

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

04

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

VERA STORIA DELL'UOMO SENZA OMBRA

FURIO JESI

NOTA DEL CURATORE

I personaggi ammirevoli in cui il sistema si personifica sono ben noti per non essere ciò che sono; sono divenuti grandi uomini scendendo al di sotto della realtà della minima vita individuale, e tutti lo sanno.

GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, in *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990, p. 117.

I

Nel suo contributo sulla storia della letteratura yiddish, *The Schlemiel as a Modern Hero* (1971), Ruth Wisse ha mostrato come la figura dello *schlemiel* – il cui nome oscilla tra l'omonimo epiteto ebraico, dal significato di 'amato da Dio', e l'aggettivo yiddish *schlimazl*, 'sfortunato' – abbia subito nel corso della sua lunga tradizione una tanto imprevista quanto singolare metamorfosi, che lo ha visto progressivamente perdere i suoi più antichi tratti di buffone o semplice confusionario in favore di una più precisa articolazione. Le prime apparizioni dello *schlemiel* presentavano infatti un semplice sciocco, seriamente – e forse anche fatalmente – fuori passo con gli avvenimenti reali, a tal punto incapace e vulnerabile da divenire la potenziale vittima entro i più svariati rapporti di potere. In tal senso, lo *schlemiel* non era altro che uno dei tanti esponenti dell'ampio quanto incerto

catalogo degli sfortunati o inetti, come lo *schlimazl*, il *golem*, il *lemekh*, che sono termini generici, o, più specificatamente, il *nisrof* (che era stato distrutto da un incendio), lo *yored* (che aveva perduto tutta la sua fortuna), l'*onverer* (che era fallito), il *farshpiler* (che aveva perduto tutto il suo denaro al gioco), o il semplice *loy yutslack*, il vero buono a niente.¹

Al contempo, e proprio a causa di questa mancata sintonia con il mondo, la figura dello *schlemiel* poteva benissimo assurgere a ottuso modello di resistenza, offerto a chiunque facesse continua esperienza della propria incapacità a difendersi da una quotidianità ostile e avversa. Come le più svariate storielle non si stancavano di ripetere, una strenua inettitudine nel condurre senza attrito la propria vita poteva rapidamente proporsi come l'estrema forma di rifiuto verso un mondo che non cessava di imporre la propria logica efferata.

In un ambiente tanto incline ad ospitare le molteplici figure toccate dalla disgrazia, non tardò molto prima che queste subissero una progressiva differenziazione, dando così

¹ RUTH R WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 182-270, a p. 183. Vale la pena segnalare che nello stesso fascicolo è contenuto il saggio di FURIO JESI, *I «pensieri segreti» del mitologo: Károly Kerényi*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 271-315.

origine a tipologie e casistiche del tutto distinte. La modalità di una tale distinzione sembrò assecondare la comprensione di come ciascuna di queste figure fosse caratterizzata da un preciso rapporto con la sventura che le accompagna: presto lo *schlemiel* assunse una singolare consistenza, ben diversa da quella dello *schlimazl*, per il quale la sventura sembrava cadere in maniera certo repentina e tuttavia anche accidentale, come se questo malauguratamente inciampasse nelle più sfortunate circostanze senza pertanto confondersi con esse. Al contrario, precisa Wisse, «la disgrazia dello *schlemiel* è il suo carattere. Non è un elemento accidentale ma essenziale»,² che dipende dalla sua più intima natura, dalla peculiare e irriducibile maniera con cui questo conduce la propria esistenza. Se lo *schlimazl* è colui che finisce casualmente per trovarsi nel posto sbagliato, *schlemiel* è chi si presenta già da sempre sbagliato nei confronti del posto in cui non può che trovarsi. Come nella storiella riportata da Wisse in apertura al suo studio, nella quale il protagonista rigetta la stessa logica che presiede alla guerra in cui si trova coinvolto, la sventura dello *schlemiel* non deriva da una tenace opposizione alla situazione, bensì da un radicale e innato rifiuto verso ogni possibilità di accomodamento con essa, tanto che egli potrebbe benissimo passare per «a man so naïve that he doesn't understand the premise of the fight into which he has been conscripted».³ Ma quella che agli occhi esaltati dei suoi commilitoni si presenta come ingenuità e incomprendimento, per lo *schlemiel* altro non è che la propria disinvolta estraneità, se non verso la situazione in cui si trova prigioniero (rispetto alla quale non cessa di esporre una preziosa precarietà), per lo meno rispetto all'assurda logica che sembra presiede alla stessa. Esso parrebbe così incarnare alla perfezione la figura del 'buono a nulla', del *Taugenicht*, ma solo a patto di cogliere tale definizione nella sua accezione più radicale – e tutt'altro che impolitica – là dove essa allude a una forma di bontà e innocenza pressoché inutile o inutilizzabile a fronte di quei meccanismi che ne vorrebbero certo dettare l'inclusione, benché finiscano piuttosto per scartarla con astio e disprezzo. È proprio in tal modo, proprio nella disgrazia che rende peculiare il suo carattere – e quasi offrendo un paradossale omaggio alla letterale interpretazione del suo nome⁴ – che lo *schlemiel* dimostra una singolare tenacia, una resilienza nei confronti del mondo tanto più intensa quanto meno apparente e manifesta. Egli finisce così per asso-

2 WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, cit., p. 191.

3 RUTH R WISSE, *War is No Joke. A West Point Baccalaureate Address*, in «The Weekly Standard» (31 maggio 2010), p. 16. È singolare come Witte, a distanza di quattro decenni dalla pubblicazione del suo libro, abbia del tutto dimenticato la particolare intensità dello *schlemiel*. Certo è che tale dimenticanza si dimostra funzionale alla giustificazione di quelle virtù guerriere, americane e israeliane, che nel corso degli anni la studiosa non ha mai smesso di celebrare. Nel discorso tenuto davanti ai cadetti di West Point, e in cui lo *schlemiel* è proposto come modello negativo, persino la storiella di Tannenberg subisce un drastico, quanto preciso, rimaneggiamento: se, nella sua originale versione, lo *schlemiel* contestatore era, in quanto «Jewish soldier who was not fond of the czar or his war», ben poco assimilabile al ruolo di soldato dedito a una causa, ora l'esempio elide qualsiasi reticenza nei confronti della guerra in corso, mettendo in scena un soldato qualunque, per il quale un rigetto della propria condizione varrebbe come inettitudine a comprendere la portata del compito storico a cui è chiamato. Cfr. RUTH R WISSE, *The schlemiel as modern hero*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, p. 6.

