriconoscimento reciproco dei due fratelli⁷².

Il mancato riconoscimento da parte di Walt del ruolo svolto dal gemello Vult, come deuteragonista e soprattutto come ideatore del viaggio, è rivelatore del suo atteggiamento 'idealista' rivolto a cogliere solamente il lato fantastico del viaggio. Nel viaggio stesso viene presentato un problema centrale dell'estetica contemporanea: quello del rapporto tra poesia e pittura ed il principio del *ut pictura poesis*. Viene messa in crisi la distinzione tra la simultaneità, che caratterizza la pittura, e la successione che contraddistingue il linguaggio nella composizione poetica: l'episodio del *quodlibet* relativizza con ironia le categorie spazio-temporali poiché la successione temporale del viaggio viene sconvolta dalla simultaneità del quadro *pot-pourri* che a sua volta però è presentato come parte del romanzo e quindi soggiacente alle leggi della successione linguistica.

Centrale nello sviluppo di questa problematica e della messa in questione dell'autoriflessività nei *Flegeljahre* appare la definizione data da Walt dell'immagine come anagramma ed epigramma della vita: non a caso le due forme brevi chiamate in causa mostrano molti aspetti in comune con i polimetri composti dallo stesso Walt, concepiti come forme chiuse in sé, caratterizzate dalla presenza di metafore e parallelismi volti ad attivare una riflessione sulla lingua stessa e dalla presenza di una *pointe* che mette in luce l'ambiguità e l'ambivalenza di un certo oggetto, come già il maestro Herder aveva insegnato a Jean Paul⁷³.

Nel principio epigrammatico, così come esso viene accolto da Jean Paul, si trova a ben vedere già implicita la rappresentazione della doppia natura umana, il volto di Giano del *pot-pourri* che non solo scompone

un cosiddetto disegno *pot-pourri*, nel quale sembrava che fossero state schizzate alla rinfusa con la grafite, quasi tutte le cose che egli aveva incontrato quel giorno sul suo cammino. Da sempre, quando gli capitava di osservare un tale *pot-pourri*, ne restava più immalinconito che divertito, poiché esso gli appariva come un anagramma ed epigramma della vita, ma stavolta in maniera particolare; vi si scorgeva infatti una testa di Giano poco dissimile dai volti di lui e di Vult. Il tutto era coronato da un angelo in volo. In basso c'era scritto in tedesco: "Ciò che Dio vuole è ben fatto"; e poi, in latino: "*Quod Deus vult, est bene factus*". Acquistò quella stampa bizzarra per regalarla al fratello»).

⁷² Si vedano a tal proposito le considerazioni di P.H. Neumann in *Jean Pauls Flegeljahre*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 1966, pp. 51 e sgg., oltre al più recente e già citato M. Vonau, *Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Paul Roman "Flegeljahre"*, cit., pp. 57-65.

⁷³ Johann Gottfried Herder analizza la struttura bipartita dell'epigramma greco nelle sue *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, cfr. J.G. Herder, *Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Weidmann Editore, Berlino 1877-1913, XV, in particolare alle pp. 362-379.

la realtà ma ne mostra anche l'origine trascendentale e la facoltà magica della *Einbildungskraft* di manifestarsi attraverso la poesia⁷⁴.

Per quanto riguarda l'anagramma, esso è associato all'altra componente del volto di Giano, ossia al *Witz* ed al principio dell'associazione di idee in base al *Verstand*. Di ritorno dal suo viaggio, Walt mostra questa *Quodlibetszeichnung* al fratello, il quale a sua volta gli rivela che il commerciante di quadri era in realtà lo stesso Vult e che tutto il viaggio non era altro che una mirabile messa in scena orchestrata da lui.

«Nichts will ich leichter erklären», fing endlich Vult an. «Kann denn nicht ein Kerl, der alle Verhältnisse weiß, dir durch Wälder und Felder immer drei Schritte nach – oder vorgeschlichen sein – mit der Flöte geblasen haben – deinen Namen in den Krügen und Hotels vorausgesagt – die kleinste Sache bestellt und angestellt, z.B. mit dem Bilderhändler und dem Quodlibet und dessen quod deus vult est bene factus, statt factum – und so fort? [...]» «Ich weiß nicht, was deine Gedanken über die Sache sind; ich sentiere, daß sowohl der Larvenherr und Flötenspieler als auch ich und der Briefschreiber dieselben Personen sind».⁷⁵

Rimane però da chiarire il significato dell'angelo che nel quadro fluttua al di sopra di tutto: lo *spiritus rector* del *quodlibet* può essere l'istanza autoriale, lo scrittore geniale che accoglie in sé le parti del tutto? È forse l'autore Jean Paul che polarizza in Walt e Vult le componenti della sua stessa poetologia e che si eleva criticamente al di sopra della sua stessa opera? Questa posizione rimane problematica anche alla luce della lettera che Jean Paul stesso scrive all'amico Christian Otto in data 4 aprile 1799: «Ein jeder Autor hat nur die Empfindung und Einsicht der Theile, nie des Ganzen»⁷⁶.

Secondo la critica recente quell'angelo che rappresenta la visione di insieme del romanzo *Flegeljahre* è il lettore, l'unico in grado di cogliere il legame tra le parti dell'opera e di scorgere al di là della struttura dissonante del romanzo – e del romanzo nel romanzo che in esso si sviluppa – la fondamentale unità di *Körperwelt* e *Geistwelt*, di *Phantasie* e *Witz*, di poli-

⁷⁴ Si veda l'articolo di P.H. Neumann, *Streckvers und poetische Enklave. Zur Entstehungsgeschichte und Form der Prosagedichte Jean Pauls*, «Jean-Paul-Jahrbuch», 2, 1967, pp. 37-52.

⁷⁵ Jean Paul, *Flegeljahre*, in Id., *Werke*, cit., pp. 918-919. (Trad. it. di L.M. Rubino in Jean Paul, *Anni acerbi. Una biografia*, cit., pp. 457-458: «Mi sembra che non ci sia niente di più facile da spiegare – cominciò finalmente Vult -. Non è forse possibile, che qualcuno, ben al corrente di tutte le circostanze, ti abbia sempre seguito o preceduto, quatto quatto, di tre passi, suonando il flauto, preannunciando il tuo nome nelle osterie e negli alberghi, predisponendo e organizzando i più piccoli dettagli, come ad esempio quello del venditore di stampe e del *pot-pourri* e del suo *quod deus vult est bene factus* anziché *factum*, e così via? [...] Non so che cosa ne pensi tu; io sono dell'avviso che sia l'uomo in maschera che il suonatore di flauto, così come anche io e l'autore della lettera siamo le stesse persone»).

⁷⁶ Jean Paul, *Sämtliche Werke*, a cura di E. Berend, III, Sez. III, cit., p. 174.

metro e digressione, come forze poetiche destinate a realizzarsi o a fallire, come sembra ricordarci la testa di Giano del quadro. Il *quodlibet* dunque a ragione si può leggere come simbolo poetologico ricco di significati sui vari piani del romanzo, la cui natura artificiale come *Nachschöpfung* di un geniale atto narrativo è messa continuamente al centro dell'attenzione, secondo un procedimento destinato ad avere un peso fondamentale nello sviluppo dei romanzi del XX secolo⁷⁷.

La rappresentazione dell'ironia romantica come specchio di un universo paradossale si ritrova nei *Flegeljahre* assieme al paradigma romantico della forma aperta dell'adozione di una prospettiva policentrica e della auto-riflessività. Una parte della critica più recente indica i romanzi di Jean Paul come «trascendentali» mettendo in luce che il linguaggio poetico pone in atto un processo trascendentale ermeneutico che altro non è se non la concretizzazione del concetto di *Einbildungskraft*: la genesi del mondo narrato all'interno del romanzo assume il carattere paradigmatico della costituzione del mondo *tout court*⁷⁸.

Tuttavia, se da un lato l'analisi dell'opera di Jean Paul rimanda come si è visto per molti aspetti alle teorie del primo Romanticismo di Jena, vale la pena anche di soffermarsi su alcuni spunti offerti da quella parte della critica che nell'interpretazione dell'opera di Jean Paul mette in evidenza i forti legami anche con l'Illuminismo tedesco e l'appartenenza di Jean Paul alla cerchia anti-idealistica di Herder e Jacobi. La *Clavis fichtiana seu leibgeberiana* appare in questa prospettiva testo fondamentale per comprendere la radicale quanto ironica opposizione di Jean Paul all'idealismo fichtiano, opposizione che egli non manca di riversare anche nel *Siebenkäs*, nei *Flegeljahre* e nel *Titan*, all'interno del quale la stessa *Clavis fichtiana* era inserita come appendice satirica. Il testo va contestualizzato nella polemica sull'ateismo degli anni 1798-1799 in seguito alla quale Fichte si vide obbligato ad abbandonare la sua cattedra all'Università di Jena; inoltre la *Clavis* può essere letta come bizzarro ed originale doppio narrativo della lettera che Jacobi aveva inviato pochi mesi prima della stesura del testo di Jean Paul a Fichte in segno, da un lato, di solidarietà ma di dissenso filosofico dall'altro. Jean Paul riprende la posizione teoretica di Jacobi ma lo fa sotto forma di un ibrido filosofico-letterario carico di doppi sensi e di virtuosismi che risentono del gusto tardo-illuministico per l'enciclopedismo. Nella sua *Clavis* l'autore

⁷⁷ Si veda ancora M. Vonau, *Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Paul Roman "Flegeljahre"*, cit. Vonau sviluppa un'analisi dettagliata dei meccanismi narrativi di André Gide nel romanzo *Faux-Monnayeurs*, scorrendo in essi una realizzazione di quell'istanza autoriflessiva che egli stesso rileva come caratteristica fondamentale nella concezione del romanzo di Jean Paul.

⁷⁸ Rappresentativa di questa tendenza nella *Jean-Paul-Forschung* è l'opera di analisi di M. Schmitz-Emans, *Dramatische Welten und verschachtelte Spiele. Zur Modellfunktion des Theatralischen in Jean Pauls Romanen*, «Jean-Paul-Jahrbuch», 22, 1987, pp. 67-94.

prova a far esplodere «i fuochi d'artificio della propria fantasia creativa nell'aria rarefatta e seria della filosofia»⁷⁹.

Con un espediente narrativo tipicamente jeanpauliano, che stabilisce una sorta di continuità narrativa tra i protagonisti dei suoi romanzi, si immagina che l'autore della *Clavis* sia Leibgeber, l'alter ego zoppicante dell'avvocato dei poveri Siebenkäs, protagonista dell'omonimo romanzo, nonché tutore, sotto il nuovo nome di Schoppe, del protagonista del *Titan*. Nella versione definitiva di quest'ultimo romanzo Schoppe impazzisce dopo aver letto la *Wissenschaftslehre* di Fichte e, già in preda alla follia, consegna allo scrittore Jean Paul lo scritto scaturito dallo studio del pensiero di Fichte a Jena. Jean Paul dunque si finge curatore della *Clavis* di Schoppe/Leibgeber, secondo un noto ed esasperato procedimento di *mise-en-abîme*, e redattore di un *Prologo* sotto forma di lettera in chiave anti-fichtiana a Jacobi e di un *Protektorium*, una sorta di lasciapassare da esibire agli amici per non essere tacciato di fichtianesimo, inframezzato da una farneticante lettera indirizzata da Leibgeber allo stesso Jean Paul in qualità di amico e soprattutto di biografo, documento che testimonia lo smarrimento filosofico nel quale versa chi considera la *Ichheit* fuori discussione⁸⁰.

Jean Paul nella *Clavis*, per definire il proprio concetto di Io, affronta il problematico rapporto tra ciascun Io che pone in se stesso il proprio fondamento e rivendica la propria assoluta libertà e tutti gli altri Io empirici e divisibili.

L'altro Io empirico è soltanto una copia dell'Io che si autofonda come assoluto o gli è radicalmente estraneo? Questa domanda, capace di far esplodere in Germania il conflitto ideologico fra materialismo ateo e idealismo spirituale, è affrontata da Jean Paul in maniera ironica e totalmente antisistemica: come il grande polemista Jacobi, che la critica giustamente riconosce come un primo anziano doppio di Jean Paul, il quale non a caso dedica a lui la *Vorrede* della *Clavis*, porta al limite estremo la tesi dell'avversario mettendone in evidenza i limiti e le implicazioni insostenibili⁸¹.

Ich will mit geringern Schmerzen die Unsterblichkeit als die Gottheit leugnen: dort verlier' ich nichts als eine mit Nebeln bedeckte Welt, hier verlier' ich die gegenwärtige, nämlich die Sonne derselben; das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt

⁷⁹ E. de Conciliis, *Avvertenza per il lettore*, in Jean Paul, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, Edizioni Cronopio, Napoli 2003, p. 12.

⁸⁰ Jean Paul riprende il termine «Ichheit» proprio da Friedrich Heinrich Jacobi, il quale ricorre ad esso ripetutamente in funzione polemica nella sua famosa *Lettera a Fichte* del 1799. Questo particolare uso terminologico viene sottolineato da Hartmut Retzlaff, curatore della versione italiana della *Clavis*, che traduce «Ichheit» con la parola «egoità» riprendendo la significativa sfumatura proposta da Norberto Bobbio in E.H. Jacobi, *Idealismo e realismo*, a cura di N. Bobbio, Editore De Silva, Torino 1948.

⁸¹ Si veda la postfazione di E. de Conciliis, *Fichte e il suo doppio: Jean Paul critico del solipsismo*, in Jean Paul, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, cit., pp. 105-136.

und zerschlagen in zahlenlose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen – und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand. Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner – er trauert mit einem verwaisten Herzen, das den größten Vater verloren, neben dem unermeßlichen Leichnam der Natur, den kein Weltgeist regt und zusammenhält, und der im Grabe wächst; und er trauert so lange, bis er sich selber abbröckelt von der Leiche. Die ganze Welt ruht vor ihm wie die große, halb im Sande liegende ägyptische Sphynx aus Stein; und das All ist die kalte eiserne Maske der gestaltlosen Ewigkeit.⁸²

Jean Paul, al pari di Jacobi, si rifiuta di rinchiudere il soggetto nell'edificio di un razionalismo in cui non trovano posto le ragioni del cuore né tantomeno la concretezza del reale: il Leibgeber della *Clavis fichtiana*, mentre crede di agire in accordo con la ragione, finisce per perderla sprofondando nella follia nichilistica del solipsismo speculativo, una forma di egoismo che nega ogni pietra di paragone fuori di sé.

E sembra scritta proprio pensando a questo personaggio la nota dossierata: «La via del pensatore, nelle sue più tese meditazioni, cammina sempre sull'orlo di un precipizio. Un piede in fallo ed ei precipita... nella pazzia»⁸³.

Il concetto jeanpauliano di fede ammette un'unica forma di ragione che non si limita a percepire ciò che esiste ma che può costruire e creare l'oggetto secondo leggi assolute ed è quella postulata nel divino. Dio è l'Altro che strappa l'uomo dagli abissi di una coscienza ipertrofica e su questa fede si fonda l'idea della *Begegnung*, la struttura interlocutoria di quel dialogo continuo col soprannaturale in grado di rendere davvero libero il soggetto razionale della conoscenza.

Christus sagte: »Die Erde ist ein Traum voll Träume; du mußt entschlafen, damit dir die Träume erscheinen können.«

Maria antwortete: »Ich will gern entschlafen, damit ich die Menschen

⁸² Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, dal *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, I-II, cit., pp. 270-271. (Trad. it. di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, cit., pp. 301-302: «Preferisco negare l'immortalità che la divinità, perché costa meno sofferenza: in quel caso non perdo che un mondo coperto di nebbie, in questo il mondo com'è, ovvero il sole che l'illumina. L'intero universo spirituale è infranto per mano dell'ateismo, ridotto in frantumi, in innumerevoli Io, puntini sfuggenti come il mercurio, che scintillano, scorrono, vagano, si fondono e si scindono senza unità e consistenza. Nessuno è tanto solo nel cosmo come un negatore di Dio: si dispera, col cuore orfano, che ha perduto il più grande dei padri, accanto allo smisurato cadavere della natura che nessuno spirito universale vivifica e connette più e che cresce nella tomba; e si dispera fino a quando si sgretola egli stesso dalla salma. L'intero mondo giace dinanzi a lui come la grande, petrosa Sfinge egizia semisepolta nella sabbia, il cosmo è la fredda maschera di ferro dell'informe eternità»).

⁸³ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3673, pp. 378-379.

träume.« – Christus sagte: »Was soll dir der Traum zeigen?«
 »O, die Liebe der Menschen zeig' er mir, Geliebter, wenn sie sich wiederfinden nach einer schmerzlichen Trennung« – und indem sie es sagte, stand der Todesengel hinter ihr, und sie sank mit zufallenden Augen an seine kalte Brust zurück – und die kleine Erde stieg erschüttert herauf, aber sie wurde kleiner und bleicher, je näher sie kam.⁸⁴

All'atteggiamento speculativo di Fichte si contrappone quello estetico di Jean Paul; i due intellettuali, accomunati dalla visione simpatizzante nei confronti della Rivoluzione e legati sempre comunque da un rispetto reciproco sul piano personale, si dividono sulla questione fondamentale della soggettività intesa come fondamento per il primo e come prigione per il secondo. Lo scrittore ha ben chiaro che la sua stessa produzione romanzesca esibisce la pluralità e l'ingovernabilità dell'Io messo a nudo con tutte le sue ambivalenze. A questa pluralità corrisponde anche una molteplicità di linguaggi che si sovrappongono e si intrecciano parallelamente alla reduplicazione dell'Io⁸⁵.

Proprio il linguaggio è l'arma attraverso la quale Jean Paul dichiara guerra alla pretesa del sapere filosofico di rispondere a tutte le domande dell'uomo: la moltiplicazione delle metafore e l'uso esasperato dell'ipotassi permettono allo scrittore tedesco di attuare una sorta di rispecchiamento deformato dell'Io fichtiano, un rispecchiamento solo formale poichè men-

⁸⁴ Jean Paul, *Traum im Traum*, da *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, I-II, cit., p. 277. (Trad. it. di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, cit., p. 309: «Cristo ha detto: «La terra è un sogno pieno di sogni; devi addormentarti perché i sogni ti possano apparire». Maria ha risposto: «Mi addormenterò volentieri pur di sognare gli esseri umani». Cristo ha detto: «Che cosa vuoi che ti mostri il sogno?» – «O caro, che mi mostri l'affetto degli uomini quando si incontrano dopo una dolorosa separazione...». Mentre lo diceva è apparso dietro di lei l'angelo della morte, si è abbandonata con occhi che si chiudevano sul suo freddo petto... e la piccola terra è salita, scossa, ma divenendo sempre più piccola e pallida a mano a mano che si avvicinava»).

⁸⁵ A proposito della struttura dialogica della scrittura di Jean Paul, la visionarietà che la caratterizza può essere letta come frutto di un dialogo di sé con sé, ossia del sé credente e ancora fiducioso nell'idea che la storia manifesti un senso, e il sé sgomento atterrito dal vuoto metafisico. In altre parole, Jean Paul spinge all'estremo la dissociazione dell'Io in uno scenario abissale, il cui abisso è nell'essere stesso con la sua dissonante polarità. Si veda S. Givone, *Storia del nulla*, Editore Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 132-133. Interessante il quesito sollevato da Givone: «Certo la tentazione è di interpretare Jean Paul nel quadro di uno sperimentalismo che, confidando nell'Io come nell'unico fondamento ironico delle avventure dello spirito, in tutte si arrischia, tutte però appiattendole sullo sfondo di un funambolico gioco letterario. Perché non pensare invece che l'inaudita libertà di movimento raggiunta attraverso questo espediente filosofico (in questione, anzi tutto, il concetto di ironia, e prima ancora, almeno nel caso di Jean Paul, quelli di *Witz* e di *humour*, però in un'accezione a forte connotazione religiosa) faccia del visionario il titolare di uno sguardo che, per usare l'espressione dostoevskiana non certo immemore della sua ascendenza romantica, osa affacciarsi su entrambi gli abissi?».

tre la filosofia fichtiana si offre in un linguaggio autofondativo che poggia sul puro pensiero, la scrittura richteriana apre al lettore infinite possibilità del linguaggio e paradossi empirici che finiscono per capovolgere le aspirazioni sistematiche dell'idealismo fichtiano in un affresco scomposto e schizoide. La seduzione letteraria si fa tanto più forte proprio in quanto antisistemica; essa critica la filosofia ma non pretende di combatterla e di convincere con la ragione ma piuttosto con quello che la critica chiama «spirito linguistico»⁸⁶.

La follia fichtiana/leibgeberiana deriva infatti da una assolutizzazione linguistica delle parole Io, Non-Io, Ragione: quando Fichte abolisce la cosa-in-sé, la coscienza si trova idealisticamente ad operare solo con segni di segni senza alcun riferimento alle cose reali; la *Clavis* racconta il delirio di onnipotenza di un Io che diventa indistinguibile dalla realtà per poi collassare su se stesso e degenerare in incubo che annichilisce⁸⁷.

Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des All! Ich bin nur neben mir – O Vater! O Vater! Wo ist deine unendliche Brust daß ich an ihr ruhe? – Ach, wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würangel sein? ...⁸⁸

Dunque, ancora una volta, la chiave d'accesso di Jean Paul non si apre sul piano asettico della riflessione filosofica, che nel caso dell'idealismo si dibatte in una rete di tautologie prive di contatto con la realtà, bensì si avventura nella dimensione psichica dell'inconscio, del sogno, della finzione letteraria che viene a configurarsi come risposta estetica al problema della perenne oscillazione dell'Io tra la disgregazione e l'aggregazione e come esorcismo contro la paura di perdersi nel Caos⁸⁹.

⁸⁶ E. de Conciliis, *Fichte e il suo doppio: Jean Paul critico del solipsismo*, in Jean Paul, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, cit., p. 118. L'autrice della postfazione nota come questo spirito mostri una forte ascendenza herderiana e ricorda la venerazione di Jean Paul per la *Sprachphilosophie* dello ex stürmeriano.