4 Come scriverà lo stesso Chamisso, in una lettera indirizzata al fratello Hippolyte mentre questo stava lavorando alla versione francese del racconto, *schlemiel* è un nome ebraico che corrisponde a Gottlieb o Teofilo, dunque 'amato da Dio'. Su questo si rimanda a MAX ZELDNER, *A Note on "Schlemiel"*, in «The German Quarterly», xxvi (1953), pp. 115-117.

migliare alla solitaria creatura a cui Chamisso dedica la sua *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814): singolarmente inadatta rispetto alla società in cui si dibatte, essa acuisce il suo peregrinare in seguito ai vani tentativi di riscattare un qualche posto tra gli altri, senza mai cessar di riconfermare la sua irriducibilità – la sua assenza di compromissione con le leggi e le situazioni che la coinvolgono.

La studiosa, d'altra parte, giunge ad asserire che proprio l'opera di Chamisso abbia potuto costituire un vero e proprio spartiacque tra le due differenti tendenze, essendo la prima opera in grado di garantire a un simile personaggio l'indiscutibile prestigio che non cesserà di accompagnarlo. E questo non solo grazie alla modalità con cui la straordinaria fortuna del racconto ha permesso il passaggio di una figura del gergo yiddish allo stato di nome proprio della letteratura mondiale; qui vale, in effetti, anche il movimento opposto, secondo il quale nel racconto si dovrebbe inoltre reperire il passaggio di un nome dalla sua accezione propria a quella comune, usata per rappresentare un uomo perennemente al margine, destinato ad essere un diverso per assenza di ombra o di patria, un estraneo radicale in cerca di redenzione: «Il libretto di Chamisso, che allargò il significato della parola “schlemiel” fino a comprendere l'*outsider*, comicamente e goffamente alienato dal conformismo borghese, tratta questa esclusione come una situazione molto disgraziata, che dev'essere corretta».⁵ Ci si dovrebbe tuttavia chiedere come sia possibile emendare una situazione nel frattempo assurda a tratto esistenziale, inaggrabile da parte di colui che la patisce. La trasformazione, il riscatto dello *schlemiel* non avverrebbero forse a un prezzo ben preciso, un prezzo coincidente con il rischio di perdere la propria singolarità, quella commistione di ottusità, innocenza e rifiuto che si dimostra essere tanto il suo stigma così come la sua potenza? Gettati i panni dello sciocco sventurato, egli incarnerebbe allora la coscienza lacerata di chi desidera uscire dalla propria condizione, simile in questo all'aspirante *parvenu* che si tormenta nel sognare la tanto agognata inclusione.

II

Se, come ha suggerito Hannah Arendt, «l'innocenza è il segno di riconoscimento dell'albero genealogico degli Schlemihl»,⁶ il personaggio di Chamisso non sembra temere di ripudiare i suoi illustri predecessori per seguire un differente cammino, là dove asserisce di esser stato «escluso dall'umana società per una colpa giovanile».⁷ Accettando ingenuamente il diabolico contratto, dunque assecondando la promessa di una fortuna inesauribile con cui riscattare la propria alienazione dal conformismo borghese, egli avrebbe contravvenuto tanto alla sua leggendaria sfortuna quanto all'innocenza che

⁵ WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, cit., p. 192.

⁶ HANNAH ARENDT, *Heinrich Heine: Schlemihl e principe del mondo di sogno*, in *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 4. Riteniamo tuttavia inadeguata la sovrapposizione, proposta dalla filosofa, tra la figura dello Schlemihl e quella del paria, di colui che «sta fuori dalla società» (*ivi*, p. 157) e che pertanto si vede costretto a trovare rifugio nell'arte o nella natura. Lo *schlemiel* non è tanto un escluso né un semplice *outsider*: esso è piuttosto il luogo vitale, *entro* il tessuto stesso del sociale, a partire dal quale ogni consuetudine – così come ogni legge e ogni rapporto da cui questo è informato – si trova improvvisamente esposta e deposta nella sua fragile contingenza.

⁷ ADALBERT VON CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, trad. da Laura Bocci, introduzione di Enrico De Angelis, Garzanti, 1992, p. 62.

da questa dipende. La scelta di svendere la propria innocenza a un misterioso tentatore costituisce, d'altra parte, il nucleo centrale dell'intera vicenda: Peter Schlemihl, povero viaggiatore alla ricerca di un impiego, è descritto come un Faust minore che commette l'errore di cedere la propria ombra al diavolo ottenendo in cambio di una borsa dal denaro inesauribile. La ricchezza straordinariamente acquisita non lo preserva, tuttavia, da un'immensa infelicità, dovuta al timore e alla diffidenza che l'assenza di ombra provoca in ogni altro uomo: la seduzione offerta dalla promessa di una vita agiata presto trasformerà la sua inconcludente erranza in vera e propria esclusione da ogni comunità («La mia servitù se l'era data a gambe. La polizia del luogo mi aveva bandito dalla città come elemento sospetto»)⁸. Costretto a condurre una vita umbratile, Schlemihl finirà per assomigliare sempre più al leggendario ebreo errante, mescolandosi al mondo civilizzato per brevi e limitati incontri. A fronte di una simile sciagura, egli non potrà che accettare la definitiva perdita dell'ombra, rinunciare alla possibilità di una sua restituzione e accogliere infine la condizione di errante alla stregua di un destino. Scelta eminentemente sofferta, poiché egli dovrà respingere, con la consapevolezza che queste siano fin troppo legate al diavolo e alle sue astuzie, ogni ulteriore promessa di onorabilità, compostezza e integrazione: «Restai lì seduto, senza ombra né denaro. Ma dal cuore mi si era tolto un grande peso, e mi sentivo sereno».⁹

Parrebbe tuttavia alquanto incerta la confessione che lo sventurato indirizza al lettore delle sue memorie. Se in apparenza la vicenda del baratto diabolico non sembra contraddire la presunta sincerità di Schlemihl in merito alla «colpa giovanile», numerosi sono gli elementi che lasciano sospettare come questo sia condannato alla marginalità a prescindere da quel singolo gesto. Della sua vita non si sa né si saprà mai nulla, salvo quel poco che egli stesso, per la finzione autobiografica su cui si regge il racconto, si permette di comunicare. D'altra parte, non è forse un caso che, fin dall'inizio della vicenda, la sua prima preoccupazione consista nel cercare protezione, munito di una lettera di presentazione, entro la rispettabile e opulenta cerchia del ricco Thomas John, né il fatto che Schlemihl sia del tutto isolato all'interno della comitiva, tanto da essere l'unico ad accorgersi dei diabolici prodigi con cui l'uomo in grigio intrattiene i presenti, quasi a segnalare un'intima prossimità tra i due stranieri. Come è stato giustamente notato, «il protagonista piove nel racconto non si sa da dove e la sua storia non ha una fine»;¹⁰ al pari di tutti gli *schlemiel* destinati a essere radicalmente fuori posto, anch'egli appartiene senza riserve alla cerchia dei senzamondo, cerchia in perenne erranza ancor prima di dover precipitosamente sfuggire alle polizie dei paesi visitati. Ma non è solo la condizione di Schlemihl a sollevare dubbi sulla veridicità di quanto asserito: persino il fatidico momento della vendita dell'ombra sembra passibile di una differente lettura, che non lascerebbe alcun margine di ottimismo né possibilità di riscatto. Numerosi sono i commentatori che hanno rilevato come Schlemihl commetta anzitutto l'imprudenza di ritenere possibile sbarazzarsi della propria ombra senza perdere di fatto la propria anima, come se l'assenza della

⁸ *Ivi*, p. 52.

⁹ *Ivi*, p. 58.

¹⁰ ENRICO DE ANGELIS, *Introduzione*, in CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. XXI.

prima non fosse già di per sé indice dell'irreparabile cessione della seconda. Come scriverà Jesi, contraddicendo esplicitamente la versione di Chamisso,

inutile rifiutarsi tardivamente di cedere la propria anima, perché di fatto la si è già venduta insieme con l'ombra. L'ombra, spiegavano i dotti ebrei dei tempi antichi, è quell'anima che riflette il corpo. Solo il gusto del diavolo per i giochi maliziosi può lasciare l'illusione che, barattata la propria ombra, si sia ancora in condizione di scegliere se vendere o no la propria anima.¹¹

D'altra parte, e con buona pace dei dotti antichi, non va dimenticato che l'anima non è perduta a fronte di una qualche equivalenza tra questa e l'ombra scambiata,¹² bensì per la precisa seduzione a cui il baratto suggellato sembra sottostare. È lo stesso Schlemihl ad ammetterlo seppur inavvertitamente, ricordando come l'uomo in grigio abbia saputo offrirgli quanto di più seducente egli potesse allora desiderare. Nella panoplia di gingilli curiosi e mirabolanti che questi propone allo sventurato, il tentatore in grigio si dimostra ben informato di cosa possa facilmente conquistare Schlemihl:

“Ma no, tutto questo non fa davvero per lei: molto meglio sarebbe il berretto dei desideri di Fortunatus, rimesso completamente a nuovo; oppure una borsa dei desideri, proprio com'era la sua...” “La borsa di Fortunatus”, lo interrompi, e, nonostante la mia paura, con quella semplice parola egli mi aveva catturato l'anima [*hatte er mit dem einen Wört meinen ganzen Sinn war*]. Fui colpito da un capogiro, e davanti agli occhi mi balenò uno sfavillio di ducati d'oro...¹³

Certo, lo scambio sembra inizialmente concludersi con una scelta alquanto medio-cra: la stessa borsa di Fortunatus, in effetti, si presenta come il meno prodigioso dei doni per cui valga la pena barattare la propria ombra, offrendo all'apparenza niente di diverso da quanto altri hanno potuto ottenere con la mera attività umana. Non va tuttavia dimenticato che essa, in realtà, non garantisce soltanto la ricchezza, bensì la sua variante non assediata dall'imperativo del lavoro, una ricchezza oziosa fattasi emblema stesso della fortuna e di un felice corso della vita, per giunta una ricchezza letteralmente smisurata e anonima, slegata da qualsiasi forma di vita che possa anche solo tentare di giustificare la consistenza.

Non stupisce allora che Schlemihl, bramoso di migliorare in un modo qualsiasi la propria condizione fin dalla sua comparsa sulla scena – bramoso, in altri termini, di accedere a una qualsiasi condizione stabile e riconosciuta –, finisca per scegliere proprio l'oggetto che possa riscattare senza limitazioni la propria erranza, l'indecidibilità della propria posizione, con l'abbagliante sicurezza offerta dal denaro. Ma l'armonia con il mondo che essa promette si rivela presto essere null'altro che un monologo di oro sonante, uno

11 FURIO JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, in Silvana Sinisi (a cura di), *Le figure dell'ombra*, Roma, Officina, 1982, pp. 73-78, p. 73; si veda *infra*, p. 220.

12 BONAVENTURA TECCHI, *Chamisso*, in *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 94-99.

13 CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. 16. La traduttrice, Laura Bocci, ha preferito fin da subito ricondurre alla vera posta in gioco del racconto una parola dai molteplici significati quale *Sinn*, anche se il termine tecnico *Seele* comparirà nello scritto soltanto più avanti, entro i rigidi formalismi linguistici con cui il diavolo proporrà il contratto di cessione dell'anima [*Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele*].