⁸⁷ Vale la pena di ricordare in questa sede le riflessioni di Franco Volpi sull'uso del termine «nichilismo» nell'opera di Jean Paul: Volpi, oltre che sulla *Clavis*, si sofferma sulla *Vorschule*, dove i 'nichilisti poetici' sono i poeti romantici, ebbri del loro Io, incapaci di celebrare la natura e l'universo intero, Dio compreso, a favore invece dell'esaltazione dell'attività spontanea dell'Io creatore e del libero gioco di una fantasia illimitata. Si veda F. Volpi, *Il nichilismo*, Editore Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 18-20.

⁸⁸ Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, tratto dal *Stebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, I-II, cit., p. 274. (Trad. it. di U. Gandini, in Jean Paul, *Setteformaggi*, cit., p. 305: «Come è solo ognuno nell'immane cripta dell'universo! Io soltanto vicino a me stesso... O padre! Padre! Dov'è il tuo petto infinito perché vi possa riposare? Ahimè, se ogni Io è genitore e creatore di se stesso, perché non può essere anche il proprio angelo sterminatore?...»).

⁸⁹ Si veda a tal proposito la monografia di A. Decke-Cornill, *Vernichtung und Selbstbehauptung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1987, oltre alle interes-

La *Clavis* non è un attacco *ad personam* rivolto contro Fichte ma una satira diretta contro le conseguenze estreme delle sue implicazioni filosofiche. Il vero bersaglio polemico di Jean Paul erano i fratelli Schlegel, autentici invasati dal solipsismo implicito nella riflessione fichtiana⁹⁰.

Nel Leibgeber della *Clavis* che muore in solitudine chiedendosi chi ascolterà il suo lamento e chi lo conoscerà dopo l'eternità, trovando come unica desolante risposta la parola Io, è facile riconoscere la caricatura dell'individualismo estetico caratteristico del circolo jenense: non solo l'Io ha fagocitato l'universo esterno ma si abbandona al vuoto dei propri abissi filosofici con raffinato autocompiacimento. Alla professione di genialità, cella di isolamento dell'estetismo, si contrappone il gioco di immedesimazione e trasformazione dell'Io nell'Altro, che è alla base dell'umorismo jeanpauliano. Nel mondo poetico di Jean Paul si instaura dunque un rapporto positivo tra Io e *Witz* poichè, attraverso l'uso umoristico delle metafore, lo scrittore moltiplica e inventa nuovi possibili legami tra i segni e i loro referenti reali, tra l'Io puro infinitamente divisibile e il mondo, tra l'opera e il suo destinatario. L'ineludibile tendenza dell'Io alla metamorfosi e al raddoppiamento, il suo essere al contempo finito e infinito, isolato nella propria angosciata individualità e bisognoso del prossimo, costituisce un mistero la cui essenza l'autore percepisce e riconosce senza pretendere di scomporla ma riportandola alla coscienza con l'oscuro scrutare di un linguaggio simbolico:

Nie vergeß' ich die noch keinem Menschen erzählte Erscheinung in mir, wo ich bei der Geburt meines Selb bewußtsteins stand, von der ich Ort un Zeit anzugeben weiß. An einem Vormittag stand ich als ein sehr junges Kind unter der Haustüre und sah links nach der Holzlege, als auf einmal das innere Gesicht »ich bin ein Ich« wie ein Blitzstrahl vom Himmel vor mich fuhr und seitdem leuchtend stehen blieb: da hatte

santi osservazioni di Fabrizio Cambi nel già citato saggio introduttivo "*La mia biografia è solo un idillio*". *La ricerca dell'io tra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, cit., pp. V-XXI. In questo contesto Cambi sottolinea anche l'importanza che la ricezione di Karl Philipp Moritz riveste per l'introspezione in chiave antifichtiana nell'autobiografia di Jean Paul.

⁹⁰ Per un'analisi approfondita del dibattito intorno al concetto di soggettività e del complesso rapporto tra Jean Paul, l'idealismo filosofico e la *Frühromantik*, si veda il menzionato studio di P. Heinemann, *Potenzierte Subjekte - Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, cit., pp. 30-45 e pp. 60-79. Altrove la critica ha ricordato opportunamente come anche nella *Geschichte der Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* la rappresentazione del Consigliere artistico Fraischdörffer, con la sua pedanteria, ricordi molto da vicino i fratelli Schlegel che ancora una volta Jean Paul mette alla berlina. Si rimanda ancora a M. Vonau, *Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbst-reflexivität von Jean Paul Roman "Flegeljahre"*, cit., pp. 42-43; oltre che all'ormai classico articolo di E. Berend, *Jean Paul und die Schlegel*, «Euphorion», 20, 1913, pp. 83-86.

mein Ich zum ersten Male sich selber gesehen und auf ewig. Täuschungen des Erinnerens sind hier schwerlich gedenkbar, da kein fremdes Erzählen in eine bloß im vernhangnen Allerheiligsten des Menschen vorgefallne Begebenheit, deren Neuheit allein so alltäglichen Neben Umständen das Bleiben gegeben, sich mir Zusätzen mengen konnte.⁹¹

Jean Paul come biografo di tanti personaggi, da Maria Wutz al Fixlein passando per Fibel, Marggraf, la sposa di legno e tanti altri, oltre che come storiografo di se stesso, è ben consapevole di portare avanti un progetto che non conduce all'unità né esistenziale né estetica del soggetto: nella rievocazione rassegnatamente ironica di un'infanzia vagheggiata, pur sullo sfondo della misera e soffocante provincia tedesca che perde i suoi connotati contingenti per assurgere a simbolo di una povertà universale, lo sguardo rivolto all'indietro non ricomponne l'io ma anzi lo frammenta in un caleidoscopio di immagini e di bagliori sentimental-idillici⁹².

Né le sensazioni rivali che vengono a me dai vari oggetti, giungono a combaciarsi perfettamente e a dare un sol squillo nello spirito mio, fermentando in esso un miscuglio di ali e zampe e teste d'idèe versàtovi da letture affrettate, copiose, disparatissime. Era forse, originariamente, il mio cuore un unico specchio ma, dalla memoria onerato, si spezzò in centomila specchietti. Il troppo olio, dirébbesi, affogò lo stoppino. Se nel bujo notturno, nei preludi del sonno, mi si rierge talvolta l'idèa – come la colonna di fuoco che guidava gli ebrei – luminosa, compar-

⁹¹ Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, in Id., *Werke*, VI, a cura di N. Miller, cit., p. 1061. (Trad. it. di F. Cambi, *La storia di se stesso*, cit., p. 20: «Mai dimenticherò l'esperienza, che non ho mai raccontato a nessuno, della nascita della mia coscienza della quale so indicare luogo e tempo. Quand'ero molto piccolo, una mattina, guardai verso sinistra il soffitto di legno stando sotto la porta di casa, e d'un tratto l'intima visione di 'io sono un io' mi passò davanti come la folgore e da allora mi si fermò davanti luminosa: allora il mio io si era visto per la prima volta e si sarebbe visto per sempre. È difficile pensare a errori della memoria, poiché nessun racconto esterno poteva entrare coi suoi inserimenti in un evento che si svolgeva nella zona più sacra e riposta dell'uomo, la cui novità da sola conferisce durata a secondarie circostanze quotidiane»).

⁹² Nota ancora Fabrizio Cambi che la stesura della *Selberlebensbeschreibung* coincide per Jean Paul con il rientro a Bayreuth dopo il secondo soggiorno a Heidelberg (dalla fine di maggio al 4 luglio 1818) che coincide con il momento della delusione nei confronti degli ambienti accademici e mondani e soprattutto di August Wilhelm Schlegel, per il quale egli nutre un'avversione profonda, peraltro del tutto corrisposta. Questa fase è caratterizzata dal ripiegamento nel guscio protettivo e sobrio dell'idillio domestico. Non è un caso che per la strutturazione compositiva di quest'opera l'autore abbandoni la forma epistolare che aveva caratterizzato la sua *Konjektural-Biographie* a favore invece di capitoli che si configurano come lezioni universitarie (miste a notazioni diaristiche e a stralci di conversazione) proprio perché influenzato dall'esperienza accademica di Heidelberg che diventa oggetto di parodia. Si veda F. Cambi, «La mia biografia è solo un idillio». *La ricerca dell'io tra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, cit., pp. XIII-XIV.

so il sole, io più non scorgo che fumo. Vero è che nel fumo perdura la fiamma e che, a forza di gòmito e pòmice, la idèa riauquista splendore [...] ma ciò non avviene che a prezzo di transazioni, di sottintesi, di ripieghi, cosicchè il mio stile potèbbesi bensì assomigliare ad una donna sapientemente abbigliata, non mai ad una bellissima vergine nuda.⁹³

Il fenomeno della autoriflessività nell'opera di Dossi va contestualizzato nell'ampia crisi culturale con la quale anche scrittori italiani come Gabriele D'Annunzio, Sergio Corazzini e Gian Pietro Lucini si confrontano intorno al 1900: l'autoriflessività è da un lato una concretizzazione della crisi stessa, dall'altro la ricerca di vie d'uscite dalla stagnazione. Alcuni studi recenti hanno sottolineato come il metatesto autoriflessivo caratterizzi le cosiddette *Schwellsituationen* ed in particolare le fasi storico-letterarie di passaggio tra un'epoca e l'altra⁹⁴.

Eccoci al *mac*. Era un errore di stampa, ma uno che gli rovinava un periodo... che dico! Una pàgina! Ed egli non averlo veduto! E chissà quanti ce n'èrano ancora! – sì, che vòlto quel foglio, spinse pauroso lo sguardo al vicino... *Laus Deo!* Non ne trovò. Ma trovò un'altra cosa.

Trovò di avere stampato una miseria di un libro: se lui! (in quanto ché a ciascuno il proprio specchio sorride) immaginate un po' gli altri, i quali non hanno certo interesse che un libro sia bello, anzi, cui molte volte disgradà, quand'è. Eppure! Si ricordava d'averlo pensato entusiasta, e rivedeva uno per uno i luoghi di tale o tale baleno; né avea manco sparmiato i polpastrelli de' diti, ma! Ma la sua penna, siccome a inesperto un cavallo, l'avea condotto in un dove, mentr'ei tendeva ad un altro.

Or, che cosa dedurne?

Che, a parer mio, facea di un brossolino un bubone. Qualche pàgina fiacca, orsu! Non è il Dio – fece alle belle?

Ma Alberto non la vedea così; e tornò a lègger da capo. Ve'! un periodare contorto... male assonante... a stroppiature d'idee; qui, odore di costolette bruciate; lì, di camino; più in là, un organetto sfiato; poi una mosca noiosa... In conclusione, lanciò per aria il volume.

E si promise di farne un falò con tutta l'altra famiglia, pur non pen-

⁹³ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., pp. 86-87.

⁹⁴ Si veda il saggio di Ch. Schamm, *Das Gedicht im Spiegel seiner selbst. Autoreflexivität in der italienischen Lyrik von der ästhetizistischen Décadence bis zur futuristischen Avantgarde*, M PRESS, Monaco 2006, in particolare le pp. 61-67, oltre all'articolo di M. Schmeling, *Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 8, 32, 1978, pp. 77-97. Entrambi, per le loro considerazioni, prendono spunto dalla tesi secondo la quale ciò che caratterizza la letteratura moderna è prima di tutto proprio la sua tendenza ad interrogare se stessa, come enunciato da R. Barthes, *Littérature et méta-language*, in Id., *Essais critiques*, Seuil, Parigi 1991, pp. 106-107.

sando che il suo librajo a Firenze ne avea già forse in vetrina, cioè! Non pensando... io credo... anzi! Sono sicuro che sì, e che fosse appunto per questo s'egli arrischiava tale incendiaria promessa.⁹⁵

La questione centrale è quella del rapporto tra il potenziale creativo dell'autoriflessività e la sua forza distruttiva: in Dossi essa corrisponde ad una strategia con l'aiuto della quale l'autore cerca di irritare un lettore che tende ad adagiarsi in forme di ricezione più rassicuranti.

Per i pòveri d'intelligenza provvede la caldaja dei frati; c'è una letteratura estesissima, nientemeno che il novantanove per cento di ogni biblioteca. Ne profittino dunque. L'acqua non costa nulla e rinfresca. E se, dopo ciò, si ostinano a spizzicare le mie frolle pernici in salmì per poi lamentarsi di qualche doloruccio di ventre, ¡ colpa loro! Questo libro contiene, certo, veleni, ma anche i veleni sono ùtili, basta sapere dosàrseli, cosicchè l'arte della salute – intendi, per burla, la medicina – fonda in gran parte su di essi.⁹⁶

L'autoriflessività non si lascia ridurre dunque a mero autorispecchiamento narcisistico ma, attraverso una lotta interna ed un processo di autocritica metaletteraria, cerca di pervenire ad una nuova definizione di letteratura. Nella riflessione dell'autore sulle condizioni e le possibilità della sua stessa arte poetica si fa strada lo scetticismo moderno riguardo al sempre più lacerato rapporto tra la creazione letteraria e la realtà.

In un trattato d'igiene, fra i modi di mantenersi la salute o di riacquistarla, io porrei quello di beneficiare altrui. La maggior parte infatti de' mali nostri è creata ed esagerata dalla nostra immaginazione, dal nostro "io" che non pensa se non alle sue miserie e dimentica il mondo esteriore, senza cui non vi ha possibile perfezione per l'uomo. Dimenticare se stesso negli altri, trarre dal nostro beneficio le intime soddisfazioni della coscienza, ecco il gran precetto medico che vince, in efficacia, tutte le ricette degli Ippocrati alti e bassi del mondo intero.⁹⁷

Nel mosaico delle *Note azzurre* si delinea con brillante umorismo la parabola compiuta dalla civiltà letteraria italiana dall'esordio impegnato dell'età romantico-risorgimentale alla crisi degli scrittori della «generazione cruciosa»⁹⁸. Il dialogo confidenziale che il narratore manzoniano intrattiene con un ampio pubblico, certo non illetterato ma neanche composto da letterati di professione, sfuma già nell'opera di Rovani cara al

⁹⁵ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 244.

⁹⁶ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., p. 84.

⁹⁷ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 4984, p. 921.

⁹⁸ Si veda il già menzionato studio di G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, cit., pp. 37 e sgg.

Dossi in una sorta di «schermaglia fra l'autore e i suoi lettori, fatta di botte e risposte, di aggressività e compiacenza, di adesione e rifiuto»⁹⁹. Nella stagione postunitaria questa sfida perde il tono di un ammiccamento e acquista quello polemico e conflittuale di una provocazione irridente.

Il *noi* di Manzoni vale *io e il lettore* – il *noi* di Rovani vale *io e ancor io* – ch   ei vale per due – l'*io* di Dossi vale per l'*io sol io*. In altre parole il primo s'industria a insinuare in altrui le proprie opinioni – il secondo le impone – il terzo le tiene per s  .¹⁰⁰

La corrispondenza tra la «eroica fatica» del narratore de *I promessi sposi*, ossia la fatica di trascrivere dal dilavato manoscritto una «bella storia», e l'analoga «fatica di leggere»¹⁰¹ da parte dei suoi interlocutori crea un'intesa fondata sulla somma di valori estetici, morali e politici condivisi. Se in Manzoni l'arte    ancora «un bisogno comune, si potrebbe dire politico», nella narrativa degli scapigliati invece «l'accordo sincero fra il pubblico e gli artefici    svanito»¹⁰². La pratica letteraria assume ormai anch'essa i caratteri di una professionalit   determinata dalle leggi del mercato economico. Essa si trova a fronteggiare un fruitore di cui ignora i gusti culturali e la fisionomia etica, costringendo l'artista a porsi in precario equilibrio fra opposte soluzioni comunicative: da un lato quella di rimanere dentro uno schema dialogico che soddisfi le indifferenziate aspettative del pubblico medio, dall'altro quella di sperimentare in una solitudine estrosa e narcisistica un'autonomia di racconto non asservita alle leggi del mercato¹⁰³.

“Sul mio modo di scrivere, cosiddetto difficile”. Un amico, dotto e intelligentissimo, mi dice: “dovresti scrivere, Dossi mio, in forma pi   popolare, tralasciando certe parole che non si capiscono dai molti e per   fanno abbandonare il libro” - Rispondo: a piacer tuo. Eccoti una matita e segna queste parole. – L'amico prende un mio libro, legge e comincia a segnare. Egli conosce non scarsamente la lingua italiana e per   non sottolinea, in media, che un pajo di parole per pagina che io sostituisco con altrettante pi   facili. – Ed ora, si passi il libro cos   corretto ad altra persona, meno istruita di quell'amico, una quindi che pi   si avvicina a quella indefinita quantit   di gente detta popolo, per la quale si dice che tutto dovrebbe essere scritto e fatto. Questa persona

⁹⁹ L. Amabilino, *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, in U. Schulz-Buschhaus (a cura di), *Scrittore e lettore nella societ   di massa*, Edizione Lint, Trieste 1991, p. 258.

¹⁰⁰ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 2271, p. 149.

¹⁰¹ A. Manzoni, *I promessi sposi. Introduzione* (1841), Le Monnier, Firenze 1991, p. 6.

¹⁰² C. Boito, *La Mostra nazionale di Belle arti* (1884), in M.C. Mazzi (a cura di), *Gite di un artista*, Edizioni De Luca, Roma 1990, p. 345.

¹⁰³ Si veda ancora G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, cit., pp. 12 e sgg.

legge, e, a mio invito, segna le parole che non comprende e ne segna, in media, 6 o 7 per pagina, parole tutte che non avevano fatto alcuna impressione di disgustosa novità all'antecedente lettore. Ed il libro trapassa poi ad altra persona, di un grado ancora minore di coltura e d'intelligenza, e così via - scendendo - va fino ad arrestarsi alle soglie del completo analfabetismo. Allora, dopo averlo ricorretto di mano in mano come vorrebbe il signor popolo, ripresento il libro al primo lettore. Ahimè! colle parole sono scoloriti anche i pensieri, chè la parola non è altro infine se non pensiero: a forza di stacciare il composto del libro, tutto il sugo ne è uscito e non rimane più che la feccia. Quanto resta, tutti lo capiscono, è vero, ma a nessuno piace - Il letterato che non scrive pei pochi è letterato di ben poco valore.¹⁰⁴

Carlo Dossi non risparmia condanne feroci contro l'improvvisa popolarità che il «pubblicaccio» regala a libri scritti goffamente e senza ingegno, mostrando una comunanza in questo sentire riguardo alla riuscita di un libro con Tarchetti, con Praga, i cui versi non piacciono alla «gente che calcola e che conta» ma a quella «che fantastica e che sente»¹⁰⁵. Anche Arrigo Boito manifesta la propria riprovazione contro la potenziale fruizione di massa di prodotti di valore estetico: la sola ipotesi che un'opera d'arte possa raggiungere la vasta cerchia di lettori improvvisati spaventa il musicista-poeta. Il movimento scapigliato, come si è visto precedentemente, si difende strenuamente dalle dinamiche che annunciano un sistema culturale in fase espansiva anche se, al di là dell'ostentazione di un disinteresse sovrano nei confronti dei desideri del lettore comune, non mancano espressioni anche fortemente contraddittorie di perplessità autocritica: «O gente che scrivete per non essere capita, non sarebbe assai meglio taceste!»¹⁰⁶.

Tali contraddizioni si esprimono in un progetto talvolta confuso e non esente da ambiguità ma sorretto da una grande ambizione: nel momento storico di una svolta politica di enorme rilevanza, la funzione primaria che i giovani scapigliati assegnano al loro scrivere è di galvanizzare la neo-nata coscienza critica del ceto dirigente - quella società milanese che, dopo aver partecipato alla stagione dei grandi entusiasmi risorgimentali, non si riconosce più nella forma istituzionale assunta dallo Stato unitario e si sente avanguardia del paese - sostenendone la formazione come classe borghese davvero europea, in nome però di una moralità spregiudicata e anticonformista sulla quale instaurare una inusuale collaborazione¹⁰⁷.

Un disegno certamente ambizioso, quello di guidare la coscienza critica di una collettività dominata dall'utilitarismo, un disegno teso a rita-

¹⁰⁴ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 4847, p. 526.

¹⁰⁵ C. Arrighi, «Cronaca grigia», 20 gennaio 1867.

¹⁰⁶ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 17, p. 3.

¹⁰⁷ G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, cit., pp. 37-60.

gliarsi un pubblico ideale, all'interno dei ceti medi urbani, composto dalla borghesia illuminata, destinato a rivelare molti punti deboli e velleitari anche se in grado di guadagnare una sua credibilità, almeno nel primo quindicennio post-unitario. In questa cornice trova spazio l'espressionismo stilistico di Dossi, e tale spazio si definisce non solo grazie ad una sua particolare e aristocratica forma di luddismo anti-editoriale che lo spinge a stampare in proprio le poche copie numerate dell'*Altrieri* e della *Vita*, ma anche attraverso la coscienza a tratti dolorosa ma sempre forte ed espressivamente potente della propria limitatezza:

Difficilissimo, anzi impossibile, è fare un lavoro di lunga lena perfetto (parlo sempre di lavori d'arte e spec. di letteratura). Ciò che suscita le opere somme è l'entusiasmo. L'entusiasmo dura un'ora, due, un giorno, non di più – perché l'entusiasmo è uno stato fuori del naturale. Ora, dimando io, come si fa a mantenersi in entusiasmo un anno o due di fila? Né l'assenzio basta. Riuscirai sempre un lavoro a tacconi, a macchie. Impossibile comprenderlo tutto in una sola occhiata: qualche sua parte strapiomberà: e per quante correzioni, per quanta lima usi poi, avremo sempre un lavoro aggiustato, non mai di un sol getto. Nei lunghi lavori bisogna adunque accontentarsi del quasi riuscito.¹⁰⁸

La complessità di un'opera poliedrica e di una scrittura multiforme che, come si è analizzato, opera per disvelamenti progressivi procedendo dall'esterno verso il centro di digressione in digressione si coniuga alla perdita di fiducia nell'opera come testimonianza di autentici moti dell'anima e ad una sempre più forte coscienza dell'autonomia del linguaggio. L'autoriflessività diventa strumento di indagine di nuovi metodi per aprire l'opera alla realtà¹⁰⁹.