sgargiante travestimento ciarlatanesco costituito dal fragoroso tintinnare di monete tanto numerose da potervi affogare dentro. Se, come ha scritto Claudio Magris, «il destino dell'individuo, del quale Faust è uno dei più grandi simboli, non dipende tanto dalla vittoria sui suoi demoni quanto dalla natura dei suoi demoni, da ciò che accende la sua fiamma e dalla seduzione di cui egli sente il richiamo»,¹⁴ la colpa giovanile di Schlemihl non fu tanto la decisione di cedere l'ombra (come se proprio in quella dovesse risiedere la cifra della propria integrità personale)¹⁵ bensì quella di rimediare alla propria erranza – sola difesa contro il mondo per uno *schlemiel* – ricorrendo ai segni visibili della ricchezza. E questo pur nella consapevolezza che la sua appropriatezza non potrà essere altro che un mero trucco diabolico, un'illusione facilmente riconoscibile allo sguardo altrui. In tal senso, anziché costituire la storia di una simbolica perdita della capacità di essere nel mondo, la vicenda mostrerebbe come proprio là, nel momento in cui la costitutiva labilità di una vita smette di essere accolta, ombra e anima rischiano ad ogni istante di essere barattate con la più rassicurante delle promesse. La decisione di cedere l'ombra sembra condannare Schlemihl alla conseguente perdita di una reale esistenza agli occhi altrui, come se l'erranza di sempre e la nuova mancanza dovessero giocoforza confondersi entro i limiti imposti da una simile scelta: quale ulteriore variazione di una serie di patti faustiani, lo scambio siglato non può che risolversi nella concessione di un miraggio.¹⁶ Avendo ormai preferito alla propria inadeguatezza l'appropriazione di una ricchezza senza misura, all'uomo senz'ombra non resta che incarnare il sospetto escluso da qualsiasi società, tanto che la stessa abbagliante magnanimità con cui le sue risorse sono prodigate finirà per dimostrarsi tanto stucchevole da incontrare soltanto disprezzo e timore.

3

Così inapparente e al contempo tanto ingombrante, nella sua mancanza, da attirare a sé la completa attenzione di ogni sguardo occasionale, il primato della vita a cui l'ombra – quale «prima prerogativa umana del corpo»¹⁷ – non cessa di far segno è forse l'elemento singolare dell'opera di Chamisso, il punto in cui essa si discosta dal materiale preesistente a cui tuttavia non cessa di alludere (il motivo popolare del Faust o quello della beffa nei confronti del diavolo, la presenza di motivi fiabeschi ben noti, quali gli stivali delle sette leghe e gli altri oggetti magici che a più riprese fanno la loro comparsa, ecc). Persino l'elemento fantastico con cui prende avvio la vicenda, il motivo della vendita della propria ombra, appartiene a una consolidata quanto ricorrente tradizione.¹⁸ Davvero insolito è

¹⁴ CLAUDIO MAGRIS, *Le metamorfosi di Faust*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 246.

¹⁵ È quanto sembrano suggerire, a partire da un riferimento alla psicologia analitica, le ipotesi avanzate in GIULIO SCHIAVONI, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, in Adalbert von Chamisso, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, Milano, BUR, 1984 e in VICTOR IERONIM STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, trad. da Benedetta Sforza, Milano, Il saggiatore, 2000, p. 161.

¹⁶ FURIO JESI, *Novalis e Hoffmann dinanzi al patto di Faust*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, p. 68.

¹⁷ JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 76; si veda *infra*, p. 222.

¹⁸ Cfr. ELISABETH HAUSMANN, *A note on the source of "Peter Schlemihl"*, in «The Modern Language Review», XXXVIII (1943), pp. 134-135; BARBARA KLEINER, *Considerazioni attuali in merito al «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso*, in «Aut aut», CCII-CCIII (1984), pp. 126-135.

invece l'aspetto inequivocabilmente manifesto con cui tale erranza è resa evidente, secondo un gioco di visibilità in cui difetto di apparenza e non appartenenza finiscono per determinarsi a vicenda; straordinaria è allora la rapidità con cui chiunque percepisce, in un batter d'occhio e al pari di un esperto fisionomista,¹⁹ il conflitto tra la stupefacente solarità che la ricchezza offre e la mancanza che ovunque la accompagna.

Tra i primi ad accorgersi di come ricchezza e ombra siano qui perfettamente sovrapponibili fino a scambiarsi tra loro, Otto Rank ha suggerito di cogliere in esse due diverse declinazioni di un medesimo «simbolo di una rispettabilità esteriore dell'uomo».²⁰ L'errore di Schlemihl, a fronte del quale la sua stessa vita sembra ridursi a una perfetta immagine pubblicitaria, è quello di dimenticare che, per quanto siano portate dallo stesso corpo, tra ombra e ricchezza permane comunque uno scarto incolmabile: entrambe frutto di un gioco di luci da cui traggono la propria consistenza, l'ombra sembra assumere un qualche valore solo grazie al corpo che la proietta, mentre lo splendore che la ricchezza promette rischia di fagocitare senza scampo qualsiasi corpo se ne faccia carico. La lucentezza abbagliante che l'oro proietta, in effetti, sembra così restia a fare distinzioni di sorta da poter benissimo illuminare ed elevare anche la più inveterata delle canaglie (una volta caduto in disgrazia Schlemihl, spetterà infatti a Rascal prenderne il posto, senza che lo spazio pubblico della città subisca la benché minima alterazione). Così l'ombra non è solo la rappresentazione di un corpo, bensì l'indice stesso della sua consistenza e della sua opacità costitutiva, della sua solidità («Pensate al solido!», ammonirà Chamisso nella prefazione alla seconda edizione francese della sua opera). Ma se l'ombra, quale «porzione della propria creaturalità»,²¹ è garanzia della consistenza di un corpo, l'assenza di questa comporterà il sospetto che un tale corpo non abbia solidità o spessore, in altri termini, che qualcosa di totalmente altro si celi dietro lo stucchevole decoro che una tronfia apparenza non cessa d'inscenare. L'assenza di ombra, allora, non alluderà tanto all'«utopia di un mondo nel quale i corpi avranno perduto l'opacità e potranno perciò essere attraversati dalla luce senza riflettere i contorni del censo che li asseconda»²² – come se il particolare bagliore emanato dalla ricchezza non fosse già riuscito, e con fin troppo zelo, nel compito di rendere i corpi diafani e trasparenti, pienamente significanti, quasi ridotti a mere effigi di se stessi! Essa allude, piuttosto, alla distopia di un mondo senza corpi che siano effettivamente tali, un mondo pienamente coincidente con la placi-

19 Victor Stoichita ricorda come, tra Sette e Ottocento, la moda fisionomica giunse a proporre un'ermeneutica del carattere dell'uomo a partire dai lineamenti dell'ombra, considerata emanazione delle sue più profonde verità, talvolta persino una diretta esteriorizzazione dell'anima: con i quattro volumi del suo *Physiognomische Fragmente* (1775-1778), Johann Caspar Lavater aveva infatti posto le basi per una sorta di ombranalisi con la quale, pur nell'assenza di risultati attendibili, veniva presentato un principio di leggibilità dei lineamenti mirante a «decifrare l'essere morale dell'uomo partendo dalla sua ombra» (STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 148).

20 OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1994, p. 73. Su questo punto si vedano anche le osservazioni contenute in THOMAS MANN, *Chamisso*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Milano, Mondadori, 2012, p. 535: «L'ombra nel *Peter Schlemihl* è divenuta simbolo di ogni solidità borghese e di ogni appartenenza sociale. Essa viene nominata insieme al denaro come ciò che conviene onorare se si vuole vivere fra gli uomini e di cui si può fare a meno soltanto qualora s'intenda vivere per sé e per il proprio io migliore».

21 SCHIAVONI, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 31.

22 *Ivi*, pp. 29-30.

da trasparenza del proprio senso: finché i corpi avranno consistenza, finché la muta carne garantirà loro una certa opacità, le ombre che questi non cessano di proiettare saranno inappropriabili.

Da qui allora la necessità, per chi ha irrimediabilmente abbandonato la propria umanità, di farsi definitivamente estraneo alle mutevoli vicende umane – e mutevoli anzitutto *perché* umane – del mondo, simile in questo al mitologico Ahasvero conteso da ebrei e cristiani.²³ Segnato da un'evidente diversità esteriore quale marchio per aver voluto ardentemente porre fine alla differenza che da sempre l'aveva accompagnato, proprio nell'impossibilità di integrarsi in alcuna delle comunità poste sul suo cammino Schlemihl troverà l'occasione per intraprendere l'incessante ricerca di un altrove da padroneggiare. Il motivo della *Wanderung*, dal sapore romantico, si unisce qui all'esaltazione della posizione privilegiata di un osservatore quasi incorporeo: «da allora ho soltanto cercato di rappresentare, con fedeltà, con quietà, severa e incessante diligenza ciò che, chiaro e perfetto nella sua forma originaria [*Urbild*], si presentava alla mia vista interiore».²⁴ Così come per l'Ebreo errante la condizione di fuggiasco maledetto aveva finito per coincidere con una più intima partecipazione alle cose segrete del mondo, anche lo sventurato Schlemihl saprà rivestire la propria colpa con lo scopo di una cerca infaticabile.

Non manca chi ha saputo riconoscere, in un destino tanto solitario, il recupero dell'innocenza perduta e la rivincita del beffato Schlemihl sul diavolo tentatore, incapace di conquistare del tutto colui che «sembra ormai giunto bonariamente a guardar in faccia il proprio passato senza scorgervi né macchia né colpa e che perciò sa di poter affrontare il futuro a testa alta, con la fierezza di chi ha *scelto* la propria condizione».²⁵ Lascia comunque perplessi il fatto che una simile accettazione coincide pericolosamente con un vero e proprio ripiegamento, come se l'erranza dovesse farsi sostenibile solo in assenza dell'altro, entro un margine ineludibile di isolamento in cui nulla più sembra ricordare la paradossale solitudine propria allo *schlemiel*. L'elevazione di tale condizione a destino finirà per coincidere con la rinuncia ad ogni rapporto sociale – salvo, beninteso, quelli indiretti, legati alla fama garantita dall'opera a cui il protagonista non smetterà di lavorare: recluso in una grotta da eremita, indifferente nei confronti di ogni vita estranea alla tassonomia funeraria della biologia, Schlemihl finirà i suoi giorni vivendo come una caricatura dell'uomo di scienza, per il quale distacco e oggettività si traducono in isolamento e atarassia sociale.²⁶ Abbandonato il tempo della storia e degli uomini – quale tempo

23 Basterebbe la lettura di MARCELLO MASSENZIO, *La passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007 per accorgersi di come, a fianco dei numerosi esempi di *schlemiel* o di altri personaggi di faustiana memoria, lo Schlemihl di Chamisso possa ben comparire anche tra le differenti apparizioni di Ahasuerus, errante maledetto e sventurato viandante, nonché mago e prodigioso sapiente.

24 CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. 62.

25 SCHIAVONI, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 24.

26 Non bisogna inoltre scordare che, se a un certo punto Schlemihl si trova come conciliato con il suo incessante peregrinare, ciò è anzitutto favorito da un netto cambio di registro dell'intera vicenda, che in un attimo si trova iscritta entro i rassicuranti canoni della dimensione fiabesca: non è un caso che la situazione labile e angosciata dell'uomo senz'ombra venga superata solo con l'apparire di uno straordinario aiuto, gli stivali delle sette leghe, decretando così una cesura rispetto al tono perturbante e fantastico che fino ad allora aveva informato la narrazione. Si tratta di una cesura avvertita da molti, tanto che Adolf Schrödter, a cui spettò il compito di illustrare l'edizione del 1836 di Lipsia, non dedicò alcun interesse alla

segnato da discontinuità, erranza e sventura – sarà il paesaggio pietrificato dell'*Ur*, mero doppio speculare di una natura cristallizzata nella sua origine, a ritmare le peregrinazioni dell'uomo senz'ombra, ormai divenuto detentore di un sapere straordinario, entro una temporalità squisitamente mitica.

4

Publicato a due anni dalla scomparsa dell'autore, in un volume consacrato alla fenomenologia dell'ombra,²⁷ il testo di Jesi che viene qui riproposto sembra a sua volta contestare il carattere idilliaco della vicenda, finendo per mostrare, a dispetto della speranzosa ironia con cui il suo primo autore aveva trattato la questione, la luce eminentemente tragica che contraddistingue «la vera storia di Peter Schlemihl, quella che nessuno ha mai raccontato».²⁸ Tuttavia, anziché comporre un saggio sulla creatura di Chamisso, la scrittura jesiana si impegna a convocare, entro una medesima scena, le differenti metamorfosi letterarie che l'uomo senz'ombra ha ininterrottamente accumulato. A fianco dello sventurato girovago figureranno, allora, tanto i manniani Tonio Kröger e Adrian Leverkühn quanto il naturalista Faust o lo sventurato scienziato di Andersen, lo *schlimazl* Kaspar Hauser in compagnia degli stessi Heine e Goethe, tutti accomunati dall'intrattenere, cer-