«Una volta i novellieri contavano le novelle, oggi contano se stessi»¹¹⁰.

Le forme del metadiscorso all'interno del testo narrativo, dove appunto il soggetto tratta del suo stesso scrivere e non di letteratura in generale, mettono in atto una funzione di segnale sul carattere artificiale del testo stesso. Nel caso di Jean Paul e di Carlo Dossi si può parlare di una doppia referenza sia metadiscorsiva che inerente alla trama dei romanzi poiché i

¹⁰⁸ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., p. 188.

¹⁰⁹ Va tenuto presente in questo contesto il rapporto tra Carlo Dossi e Gian Pietro Lucini, teorico di una poetica tanto distante dal tardo romanticismo quanto dalla *décadence* ed autore di un tipo di satira autoriflessiva ma al contempo fortemente radicata nelle forme di convivenza sociale dell'era giolittiana. La critica recente ha rivalutato l'importanza della poesia *Protesta contro le Machine che corrono e volano* come ponte polemico tra la Scapigliatura milanese e l'avanguardia futuristica. Si veda a tal proposito ancora Ch. Schamm, *Das Gedicht im Spiegel seiner selbst. Autoreflexivität in der italienischen Lyrik von der ästhetizistischen Décadence bis zur futuristischen Avantgarde*, cit., pp. 16-17 e pp. 181-216.

¹¹⁰ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., Nota 3572, p. 353.

testi formalmente continuano ad obbedire alle leggi del racconto mimetico ma l'azione complessiva o parziale dei romanzi stessi spesso assolve ad una funzione autoriflessiva: sovente sono i personaggi stessi ad esprimere commenti autoriflessivi senza che vi sia una vera e propria rottura della *histoire*.

Correva il mercoledì. Alberto cominciò a transigere seco, mettendo la prima zappata al pròssimo lunedì. E come fare a meno di questo tratto di tempo, per preparare le penne, il calamajo, la carta? Ma intanto, per attutire la noja ch'egli si procurava, prese a frugare ne' vecchi suoi cenci, vale a dire nella raccolta di *Opere* sue in versi ed in prosa; sopra la quale da anni – morta la nonna e don Romualdo inciullito - ci dormiva su il gatto: chi vuol darsi infatti la pena di leggere a sé i propri pensieri?¹¹¹

La presenza massiccia dei riferimenti religiosi nell'opera di Carlo Dossi anche in forma satirica fa sì che anche nella sua opera come in quella di Jean Paul la presenza di Dio, per quanto temuta e a volte respinta, sia costantemente evocata¹¹².

Nel sommo del cielo letterario è la soglia del musicale, ed io su questa sostai. Non l'ho varcata, ma a giudicare dall'emozione che m'investì solo tendendo l'orecchio verso l'abisso di melodiosi bagliori innanzi a mè spalancato, dico e credo che se il paradiso ha un'anticamera, è questa. Qualche passo più in là ed il mio essere si sarebbe di voluttà liquefatto, in uno spirito puro.¹¹³

Se scrivere per Dossi è sempre una questione autobiografica, la scrittura sarà sempre scrittura del corpo, inteso come manifestazione più estrema dell'individuo nella sua singolarità: la critica del soggetto va di pari passo con la riflessione sulla lingua poichè la trasformazione del soggetto in individuo non può compiersi senza la liberazione della lingua dalle pastoie della grammatica e dalle false certezze delle costruzioni logiche che impediscono alla lingua di sprigionare la sua forza metaforica e sovversiva.

¹¹¹ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere scelte*, a cura di F. Portinari, cit., p. 188.

¹¹² Si rimanda per questo aspetto a P.-C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., pp. 74-80. L'autrice mette in luce la vicinanza di pensiero e a volte anche di scrittura tra Dossi e Nietzsche, considerando quest'ultimo «le théoricien du rire dont Carlo Dossi est l'illustrateur humoriste», ivi, p. 75. Sempre sul tema spirituale e metafisico, si riporta la Nota 2405: «Nell'Universo, tutto è centro...l'Universo è tutto infinito perché non ha margine...; non è totalmente infinito, perché ciascuno parte di quello è finita...Dio è tutto e totalmente infinito perché tutto lui è in tutto il mondo...l'infinito è immobile. L'infinita quiete e l'infinito moto concorrono in una... – Se il mondo è finito ed extra il mondo è nulla, ov'è il mondo? Sarà qualche cosa che non si trova – (in parte, Bruno)», C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 196.

¹¹³ C. Dossi, *Amori*, cit., p. 43.

3.3 Il labirinto verbale: la lingua inventata

C'è negli Scapigliati il desiderio di permanere lombardi o subalpini, di cuocere e maturare italiani. Donde, per il Dossi, il commovente tentativo di inserire nella lingua, fra le più care giugiole di una toscانيتà immaginata, sognata, e non raggiunta, alcuni momenti fra i più espressivi dei dialetti (piemontesi e lombardo). Questo laborioso conato perviene ad un esito "sui generis" che potremmo chiamare leziosamente parodistico. (C.E. Gadda, *La Scapigliatura milanese*, 1949)

I critici spesso hanno stigmatizzato l'aspetto 'barocco' della lingua sia in Jean Paul che in Carlo Dossi reagendo di fronte al desiderio esasperato da parte di questi autori di forgiarsi una lingua propria in grado di sfidare i limiti del linguaggio comune dell'utilitarismo linguistico. Carlo Dossi, come ha ben messo in luce la critica recente, riafferma la necessità imperiosa di un dire giusto e adeguato¹¹⁴.

Si precisa la posizione particolare di Carlo Dossi in rapporto agli scapigliati anche per uno sfasamento temporale: Dossi è il più giovane fra loro, dunque si affaccia al movimento quando esso stesso inizia ad esaurirsi; pertanto egli ne adotta l'estetica e ne esaspera le tendenze espressive ma non ne assume lo stile di vita, c'è dunque un *décalage* fra il modo di vivere e il modo di scrivere¹¹⁵.

Luigi Capuana invece sottolinea i luoghi della scrittura dossiana che associano la scrittura alla patologia e vede proprio in questo temperamento con una tendenza patologica l'elemento atipico di Carlo Dossi, non per il tema in sé ma per la forza della sua irruzione letteraria: nella lettura che ne dà Capuana, Carlo Dossi è uno straordinario caso letterario ma anche un bel caso clinico¹¹⁶: «Penso, scrivo, lavoro di e notte senza riposo, perché c'è la pazzia alla porta che attende ad entrare e a farmi pagare il mio conto, non appena mi fermi- *vigila semper!*»¹¹⁷.

Evitando di esprimere giudizi di valore positivo o negativo, lo scrittore siciliano traccia il ritratto di Dossi come artista paradossale che riversa sulle sue pagine una sorta di caos calmo, un apparente groviglio verbale dove si mescolano eccessi, disarmonie, stravaganze di ogni sorta eppure dove tutto rimane sempre sotto il controllo dell'autore¹¹⁸.

¹¹⁴ P.-C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., pp. 522-549.

¹¹⁵ P. Nardi, *Carlo Dossi* in C. Muscetta, F. De Sanctis (a cura di), *Letteratura italiana. I minori*, IV, Marzorati, Milano 1961.

¹¹⁶ Per un approfondimento critico di questa tematica nella letteratura italiana moderna si veda anche A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 1993.

¹¹⁷ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 3686, p. 382.

¹¹⁸ L. Capuana, *Carlo Dossi*, in Id., *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Edizione Giannotta, Catania 1972, pp. 154 e sgg.

In certo qual modo il genio sarebbe il perfetto ordine. Le idee sono di tutti: chi le sa più logicamente ordinare, quello ha maggiore ingegno degli altri. Chi le ordina in modo, sia per la parola, sia per la frase, da non potersi meglio – quello ha genio.¹¹⁹

La patologia dell'essere si salda a quella della lingua, intrinsecamente incapace di rendere conto della realtà ed esprimere i sentimenti per come noi la apprendiamo e per come ci viene trasmessa nella sua codificazione dalla memoria culturale. Occorre dunque riorganizzare la lingua forse anche con una certa violenza nei confronti dell'ordine grammaticale e lessicale prestabilito: «La sicurezza di stile è la piena espressione del concetto. – Non ondeggiamenti, non passi inutili per afferrare l'idea. – Lo scrittore mette sicuro sulla carta il pensiero già meditato, non lo cerca scrivendo»¹²⁰.

Dossi, autodidatta delle lingue straniere nelle quali, come si è visto in precedenza, egli mostra un talento fuor dal comune, considera ardua l'impresa di costruirsi una lingua propria ma questa avventura gli appare irrinunciabile per dare un senso alla sua vita e alla sua opera: essa viene a coincidere con l'esigenza di essere se stesso, di diventare ciò che è e di trasmetterlo ai posteri. Di qui l'assoluta importanza delle *Note azzurre* come laboratorio di questa ricerca linguistica e culturale *in progress*:

Per tre secoli la lingua italiana stette senza gramatiche, e se ben stesse ne abbiamo una prova solenne negli scrittori grandissimi di que' tempi. La prima gramatica fu pubblicata nel 500 – La gramatica è il gran campo dove lavorano i fanulloni – colla loro eterna quistione del si può e *non si può*. Varchi non vuole che si usa analogia in gramatica, il che viene a dire che se uno dei cosiddetti legislatori non ebbe occasione di adoprare per la mancanza dell'oggetto un dato vocabolo – noi, che abbiamo l'oggetto – non lo potremo mai in saecula saeculorum nominare... evviva la tirannia gramaticale! Si può dir buono, non buonissimo, ma *bonissimo*; si può dir *la* Ginevra, *la* Maria, *la* Tancia; non *il* Cesare o *il* Tognò. Vuol Castelvetro che si dica *ben bene*, ma *benissimo* no... E il regno delle lettere per una voce o una sillaba, è, a volte, tutto quanto in subbuglio. – E nessuno rammenta ciò che disse il gran padre Alighieri «opera naturale è ch'uom favella – ma così o così, natura lascia – poi fare a voi, secondo che v'abbella». –¹²¹

Dante Isella invita il lettore a cogliere la centralità dossiana nello sviluppo della questione della lingua: da un lato la preoccupazione manzoniana di dotare l'Italia di una lingua standard, dall'altro la concomitante e vivace reazione dell'avanguardia scapigliata che tenta il riallaccio alla cultura d'Oltralpe. Isella nella prefazione all'*Altriieri* sottolinea che l'anno

¹¹⁹ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 3527, p. 345.

¹²⁰ Ivi, Nota 1692, p. 96.

¹²¹ Ivi, Nota 2753, pp. 274-275.

di pubblicazione del romanzo, 1868, coincide con l'anno di pubblicazione, sulla «Nuova Antologia» del mese di marzo, della relazione di Manzoni *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*¹²².

In Dossi, nutrito di precoci letture dei suoi cari umoristi – soprattutto Laurence Sterne e Jean Paul – non ci troviamo di fronte ad una improvvisazione giovanile ma ad una operazione stilistica perseguita con un alto grado di consapevolezza ed applicazione costante fino a diventare poetica dell'autore, scommessa eversiva ed esplosiva. Dalla compenetrazione fra la cultura umanistica e quella scientifica si genera una sorta di anti-Crusca, cosmopolita e dinamitarda: Alberto Arbasino parla di abbandono del Dossi ad un godimento filologico-rivoluzionario permanente¹²³.

Dialettismi, forme grammaticali accademicamente arcaiche o auliche, neologismi, espressioni originali e preziose – «una cucchiata di silenzio»¹²⁴ – innesti dal greco, dal latino, dal francese, dal tedesco fanno della scrittura dossiana un vero e proprio laboratorio. La qualità della scrittura dossiana è linguisticamente colta benché a volte monti una sensazione di sovrabbondanza, come una sazietà di contorni. La lingua per Dossi è un nutrimento esistenziale, un nutrimento i cui ingredienti sono le opere degli autori che lo hanno preceduto ed alimentato – siano essi i classici greci e latini o gli scrittori del 'Pantheon nazionale' che hanno dato un contributo fondamentale alla questione della lingua – e che va preparato, a volte con grande fatica, mescolando componenti che rappresentano la quintessenza della cultura: componenti che devono essere assimilate per poter diventare elementi creativi della scrittura¹²⁵.

Dossi manifesta un'attenzione golosa che lo porta a mescolare gli ingredienti della cucina linguistica in un composto sintattico e lessicale nel quale non viene trascurato alcun dettaglio, secondo la lezione del trattato *La physiologie du goût* di Jean Anthelme Brillat-Savarin, apparso per la prima volta nel 1825 e più volte citato da Dossi nelle *Note azzurre*, soprattutto per la sua felicità di espressione e per il suo stile che al talento didattico di tipo gastronomico associa *la verve e l'ésprit* di un aristocratico del gusto quale il Dossi stesso si considera¹²⁶: «Le mie lingue sono tutte, per così dire, a mezza cottura. Basta però che io le rimetta, quando occorre, qualche minuto sul fornello per finire di cuocerle»¹²⁷.

¹²² D. Isella, *Nota introduttiva*, in C. Dossi, *L'altrieri*, Einaudi, Torino 1972.

¹²³ A. Arbasino, *Introduzione*, in G. Pedullà, A. Arbasino (a cura di), *Carlo Dossi*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999, pp. IX-XXXIV.

¹²⁴ C. Dossi, *L'altrieri: nero su bianco*, in Id., *Opere*, cit.

¹²⁵ Ha ben sottolineato l'impiego frequente di metafore tratte dal campo semantico della cucina, nell'opera di Carlo Dossi, Pérette-Cécile Buffaria in *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., pp. 528 e sgg.

¹²⁶ Sull'importanza di queste citazioni e sul binomio alimentare-linguistico si veda ancora P.-C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., pp. 530-531.

¹²⁷ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 5472, p. 815.

Nelle metafore dossiane i riferimenti gastronomici, come sottolineano anche gli studi recenti, sono così presenti da rappresentare emblematicamente la strategia linguistica demistificante che lo scrittore mette in atto nei confronti del lirismo più astratto ed elegiaco¹²⁸.

Come hanno giustamente notato alcuni illustri italianisti, la lingua di Dossi diviene strumento da un lato dissacratorio nei confronti dei modelli tradizionali ottocenteschi e dall'altro fondativo di nuove modalità riguardanti la struttura formale del genere romanzesco¹²⁹. Già da tempo l'impasto eterogeneo dello stile dossiano viene definito «espressionistico» in quanto teso allo scardinamento dei limiti imposti dalla grammatica e delle norme sintattiche della lingua¹³⁰.

Dossi si riallaccia al patrimonio culturale della più illustre tradizione italiana e straniera e, contravvenendo al canone manzoniano di fine secolo, attinge ad un repertorio lessicale variegato e frammentario, come la critica ha recentemente ribadito¹³¹. La metafora rappresenta lo strumento retorico più adatto ad esprimere la cifra stilistica della scrittura dossiana, attraverso l'accostamento arguto di alto e basso, di lirico e prosaico, di arcaismo e neologismo.

È noto che Dossi non ha incontrato il consenso unanime della critica a lui contemporanea che egli, dal canto suo, attacca con veemenza più volte nelle sue opere: nel primo capitolo, per esempio, intitolato *I lettori*, nel *Campionario* tratto da *Ritratti Umani*, l'autore mette alla berlina due categorie in particolare di critici, ovvero i puristi e i lettori misti; tra questi si trovano scrittori falliti, grammatici vari e pedanti linguisti che disconoscono i giovani talenti richiamandosi solo ed esclusivamente all'autorità degli antichi. Dossi risponde mostrando un altro volto, quello soave dell'utopista ed instancabile acrobata linguistico in grado da un lato di elevare il proprio registro espressivo fino quasi a smaterializzarlo, dall'altro di attingere ad un umorismo basato invece su di un repertorio fortemente materiale e terrestre come l'accostamento a volte sarcastico all'ambito gastronomico, di cui si è detto, sembra suggerire. La materia sulla quale Carlo Dossi esercita la propria arte è malleabile e proprio la malleabilità e la permeabilità della lingua, così come le infinite possibilità trasformatrici che essa reca in sé, attirano l'autore scapigliato, persuaso, come egli è, che proprio nel campo linguistico si manifesti la presenza diromponente del genio.

¹²⁸ A. Carta, *Il geroglifico Dossi e il canone della letteratura italiana*, cit.

¹²⁹ F. Tancini, *La parodia del romanzo ottocentesco nella «Vita di Alberto Pisani» di Carlo Dossi*, «Giornale storico della letteratura», fasc. 499, CLVII, 1980, pp. 431-444.

¹³⁰ M. Bricchi, *L'antico come artificio*, in Id., *La roca trombazza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 95-108.

¹³¹ Si veda ancora A. Carta, *Il geroglifico Dossi e il canone della letteratura italiana*, cit.

Il genio cammina sempre sull'orlo dell'abisso della pazzia. Scivolatogli il piede, finisce spesso a precipitarvi. – Gli accessi geniosi e gli accessi maniaci sono di eguale natura, esaltazione entrambi dei nervi della intelligenza, colla differenza però che i primi sono produttivi e gli altri no. – La pazzia potrebbe chiamarsi un tetano morale.¹³²

Il genio letterario viaggia sulle note di un eclettismo sconfinato che si rifiuta di legarsi ad una sola lingua e ad un solo registro, e risponde solo all'uomo al quale appartiene, riflettendone la coscienza scritta e i gusti. Il genio non si lascia ingabbiare nelle convenzioni linguistiche e non esita a denunciare l'immobilismo e l'inespressività di un linguaggio comune senza grazia né capacità di affermare con forza e indipendenza la vitalità che si sprigiona da un uso non convenzionale degli aspetti sonori, ritmici e persino visivi del dire.

Dossi distingue i vari strumenti di codificazione della lingua, le grammatiche, i dizionari, individuando anche tutta una serie di sotto-categorie alle quali rivolge la sua critica, talora virulenta, caratterizzata dall'intuizione della differenza tra dizionari descrittivi e 'legislativi', intendendo i primi come strumenti che registrano i fatti linguistici per come sono, o che ne recensiscono l'uso, come nel caso dei vari dizionari dialettali che Dossi consulta, mentre i secondi sono quei testi normativi che prescrivono un solo uso appropriato della lingua, condannando tutte le 'deviazioni'¹³³.

Come si è visto in precedenza i riferimenti alla patologia e alla devianza punteggiano in maniera costante la vita e l'opera di Dossi. I sintomi ricorrenti nella storia del corpo dell'individuo Carlo Dossi sono altrettanti segni drammatici e fatali per l'autore-autobiografo che conferisce loro un significato che veicola il rapporto fra il protagonista e la realtà che lo circonda, tra il suo scrivere e il mondo malato all'interno del quale la scrittura stessa evolve: essere malato, essere segnato dalla patologia obbliga ad una riflessione che si compie solo nella scrittura¹³⁴. La patologia diventa per lo scrittore centrale sia come oggetto di narrazione e di creazione letteraria, come nel caso dei *Ritratti umani*, sia come elemento stilistico, testimoniato dalle moltissime metafore tratte dal linguaggio della medicina creando un vero e proprio linguaggio della patologia. Esiste uno sdoppiamento ironico tra l'autore Carlo Dossi e il malato, delle cui sofferenze lo scrittore sembra a volte sorridere: come ha notato la critica a proposito degli intrecci inestricabili tra fisiognomica e arguzia, «le passioni degenerano in malattie, le malattie disegnano i loro tristi diagrammi sui vol-

¹³² C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., Nota 4491, p. 921.

¹³³ Si veda D. Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi Editore, Firenze 1958.

¹³⁴ Su questo aspetto insiste nella sua monografia Pérette-Cécile Buffaria in *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., in particolare pp. 537-539. Su questo tema si veda anche G. Jean, *Il linguaggio dei segni, la scrittura e il suo doppio*, Edizioni Electa-Gallimard, Milano 1994.

ti, i volti rivelano all'osservazione le patologie dell'anima. Sempre questo stesso principio si riflette nelle forme fondamentali della gestualità o della metaforizzazione»¹³⁵.

Soggetto di una commedia che forse farebbe fiasco ma che saprei comporre di certa scienza col fondamento di autosperienze, sarebbe quella dei *Nevrotici*. Si tratterebbe il terna delle malattie nervose, le quali, bene usufruite producono gli uomini di genio; abbandonate invece a sè scompigliano le case e rovinano le famiglie. Molti tipi vi si potrebbero passare in rivista, l'isterica, l'esagerato, il volubile, l'ipocondriaco, l'irascibile, lo strambo ed anche il lipemaniaco.¹³⁶

La malattia di Dossi, come si è visto, è una sorta di ipersensibilità acuta che si traduce in crisi depressive che lo costringono a periodi di isolamento nei quali affiora, in maniera paradossale, il rapporto direttamente proporzionale che esiste fra la sua vulnerabilità fisica e psicologica e la sua creatività intellettuale e letteraria. Nello stesso tempo però questa stessa ipersensibilità ed iperintellettualità costituiscono una minaccia per la sua esistenza: il solo rimedio è la scrittura.

L'anno 1882 fu per me – il terribile anno. Esso mi segna la morte della mia adorata mamma (17 maggio) – il disastro finanziario completo di mio fratello Guido (novembre) – ed una gravissima nevrosi che mi condusse ai confini della morte intellettuale ed anche della fisica (nov. dic. 82) – E segna pure sul mio taccuino [*rasura*]. Il 1882 diede l'ultimo crollo al già compromesso peculio mio, mi tolse la Tea, cagnolina carissima alla mia mamma ed a me, e per gli avvenimenti politici che si succedettero contrari ai voti de' miei amici, mi allontanò gran parte della speranza che mi si aveva fatto nascere in un rapido e brillante progresso della mia carriera d'ufficio.–¹³⁷

Forse proprio questa malattia cronica rende Dossi particolarmente sensibile ai limiti della lingua ma anche alle sue potenzialità nascoste. Nella lingua egli ravvisa delle carenze che sono le sue e alle quali tenta di porre rimedio attraverso la moltiplicazione dei registri e delle fonti lessicali improntate a diversi dialetti ed anche lingue straniere, talora con degli innesti e con delle invenzioni morfo-sintattiche o con un uso innovatore della punteggiatura. Vi sono anche tuttavia delle mancanze espressive alle quali non è dato sopperire in maniera compensatoria in quanto non si tratta di carenze interne alla lingua ma di vuoti in quella che la lingua dovrebbe significare. Sono squilibri che generano aporie alle quali Dossi

¹³⁵ E. Spedicato, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Casa Editrice Il Poligrafo, Padova 1994, p. 95.

¹³⁶ C. Dossi, *Note Azzurre*, cit., p. 920.

¹³⁷ *Ibidem*, Nota 4993.

reagisce con interventi trasgressivi nei confronti delle norme codificate nell'uso della lingua, non per una mera volontà distruttrice o provocatrice, bensì per cercare di crearsi un materiale il più preciso possibile, in grado di avvicinarlo alla possibilità di rendere conto dei dettagli e delle sottili *nuances* di significato¹³⁸.

Anche se l'imperfezione della lingua appare irrimediabile, Dossi non si dà per vinto e tenta, per avvicinamenti progressivi, di giungere ad una espressione felice e ad una liricità del segmento frantumato attraverso un uso dell'interpunzione che è stato interpretato dalla critica come ricerca non di contravvenzione ma di alterità, ricerca mossa da un'esigenza ritmica e, a tratti, addirittura recitativa e melodica¹³⁹.

Non solo la punteggiatura ma anche l'assetto tipografico stesso, controllato esso stesso con un'attitudine quasi maniacale dall'autore, tramite il cambio dei caratteri tipografici, l'allineamento dei paragrafi, ecc., incastra nella costruzione delle frasi dei versi nascosti – endecasillabi, settenari, a volte perfino i più rari novenari e dodecasillabi – permettendo alle immagini e alle riflessioni una movimentazione di segno lirico. Ne *La desinenza in A* a mettere in gioco i limiti della lingua è una scena che ha per protagonista un personaggio inventato da Dossi dal significativo nome di Zefiro Virgoletti:

C'era una volta un signor Zèfiro Virgoletti. Egli era un omino di quelli, tutto elasticità e tutto pepe, nati a confondere il fisico assioma che “dal nulla vien nulla”, di quelli che, cominciata la loro carriera arrampicandosi dietro i calessi, riescono a terminarla sdrajativi entro comodamente. E in verità, Virgoletti possedeva con abbondanza gl'indispensabili requisiti per fare una principale figura nel mondo – doppio pel sullo stomaco e doppio bronzo sul viso. E già aveva, a quell'ora, esercitato ogni sorta di “mestieri leggeri”, dal giornalista al cantante, dal vendilucido al candidato politico, aveva già fatto il maestro di quanto non conosceva neppure di vista e l'inventore d'ogni introvabile cosa, fatto l'autore di opere *in mente Dei* e il presidente di società non ancora concepite, fatto il dottore della magnetizzata e l'emigrato e il ferito “per la patria contrada”, e così aveva, per lire cinquanta, giurato in Lutero affine di rigiurare per cinquantuna nel papa; scritto quindi di ascetica e negoziato di bambagina; cucito pel popolino sul model-

¹³⁸ Si veda ancora lo studio di P.-C. Buffaria in *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., in particolare alle pp. 543-549.

¹³⁹ L. Cozzi, *L'interpunzione nel manoscritto dell'Altrieri di Carlo Dossi*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Edizione Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 343-346. Cozzi mette in evidenza come, dal confronto tra le diverse edizioni dell'*Altrieri* (risalenti rispettivamente al 1868 e al 1881), emerga la tendenza ad una notevole riduzione nel numero e nella tipologia di segni d'interpunzione impiegati, come se, procedendo verso l'età matura, fosse subentrato nella scrittura dossiana, una sorta di processo di autocensura, dopo l'audacia e la spericolatezza giovanile.

lo- Cantù e offeròtgli insieme quel terno che per lui non sortiva; barato poi, composto balsami e aque per ogni classe di gonzi, cavato un dente per l'altro,' compilando progetti a estinzione dei pubblici debiti (e ciò mentr'era, per i privati, in catorbia) e fondando accademie di letterari e scientifici scrocchi o banche predestinate a fallimenti lucrosi; Ma ecchè! La stella della disdetta brillavagli immota sul capo. Vane le trappolerie, vana la parlantina, la sfrontatezza, la insufficienza [...].¹⁴⁰

Questo personaggio incarna perfettamente l'aspetto inoffensivo e spersonalizzato di una lingua che non ha il coraggio di affermarsi se non virgolettando e attraverso citazioni altrui: Virgoletti è una sorta di nullità volatile, un carattere inconsistente che costituisce una denuncia indiretta delle convenzioni linguistiche e tipografiche, restrittive nei confronti dell'elocuzione. L'autoproclamata caratura morale dell'autore gli consente di inserirsi nel solco della tradizione letteraria degli scrittori moralistici, accomunati da una profonda riflessione sui costumi individuali e sociali. I testi, caratterizzati da questa forte tensione etica, mostrano una costruzione retorica molto solida ed una scrittura fortemente controllata ma al tempo stesso in grado di simulare la spontaneità dell'eloquio grazie al bagaglio culturale cui attinge¹⁴¹: «E qui volentieri ripeteremo le esclamazioni entusiaste del sig. Virgoletti al magico svilupparsi di cotante bellezze, ma il compositore ci avverte che in tipografia non sono punti ammirativi bastanti»¹⁴².

Le indicazioni di punteggiatura spesso assolvono una funzione recitativa, rilevando a volte tratti di oralità più che di scrittura e venendo a colmare le manchevolezze della lingua vista come un'architettura polimorfa e polisemica nei confronti della quale l'autore dimostra di avere un alto grado di consapevolezza e di responsabilità¹⁴³. Proprio in virtù di tale consapevolezza, Dossi sceglie di abbandonare la scena al momento opportuno: la brevità che caratterizza molti scritti di Dossi culmina nel silenzio¹⁴⁴.

Il peso del linguaggio arguto come concezione del linguaggio e dell'umorismo jeanpauliano è stato spesso trascurato dalla critica rispetto ad altri tipi di influenze linguistiche sull'opera di Dossi. Tuttavia proprio il doppio atteggiamento dossiano, da un lato di sfida dei luoghi

¹⁴⁰ C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., pp. 256-257.

¹⁴¹ Si veda nuovamente A. Carta, *Il geroglifico Dossi e il canone della letteratura italiana*, cit.

¹⁴² C. Dossi, *La desinenza in A*, cit., p. 262.

¹⁴³ Sull'importanza dell'aspetto dialogico nell'opera di Dossi e su questa ricerca di una resa, nella scrittura, della vivacità della parola orale, si veda F. Caputo, *Sintassi e dialogo nell'opera di Carlo Dossi*, Edizioni Accademia della Crusca, Firenze 2000.

¹⁴⁴ P.-C. Buffaria, *Recherches sur Carlo Dossi, le monde, l'homme et ses livres*, cit., in particolare pp. 545 e sgg.

comuni espresso attraverso la lingua, dall'altro di trasgressione anche nei confronti delle opinioni consolidate nella letteratura attraverso una *Entlarvung*, uno smascheramento di ciò che si cela dietro le parole che si esprime anche nelle stoccate ai cosiddetti dotti, sembra affondare le radici in quella crisi dell'Illuminismo e della retorica che è il quadro di riferimento nel quale era nato il dibattito intorno al motto di spirito¹⁴⁵.

In Jean Paul l'alchimia verbale corrisponde ad un processo di riscrittura del mondo: ogni parola ubbidisce alle leggi di una metamorfosi incessante che la fa ricomparire in altre vesti e in punto diverso della tessitura del discorso. Si è visto come, nella costruzione estetico-teorica jeanpauliana, un ruolo fondamentale sia svolto dal *Witz*; vale la pena di tornare su questo concetto per coglierne la centralità proprio in rapporto al linguaggio. La conoscenza arguta in Jean Paul affonda le proprie radici in quella ars combinatoria dei linguaggi e dei concetti che solo il poeta è in grado di esercitare¹⁴⁶.

Das Wort des Spiels muß ich finden, nicht machen; sonst zeig'ich häßliche Willkür statt Freiheit, z.B. bei Leere und Lehre, Lügen und Liegen. Wenn ein genialer Kritiker unserer Zeit sich erlaubte, aus dem falschschreiberischen »Krietik« eines Gegners Krieg-tic zu machen, also vier Sprachen zu rufen – die heterographische, das deutsche g, die Abteilung, das englische – um etwas zu sagen, was niemand ärgert als seine Freunde: so ist dies so, als wenn ich diesen Perioden so schlösse, als ich tue.¹⁴⁷

Secondo il modello offerto da Lichtenberg, Jean Paul insiste sulla necessità di tener vivo lo studio dell'esperienza, delle scienze e della filosofia prima ancora che della poesia, in aperta polemica con la volubilità tendenzialmente 'nichilistica' dei romantici: in questa prospettiva si teorizza la centralità della metafora come strumento per dare vita e calore ad una lingua, mentre all'arguzia spetta il compito di coltivare lo studio dell'esperienza attraverso la coordinazione tra gli ambiti più disparati del reale, fornendo così al poeta la chiave per l'inventario generale degli animali del mondo¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Si veda anche il noto saggio di G. Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, in Id. (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, IV, Hanser, Monaco-Vienna 1987, pp. 316-338.

¹⁴⁶ Tale configurazione dell'ideale 'città dell'arguzia' è stata messa in relazione dalla critica recente con il cosiddetto 'pantagruelismo' culturale di Jean Paul, con la sua convinzione dell'esistenza di una sinossi del sapere che si cela al di sotto della molteplicità delle scienze separate. Si veda a tal proposito E. Spedicato, *Teodicea del riso*, cit., p. 84.

¹⁴⁷ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, V, cit., p. 194.

¹⁴⁸ Si veda H. Fricke, *Aphorismus*, Sammlung Metzler, Stoccarda 1984, pp. 70-84.

Hier ist nun ein alter, aber unschädlicher Welt-Zirkel, der überall wiederkommt. Freiheit gibt Witz (also Gleichheit mit) und Witz gibt Freiheit. Die Schuljugend übe man mehr im Witze, wie schon einmal angeraten worden. Das spätere alter lasse sich durch den Witz freilassen und werfe einmal das onus probandi (die Beweises-Last) ab, nur nicht aber gegen ein onus ludendi (eine Spiellast). Der Witz- das Anagramm der Natur – ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner, er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird; er stellt zwischen die Poesie, welche sich und etwas darstellen will, Empfindung und Gestalt, und zwischen die Philosophie, die ewig ein Objekt und Reales sucht und nicht ihr bloßes Suchen, sich in der Mitte und will nichts als sich und speilt ums Spiel – jede Minute ist er fertig – seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung – gleich dem Eise gibt er zufällig Wärme, wenn man ihm zum Brennglase erhebt, und zufällig Licht oder eisblink, wenn man ihn zur Ebene abplattet; aber vor Licht und Wärme stellet er sich ebensooft, ohne minder zu schimmern. Darum wird auch die Welt täglich witziger und gesalzener, wie das Meer sich nach Halley jedes Jahrhundert stärker salzt.¹⁴⁹

L'immagine della Terra vista da una mongolfiera o dalla luna è una delle rappresentazioni preferite di Jean Paul, come mostrano *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* e *Das Kampaner Thal*. L'assunzione di questa prospettiva particolare presenta sempre tratti ambigui nell'opera di Jean Paul: essa incarna il sogno del volo umano con tutto il suo potenziale ambivalente di speranza di una palingenesi da un lato e paura della caduta dall'altro; inoltre il *regard d'en haut* sulla società tedesca del tardo XVIII secolo fa sì che quest'ultima si palesi come un pianeta sconosciuto, visto per la prima volta con sguardo estraneo e straniante. Colpisce ancora una volta la vicinanza di immagini con Georg Christoph Lichtenberg:

Auf die Montgolferien
Nach dem Französischen

Der Brite, stolz und schwer,
Beherrscht das Meer;
Der Franzmann, leicht wie Duft,
Die Luft.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, cit., p. 201.

¹⁵⁰ G.Ch. Lichtenberg, *Gedichte, Stammbuchsprüche, Fabeln* (1768-1778), in Id., *Schriften und Briefe*, III, a cura di W. Promies, Zweitausendeins, Francoforte sul Meno 1998. (Trad. it.: *Sulle mongolfiere*. Dal francese. L'inglese, fiero e pesante, / di tutti i mari è il gigante; / il francese, come profumo leggero, / in aria si libra come veliero).

Si precisa quindi l'importanza del retroterra culturale settecentesco con la sua centralità dell'arguzia, prima in Francia ed in Inghilterra, poi in Germania, dove, in concomitanza con l'Illuminismo, lo spessore semantico del *Witz* vede un progressivo accrescimento: se ancora nel Seicento la parola era equivalente dal punto di vista semantico a *Wissen* e *Weisheit*, nel Settecento il suo significato si precisa su un terreno più propriamente estetico e la sua importanza si rileva nel suo legame con il concetto di *Genie* del quale costituisce una anticipazione¹⁵¹.

È infatti in seguito alla penetrazione del sentimentalismo di stampo inglese in terra tedesca, soprattutto grazie a Lessing, che avviene la propagazione della cultura dell'arguzia non più come forma legata eminentemente all'intrattenimento *scharfsinnig* del primo illuminismo, bensì come forza dirimpente e talento che, insieme ad altre componenti, costituisce la forza interiore del genio, che, in ultima istanza, viene così a costituire la legittimazione poetologica del *Witz* stesso¹⁵².

La qualità eminente della lingua letteraria di Jean Paul si fonda in un universo di relazioni altre istituite dall'arguzia, relazioni capaci di render conto di una realtà amplificata, e sottesa, a dispetto di ogni apparenza, da una sotterranea identità al di sotto di un universo molteplice pieno di ombre e di oggetti apparentemente arbitrari, inutili e distanti gli uni dagli altri. Il *Witz* istituisce paragoni, scopre somiglianze ed è in stretto rapporto, come si accennava prima, con lo *Scharfsinn*, inteso come acume,

¹⁵¹ Si veda su questo tema il celebre studio di J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985, in particolare su Jean Paul le pp. 430-450. Per una contestualizzazione puntuale di questo dibattito si veda anche il saggio di N. Saito, *Lessing e Lichtenberg*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma-Città di Castello 1961; in particolare l'*Introduzione* e le pp. 7-78. Sulla tematica del genio in rapporto al linguaggio si vedano le pp. 122-126. Scrive Saito a p. 122: «Lichtenberg è troppo intelligente per escludere la presenza del genio su questo mondo, la sua terrestrità; anzi dice che l'umanità ha bisogno di genio. Né ha bisogno di ridurre tutto – morte, Dio e destino – ad una filisteica ragionevolezza. Vuole solo rilevare la eccezionalità dell'apparizione del genio e caratterizzarne gli elementi morbosi, pur riconoscendo [...] la fecondità della «malattia», di questa deformazione e asimmetria non scindibile dal fenomeno genio». E aggiunge a p. 24: «E si può capire anche il suo tardo amore per Jean Paul, il quale aveva intanto qualità affini alla sua arte, quali l'asistematicità, il gusto per le metafore, il periodare vagabondo. Ma al di là di quelle forme polverizzate e disperse egli seppe certo riconoscere in Jean Paul una struttura morale più solida, una sostanziosa classicità di pensiero, una miriade di sensazioni umane mescolate alle cose inanimate e naturali in maniera sorprendente: quasi che l'arguzia potesse divenire genio nel corso della narrazione».

¹⁵² Sul contesto della formazione del concetto di *Witz* e sulla sua evoluzione, anche in rapporto alla drammaturgia di Lessing, si concentra l'articolo di P. Böckmann, *Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts», 1932-1933, pp. 52-130.

corrispondente al *judgement* enunciato già da Locke come facoltà tesa a scoprire le dissomiglianze, in contrapposizione al *wit*¹⁵³.

A queste due componenti si unisce poi una terza facoltà decisiva nella dinamica dell'arguzia e autentica novità inserita da Jean Paul rispetto alla tradizione del pensiero arguto di matrice settecentesca: si tratta del concetto di *Tiefsinn*, profondità di pensiero tesa al superamento tanto dell'unione fantastica suggerita dal *Witz* in senso stretto quanto del discernimento intellettuale dello *Scharfsinn*, per giungere al definitivo legame di ciò che altrimenti resterebbe un miscuglio di essenze separate.

Eine Gefahr werde den Wortspeilern, die nicht bloß diese sein wollen, nicht verschwiegen; nämlich die, daß man sich zu sehr an diese Versuche des engen *Ohrs* gewöhnt und darüber das weite *Auge* vergißt. Das Wortspiel dreht das Auge zu leicht von dem Großen und Weiten zu sehr auf die Teilchen der Teilchen hin, zum Beispiel von jenen feurigen Engel-Rädern des Propheten auf die Rädertierchen der Silben. In der Dichtkunst ist (wie in der Natur) nur das Ganze der Vater der Urenkelchen; aber die winzigen Schneidervögelchen der Teilchen werden nie Väter von einem oder dem andern Adler.¹⁵⁴

Nel linguaggio attraverso la metafora si realizza la possibilità di costruire un ponte per una seconda realtà, una realtà che dimostra la fragilità ontologica del nichilismo sia nella sua forma materialistica che in quella idealistica di ascendenza fichtiana. Nel linguaggio si manifesta quel profondo realismo del pensiero che ne fa lo specchio riflettente del mondo: senza questo specchio il mondo percepito sensorialmente non avrebbe consistenza alcuna. Il pensiero esiste, è reale ed il suo *modus operandi* nella modalità paradossale dell'umorismo consiste in una pulsione simpatetica che annulla la distanza tra il mondo delle idee e il mondo dei sensi che corrisponde al primo in quanto costituito da idee interiori ed esteriori.

La proiezione di un mondo fatto di sogni, desideri, fantasie, diventa persino una strategia di sopravvivenza per sopportare gli aridi conteggi e la scrupolosa burocraticità del mondo materiale. In questo sta la forza del linguaggio, la sua natura sintetica che porta tutto in reciproca connessione e accompagna l'intellettuale umorista nella formazione di quel «sentimento del contrario» che Pirandello ha definito essenza dell'umorismo.

L'illusionismo linguistico jeanpauliano da un lato agisce secondo gli schemi retorici corrispondenti soprattutto alla sineddoche e alla meto-

¹⁵³ Ancora Eugenio Spedicato insiste sull'importanza dell'*Essay Concerning Human Understanding* di John Locke, con la serie delle sue implicazioni sul pensiero arguto per la *Vorschule* jeanpauliana. Si veda ancora di E. Spedicato, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, cit., pp. 88-90.

¹⁵⁴ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, V, cit., pp. 195-196.

nimia, che creano nel linguaggio una sorta di corto circuito tra la prospettiva arguta e quella logica, dall'altro lato richiama l'idea herderiana di linguaggio come compensazione dello squilibrio tipicamente umano tra sensi e bisogni, specificità che per Herder, come poi per Jean Paul, sta nella *Besonnenheit* umana, una lucidità che orienta armonicamente tutte le facoltà spirituali e fisiche dell'uomo verso il linguaggio alla ricerca della complementarietà originaria tra materia e pensiero. In questa concezione, come è noto, l'uomo è un microcosmo all'interno del quale si riproducono gli ordini e gli equilibri del macrocosmo. Dunque all'origine del linguaggio sta il nodo indossolubile tra spirito e corpo, tra mente e sensi, tra i quali l'udito è il canale privilegiato di relazione tra l'immaginazione umana e il mondo esterno. La lingua stessa è un sistema basato sull'analogia tra l'uomo e il mondo esterno, che si snoda in una serie di nessi apparentemente disparati ed enigmatici ma uniti nella struttura profonda seguendo un percorso a spirale che trova la sua ragione d'essere nella segreta unità della creazione.

Morgen – das ist das einzige Erfreuliche – feiert in einer langen bürgerlichen, kanonischen, militärischen, adeligen Prozession Mülanz seine Behlenung mit der Stadtgerechtigkeit vor 100 Jahren. Da nun die Deutschen nichts Seelenloseres, Langweiligeres, Kälteres, Kanzleimäßigeres, Schlafröckigeres haben als – ihre Komparativen ausgenommen – ihre Jubiläen, Prozessionen, Krönungs- und andere Feierlichkeiten: so sitz'ich noch so spät in der Nachmitternacht, wenn ich dieses schreibe, ein wenig auf und verfasse etwas Spöttisches, das ich, wenn ich morgen absichtlich durch mein publikes Ab- und Ausegeln dem Jubel dazwischenkomme, auf den langen Zug herunterwerfen kann [...].¹⁵⁵

Il linguaggio di Jean Paul è una alchimia barocca, una smaterializzazione delle parole ed un volontario abbandono di rotta come quello di Giannozzo. Ciò però non deve far pensare ad una sorta di teatro del Caos senza ordine né metodo: al contrario, la prosa di Jean Paul ci mette di fronte ad un calcolo lucido e cosciente e ad un rigore assolutamente inaudito. Il discorso di Giannozzo, tenuto dall'alto di un pallone aerostatico, è un'operazione di chirurgia intellettuale dove ad essere smembrata è la

¹⁵⁵ Jean Paul, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, Insel-Verlag, Francoforte sul Meno 2007, p. 45. (Trad. it. di E. Bernardi, in Jean Paul, *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo*, Adelphi, Milano 1981, pp. 50-51: «Domani – e questa è la mia sola consolazione – con una lunga processione di borghesi, canonici, militari e nobili la città di Mülanz festeggia il centenario della propria giurisdizione. Visto che i tedeschi non hanno nulla di più squallido, più noioso, più freddo, più burocratico, più bacucco – comparativi esclusi – dei loro giubilei, processioni, feste di incoronazione ed altre feste, rimango ancora un poco sveglio, anche se, mentre scrivo queste righe, la mezzanotte è passata da un pezzo, per creare qualcosa di satirico che domani, disturbando volutamente il giubileo con la mia pubblica partenza e ascensione, potrò gettare sopra il lungo corteo indirizzandolo alle autorità locali [...]).»

miseria morale tedesca, il cui tradimento nei confronti di un'autentica *Aufklärung* è rappresentato in maniera emblematica dal patibolo posto al centro del villaggio di Mülanz. Contro questo sistema si scaglia il furore satirico di GiannoZZo che, con il linguaggio arguto e irrefrenabile di Jean Paul, mette in atto l'unica ribellione che gli è consentita, quella appunto di un realismo furente e geroglifico. GiannoZZo stesso non riesce a sottrarsi alla malattia devastante della sua arguzia e cade vittima della tempesta da lui stesso scatenata.