seconda parte della storia, preferendo invece concludere le proprie incisioni con la scena della borsa scagliata nel baratro per allontanare definitivamente ogni tentazione. Sul fatto che Schlemihl si trovi infine conciliato non solo con l'erranza, ma anche con la magia e il perturbante che inizialmente sembravano essere prerogativa esclusiva del diavolo e dei suoi dannati, si veda quanto scritto in ELENA AGAZZI, *Gli «stivali delle sette leghe» di Chamisso*, in *Il prisma di Goethe. Letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica*, Napoli, Guida, 1996, p. 112: «Il personaggio, che non aveva saputo sviluppare alcuna strategia di partecipazione alla vita civile, è aiutato dalla magia a trovare quelle motivazioni per vivere che gli erano rimaste sempre occultate». Stupisce allora che molti commenti, tra cui quelli di Tecchi e Wisse qui citati, presentino il *Peter Schlemihl* come una vera e propria fiaba unitaria, mentre il cambio di registro che interviene, tra VIII e IX capitolo, a salvare il protagonista dalla propria condizione, sembra separare la narrazione in due momenti contraddistinti: il secondo dal sapore fiabesco, in cui il reale sembra abdicare di fronte al meraviglioso, mentre il primo di carattere più propriamente fantastico, caratterizzato dall'irruzione del perturbante nella narrazione (cfr. ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985; JURIJ VLADIMIROVIČ MANN, *La poetica di Gogol'*, a cura di Cinzia De Lotto, Roma, Lithos, 2014, pp. 63-112). Barbara Kleiner ha notato che il racconto di Chamisso presenta un mondo in cui la distinzione tra natura e artificio è venuta a cadere, «un mondo in cui le leggi naturali non sono più vincolanti», tanto che le giustificazioni fornite dal protagonista circa l'assenza della propria ombra – calpestata da qualcuno e quindi in attesa di essere rammendata, oppure persa a seguito di una particolare malattia – non sembrano incontrare alcuna obiezione (KLEINER, *Considerazioni attuali in merito al «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso*, cit., p. 129). Ma per quanto esse non siano oggetto di precise obiezioni, ciò non impedisce agli attoniti ascoltatori di manifestare tutto il loro timore e la loro repulsione in occasione dell'incontro con l'uomo senz'ombra. Le bizzarre spiegazioni addotte da Schlemihl andrebbero piuttosto ricondotte alla tendenza dello *schlemihl*, più volte sottolineata da Wisse, di perdere aderenza rispetto agli avvenimenti reali, prediligendo formule all'apparenza teoricamente corrette ma del tutto impraticabili; prova ne è l'episodio in cui Schlemihl pensa di rimediare alla propria mancanza di ombra conquistandone una nuova, nella convinzione che questa si sarebbe presto abituata a convivere con lui (cfr. CHAMISSE, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. 44; WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, cit., pp. 182-191).

²⁷ SINISI, *Le figure dell'ombra*, cit. Nella sua introduzione la curatrice, ricordandone la prematura scomparsa, dedica il volume a Furio Jesi.

²⁸ JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 73; si veda *infra*, p. 220.

to, legami con il mondo, senza tuttavia appartenere pienamente a esso. Tutti in qualche modo beniamini degli dèi, ma di dèi in esilio, come già ebbe a riconoscere Heine, artisti ben lontani da qualunque forma di onorabilità, fosse anche quella meramente borghese. Artisti senz'ombra e senz'anima, dunque, scambiate una volta per tutte con un briciolo di destino. Nella proposta di ripercorrere la storia dell'uomo senz'ombra, è il rapporto stesso tra artista e atto creativo ad essere passato a contrappelo, affinché possa finalmente palesarsi quella ricorrente esigenza evocativa – quasi una vocazione – la quale, lungi dal garantire il genuino possesso del dio, coincide piuttosto con l'abbandono della propria esistenza entro i termini di un patto faustiano.

Sarà allora necessario, ricorda Jesi, scoprire le nuove identità di volta in volta assunte dall'uomo senz'ombra, inseguire le diverse maschere da questo indossate nella sua fuga inesausta: mago, mercante truffaldino, naturalista, briccone e ciarlatano, ma soprattutto poeta e artista, come se proprio simili forme potessero alla meglio occultare l'intima natura della propria condizione. D'altra parte, l'identificazione, mai del tutto espressa eppure costantemente suggerita, fra lo Schlemihl e l'artista («Schlemihl non è un artista [...] Schlemihl non è ancora un artista [...] lascia intravedere la sua futura carriera di artista»),²⁹ vale come evocazione dei sotterfugi a cui gli stessi artisti e poeti possono ricorrere, là dove non vi è più alcun mito, dunque alcun dio che possa giustificare e riscattare la genuinità dell'opera poetica. Essi potranno certo reclamare, ancora una volta, il loro essere «beniamini degli dèi in esilio cui è concesso di non avere ombra»,³⁰ ma una simile rivendicazione non potrà che suonare doppiamente falsa, posticcia e interessata, nel momento in cui il loro gesto di creazione si vedrà spogliato di ogni scoria d'ingenuità – l'irriducibile erranza dello *schlemiel* – nel tentativo di rivestirsi di un qualche fulgido e onorabile manto. In altri termini, nel tentativo surrettizio di spacciare come genuine rivelazioni quanto fatica a nascondere una «natura di relitti mitici – e quindi di realtà demoniche».³¹ Ritorna qui il motivo dell'allontanarsi degli dèi, o del loro esilio, motivo caro a Jesi e presente anche in testi come quello dedicato a Dioniso, dio inattuale la cui inattualità introduce irreversibilmente il sospetto verso ogni forma privilegiata di accesso al mito. Dèi inafferrabili, dunque, nei cui confronti l'uomo non può che ricorrere al soccorso di quei mediatori privilegiati che, proprio in ragione dell'inafferrabilità degli stessi, rischiano spesso di rovesciarsi in ciarlatani e truffatori, uomini dall'anima venduta nell'istante in cui il loro sforzo ha suscitato «la contemplazione dei demoni, anziché il ritorno degli dèi».³² Come Jesi ricorderà altrove, «il sigillo dell'essere abbandonati dagli dèi non è, nella notte della coscienza infelice, il patto di Faust?».³³

L'incauto Schlemihl assurge così a prototipo di quegli artisti o aspiranti artisti i quali, «dinanzi all'abisso vuoto che si è aperto a fianco dell'io nella sua ascensione divenu-

²⁹ *Ivi*, pp. 74-75; si veda *infra*, pp. 220-221.

³⁰ *Ivi*, p. 76; si veda *infra*, p. 222.

³¹ FURIO JESI, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900* [1967], Milano, Feltrinelli, 1995, p. 154.

³² FURIO JESI, *Inattualità di dioniso*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, p. 140.

³³ FURIO JESI, *Introduzione*, in Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero Grecità e pessimismo*, Roma, Newton Compton, 1980, p. II.

ta assolutamente solitaria»,³⁴ si sono trovati non solo interessati bensì come costretti a stringere un vincolo con i regni occulti per compiere la propria vocazione. Costretti e interessati, in altri termini, a fare della propria benché inappropriabile condizione di parlanti – e parlanti attraversati da una lingua, da un verso al contempo geniale e comune – un destino: avendo voluto riscattare la propria erranza e inutilità, la propria non coincidenza con il mondo, essi si sono mostrati come coloro che hanno preferito sottomettersi al proprio destino, e che hanno gettato ignoranza e innocenza per aderire al ruolo che hanno finito per cucirsi addosso. Già Thomas Mann, nelle sue *Considerazioni di un impolitico*, aveva trattato con ironica sufficienza la schiatta degli inutili e buoni a nulla, uomini dal continuo lasciarsi andare e dal gaio navigare, per quanto l'«istinto erratico pieno di vaghe attese»³⁵ del *Taugenicht* sia ben poco assimilabile alla paradossale tensione incarnata dallo *schlemiel*, amato forse da dio ma senza certo divenirne il campione o il beniamino. Se «beniamino degli dèi» è un epiteto ricorrente nella monografia jesiana dedicata a Mann, esso è infatti esclusivamente utilizzato per indicare chi si pone come «estraneo alle misure (e alle cose) di questo mondo, anche se benignamente, sovraneamente e ironicamente, interessato ad esse», «un sovrano estraneo alle cose di questo mondo (della società borghese), pur degnandosi benignamente di interessarsi di esse», colui che è «salvo dalla decadenza del suo mondo [...] partecipa benignamente alla società, pur senza appartenervi».³⁶ Forse un artista o un poeta, non certo lo sventurato su cui pesa tutta l'inanità della propria condizione: nessuna postura è concessa a quest'ultimo, poiché non vi è alcun interesse benigno, né alcuna sovrana estraneità, che possano intervenire a lenire chi si trova inchiodato a simile erranza. È proprio su un crinale tanto labile, ove partecipazione e appartenenza si oppongono costantemente ma senza mai conciliarsi – e senza presentare dunque alcuna forma di sovranità o ironia –, che la vita di ogni Schlemihl pare giocata. Amara ingenuità del buono a nulla, che proprio nella tentazione del riscatto dovrà esperire in prima persona l'impossibile coincidenza con un mondo che, per quanto amato e vissuto, non può fare a meno di decretarne l'inservibilità. Ma questo non significa forse, come Jesi ricorda sulla scorta di Heine, «appartenere a due mondi, umani entrambi, e dovere quindi allo stesso tempo stare bene e stare male, avere estasi e sofferenza spasmodica [...] non potersi impadronire della borsa di Fortunatus, non avere [...] “tutta l'onorabilità borghese e [la] legittima appartenenza all'umanità”»?³⁷

MARCO TABACCHINI – *Università di Verona*

34 JESI, *Novalis e Hoffmann dinanzi al patto di Faust*, cit., p. 65.

35 THOMAS MANN, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997, p. 382.

36 FURIO JESI, *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 30, 45 e 91.

37 JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 76; si veda *infra*, p. 221.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAZZI, ELENA, *Gli «stivali delle sette leghe» di Chamisso*, in *Il prisma di Goethe. Letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica*, Napoli, Guida, 1996. (Citato a p. 215.)
- ARENDT, HANNAH, *Heinrich Heine: Schlemihl e principe del mondo di sogno*, in *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995. (Citato a p. 209.)
- CAILLOIS, ROGER, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985. (Citato a p. 215.)
- CHAMISSE, ADALBERT VON, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, trad. da Laura Bocci, introduzione di Enrico De Angelis, Garzanti, 1992. (Citato alle pp. 209-211, 214, 215, 218.)
- DE ANGELIS, ENRICO, *Introduzione*, in Adalbert von Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, trad. da Laura Bocci, introduzione di Enrico De Angelis, Garzanti, 1992. (Citato a p. 210.)
- DEBORD, GUY, *La società dello spettacolo*, in *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990. (Citato a p. 207.)
- HAUSMANN, ELISABETH, *A note on the source of "Peter Schlemihl"*, in «The Modern Language Review», XXXVIII (1943), pp. 134-135. (Citato a p. 212.)
- JESI, FURIO, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900* [1967], Milano, Feltrinelli, 1995. (Citato a p. 216.)
- *I «pensieri segreti» del mitologo: Károly Kerényi*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 271-315. (Citato a p. 207.)
- *Inattualità di dioniso*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 216.)
- *Introduzione*, in Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero Grecità e pessimismo*, Roma, Newton Compton, 1980. (Citato a p. 216.)
- *Novalis e Hoffmann dinanzi al patto di Faust*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 212, 217.)
- *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972. (Citato a p. 217.)
- *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, in Silvana Sinisi (a cura di), *Le figure dell'ombra*, Roma, Officina, 1982, pp. 73-78. (Citato alle pp. 211, 212, 215-217.)
- KLEINER, BARBARA, *Considerazioni attuali in merito al «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso*, in «Aut aut», CCII-CCIII (1984), pp. 126-135. (Citato alle pp. 212, 215.)
- MAGRIS, CLAUDIO, *Le metamorfosi di Faust*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982. (Citato a p. 212.)
- MANN, JURIJ VLADIMIROVIČ, *La poetica di Gogol'*, a cura di Cinzia De Lotto, Roma, Lithos, 2014. (Citato a p. 215.)
- MANN, THOMAS, *Chamisso*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Milano, Mondadori, 2012. (Citato a p. 213.)
- *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997. (Citato a p. 217.)
- MASSENZIO, MARCELLO, *La passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007. (Citato a p. 214.)