O wie schön! In Morgen rauschen Donner und fluten, und auf ihnen hängt statt des Regenbogens ein großes, stilles Farbenrad, ein flammiger Ring der Ewigkeit aus Juwelen – Die warme, sanfte Sonne glimmt nicht weit von der Gewitterzacken – Noch sonnen die goldgrünen Alpen ihre Brust, und herrlich arbeiten die Lichter und die Nächte in den aufeinander geworfenen welten der Schweiz durcheinander; Städte sind unter Wolken, Gletscher voll Glut, Abgründe voll Dampf, Wälder finster, und Blitze, Abendstrahlen, Schnee, Tropfen, Wolken, Regenbogen bewohnen zugleich den unendlichen Kreis.¹⁵⁶

Non vi è la ricerca di un Caos labirintico in cui dileguare lo scopo primario del linguaggio, ossia la significazione: lo scopo ultimo della scrittura non può essere rappresentato dalla vocazione arguta ad anagrammare il reale o a collezionare freddamente cose, nature morte e fenomeni (come fa il Dottor Katzenberger) bensì dalla volontà di superare il Caos stesso ed approdare infine ad una *poetische Poesie* che realizzi appieno la teodicea estetica di Jean Paul¹⁵⁷.

Nei *Flegeljahre* alle metafore dal sapore *empfindsam* impiegate da Walt fa da contraltare il sarcasmo deformante di Vult e il narratore è la *liaison* fra i poli opposti rappresentati dai due gemelli, pur strizzando spesso l'occhio all'arguzia di Vult invece di abbandonarsi al sogno di Walt di nobilitare la realtà prosaica che lo circonda.

La degradazione satirica dell'oggetto non equivale alla sua cancellazione. La scrittura di Jean Paul è solo in apparenza un magazzino di pensieri

¹⁵⁶ Ivi, p. 132. (Trad. it. di E. Bernardi, in Jean Paul, *Giornale di bordo dell'aeronausta GiannoZZo*, cit., pp. 143-144: «Che bellezza! Ad oriente rumoreggiano i tuoni e i flutti e sopra di loro, anziché un arcobaleno, c'è una grande, silenziosa ruota di colori, un anello fiammeggiante di eternità fatto di gioielli – il sole caldo e mite arde non lontano dalle punte del temporale – i pascoli verde-oro stanno ancora scaldando il loro petto al sole, e c'è uno splendido avvicinarsi di luci e di notti sui mondi della Svizzera ammassati l'uno sull'altro; sotto le nubi vi sono città, ghiacciai pieni di barbagli, abissi pieni di vapori, boschi oscuri, mentre fulmini, ultimi raggi di sole, neve, gocce, nuvole, arcobaleni abitano insieme l'immenso cerchio»).

¹⁵⁷ Si veda ancora a tale proposito l'importante contributo di E. Spedicato, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, cit., pp. 98-100.

in gran disordine poiché essa non rinuncia mai a superare la scissione Io/mondo, reale/ideale, che pure è il punto di partenza della sua narrativa e della civiltà romantica, in nome del sentimento oceanico di una unità primigenia che sembra quasi cancellare i confini tra l'io e l'oggetto, oltre che tra i personaggi e gli oggetti stessi¹⁵⁸.

Anche dalla *Vorschule* trapela e viene addirittura ad occupare un ruolo importante dal punto di vista teorico questo stato emotivo di *Entgrenzung* amplificato dal linguaggio:

Nun gibt es einen lyrisch-witzigen Zustand, welcher nur aushungert und verödet, wenn er bleibt und herrscht, aber wie das viertägige Fieber die herrlichste Gesundheit nachlässet, wenn er geht. Wenn nämlich der Geist sich ganz frei gemacht hat – wenn der Kopf nicht eine tote Polterkammer, sondern ein Polterabend der Brautnacht geworden – wenn eine Gemeinschaft der Ideen herrscht wie der Weiber in Platons Republik und akkle sich zeugend verbinden – wenn zwar ein Chaos da ist, aber darüber ien heiliger Geist, welcher schwebt, oder zuvor ein infusorisches, welches aber in der Nähe sehr gut gebildet ist und sich selber sehr gut fortbildet und fortzeugt – wenn in dieser allgemeinen Auflösung, wie man sich den jüngsten Tag außerhalb des Kopfes denkt, Sterne fallen, Menschen auferstehen und alles sich untereinander mischt, um etwas Neues zu gestalten – wenn dieser Dithyrambus des witzes, welcher freilich nicht in engen kargen Funken eines geschlagenen toten Kiesel, sondern im schimmernden Fort- und Überströmen einer warmen Gewitterwolke besteht, den Menschen mehr mit Licht als mit Gestalten füllt: dann ost ihm durch die allgemeine Gleichheit und Freiheit der Weg zur dichterischen und philosophischen Frieiheit und Erfindung aufgetan, und seine Findkunst (Heuristik) wird jetzo nur durch ein schöneres Ziel bestimmt.¹⁵⁹

Il Caos apparente che regna nel mondo poetico di Jean Paul si rivela, al suo livello più alto, obbediente alle leggi di un'istanza ordinatrice che osserva tutto e tiene ogni elemento sotto controllo. *Das jüngste Gericht* del linguaggio creato dall'autore non giunge a compiere fino in fondo il delirio autodistruttivo di quei personaggi di umoristi, come Schoppe, incapaci di dominare i propri demoni: l'opera si alimenta costantemente delle dissonanze realizzate da questi personaggi sovvertitori di ogni logica, eppu-

¹⁵⁸ Interessanti le considerazioni che a questo concetto dedica ancora una volta G. Ueding, *Jean Paul*, cit., p. 130: «Das, was Jean Pauls Werk genannt wird und wozu eben auch die Fülle der ungedruckten Zeugnisse mit ihren Vorstufen und Einzelexpeditionen gehört, ist zusammengenommen ein Weltmodell, in dem alle Einzelheiten der subjektiven Wirklichkeit angehören und in harmonischer Verschränkung existieren, so daß sich das Wunschsubjekt, das sich der Autor als Spiegelfigur in mannigfacher Gestalt geschaffen hat, darin versenken kann und sicher gehalten wird».

¹⁵⁹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Sämtliche Werke*, V, cit., p. 202.

Il Caos apparente che regna nel mondo poetico di Jean Paul si rivela, al suo livello più alto, obbediente alle leggi di un'istanza ordinatrice che osserva tutto e tiene ogni elemento sotto controllo. Das jüngste Gericht del linguaggio creato dall'autore non giunge a compiere fino in fondo il delirio autodistruttivo di quei personaggi di umoristi, come Schoppe, incapaci di dominare i propri demoni: l'opera si alimenta costantemente delle dissonanze realizzate da questi personaggi sovvertitori di ogni logica, eppure conserva il suo radicamento e il suo orientamento teleologico verso un afflato liberatorio. Solo l'arte può combattere le assurdità e le disarmonie del mondo attraverso l'armonia ribelle dell'umorismo e di un pensiero che, attraverso le metamorfosi del linguaggio, riafferma prepotentemente l'unità di spirito e materia contro tutti i tentativi 'nichilisti' di negarla.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

- Dossi Carlo, *L'Altrieri: nero su bianco* (1868), a cura di G. Zappacosta, Edizioni G. D'Anna, Messina 1967.
- , *Vita di Alberto Pisani* (1870), a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1988.
- , *Vita di Alberto Pisani* (1870), in Id., *Opere scelte*, a cura di F. Portinari, UTET, Torino 2004, pp. 132-264.
- , *Ritratti umani* (1873), a cura di M. Berisso, Bulzoni, Roma 1995.
- , *Ritratti umani. Dal calamajo di un medico* (1874), a cura di L. Della Bianca, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1992.
- , *La desinenza in A* (1878), a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1981.
- , *Autodiagnosi quotidiana* (1880), a cura di L. Barile, Vanni Scheiwiller Editore, Milano 1984.
- , *L'Altrieri* (1881), a cura di L. Sasso, Garzanti, Milano 1996.
- , *La desinenza in A* (1884), a cura di G. Lucchini, Garzanti, Milano 1996.
- , *Amori* (1887), a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1987.
- , *Amori*, a cura di V. Guarracino, Editore Otto/Novecento, Milano 2010.
- , *Rovaniana* (postumo 1944), a cura di G. Nicodemi, Libreria Vinciana, Milano 1946.
- , *Note azzurre* (postumo 1964), a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1981.
- , *Opere*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1995.
- , *Note azzurre. Nella versione integrale dell'edizione Ricciardi 1955*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 2010.
- Richter Jean Paul, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung*, hrsg. von E. Berend, V. Bohlau, Weimar 1930.
- , *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* (1789), in Id., *Werke*, II, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1987, pp. 304-481.
- , *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz im Auenthal* (1790), Insel-Verlag, Francoforte sul Meno 1984.
- , *Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Musteil und einigen Jus de tablette* (1796), Reclam, Stoccarda 1972.



- , *Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs* (1796-1797), in Id., *Werke*, II, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1959, pp. 15-238.
- , *Clavis fichtiana seu leibgeberiana* (1799), a cura di E. de Conciliis, Edizioni Cronopio, Napoli 2003.
- , *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801), Insel-Verlag, Francoforte sul Meno 2007.
- , *Giornale di bordo dell'aeronausta Giannozzo* (1981), a cura di E. Bernardi, Adelphi, Milano 1992.
- , *Titan* (1803), in Id., *Werke*, IV, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1959, pp. 774-1002.
- , *Vorschule der Aesthetik* (1804), in Id., *Werke*, II, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1959, pp. 19-115.
- , *Der Komet* (1805), in Id., *Werke*, VI, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1959, pp. 754-980.
- , *Flegeljahre* (1805-1806), in Id., *Werke*, II, a cura di G. Lohmann, Hanser, Monaco 1959, pp. 570-1065.
- , *Blicke in die Traumwelt* (1813), in Id., *Sämtliche Werke*, II, a cura di N. Miller, Hanser, Monaco 1959-1963, pp. 1105-1230.
- , *Selberlebensbeschreibung* (1819), in Id., *Sämtliche Werke*, IV, a cura di N. Miller, Hanser, Monaco 1959-1963, pp. 1037-1103.
- , *La vita del Quintus Fixlein*, a cura di O. Ferrari, Rizzoli, Milano 1933.
- , *Levana* (1807), a cura di Clara Bovero, UTET, Torino 1972.
- , *Anni acerbi: una biografia*, a cura di L.M. Rubino, Guida Editore, Napoli 1990.
- , *La sposa di legno. Modesta ma edificante biografia di una amabile donna di nuovo conio, tutta fatta di legno che io un tempo inventai e poi sposai*, a cura di G. Cermelli, Aktis, Piombino 1990.
- , *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Casa Editrice Il Poligrafo, Padova 1994.
- , *La storia di se stesso*, a cura di F. Cambi, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1997.
- , *Setteformaggi*, a cura di U. Gandini, Edizioni Frassinelli, Roma 1998.
- , *Introduzione all'estetica*, a cura di E.S. Storace, Albo Versorio, Milano 2010.

Letteratura critica

- Accorroni Linnio, *Letteratura e medicina*, «Minima & moralia, un blog culturale di Minimum fax», 12 marzo 2010, accessibile alla pagina web: <<http://www.minimaetmoralia.wordpress.com/tag/carlo-dossi>> (01/2012).
- Alessandrini Marco, *Vedere il sosia*, MaGi, Milano 2003.
- Amabilino Livia, *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, in U. Schulz-Buschhaus (a cura di), *Scrittore e lettore nella società di massa, sociologia della letteratura e ricezione: lo stato degli studi*, Edizione Lint, Trieste 1991, pp. 21-52.

- Amicola José, *Autobiografia come autotfiguración*, Beatriz Viterbo Editora, Universidad Nacional de la Plata-Argentina 2007.
- Amoretti Giovanni Vittorio, *Jean Paul Friedrich Richter 1763-1825*, «La Rivista di Livorno», 2, 1927, p. 188.
- Arbasino Alberto, *Introduzione*, in G. Pedullà, A. Arbasino (a cura di), *Carlo Dossi e i suoi tempi*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999, pp. IX-XXXIV.
- Arcangeli Massimo, *La Scapigliatura poetica milanese*, Aracne, Roma 2003.
- Arnaudo Marco, *Bibliofilia, androginia e narcisismo nell'opera di Carlo Dossi*, «Italian Studies», 1, 2005, pp. 43-59.
- Artaud Antonin, *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo, trad. it. di G. Neri, Einaudi, Torino 1978.
- Assmann Aleida, Gomille Monika, Rippl Gabriele (a cura di), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Casa Editrice Narr, Tübinga 1998.
- Avellini Luisa, *La critica e Dossi*, Cappelli, Bologna 1978.
- Baldacci Luigi, *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Rizzoli, Milano 2003.
- Bateson Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, trad. it. di G. Longo, Adelphi, Milano 1977.
- Battistini Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990.
- Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Edizioni Librairie Larousse, Parigi 1959.
- Bäumler Alfred, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1967), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974.
- Béguin Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Cahiers du Sud, Marsiglia 1937.
- , *Introduzione*, in Jean Paul, *Sogni e visioni*, trad. it. di M. Bistolfi, Mondadori, Milano 1998, pp. III-XXIII.
- Behler Ernst, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlino-New York 1992.
- Bernardi Eugenio, *Jean Paul: satira e sentimentalità*, Istituto editoriale Il Cisalpino-La goliardica, Milano 1974.
- , *Robert Walser und Jean Paul*, in P. Chiarini, H.D. Zimmermann (a cura di), *Immer dicht vor dem Sturze. Zum Werk Robert Walsers*, Athenäum, Francoforte sul Meno 1987, pp. 187-198.
- Bertolini Luisa, *Comico e finitezza in Jean Paul Richter*, «Fillide», 1, 2010, accessibile alla pagina web: <<http://www.fillide.it/archivio-numericiprecedenti/37.html>> (11/2012).
- Bichsel Peter, „*Es wird uns allen sanft tun*“, *Nachwort* in Jean Paul, *Maria Wuz*, Insel-Verlag, Francoforte sul Meno 1984, pp. 65-102.
- Bigazzi Roberto, *Un convegno su Tarchetti e i problemi della scapigliatura*, «L'approdo letterario», n.s. XXII, 75-76, 1976, pp. 184-188.
- , *Il 'libro delle bizzarrie' di Carlo Dossi*, «La rassegna della letteratura italiana», 3, 1963, pp. 425-438.

- Böckmann Paul, *Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts», 33, 1932, pp. 52-130.
- Boito Camillo, *La Mostra nazionale di Belle arti* (1884), in M.C. Mazzi (a cura di), *Gite di un artista*, Edizioni De Luca, Roma 1990, p. 345.
- Borgese Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, F.lli Trèves, Milano 1923.
- Bosse Heinrich, *Der offene Schluß der Flegeljahre*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 2, 1974, pp. 73-84.
- Bricchi Mariarosa, *L'antico come artificio*, in Id., *La roca strombazza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 95-108.
- Buffaria Pérette Cécile, *Recherches sur Carlo Dossi. Le monde, l'homme et ses livres*, Tesi di Dottorato in Italianistica, Università di Parigi IV-Sorbonne 1998.
- Cambi Fabrizio, *La mia biografia è solo un idillio. La ricerca dell'io fra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, a cura di F. Cambi, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1997, pp. V-XXI.
- Camerino Giuseppe Antonio, *Italo Svevo e la cultura della Mitteleuropa*, Liguori, Napoli 2002.
- Cameroni Felice, Conconi Luigi, Dossi Carlo, *Carteggio*, in C. Dossi, *Amori*, Adelphi, Milano 1974, pp. 99-126.
- Cappello Giovanni, *Due condizioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello*, in P.D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982, pp. 30-58.
- Capuana Luigi, *Carlo Dossi* (1882), in E. Scuderi (a cura di), *Scritti critici*, Edizione Giannotta, Catania 1972, pp. 123-145.
- Caputo Francesca, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Accademia della Crusca, Firenze 2000.
- , *L'europeismo di Carlo Dossi*, «Autografo», XII, 1995, pp. 71-81.
- Carli Alberto, *Anatomie Scapigliate: l'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Interlinea, Novara 2004.
- Carnazzi Giulio, *Da Rovani ai "perduti". Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, LED, Milano 1992.
- Carta Ambra, *Il geroglifico Dossi e il canone della letteratura italiana*, in ADI (Associazione Degli Italianisti), *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria. Atti dell'XI congresso dell'Associazione Degli Italianisti* (Napoli, 26-29 settembre 2007), Edizioni Graduus, Grottammare 2008, pp. 140-166.
- Chiarelli Maria Cristina, *Carlo Dossi*, in E. Ghidetti, G. Luti (a cura di), *Dizionario critico della letteratura del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 144-150.
- Contini Gabriella, *Introduzione*, in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Arnoldo Mondadori Editori Scuola, Milano 1999.
- Cobb Peter, *The Influence Of E.T.A. Hoffmann On the Tales Of Edgar Allan Poe*, The North Carolina University Press, Chapel Hill 1908.

- Cozzi Luisa, *L'interpunzione nel manoscritto dell'Altrieri di Carlo Dossi*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 343-346.
- Craveri Croce Elena, *Aspetti di Jean Paul*, «Quaderni della Critica», diretti da B. Croce, II, quad. VI, Laterza, Bari 1946, pp. 16-32.
- Croce Benedetto, [Recensione a:] *Jean Paul (Richter G.)*, Siebenkäs, «Quaderni della Critica», diretti da B. Croce, IV, quad. XII, Laterza, Bari 1948, p. 107.
- Crotti Ilaria, Ricorda Riccarda, *Scapigliatura e dintorni*, Vallardi-Piccin, Padova 1992.
- Daverio Rossella (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983.
- Debord Guy, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Parigi 1992, trad. it. di P. Salvadori, F. Vasarri, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi & Dalai Editore, Milano 2004.
- De Conciliis Eleonora, *Fichte e il suo doppio: Jean Paul critico del solipsismo*, in Jean Paul, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, Edizioni Cronopio, Napoli 2003, pp. 105-136.
- Decke-Cornill Albrecht, *Vernichtung und Selbstbehauptung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1987.
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.
- Della Peruta Franco, Galante Garrone Alessandro, *La stampa italiana del Risorgimento*, Laterza, Bari 1978.
- De Vivo Enrico, *La scrittura nel dietroscena: tre percorsi tra le Note azzurre di Carlo Dossi*, «Zibaldoni e altre meraviglie. Periodico di racconti, studi, pensieri, stupori letterari», 11 agosto 2005, accessibile alla pagina web: <http://www.zibaldoni.it/seconda_serie/2005_08_11> (06/2012).
- Diderot Denis, Le Rond d'Alembert Jean, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, XIX, Pellet, Ginevra 1777.
- Dirk Otto, *Der Witz-Begriff Jean Pauls: Überlegungen zur Zeichentheorie Richters*, Utz, Monaco 2000.
- Döll Heike, *Rollenspiel und Selbstinszenierung. Zur Modellfunktion des Theaters in Jean Pauls "Titan" und "Komet"*, Lang, Francoforte sul Meno 1995.
- Dolfi Anna (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Editore Bulzoni, Roma 1993.
- (a cura di), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, Editore Bulzoni, Roma 2001.
- Farinelli Giuseppe (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984.
- , *La Scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003.
- Fattori Anna, *Ipertrofia connotativa e antitesi barocche. Osservazioni su alcune poesie microgrammatiche di Robert Walser*, «Studi Germanici» XLIV, n.s. 1, 2006, pp. 121-142.

- Ferraguto Federico, *Fichte, fichtismo e Clavis fichtiana*, «Fillide», 2, 2011, accessibile alla pagina web: <<http://www.fillide.it/archivio-numeri-precedenti/71.html>> (01/2012).
- Ferri Teresa, *Le parole di Narciso. Forme e processi della scrittura autobiografica*, Editore Bulzoni, Roma 2003.
- Ferrari Stefano, *Lo specchio dell'Io*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Finzi Gilberto, *Il racconto 'nero' scapigliato*, «Otto/Novecento», 5-6, 1980, pp. 5-13.
- Forte Luigi, *Il mago E.T.A. Hoffmann e lo spaesamento delle sensazioni*, in E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, a cura di L. Forte, Mondadori, Milano 1986, pp. X-XXII.
- Franci Giovanna, Fortunati Vita, *Il fantastico e la letteratura come sintomo*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 1, 1980, pp. 11-22.
- Freud Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), in Id., *Gesammelte Werke*, XII, Francoforte sul Meno 1999, pp. 227-278. Trad. it. di S. Daniele, *Il Perturbante*, in Id., *Opere*, IX, *L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di C.L. Mussatti, Boringhieri, Torino 1977, pp. 122-156.
- , *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), a cura di F. Orlando, trad. it. di S. Daniele, E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1975.
- , *L'interpretazione dei sogni* (1900), a cura di E. Fachinelli, H. Trettl, Boringhieri, Torino 1973.
- Fricke Harald, *Aphorismus*, Metzler, Stoccarda 1984.
- Gadda Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963.
- , *Emilio e Narcisso* (1949), in Id., *I viaggi e la morte*, Garzanti, Milano 2001, pp. 78-99.
- , *La Scapigliatura milanese*, «L'illustrazione italiana», 24 luglio 1949, p. 15.
- , *Opere*, I, a cura di D. Isella, Garzanti, Milano 1992.
- Garrè Mia, *Verso i paradigmi del moderno. Dallo scarto negato di Hoffmann allo sregolamento di Tarchetti*, «Otto/Novecento», X, 1, 1986, pp. 35-62.
- Gautier Theophile, *Il cavaliere doppio*, in Id., *Racconti*, introduzione di C. Pasi, trad. it. di D. Feroldi, L'Espresso, Roma 2003, pp. 219-230.
- Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.
- Ghidetti Enrico, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, L.S.E., Napoli 1968.
- , *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987.
- , *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino* (1980), Editori Riuniti, Roma 1992.
- , Luti Giorgio, *Dizionario critico della letteratura del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997.
- Ghioni Gloria, *Pillole d'autore: Carlo Dossi e le Note azzurre*, «Critica letteraria», 12, 2011, accessibile alla pagina web: <<http://www.criticaletteraria.org/2011/10/pillole-dautore-carlo-dossi-e-le-note.html>> (01/2012).

- Ginzburg Carlo, Nancy Jean-Luc, Noudelmann François, *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Gioanola Elio, *La Scapigliatura: testi e commento*, Marietti Editori, Milano 1975.
- Giovanelli Paola Daniela (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo Editore, Palermo 1982.
- Givone Sergio, *Storia del nulla*, Editore Laterza, Roma-Bari 2003.
- Gößling Andreas, *Abendstern und Zauberstab: Studien und Interpretationen zu Robert Walsers Romanen „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.
- Grimminger Rolf (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, III, Hanser, Monaco 1980.
- Guglielminetti Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977.
- , *Biografia ed autobiografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, V, Einaudi, Torino 1986, pp. 829-886.
- Heinemann Paul, *Potenzierte Subjekte-Potenzierte Fiktionen. Ich-Figuren und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001.
- Hösle J., *Carlo Dossi. Ein Beitrag zur italienischen Jean-Paul-Rezeption*, «Arcadia», I, 1966, pp. 213-216.
- Isella Dante, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958.
- , *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, Società per le Belle Arti ed esposizioni permanenti, Milano 1966.
- , *La cultura letteraria lombarda*, Einaudi, Torino 1984.
- , *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984.
- Jacobi Friedrich Heinrich, *Idealismo e realismo*, a cura di N. Bobbio, Editore De Silva, Torino 1948.
- Japp Uwe, *Die narrative Instanz des Humoristen in Dr. Katzenbergers Baderreise*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 35, 2001, pp. 293-304.
- Jean Georges, *Il linguaggio dei segni, la scrittura e il suo doppio*, Edizioni Electa-Gallimard, Milano 1994.
- Klingemann August, *Flegeljahre, eine Biographie von Jean Paul Richter*, «Zeitung für die elegante Welt», 68, 1804, pp. 540-541.
- Kohl Karl-Heinz, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Verlag C.H. Beck, Monaco 2003.
- Lanuzza Stefano, *Vita da dandy. Gli antisnob nella società, nella storia, nella letteratura*, Stampa Alternativa, Nuovi Equilibri, Viterbo 1999.

- Lichtenberg Georg Christoph, *Gedichte, Stammbuchsprüche, Fabeln (1768-1778)*, in Id., *Schriften und Briefe*, III, a cura di W. Promies, Zweitau-send-eins, Francoforte sul Meno 1998, pp. 31-67.
- Lucini Gian Pietro, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Edizioni A. Nicola & C., Varese 1911.
- Lusardi Nicola, *Carlo Dossi, l'umorismo e l'ombra di Jean Paul*, «Interse-zione», XIV, II, agosto 1994, pp. 211-228.
- Mangini Angelo, *La voluttà crudele: fantastico e malinconia nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*, Carrocci, Roma 2000.
- Marchi Marco (a cura di), *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, Publicca-zione del Museo Sveviano, Trieste 2000.
- Mari Michele, *I sogni di Jean Paul tra dannazione e salvezza*, «Corriere della Sera», 25 gennaio 1999, p. 23.
- Masiero Pia (a cura di), *Borges. Una eredità letteraria*, Scuola di Dottora-to in Lingue, Culture e Società, Università Ca' Foscari, Venezia 2008.
- Masini Ferruccio, *Nichilismo e religione in Jean Paul*, De Donato Editore, Bari 1974.
- , *La prevaricazione dello sguardo*, in Id., *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Edizioni Marietti, Torino 1986, pp. 193-205.
- , *Introduzione*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, a cura di F. Masini, So-cietà Geografica De Agostini, Novara 1981, pp. 5-16.
- Mariani Gaetano, *Storia della Scapigliatura*, Edizioni Sciascia, Milano-Caltanissetta 1967.
- de Maupassant Guy, *L'Horla*, in Id., *Racconti*, trad. it. di V. Cento, Einau-di, Torino 1968, pp. 56-89.
- Mauser Wolfram, *Wielands Geschichte der Abderiten*, in J. Erben (a cu-ra di), *Germanische Studien*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissen-schaft, Innsbruck 1969, pp. 165-177.
- Menarini Raffaele, *Il doppio: trame della letteratura, della sessualità, della psicopatologia*, Il pensiero scientifico, Roma 1997.
- Menke Bettine, *Jean Pauls Witz: Kraft und Formel*, «Deutsche Viertel-jahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 76, II, 2002, pp. 201-213.
- Moser Christian, *Erinnerung als Sammlung. Zum Zusammenhang von Mnemographie und Dingkultur (Augustinus, Rousseau, Benjamin, Calvino)*, «Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissen-schaft», I, 1, 2009, pp. 87-111.
- Murger Henri, *La Bohème o Gli eroi della miseria*, Salani, Firenze 1901.
- Nardi Piero, *Il fenomeno Dossi*, in *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi (1924)*, Mondadori, Milano 1968, pp. 27-68.
- , *Carlo Dossi*, in C. Muscetta, F. De Sanctis (a cura di), *Letteratura ita-liana. I minori*, IV, Marzorati, Milano 1961, pp. 663-896.

- Nay Laura, *Fantasmî del corpo, fantasmî della mente: la malattia fra analisi e racconto: 1870-1900*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- Negri Renzo, *Il "Vegliardo" e gli "Antecristi". Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Vita e pensiero, Milano 1978.
- Nencioni Enrico, *Gian Paolo Richter e l'umorismo tedesco*, «Nuova Antologia», 95, 1887, pp. 373-388.
- Nettelbeck Petra e Uwe, Moritz K.P. (a cura di), *Magazin zur Erfahrungseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte (1783-1793)*, V e VI, Greno, Nördlingen 1986.
- Neumann Peter Horst, *Streckvers und poetische Enklave. Zur Entstehungsgeschichte und Form der Prosagedichte Jean Pauls*, «Jean-Paul-Jahrbuch», 2, 1967, pp. 37-52.
- Nicodemi Giorgio, *Introduzione a Rovianiana*, Edizioni della Libreria Vinciana, Milano 1946.
- Nonnenmacher Kai, *Der Unübersetzbare Allübersetzer: Jean Paul als ›Deutsch-Franze‹*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 39, 2004, pp. 112-139.
- Ortheil Hans-Josef, *Jean Paul*, Rowolth, Amburgo 1984.
- Padovani Gisella, Verdirame Rita (a cura di), *Il verme e la farfalla. Autori e testi rari della Scapigliatura da Tarchetti a Calandra*, Edizioni Lusografica, Caltanissetta 2001.
- Pani Elisabetta, *Schumann e Jean Paul: una similitudine ideale*, Levante Editori, Bari 2004.
- Pfotenbauer Helmut, Schneider Sabine, *Nicht völlig Wachen und nicht ganze in Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.
- Pichois Claude, *Frankreich und Jean Paul*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 28, 1993, pp. 7-15.
- Pirandello Luigi, *L'umorismo* (1908), Mondadori, Milano 1992.
- Portinari Folco, Tellini Gino, Bigazzi Roberto (a cura di), *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del Convegno nazionale S. Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976*, Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, s.d. [1977].
- Portinari Folco, *L'arte e le astuzie dell'arte*, in C. Dossi, *Opere scelte*, Utet, Torino 2004, pp. 4-31.
- Praz Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano 2008.
- Rasch Wolfdietrich, *Die Erzählweise Jean Pauls, Metaphernspiele und dissonante Strukturen*, in J. Schillemeit (a cura di), *Interpretationen. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*, Fischer Taschenbuch-Verlag, Francoforte sul Meno 1966, pp. 82-117.
- Reim Riccardo (a cura di), *Da uno spiraglio. Racconti neri e fantastici dell'ottocento italiano*, Newton Compton Editori, Roma 1992.

- Reinhardt Karl-Ludwig-Heinz, *Rezension über »Flegeljahre«*, «Der Freimüthige», 107-108, 31 maggio 1804, p. 429.
- Reitani Luigi, *Poetiche della caducità*, in F. Schiller, *Del sublime*, a cura di L. Reitani, Edizioni SE, Milano 1989, pp. 130-131.
- Richter Dieter, *Jean Paul und Italien*, Jean-Paul-Edition (Schriftenreihe des Jean-Paul-Museums), Joditz 2002.
- Ringer Kurt, *Letterati e scrittori tedeschi nella saggistica pirandelliana*, in P.D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo Editore, Palermo 1982, pp. 98-122.
- Rosa Giovanna, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Bari 1997.
- Rubino Liborio Mario, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 26-27, 1991-1992, pp. 242-257.
- Saccone Antonio, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995.
- Saito Nello, *Lessing e Lichtenberg*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma-Città di Castello 1961.
- Santovetti Olivia, *Il lettore mutatosi in collaboratore*, «Italian Studies», 58, 2003, pp. 88-103.
- Sassanelli Giorgio, *Narcisismo*, Edizioni Borla, Roma 1998.
- Scheuer Helmut, *Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung*, in R. Grimm, J. Hermand (a cura di), *Vom Anderen und vom Selbst: Beitrag zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, Athenäum-Verlag, Königstein 1982, pp. 9-29.
- Schlegel Friedrich, *Kritische Fragmente*, Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe a cura di E. Behler, Edizioni Ferdinand Schöningh, Monaco 1958-1980.
- , *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998.
- Schamm Christoph, *Das Gedicht im Spiegel seiner selbst. Autoreflexivität in der italienischen Lyrik von der ästhetizistischen Décadence bis zur futuristischen Avantgarde*, M PRESS, Monaco 2006.
- Schmeling Manfred, *Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 8, 32, 1978, pp. 77-97.
- Schmidt Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985, vol. I.
- Schmitz-Emans Monika, *Dramatische Welten und verschachtelte Spiele. Zur Modellfunktion des Theatralischen in Jean Pauls Romanen*, «Jean-Paul-Jahrbuch», 22, 1987, pp. 67-94.
- Schulz-Buschhaus Ulrich, *“L’umorismo”: l’anti-retorica e l’anti-sintesi di un secondo realismo*, in P.D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982, pp. 77-86.
- , *Il sistema letterario nella società borghese*, Unicopli, Milano 1984.
- Schweikle Günter e Irmgard (a cura di), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Metzler, Stuttgart 1990.

- Serri Mirella, *Carlo Dossi e il "racconto"*, Bulzoni, Roma 1975.
- Sick Birgit, *Jean Pauls unveröffentlichte Satiren- und Ironienhefte (1782-1803)*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 35-36, 2000-2001, pp. 205-217.
- , «*Der Poet träumt, der Leser schläft*»- *Materialien aus Jean Pauls unveröffentlichter Satiren- und Ironiensammlung*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 38, 2003, pp. 2-8.
- Spackman Barbara, *Decadent genealogies: the rhetoric of sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Cornell University Press, Ithaca 1989.
- Spedicato Eugenio, *Teodicea del riso*, in Jean Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Casa Editrice Il Poligrafo, Padova 1994, pp. 7-104.
- Spinazzola Vittorio (a cura di), *Racconti della Scapigliatura milanese*, De Agostini, Novara 1968.
- Sprengel Peter (a cura di), *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, Beck, Monaco 1980.
- Storz Ludwig, *Studien zu Jean Pauls „Clavis Fichtiana“*, Tesi di Dottorato, Università di Zurigo, Zurigo 1951.
- Svevo Italo, *Profilo autobiografico (1874)*, in Id., *Opera Omnia, Racconti, Saggi, Pagine sparse*, III, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano 1968, pp. 44-53.
- Tancini Francesca, *La parodia del romanzo ottocentesco nella «Vita di Alberto Pisani» di Carlo Dossi*, «Giornale storico della letteratura», 499, CLVII, 1980, pp. 431-444.
- Tarchetti Iginio Ugo, *Racconti fantastici. Pensieri. La vita*, Treves, Milano 1869.
- , *Uno spirito in un lampone (1866)*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967, pp. 73-85.
- Tateo Eloisa, *La diade malattia e morte nella narrativa di Tarchetti: combinazioni e risoluzioni*, «Critica letteraria», 56, 1987, pp. 507-533.
- Tellini Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998.
- Tönz Leo, *Das Wirtshaus „Zum Wirtshaus“. Zu einem Motiv in Jean Pauls Flegenjahren*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 5, 1970, pp. 105-123.
- Traverso Leone (a cura di), *Germanica. Raccolta dei narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1942.
- Ueding Gert, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, in Id. (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, IV, Hanser, Monaco-Vienna 1987, pp. 316-338.
- , *Jean Paul*, Beck'sche Reihe, Monaco 1993.
- , *Episches Atemholen – Über Jean Pauls widerspenstiges Erzählen*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 39, 2004, pp. 61-82.

Uerlings Herbert (a cura di), *Theorie der Romantik*, Reclam, Stoccarda 2000.

Vadalà Giuseppe, *Syzigos*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003.

Volpi Franco, *Il nichilismo*, Editore Laterza, Roma-Bari 2004.

Vonau Michael, *Quodlibet: Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“*, Ergon-Verlag, Würzburg 1997.

Von Wiese Benno (a cura di), *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, I, Bagel, Düsseldorf 1965.

Wieland Christoph Martin, *Die Geschichte der Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte von Herrn Hofrath Wieland (1774-1780)*, Rowolth, Reinbek 1987.

Zagari Luciano, *Jean Paul, Hoffmann e il motivo del “doppio” nel Romanticismo tedesco*, «Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia», 16, 1991, pp. 265-294.

Zanzotto Andrea, *Nota introduttiva*, in J. Conrad, *Il compagno segreto*, trad. it. di A. Zanzotto, Rizzoli, Milano 1975, pp. 5-21.

Zimmermann Dieter (a cura di), *Immer dicht vor dem Sturze. Zum Werk Robert Walsers*, Athenäum, Francoforte sul Meno 1987.

SINTESE IN TEDESCO
ZUSAMMENFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE

DIE VORSCHULE DER DISSONANZ:
JEAN PAUL UND CARLO DOSSI

Jean Paul in der italienischen Rezeption

Der italienische Leser begegnet Jean Paul zum ersten Mal 1831 in der literarischen Zeitschrift »La Minerva«¹. Auf jenen Seiten, die sich mit ausländischer Literatur beschäftigen, findet sich ein langer Artikel aus der *Revue de Paris*, beinahe schon ein Sonderteil über »Giovanni Paolo Federico Richter, genio ammirabile, lo Stern[e] della Germania, il più originale de' scrittori moderni«².

Der Text betont als charakteristischen Zug des deutschen Schriftstellers seinen originellen *modus operandi*: Eine geniale, chaotische Sammlung von Hieroglyphen, witzigen Einfällen, philosophischen Kenntnissen und dichterischen Bizarrerien. Im Artikel wird besonders die sprachliche Isolation von Jean Pauls Werken hervorgehoben, die damals noch nicht in Gänze in andere europäische Sprachen übersetzt worden waren. Der Autor des Artikels liefert dafür folgende Erklärung: Es handele sich bei Jean Paul um ein »grave fenomeno«³, was seinen Stil betrifft. Dies möge die Übersetzer irritiert haben.

Vier Jahre später erscheint eine Zusammenfassung der Erzählung *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*⁴ in der lombardischen Zeitschrift *Indicatore*⁵. Dort werden einige Abschnitte auf Italienisch veröffentlicht.

¹ »La Minerva. Giornale di Lettere, Arti e Teatri«, III. Jhg, Bd. VIII, 1831. Im Artikel erscheinen die Übersetzungen einiger Abschnitte aus dem *Siebenkäs*: den Nachtspaziergang am Ende des ersten Bändchens (hier als *La notte* bezeichnet), desweiteren »welsche Blumen auf dem Grabe« aus dem achten Kapitel (*I sepolcri*) und schließlich der Einschub eines kurzen Textes über Jean Pauls Interesse für die weibliche Psyche.

² Ebd., S. 122.

³ Ebd., S. 123.

⁴ Die Erzählung erscheint unter dem Titel: *Viaggio, perigliose avventure, imprese e giorni d'angoscia d'un limosiniere di reggimento, con un'apologia del suo valore, e un racconto delle sue grandi geste, contenuto in una epistola panegirica e catechetica.*

⁵ *Indicatore, ossia raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi, ecc. intorno alle Scienze fisiche, alla Letteratura, alle Belle Arti*, Mailand 1835.

Der Übersetzer Giambattista Menini konstatiert, diese Texte böten dem italienischen Leser ein Beispiel der Extravaganz, zu der eine spekulative Wissenschaft im Alltagsleben führen kann.

Im Jahr 1836, zehn Jahre nach Jean Pauls Tod, listet die Zeitschrift »Il subalpino«⁶ seine Werke chronologisch auf und berichtet über Ludwig Börnes *Denkrede auf Jean Paul*. Kurz danach erscheint unter dem Titel *Due sogni* die erste italienische Übersetzung der *Rede des toten Christus* und des *Traum im Traum* (die zwei Blumenstücke aus dem *Siebenkäs*) von Federico Sanseverino⁷. Anlass dazu gibt die Hochzeit der Edelfrau Clotilde Rusconi in Mailand – damals Hauptstadt der habsburgischen Lombardei-Venetien⁸.

1898 gibt die florentinische Zeitschrift »La Rassegna Nazionale« unter dem Titel *Tre visioni*⁹ eine weitere Übersetzung der *Rede des toten Christus*, zusammen mit *Mondfinsternis* (aus dem *Quintus Fixlein*) und *Vernichtung* (aus dem *Katzenberger*) heraus. Der Übersetzer Giovanni Battista Guarini verfasst hierzu eine Vorbemerkung, in der er seine eigene Unzulänglichkeit und seine Schwierigkeiten mit den stilistischen Nuancen des großen deutschen Humoristen betont¹⁰.

Die italienische Scapigliatura und die deutsche Literatur

Erst mit der *Scapigliatura* schlägt in Italien Jean Pauls Stunde. Diese literarische Strömung entwickelt sich zwischen 1860 und 1880, kurz nach Vollendung des nationalen Einigungsprozesses Italiens. In diesen Jahren wandelt sich das gesellschaftliche und kulturelle Leben der Italiener, ebenso die Haltung gegenüber ausländischer Literatur. Im Zuge dieser Wandlung wird die Entwicklung der *Scapigliatura* als norditalienische, vorwiegend lombardisch und piemontesische Variante der französischen Bohème ermöglicht.

So werden Mailand und Turin durch lebhafte Beziehung und kulturellen Austausch mit ausländischen Intellektuellen und Akademikern zu wichtigen intellektuellen Kreuzungspunkten der Kulturen jenseits der

⁶ »Il subalpino. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti«, Mailand 1836.

⁷ Jean Paul, *Due sogni*, Übersetzung von F. Sanseverino, Tipografia Ronchetti, Mailand 1851.

⁸ Sh. L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, »Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft«, 26-27, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bayreuth 1991-1992, SS. 252-257.

⁹ *Tre visioni di Gian Paolo Richter*, Übersetzung von G.B. Guarini, in »La Rassegna Nazionale«, Bd. XX, Florenz 1898, SS. 445-448.

¹⁰ Rubino liest Guarinis Haltung als beispielhaft für eine neue Aufgeschlossenheit der italienischen Schriftsteller gegenüber ausländischen Einflüssen, vor allem aufgrund des nationalen Vereinigungsprozesses Italiens. Vgl. L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, zit., SS. 244-245.

Alpen. Bereits die selbstgewählte Namen »Scapigliatura« (freie Übersetzung aus dem französischen »bohème«) und »scapigliati« (wörtlich übersetzt: »Struwelköpfe«) verraten einen französischen Hintergrund für diese Bewegung¹¹.

Europa verschafft sich Zutritt in die italienische Gesellschaft: Durch das Verlagswesen, Übersetzungen und Zeitschriften dringen neue Themen und Formen der ausländischen Literaturen ein¹².

Der Modernisierungsprozess nach der italienischen Einigung drängt viele italienische Intellektuelle (vor allem die Humanisten) an den Rand der Gesellschaft. Diese Erfahrung des Bedeutungsverlustes lässt den Konflikt zwischen Künstler und Gesellschaft in den Mittelpunkt der *esperienza scapigliata* rücken, was typisch für die ausländische Romantik ist. Die Revolte gegen das bürgerliche Denken und der Wille zur Provokation einerseits, die Sehnsucht nach einer unschuldigen Vergangenheit und nach der geborgenen Welt der Kindheit andererseits, stellen die Wiederverwertung der Themen einiger großer Schriftsteller der europäischen Romantik und des Symbolismus dar. Dies ist in erster Linie Charles Baudelaire als größte Inspirationsquelle für Arrigo Boito und mehr noch für Emilio Praga¹³.

¹¹ In Italien erscheint der Name »Scapigliatura« zum ersten Mal am 13. April 1861 in der von Cletto Arrighi gegründeten Zeitschrift »Cronaca grigia«, Bd. XX, und zwar in einer Bedeutung, die weit entfernt von derjenigen Bezeichnung ist, die sich letztendlich durchsetzen wird: Der Journalist und volkssprachliche Autor Arrighi definiert als *scapigliati* die mailändischen Patrioten der Compagnia Brusca und andere Aktivisten, die sich in den frühen 1850er Jahren von den politischen Ideen Mazzinis geleitet gegen die österreichische Restauration engagieren. Ein Jahr später taucht das Wort in Cletto Arrighis Roman *La scapigliatura e il 6 Febbraio* wieder auf, diesmal als Hinweis auf den chaotisch-rebellischen Lebensstil der Pariser Künstler und bezieht sich beispielsweise auf Henry Murgers Roman *Scènes de la vie de bohème*, Paris 1847 (1849 in seiner dramatischen Fassung in Paris uraufgeführt). In letzterer Bedeutung französischer Abstammung setzt sich „scapigliatura“ in den späteren 1860er Jahren durch.

¹² Vgl. G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Bari 1997; ders. *La cultura letteraria nella modernità*, in D. Bigazzi und M. Meriggi (Hrsgg.), *La Lombardia. Storia d'Italia. Le Regioni*, Einaudi, Turin 2001, SS. 191-203; sh. auch die klassischen Beispiele: E. Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, L.S.E., Neapel 1968; D. Isella, *La cultura letteraria lombarda*, Einaudi, Turin 1984; ders.: *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, Società per le belle arti ed Espos. perm., Mailand 1966; I. Crotti und R. Ricorda, *Scapigliatura e dintorni*, Vallardi-Piccin, Padua 1992. Insbesondere über die mailändischen Zeitschriften der 1860er Jahren vgl. G. Carnazzi, *Da Rovani ai "perduti". Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, LED, Mailand 1992.

¹³ Vgl. z.B. Arrigo Boitos 1868 entstandenes Werk *Mefistofele* und Emilio Pragas *Prelude* zur 1864 veröffentlichten Sammlung *Penombre*, die das baudelaireische *ennui* in den Mittelpunkt stellt. Arrigo Boito war Komponist, Autor von Gedichtsammlungen, Novellen und Opernlibretti auch für Giuseppe Verdi (*Otello*, *Falstaff*). Emilio Praga arbeitete an den Operntextbüchern mit und verfasste in denselben Jahren die Versammlung *Tavolozza* (1862), deren Titel seine Doppelbegabung als Schriftsteller und als Maler widerspiegelt.

Hierbei verdient die Bedeutsamkeit der literarischen Vorbilder aus dem deutschsprachigen Raum ein besonderes Augenmerk. Relevant für die Beziehung zur deutschen Literatur ist die Suche nach einer Erneuerung des literarischen Textes. Beispiel hierfür ist Iginio Ugo Tarchettis Wiederentdeckung des Makabren, und das Interesse, typisch für die *Scapigliatura*, für die Nachtseiten der menschlichen Existenz (vom Thema der Krankheit bis zur dichterischen Traumwelt). Dabei rekurriert die *Scapigliatura* auf Hölderlin, Tieck, Novalis, E.T.A. Hoffmann und Jean Paul.

An diesem Punkt ist es notwendig, die Bedeutung des Jean Paul'schen Vorbildes und die Stellung Dossis innerhalb der *Scapigliati* zu untersuchen.

Carlo Dossi

Für Carlo Dossi, *enfant prodige* der mailändischen *Bohème*, bedeutet der literarische Protest gegen den bürgerlichen Konformismus und die rebellische Gesinnung gegenüber der Bigotterie eine sonderbare Fähigkeit, den Geschmack, die Diskurse und die Mythen der zeitgenössischen italienischen Gesellschaft minutiös zu untersuchen, und diese Beobachtungen in Fragmenten, Anekdoten und vernichtenden Aphorismen erbarmungslos wiederzugeben¹⁴. Das Bedürfnis nach einem ironischen Detachment und nach einer karikaturesken Verformung der Wirklichkeit führt in den Miszellaneen *Note azzurre* zur Entwicklung eines »zibaldone«, eine Art gedankliches Behältnis, aus dem in der literarischen Produktion geschöpft werden kann¹⁵.

Bereits in jungen Jahren erweckt die Muse der *Scapigliati* Dossis sprachliches Bewusstsein und treibt ihn auf die Suche nach neuen Sprachexperimenten: Er gebraucht Archaismen aus Texten des 14., 15. und 16. Jahrhunderts und fügt Jargon- und Dialektausdrücke hinzu. Durch diese Mischung kommt es zu einer Wiederentdeckung von Carlo Portas *pastiche*. Neue Nutzungsmöglichkeiten der Mundart entstehen, die jetzt durch die kontinuierliche Beschäftigung des mehrsprachigen Schriftstellers mit Wörterbüchern und durch seine Lektüre ausländischer Autoren – vor allem der Werke von Laurence Sterne und Jean Paul – ihre Provinzialität ablegt. Dossis Sprache speist sich aus einem sonderbaren Wechselverhältnis zwischen Regionalismus und Kosmopolitismus, und nimmt einige Aspekte von Gaddas Stil vorweg¹⁶. Die Sprachkenntnisse der *Scapi-*

¹⁴ Es ist kein Zufall, daß eine der schärfsten Satiren von Carlo Dossi den Titel *Menschliche Porträts, aus dem Tintenfass eines Arztes* trägt (eigene Übersetzung, i. O.: *Ritratti umani, dal calamaio di un medico*, Perelli Verlag, Mailand 1873).

¹⁵ Vgl. D. Isella, Herausgeber der *Note azzurre* für die Adelphi Ausgaben 1964 und 1981; sh. auch R. Bigazzi, *Il 'libro delle bizzarrie' di Carlo Dossi*, in »La rassegna della letteratura italiana«, September-Dezember 1963, SS. 425-438.

¹⁶ Zu Gadda und Dossi vgl. J. Hösle, *Carlo Dossi. Ein Beitrag zur italienischen Jean-Paul-Rezeption*, »Arcadia«, I, 1966, SS. 213-216.

gliati, die außer den klassischen Sprachen auch verschiedene Fremdsprachen (vor allem Französisch, Englisch und Deutsch) beherrschen, machen sie zu einer Ausnahmerscheinung der italienischen Literaturgeschichte. In diesem Zusammenhang entwickelt sich auch die außergewöhnliche Sprachbegabung Dossis, der französische, spanische, englische und deutsche Texte in Originalsprache liest¹⁷. In Dossis Interesse für die deutsche Literatur und Sprache spielt die literarische Begegnung mit Jean Paul eine entscheidende Rolle. Die Entdeckung des sprachschöpferischen Dranges und die Kunst, Metaphern und weit voneinander entfernte Elemente in seiner Prosa zusammenzufügen, wird zum zentralen Bildungserlebnis, wie zahlreiche Anmerkungen in den *Note azzurre* beweisen:

Leggendo Richter parmi di legger... me stesso.¹⁸

In den *Note* trifft der Leser mit fast obsessiver Frequenz auf den Namen Jean Paul, vor allem in Bezug auf Dossis geplante, aber nie ausgeführte Abhandlung über die Geschichte des Humors¹⁹.

Humor ist ein höchst aktuelles Thema im Italien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, man denke an Luigi Pirandellos *L'Umoreismo*, eine psychologische und literarische Analyse der Mechanismen des Humors. Das Werk ist von einem starken Begriff der Verbundenheit der literarischen Gattungen geprägt, stellt jedoch auch das Postulat seiner eigenen Poetik und Spezifität im Panorama der zeitgenössischen Literatur auf. Diese philologische Studie und literaturgeschichtliche Dokumentation der humoristischen Tradition führt den sizilianischen Autor zur Aufstellung einer Theorie der *scrittura pirandelliana*. Sie zeichnet den Weg einer Literatur vor, die der Kritik und der Konkurrenz der Positivistischen Wissenschaft ausgesetzt ist²⁰.

Die Beschäftigung mit der deutschen Literatur in den Bonner Studienjahren führt in Pirandellos romanistischen Forschungen zu einer Vertiefung der philosophischen und ästhetischen Themen. Sein Werk ist reich an Bezügen zur romantischen Ironie: In *L'Umoreismo* werden immer wieder Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck genannt, Goethe, Wieland, Klopstock und Heine zitiert, ebenso Überlegungen zu Jean Pauls »riso filosofico«²¹.

¹⁷ Vgl. F. Caputo, *L'europeismo di Carlo Dossi*, »Autografo«, XII, 31 Oktober 1995, SS. 71-81.

¹⁸ C. Dossi, *Note azzurre*, Adelphi, Mailand 1964, Anmerkung 3999, SS. 482 (Übersetzung ins Deutsche: Wenn ich Richter lese, dünkt mir, ich lese ... mich selbst).

¹⁹ L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, in »Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft«, 26-27, zit., im Besonderen SS. 246-248.

²⁰ Zu Pirandellos Position gegenüber dem wissenschaftlichen Positivismus vgl. U. Schulz-Buschhaus, *„L'umorismo“: l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo*, in P.D. Giovanelli (Hrsg.), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982.

²¹ Zu den deutschen Autoren, die bei Pirandello genannt werden sh. K. Ringger, *Letterati e scrittori tedeschi nella saggistica pirandelliana*, in P.D. Giovanelli (Hrsg.), *Pirandello saggista*, zit.

Zurück zu Dossi. Auch was die Art des Schreibens betrifft, zeigen Dossis Werke eine starke Bindung an Jean Pauls Humor und Stil. Man denke hier an *Vita di Alberto Pisani*²², eine Art Autobiographie, in der das vierte Kapitel als Einleitung dient. Oder auch die satirische Prosa *La desinenza in A*, in Akte, Szenen und Intermezzi unterteilt, während *Amori* in sieben, nur von einigen Textpassagen »auf der Erde« unterbrochenen »Himmel«, und nicht in Kapitel unterteilt ist. In dem zuletzt genannten, 1887 entstandenen Meisterwerk benennt Dossi seine Dankeschuld gegenüber Jean Paul eindeutig, indem er zum Beispiel das träumerische Bild des Kusses durch die Glasscheibe aus dem *Quintus Fixlein* widerspiegelt.

Im Gesamtwerk des lombardischen Autors nehmen Ausschweifungen, Vorworte, Hinweise und Wortspiele eine zentrale Stellung ein: Gerade diese kompositorischen Elemente, die den narrativen Fluss beinahe stören, und aufgrund derer Jean Paul lange Zeit dem elitären Kreis von mehrsprachigen Intellektuellen, Sprachjongleuren und Literaten vorbehalten bleibt, imponieren dem Scapigliato und beeinflussen seinen Begriff der »zersplitterten Erzählung«²³.

Jede Erzählung ist bei Dossi eine verschachtelte Struktur, die andere Erzählungen enthält, oft von Zitaten, Zwischenspielen und sonstigen Abschnitten unterbrochen, was den Leser in ein Labyrinth führt. Festzustellen ist jedoch, wie sich die Begeisterung für Jean Paul im Spätwerk Dossis zu legen scheint. Dies lässt die Frage zu, ob das leidenschaftliche Bekenntnis zu Jean Paul in den Umkreis der Jugend verwiesen werden kann. Trotz des kritischen Urteils gegenüber der vermeintlichen Unfertigkeit von Jean Pauls Gedanken, die Dossi in den letzten Anmerkungen aus seinen *Note azzurre* zum Ausdruck bringt, bleibt das Werk des deutschen Autors nach wie vor eine Gedankenfundgrube, aus der der Italiener zugegebenermaßen sein ganzes Leben lang schöpft, zitiert und kommentiert²⁴: »Ci sono scrittori che sono magazzini, cave di pensieri, come per esempio Plutarco – Montaigne – Richter«²⁵.

Carlo Dossis Verhältnis zu Jean Paul ändert sich im Laufe der Zeit: Von einer enthusiastischen Zustimmung in den Jahren erster literarischer Entdeckungen, hin zu einer allmählichen Entfernung. Die zeitgenössische Gesellschaft lässt Dossi eine tiefgreifende Ernüchterung erleben und macht ihn in seinen letzten Lebensjahren zu einem verbitterten Schriftsteller. Jean Paul bleibt als Erinnerung des vergangenen Zaubers, wie eine Jugendliebe aus der rebellischen, post-risorgimentalen Zeit der *Scapigliatura*, die mit

²² C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere scelte*, hrsg. v. Folco Portinari, Turin, UTET 2004, SS. 182-264.

²³ O. Santovetti, *Il lettore mutatosi in collaboratore: Digression and the Reader in Carlo Dossi's Texts*, *Italian studies*, 58, 2003, SS. 88-103

²⁴ Vgl. J. Hösl, *Carlo Dossi. Ein Beitrag zur italienischen Jean-Paul-Rezeption*, *Arcadia*, I, zit., SS. 213-216.

²⁵ C. Dossi, *Note Azzurre*, Adelphi, Mailand 1964, Anmerkung 685, S. 39.

einem antagonistischen Blick und mit einer neuen Sprache die neuartigen Konflikte der Moderne zu erfassen versuchte²⁶:

Di Jean Paul Richter può dirsi che le parole sono altrettanti pensieri, i pensieri altrettanti libri – e ogni libro una biblioteca.²⁷

Es bleibt der Verdienst der *Scapigliatura*, und vor allem Dossis, dem deutschen Autor Eingang in die italienische Literatur verschafft zu haben, und dies dank derjenigen stilistischen Eigenschaften, deren Charakter die Herausgeber verschiedener italienischer und französischer Jean Paul-Anthologien auf eine Art scharfe Aphorismensammlung unter dem Stichwort »bizzarro, profondo e geniale« beschränken²⁸.

[...] Shakespeare e Richter sono, secondo me, i due soli nuovissimi autori. La loro influenza nella letteratura avvenire sarà pari a quella d'Omero nella passata.²⁹

Ein bemerkenswerter Zug der italienischen Jean Paul-Rezeption scheint sich als Prärogativ herauszustellen: Dossi, Pirandello, Svevo, Gadda – sie alle eint, daß sie in verschiedenen Zeiten und Weisen, als Intellektuelle bzw. Schriftsteller für eine radikale Erneuerung der literarischen und sprachlichen Tradition in Italien eintreten.

Der Humor als komische Romantik

Die Anerkennung von Jean Pauls Zentralstellung in Carlo Dossis Versuch, eine Humortheorie aufzubauen ist in *Note azzurre* programmatisch erklärt: Die *Note* sind von einem korrosiven Humor inspiriert und stellen für die Dossi -Forschung eine wichtige Informationsquelle über den Le-

²⁶ Vgl. G. Rosa in der bereits zitierten Studie *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Bari 1997. Hier wird die Übergangsphase beschrieben, die von den Widersprüchen des modernen Urbanismus, den Veränderungen im Verlagswesen (»officine della letteratura«) und dem sich im tiefen Wandel befindlichen Literaturmarkt gekennzeichnet ist.

²⁷ C. Dossi, *Note azzurre*, zit., Anmerkung 3927, S. 477. (Übersetzung ins Deutsche: Von Jean Paul Richter kann man sagen, daß die Wörter genau soviele Gedanken sind, daß die Gedanken genau soviele Bücher sind, und jedes Buch ist eine Bibliothek).

²⁸ L.M. Rubino, *Die Rezeption Jean Pauls in Italien*, in »Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft«, 26-27, zit., SS. 246-248; N. Lusardi, *Carlo Dossi, l'umorismo e l'ombra di Jean Paul*, »Intersezione«, XIV. Jhg, Bd. II, August 1994, SS. 211-228.

²⁹ C. Dossi, *Note azzurre*, zit., Anmerkung 3418, S. 336. (Übersetzung ins Deutsche: Shakespeare und Richter sind, meiner Meinung nach, die einzigen echt neuen Autoren. Ihr Einfluß auf die zukünftige Literatur wird der von Homer auf die vergangene gleichen.).

benslauf und über das schwierige Verhältnis des Schriftstellers zur aristokratischen und bürgerlichen Gesellschaft in Mailand und in Rom dar.

Das von Dossi übernommene Modell des Humors hat seinen Ursprung in der *Vorschule der Aesthetik* und entwickelt sich später mit *Siebenkäs* (der ersten Humoristenfigur in Jean Pauls Werk) bis zur verwickelten Satire der *Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz*: Dieser Humor-begriff entsteht aus der ungelösten Dichotomie zwischen Satire und Empfindsamkeit und erzeugt eine dualistische Struktur, die Jean Pauls Existenz mit Doppeltrauer und Doppelfreude, mit Angst vor der Selbstteilung und zugleich mit lyrischem Überschwang kennzeichnet.

Diese Gegenüberstellung bewirkt eine schwingende ästhetische Untersuchung und führt zu jener Philosophie des Doppelten, die in die Werke Jean Pauls und Carlo Dossis durch die Koexistenz von zwei Figuren wiederkehrt: Die Gestalt des satirischen Weltverächters und die des sentimental Dichters oder Herzens-Idealisten bestehen nebeneinander, wie in den Paaren Vult/Walt, Siebenkäs/Leibgeber, Giannozzo/Graul, Alberto Pisani/Carlo Dossi usw. Nur in dieser Verbindung erscheint das poetisch-geniale Vermögen, dessen Inbegriff der Humor ist, und die dialektische Lösung der scheinbaren Widersprüche in der starken Verankerung der Dichtung in der konkreten Beobachtung und Kritik der Realitätserfahrung. Besonders klar wird diese Konzeption in der *Clavis fichtiana*: Hier entwirft Jean Paul eine radikale Kritik an den ruinösen, absurden Einbeziehungen einer subjektivistischen Lektüre von Fichtes *Wissenschaftslehre*³⁰.

Die *Clavis* ist zwar keine Kampfansage *ad personam* an Fichte, sondern wendet sich gegen den dem eigenen Ich verfallenen und die Lebenswirklichkeit verachtenden poetischen Nihilisten, wie z.B. die Brüder Schlegel³¹.

Der spekulativen Forschung Fichtes setzt sich Jean Pauls Ästhetik entgegen: Subjektivität ist die Grundlage der ersten und der Kerker der letzteren³².

Jean Paul selber ist sich der Ambivalenz mit der sein Werk die Pluralität und Gewalttätigkeit des Ichs zeigt bewusst und benutzt dementsprechend eine sprachliche Verzierung und eine wuchernde Metaphorik, die mit Vorliebe exotisch Abgelegenes zusammen mit skurrilem Spießbürgerlichem vereint. Durch die humoristische Anwendung der Sprache entsteht das Vexierbild einer kaleidoskopischen, verwirrenden Welt: einer Welt der Romantik, in der sich Fichtes Ich umgekehrt spiegelt und mit sich selbst im Kampfe liegt. Diese Demonstration der sich potentiell verselb-

³⁰ Vgl. E. de Conciliis, *Avvertenza per il lettore*, in Jean Paul, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, Edizioni Cronopio, Napoli 2003, S. 12ff.

³¹ Sh. P. Heinemann, *Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001; SS. 30-45 und vgl. M. Vonau, *Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Paul Roman "Flegeljahre"*, Ergon Verlag, Würzburg 1997, SS. 42-43.

³² Sh. S. Givone, *Storia del nulla*, Editore Laterza, Roma-Bari 2003, SS. 132-133.

ständigenden Kehrseite einer entfesselten Phantasie ist umso stärker, je antisystematischer sie aufgebaut wird: Die Literatur kann in der Auseinandersetzung mit der Philosophie Land gewinnen, wenn sie im Felde von Herders Sprachphilosophie bleibt und den Sprachgeist anstatt der reinen Vernunft einberuft.

So lässt sich die *Clavis* als Geschichte des Größenwahns eines auf sich selbst kollapsierenden Ichs und als Preludium zu einem vernichtenden Alptraum lesen³³.

Ich will mit geringern Schmerzen die Unsterblichkeit als die Gottheit leugnen: dort verlier' ich nichts als eine mit Nebeln bedeckte Welt, hier verlier' ich die gegenwärtige, nämlich die Sonne derselben; das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahllose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen – und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand.³⁴

Der Begriff der Begegnung und die dialogische Struktur scheinen in diesem Zusammenhang zentral in der Befreiung des Subjekts von einem Netz substanzloser Tautologien. Diese Begegnung mit dem Übermenschlichen ereignet sich aber nicht auf der leidenschaftslosen Ebene der reinen philosophischen Reflexion, sondern in der psychischen Dimension des Traumes, des Unbewussten und der literarischen Fiktion. So wird diese Dimension zu Jean Pauls – und später auch Dossis – Antwort auf die Frage der ewigen Schwankung des Ichs zwischen Aggregation und Verwitterung³⁵.

Traum und Kindheit

Christus sagte: »Die Erde ist ein Traum voll Träume; du mußt entschlafen, damit dir die Träume erscheinen können.«

Maria antwortete: »Ich will gern entschlafen, damit ich die Menschen träume.« – Christus sagte: »Was soll dir der Traum zeigen?«

»O, die Liebe der Menschen zeig' er mir, Geliebter, wenn sie sich wiederfinden nach einer schmerzlichen Trennung« - - und indem sie es sagte, stand der Todesengel hinter ihr, und sie sank mit zufallenden Augen an seine kalte Brust zurück – und die kleine Erde stieg erschüttert herauf, aber sie wurde kleiner und bleicher, je näher sie kam.³⁶

³³ Sh. F. Volpi, *Il nichilismo*, Editore Laterza, Roma-Bari 2004, SS. 18-20.

³⁴ Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, aus *Siebenkäs*, in Id., *Sämtliche Werke*, I-II, Hanser, München 1959, SS. 270-271.

³⁵ Sh. A. Decke-Cornill, *Vernichtung und Selbstbehauptung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1987.

³⁶ Jean Paul, *Siebenkäs*, aus *Sämtliche Werke*, I-II, Hanser, München 1959, S. 277.

Der Traum ist bei Jean Paul und Carlo Dossi der literarisch bevorzugte Ort wo sich eine zweite, nächtliche Existenz offenbart und wo sich wichtige Elemente der poetologischen Reflexion entwickeln. Dies wird besonders deutlich in der Verbindung zur Kindheit als Szenerie einer instabilen, ständig von nihilistischen Phantasien und von einer gewissen Attraktion für das Bizarre-Pathologische bedrohten Idylle.

Schreiben ist für Dossi immer eine autobiografische Frage und bedeutet immer Körperschrift. 1887 verabschiedet er sich offiziell von der Literatur mit dem Werk *Amori* (heimlich arbeitet er aber lebenslang an seinen giftigen *Note azzurre* weiter). *Amori* steht eindeutig unter Jean Pauls Einfluss nicht nur wegen des Zitats aus dem *Quintus Fixlein* – damit ist die bereits erwähnte Kusszene durch die Kristallscheibe gemeint – sondern vielmehr wegen des autobiografischen, dem Kunstgriff und der Réverie ergebenden *esprit*. *Amori* richtet sich mehr zu einem Rosenstock geträumter und geliebter Frauen als zur Erinnerung konkreter Liebesgeschichten: Es geht um Papier-, Holz-, Stoff-, Porzellanlieben, aus einer weit zurückliegenden Zeit wiedererlangenen Hydeogrammen, wo selbst die realen Frauenfiguren in verschmitzten Figurinen melancholisch verwandelt scheinen. Das autobiographische Genre wird zur Bühne für einen Vorbeimarsch narzisstischer Epiphanien und die Schrift zur schillernden Maske der *Ich-Figurationen* eines Erzählers, der sein eigenes Erzählen inszeniert. In diesem Spielespiel verlangt man des Lesers Mittätigkeit, indem man ihm trotz aller Fallen und Hindernissen zuzwinkert.

Jean Paul als Biograph vieler Personen, z.B. der Holzbraut, Fixleins, Fibels, Marggrafes usw. und als Selbstbiograph weiß schon, daß sein literarisches Projekt weder zur existentiellen noch zur ästhetischen Einheit führt: Sein retrovertierter, resigniert ironischer Blick auf die Kindheit im Hintergrund der miserablen deutschen Provinz – die auf einmal ihre kontingente Merkmale verliert und zur Symbol eines universellen Armuts wird – wiedervereinigt das Ich nicht, sondern fragmentiert es in ein Schein von sentimental-idyllischen Bildern³⁷.

Dieser doppelten Strategie, die sich parallel in der sentimentalischen und in der satirischen Bahn entwickelt, entsprechen eine hypertrophische, experimentelle Sprache, der Verlagerung und der kaleidoskopischen Brechung zuneigend und ein Porträt des Künstlers als *Homo duplex* auf der Suche nach der verlorenen Einheit von Materie und Geist, Körperlichkeit und Gedächtnis, und als Praktikant des Witzes, Leitfaden der Untersuchung. Jean Pauls poetische Welt errichtet eine positive Beziehung zwischen Ich und Witz, indem der Schriftsteller neue mögliche Verbindungen zwischen den Zeichen und den realen Referenten, zwischen dem reinen, unendlich trennbaren Ich und der Welt und zwischen dem literarischen Werk und seinen Adressaten humoristisch und metaphorisch vervielfacht.

³⁷ F. Cambi, "La mia biografia è solo un idillio". *La ricerca dell'io tra finzione e verità*, in Jean Paul, *La storia di se stesso*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1997, SS. XIII-XIV.

Des Ichs unabwendbare Tendenz zur Verwandlung und zur Verdopplung, seine Endlichkeit und gleichzeitig seine Unendlichkeit, seine Isolation in der eigenen angstvollen Individualität und sein Bedürfnis des Anderen stellen ein Geheimnis dar, dessen Essenz der Autor wahrnimmt und erkennt, ohne den Anspruch, es zu zerlegen: Er versucht es dem Bewusstsein wieder zu bringen mit der dunklen Ergründung einer symbolischen Sprache:

Nie vergeß' ich die noch keinem Menschen erzählte Erscheinung in mir, wo ich bei der Geburt meines Selbstbewußtsteins stand, von der ich Ort und Zeit anzugeben weiß. An einem Vormittag stand ich als ein sehr junges Kind unter der Haustüre und sah links nach der Holzlege, als auf einmal das innere Gesicht »ich bin ein Ich« wie ein Blitzstrahl vom Himmel vor mich fuhr und seitdem leuchtend stehen blieb: da hatte mein Ich zum ersten Male sich selber gesehen und auf ewig. Täuschungen des Erinnerns sind hier schwerlich gedenkbar, da kein fremdes Erzählen in eine bloß im verhangenen Allerheiligsten des Menschen vorgefallne Begebenheit, deren Neuheit allein so alltäglichen Neben Umständen das Bleiben gegeben, sich mir Zusätzen mengen konnte.³⁸

Auch bei Carlo Dossi verläuft die Kritik der Subjektivität parallel zur Sprachreflexion: Die Umwandlung des Subjekts kann sich ohne Befreiung der Sprache von den grammatikalischen Ketten und von den falschen logischen Sicherheiten, die die Ausströmung der metaphorisch-subversiven Kraft der Sprache verhindern, nicht realisieren.

³⁸ Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, in Id., *Werke*, VI, hrsg. v. Norbert Miller, Hanser, München 1963, S. 1061.

INDICE DEI NOMI

- Agostino 95
 Alberti Sadoski, B. 19n.
 Aleardi, A. 25n.
 Amabilino, L. 113n., 134
 Amìcola, J. 95n., 135
 Amoretti, G.V. 20, 20n., 135
 Arbasino, A. 32n., 119, 119n., 135
 Arcangeli, M. 27n., 135
 Aretino, L. 34
 Ariosto, L. 34
 Aristofane 33n.
 Arrighi, C. 25, 25n., 32, 75, 89, 114n., 147n.
 Arrò, A. 18n., 19
 Artaud, A. 58n., 135
 Asor Rosa, A. 81n., 139
 Assmann, A. 95n., 135
 Avellini, L. 135

 Baldacci, L. 25n., 135
 Barthes, R. 111n.
 Bateson, G. 51n., 135
 Battistini, A. 81n., 135
 Baudelaire, C. 24n., 26n., 27, 27n., 135, 142, 147
 Bäumlner, A. 45n., 135
 Beckett, S. 89, 89n.
 Béguin, A. 56n., 65, 65n., 135
 Berend, E. 73n., 90n., 97n., 103n., 109n., 133
 Berger, C.G. 91
 Bernardi, E. 20, 20n., 45n., 48n., 50n.-52n., 52, 63n., 70n., 92n., 129n.-130n., 134-135

 Bernhard, Th. 20n.
 Bianchi, L. 20
 Bichsel, P. 93n., 135
 Bigazzi, D. 28n., 147n.
 Bigazzi, R. 29n., 31n., 135, 141n., 148n.
 Blin, R. 76n.
 Bobbio, N. 105n., 139
 Boccaccio, G. 34
 Böckmann, P. 127n., 136
 Boito, A. 27, 27n., 30n., 114, 147, 147n.
 Boito, C. 113n., 136
 Borges, J.L. 49n.
 Borgese, G.A. 30n., 136
 Börne, L. 18, 146
 Borsani Dossi, C. 35n.
 Bosch, H. 60n., 92
 Bovero, C. 19, 19n., 97n., 134
 Brentano, C. 99n.
 Bricchi, M. 120n., 136
 Brillat-Savarin, J.A. 119
 Brombert, V. 76n.
 Bruno, G. 34, 116n.
 Buffaria, P.-C. 23n., 32n., 34n., 86n., 90n., 116n.-117n., 119n., 121n., 123n.-124n., 136

 Cambi, F. 54n., 90n.-92n., 96n., 98n., 109n., 110n., 134, 136, 154n.
 Camerino, G.A. 22n., 136
 Cameroni, F. 78n., 136



- Capuana, L. 117, 117n., 136
 Caputo, F. 35n., 124n., 136n., 149n.
 Caputo, V. 77n.
 Cardarelli, V. 19n.
 Carducci, G. 19, 25n., 32n.
 Carli, A. 136
 Carroll, L. 87
 Carta, A. 77n., 120n., 124n., 136
 Cermelli, G. 20n., 134
 Cervantes, M. 75, 101
 Chiarelli, M.C. 32n., 136
 Chiarini, P. 92n., 135
 Cicerone 40n.
 Cobb, P. 30n., 136
 Conconi, L. 78n., 136
 Conrad, J. 66n., 144
 Contini, G. 22n.
 Cometa, M. 41n., 142
 Corazzini, S. 111
 Cozzi, L. 35n., 123n., 136
 Craveri Croce, E. 19, 19n., 20, 137
 Crispi, F. 32n., 75, 83
 Croce, B. 19, 19n., 20, 20n., 47, 137
 Crotti, I. 28n., 137, 147

 Dante 34, 50
 Darchini, S. 18n.
 D'Alembert, J. 40n., 137
 D'Annunzio, G. 19n., 111
 Daverio, R. 35n., 123n., 136-137
 Debenedetti, G. 97n., 137
 Debord, G. 54, 54n., 137
 Decke-Cornill, A. 108n., 137, 153n.
 De Conciliis, E. 105n., 108n., 134, 137, 152n.
 Della Bianca, L. 22n., 133
 Della Peruta, F. 137
 Diderot, D. 40n., 137
 Dirk, O. 39n., 43n.-44n., 137
 Döll, H. 94n., 137
 Dolfi, A. 51n., 84n., 117n., 137
 Dürrenmatt, F. 20n.

 Eschilo, 34

 Faldella, G. 19n., 26n., 30, 83n.-84n.
 Farinelli, G. 137
 Fattori, A. 92n., 137
 Feroldi, D. 64n.
 Ferrari, O. 19, 19n., 73n., 134
 Ferrari, S. 88n., 138
 Ferrata, G. 19, 19n., 26n.-28n.
 Ferri, T. 81n., 137
 Feuerbach, L. 42n.
 Fichte, J.G. 21, 42n., 63n., 94, 104-105, 107-108, 109, 137, 152-153
 Fielding, H. 56n., 75
 Finzi, G. 138
 Fortunati, V. 138
 Franci, G. 138
 Freud, S. 22n., 29n., 46n., 50n., 57, 57n., 138
 Fricke, H. 125n., 138

 Gadda, C.E. 11, 20, 22, 23, 23n., 24, 30, 30n., 33, 33n., 74n., 87n., 117, 138, 148, 148n., 151
 Galante Garrone, A. 137
 Gandini, U. 53n.-55n., 60n., 64n., 93n., 106n.-108n., 134
 Garrè, M. 138
 Gautier, Th. 24n., 26n., 64n.
 Genette, G. 75, 76n., 138
 George, S. 56
 Gherardini, G. 35, 35n.
 Ghidetti, E. 22n., 28n., 32, 71n., 136-138, 143, 147n.
 Ginzburg, C. 101n., 138
 Gioanola, E. 138
 Giordani, P. 18n.
 Givone, S. 62n., 107n., 138, 152n.
 Goethe, J.W. ix, 21, 27n., 56n., 91, 91n., 149
 Gößling, A. 92n., 139
 Gozzi, C. 23
 Grimminger, R. 94n., 139
 Gualdo, L. 26n.
 Guarini, G.B. 18, 18n., 146, 146n.
 Guglielminetti, M. 81n., 139

- Harich, W. 91n.
 Heine, H. 21, 27, 149
 Heinemann, P. 41n., 56n., 61n., 89n.,
 119n., 139, 152n.
 Herder, J.G. 102, 102n., 104, 129
 Hemingway, E. 19n.
 Hoffmann, E.T.A. 24n., 27-30, 29n.-
 30n., 52n., 56n., 57, 64n., 77n.,
 78n., 94n., 138, 140, 148
 Hogarth, W. 77, 77n.
 Holzhauser, G.B. 18n.
 Höfle, J. 33n., 35n.-36n., 139, 148n.,
 150n.
 Hume, J. 55n.

 Isella, D. 28n., 30n.-31n., 68n., 87n.,
 118, 119n., 121n., 133, 138- 139,
 147n.-148n.

 Jacobi, F.H. 42n., 55n., 104-105,
 105n., 106, 139
 Japp, U. 80n., 139
 Jean, G. 139
 Joyce, J. 89
 Jung, C.G. 50n.

 Kant, I. 55n., 94
 Kittler, F. 44n.
 Klingemann, A. 16n., 139
 Klopstock, F.G. 21, 149
 Kohl, K.H. 96n., 139

 Lamb, J. 78
 Lanuzza, S. 26n., 89n., 139
 Lessing, G.E. 127, 127n.
 Lichtenberg, Ch. 52-53, 125-126,
 126n., 127n. 139
 Locke, J. 128, 128n.
 Lombroso, C. 86, 86n.-87n.
 Lucini, G. 85, 86n., 111, 115n., 139
 Lusardi, N. 37n., 139, 151n.

 Maier, B. 22n., 143
 Mangini, A. 140

 Manzoni, A. 34, 50, 76, 85, 113,
 113n., 119
 Marchi, M. 21n.-22n., 140
 Mariani, G. 79n., 89n., 140
 Masiero, P. 49n., 140
 Masini, F. 52n., 55n., 77n., 140
 Maupassant, G. de 64n., 140
 Medici, Caterina de' 68
 Menini, G. 17, 17n., 146
 Mesmer, F.A. 64n.
 Miller, N. 53n., 92n., 110n., 134, 155n.
 Montaigne, M. 37, 51, 52n., 78, 150
 Moser, Ch. 95n.-96n., 140
 Moritz, K.P. 58n., 91, 109n., 140
 Murger, H. 24, 25n., 140, 147n.

 Nardi, P. 77n., 117n., 140
 Nay, L. 140
 Negri, R. 140
 Nencioni, E. 19, 19n., 140
 Nerval, G. 24n.
 Neumann, P.H., 102n.-103n., 141
 Nicodemi, G. 77n., 133, 141
 Nievo, I. 88
 Nonnenmacher, K. 56n., 141
 Novalis (Fr. von Hardenberg) 24n.,
 40, 148

 Omero, 37, 151
 Otto, C. 90n., 103

 Pacchiano, G. 68n.
 Padovani, G. 141
 Palazzeschi, A. 19n.
 Pani, E. 93n., 100n., 141
 Pasi, C. 64n.
 Pirandello, L. 11, 13, 20-21, 21n., 40,
 45, 47, 47n., 48, 99, 128, 141, 149,
 149n., 150n., 151
 Pedullà, G. 32n., 119n., 135
 Pensa, M. 19n.
 Petrarca, F. 34
 Pfothenhauer, H. 57n., 141
 Perelli, L. 31n.-32n.

- Pio IX, 26n.
 Plutarco 37, 52n., 150
 Poe, E.A. 24n., 26n., 30, 30n., 61n.
 Porta, C. 31, 148
 Portinari, F. 29n., 32n., 37n., 72n.,
 83n.-85n., 87n., 116n., 133, 141,
 150n.
 Praga, E. 27, 27n., 30n., 114, 147,
 147n.
 Praz, M. 71n., 72n., 141
 Proust, M. 89
- Quintiliano 40n.
- Rabelais, J. 48
 Reim, R. 141
 Reinhardt, K.L.H. 15n.-16n., 141
 Reitani, L. 45n., 141
 Retzlaff, H. 105n.
 Richardson, S. 56n.
 Richter, D. 90n.-91n., 141
 Ricorda, R. 28n., 137, 147n.
 Ringger, K. 21n., 141, 149n.
 Rosa, G. 27n.-28n., 34n., 112n.-
 114n., 141, 147n., 151n.
 Rousseau, J.-J. 50, 55-57, 74n., 85,
 95, 95n., 96
 Rovani, G. 32n., 36, 76, 85n., 88,
 112-113
 Rubino, L.M. 18n., 20, 20n., 24n.,
 37n., 59n., 65n.-66n., 100n.-
 101n., 103n., 134, 142, 146n.,
 149n., 151n.
 Rugliano, A.R. 21n.
 Rusconi, C. 18, 146
- Saccone, A. 142
 Saito, N. 127n., 142
 Sanseverino, F. 18, 18n., 146, 146n.,
 Santippe 68
 Santovetti, O. 75-76, 75n.-76n., 142,
 150n.
 Schamm, Ch. 111n., 115n., 142
 Scheuer, H. 81n., 142
- Schiller, F. ix, 44, 44n.-45n., 54, 141
 Schlegel, A.W. 110
 Schlegel, F. ix, 21, 40-41, 40n.-42n.,
 109, 109n., 142, 149
 Schmeling, M. 111n., 142
 Schmidt, J. 127n., 142
 Schmitz-Emans, M. 104n., 142
 Schneider, S. 57n., 141
 Schweikle, G. 81n.-82n., 142
 Schweikle, I. 81n.-82n., 142
 Seneca (qui Seneka) 52n.
 Serri, M. 142
 Shakespeare, W. 22, 37, 49-50, 85,
 151, 151n.
 Socrate 40n.
 Spackman, B. 142
 Spedicato, E. 23n., 52, 74n., 122n.,
 125n., 128n., 130n., 134, 143
 Spinazzola, V. 143
 Spinoza, B. 55n.
 Sprengel, P. 16n., 143
 Staël, M.me de 17, 18n.
 Sterne, L. 31, 43, 48, 50, 65, 75, 89,
 89n., 93, 101, 119, 131, 148
 Stracuzzi, R. 24n.
 Suphan, B. 102n.
 Svevo, I. 11, 20-22, 21n.-22n., 138,
 143, 151
 Swift, J. 75, 78
- Tancini, F. 120n., 143
 Tarchetti, I.U. 28-30, 28n., 71n., 89,
 114, 148
 Tateo, E. 143
 Tasso, T. 71n.
 Tellini, G. 29n., 141, 143
 Tieck, L. 21, 24n., 101, 148-149
 Tönz, L. 65n., 101n., 143
 Toscanini, A. 27n.
 Traverso, L. 19n., 143
 Turgenev, I. 22
- Ueding, G. 62n., 79n., 125n., 131n., 143
 Uerlings, H. 41n., 143

INDICE TEMATICO

- adolescenza 31, 87, 88
aforisma 89
alter-ego 93
anti-romanzo 87-89
apocalisse 61, 92
arabesco 89n.
arguzia 23-24, 23n., 121, 125, 125n.,
127, 127n., 130
ateismo 42n., 104, 106n.
autobiografismo 12, 29n., 181n.,
92, 97
autoriflessività 62, 102, 111-112, 115
- Bildung 42, 94
bizzarria 12, 22, 48, 70, 75, 84-87
bohème 24-25, 31, 49, 85n., 146-148
botanica 92, 95
- calembour 48, 89,
caos x, 15n., 23, 41, 41n., 54-55, 66,
92, 108, 117, 129-132
caricatura 31, 49, 109
classicismo ix
collezionismo 97
comico 12, 21, 39n., 40, 45n., 51,
78, 89
crisi culturale 111
- digressione ix, 12, 49n., 75-76, 78-
79, 104, 115
dissonanza 39, 45n.
Doppelgänger 51
dualismo 13, 51, 62
- eclettismo 48, 121
enciclopedismo 104
estetismo ix, 26n., 89, 109
- filosofia del doppio 12
fisiognomica 17, 121
- genio 17, 29, 62, 87, 118, 120-122,
127, 127n., 145
geroglifico 76-78, 130, 136
grottesco 23
gusto 22, 26, 30, 33, 45-46, 66, 70,
77, 82, 84n., 89, 104, 119, 127n.
- Halbschlafbilder 57
- idealismo soggettivo 21
idillio 12, 19, 54
Illuminismo 49, 81, 89n., 91, 94, 104,
125, 127
intercomunicabilità 21
intraducibilità 20
ironia ix, 21, 22n., 40-42, 40n., 41n.,
42n., 47-48, 97, 99n., 102, 104, 107n.
- macabro 11, 26, 28, 70
magnetismo 64, 64n.
memoria 85, 88-89, 95, 98, 110,
110n., 118
motto di spirito 46, 46n., 125
musica 30, 57, 66, 77, 100, 100n.,
101n.
- narcisismo 13, 22n., 26n., 36, 70

- Neo-idealismo 20
 nichilismo 13, 42n., 92, 108n., 128

 paranormale 86
 patologico 12, 28n., 84
 pastiche x, 30n., 31, 33, 148
 pedagogia 18n., 19
 Positivismo 21n., 86
 psicologia 51, 62n., 65, 67
 punteggiatura 35, 122-124

 questione della lingua 34, 118-119
 quodlibet 101, 101n., 102-104

 rêverie 22, 51, 68, 95, 97, 154
 Risorgimento 75
 rivoluzione 42, 61, 89, 107
 riso filosofico 21, 149
 roccò 58
 Romanticismo ix, 21, 25n., 26, 26n.,
 27, 45n., 104, 115n.

 satira 12-13, 17, 21, 45, 45n., 47, 48,
 48n., 50, 50n., 52, 89n., 91, 109,
 115
 sarcasmo 47-48, 130
 Scapigliatura vii, 11, 24-26, 24n.-
 28n., 28, 31, 79, 87n., 115n., 146-
 148, 151
 scepri 40, 42
 scienza speculativa 17

 Sehnsucht 51, 65, 147
 sistema editoriale 27, 34n.
 sentimentalismo 25n., 26, 75, 127
 sogno 12, 51, 53-54, 55n., 57-58,
 60-72, 74, 87, 100n., 107n., 108,
 126, 130
 sonno 25, 55n., 57, 60, 60n., 97n., 110
 sperimentalismo x, 13, 20, 25, 30,
 34, 75, 107n.
 sublime 39n., 44-45, 44n., 45n.,
 100-101

 teodicea 53, 130

 umorismo ix, 12-13, 19-21, 21n.,
 22n., 23n., 33, 33n., 36-37, 39,
 39n., 40, 42-50, 43n., 44n., 46n.,
 53-54, 74, 76, 79, 85, 99n., 109,
 112, 120, 124, 128, 132
 umoristico 12, 16n., 40, 44, 46, 78,
 88n., 100-101, 109, 129, 128n.,
 130n., 134, 136, 139-142, 146,
 149n., 151n., 152, 155
 unificazione nazionale 11, 18n., 25
 utilitarismo 114, 117

 viaggio romantico 101
 visionarietà 22, 107n.

 Witz 13n., 23, 39n., 44, 46-48, 48n.,
 52, 65n., 103, 107n., 109, 125-127,
 127n., 128, 154

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

Riviste

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X