- RANK, OTTO, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1994. (Citato a p. 213.)
- SCHIAVONI, GIULIO, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, in Adalbert von Chamisso, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, Milano, BUR, 1984. (Citato alle pp. 212-214.)
- SINISI, SILVANA (a cura di), *Le figure dell'ombra*, Roma, Officina, 1982. (Citato alle pp. 211, 215, 218, 220.)
- STOICHITA, VICTOR IERONIM, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, trad. da Benedetta Sforza, Milano, Il saggiatore, 2000. (Citato alle pp. 212, 213.)
- TECCHI, BONAVENTURA, *Chamisso*, in *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964. (Citato a p. 211.)
- WISSE, RUTH R, *Lo schlemiel come eroe moderno*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 182-270. (Citato alle pp. 207-209, 215.)
- *The schlemiel as modern hero*, Chicago, University of Chicago Press, 1971. (Citato a p. 208.)
- *War is No Joke. A West Point Baccalaureate Address*, in «The Weekly Standard» (31 maggio 2010). (Citato a p. 208.)
- ZELDNER, MAX, *A Note on "Schlemiel"*, in «The German Quarterly», XXVI (1953), pp. 115-117. (Citato a p. 208.)

VERA STORIA DELL'UOMO SENZA OMBRA*

FURIO JESI

Tutti conoscono la meravigliosa storia di Peter Schlemihl, che vendette la propria ombra all'uomo grigio per riuscire ad avere la borsa inesauribile di Fortunatus. Dotato di qualche grano di sapienza talmudica, come il suo nome induceva a sperare, Schlemihl si sarebbe accorto del pericolo: solo i demoni non gettano ombra. Ma egli non era bene informato neppure intorno all'etimologia del suo nome, che il dizionario Grimm fa risalire al gergo della malavita ebraica e alla parola jiddish 'schlimazl', sfortunato. Uno 'schlimazl' non potrà mai divenire un Fortunatus, uguale all'eponimo della borsa miracolosa: dovette impararlo più tardi, quando volle riavere l'ombra e si sentì chiedere in cambio l'anima.

Chamisso ha raccontato la sua storia in modo da lasciare spazio alla virtù, all'ironia e al realismo, alla malinconia, non alla disperazione. Schlemihl non accetta il secondo baratto e la certezza della dannazione. Scelta la rinuncia e l'espiazione, percorrerà senza tregua la terra come l'Ebreo errante, con il non trascurabile vantaggio di possedere gli stivali delle sette leghe e seri interessi scientifici.

Ma la vera storia di Peter Schlemihl, quella che nessuno ha mai raccontato, è più tragica: inutile rifiutarsi tardivamente di cedere la propria anima, perché di fatto la si è già venduta insieme con l'ombra. L'ombra, spiegavano i dotti ebrei dei tempi antichi, è quell'anima che riflette il corpo. Solo il gusto del diavolo per i giochi maliziosi può lasciare l'illusione che, barattata la propria ombra, si sia ancora in condizione di scegliere se vendere o no la propria anima. Anche Adrian Leverkühn s'era legato a un patto non revocabile, e senza bisogno di far spicciare sangue dal braccio, molto tempo prima di trattare con scarsa condiscendenza Samael a Palestrina.

Il compratore di ombre nella novella di Chamisso, l'uomo grigio, precorre l'interlocutore di Adrian nel XXV capitolo del *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Entrambi, privi di corpo come tutti i demoni, essi mirano ad ottenere che il male si incarni in un corpo, il quale resterà senza ombra. Il risultato sarà perfetto se il male si incarna nel corpo di un artista e così acquisterà voce privilegiata: allora anche il demone potrà liberamente parlare. L'uomo grigio «sempre goffo e impacciato [...] sembra non avere il coraggio di dire ciò che deve dire» (Mittner) — Schlemihl non è un artista. Ma nelle pagine di Thomas Mann il gioco è fatto — incarnatosi il male in Adrian, il personaggio diabolico non ha più alcun imbarazzo a dire la sua, non simula impaccio neppure per gioco e così rivela quanto gusto malizioso del gioco determinasse le esitazioni del compratore di ombre.

Schlemihl non è ancora un artista; nel finale della novella sarà solo un naturalista senza ombra, versione laicizzata del mago. Nella novella di Andersen *L'ombra* il giovane scienziato può solo intravedere di là dai vetri la camera della poesia: vi manda in ricognizione la propria ombra, e così la perde, le consente di emanciparsi e dovrà poi sotto-

* Articolo inizialmente pubblicato nel volume SINISI, *Le figure dell'ombra*, cit., pp. 73-78. Si ringrazia Marta Rossi Jesi per aver concesso la possibilità di riproporre il testo. Ringraziamo inoltre Andrea Cavalletti per il prezioso aiuto.

mettervisi. L'ombra si fingerà uomo in carne e ossa, si permetterà di corteggiare e sposare come in una novella di Hoffmann «la principessa che vedeva troppo chiaro». Ma lui, lo scienziato cui è ricresciuta un'ombra come la coda alle lucertole, non potrà udire le musiche della festa di nozze «perché, senza tanti discorsi, la mattina presto lo avevano impiccato». Nel *Doctor Faustus* la perdita dell'ombra inizia con gli interessi naturalistici del padre di Adrian, scienziato e mago *sui generis*, e la vera 'incarnazione' (nel senso tecnico, teologico, della parola) del male è Adrian, non il suo interlocutore. Nel romanzo il male acquista veramente diritto di parola come male incarnato, in opposizione simmetrica all'incarnazione del *logos*. È il male incarnato non in una forma fuggevole, metamorfica, bassa («Un lenone, uno sfruttatore, con una voce articolata da attore consumato»), ma in quella alta e durevole del grande artista che, divenuto privo di ombra, garantisce la traduzione-incarnazione del male in ogni lingua, così come l'incarnazione del *logos* garantisce la traducibilità luterana della Scrittura in ogni volgare.

Peter Schlemihl dopo la perdita dell'ombra è, come Faust, un naturalista, ma lascia intravedere la sua futura carriera di artista. Ha paura di esporsi alla luce e «nell'autosufficienza della sua stanza [...] non sente la mancanza della propria ombra» (Wisse); spesso fugge, cerca di cambiare identità, assume maschere come sarebbe naturale per un morto che volesse aggirarsi tra i vivi; un giorno si chiamerà Tonio Kröger e sarà consapevole «che le buone opere sorgono soltanto sotto la pressione di una vita tribolata, che chi vive non lavora, e che uno dev'essere morto per essere davvero un creatore». Nel saggio su Chamisso, Thomas Mann aggiungerà: «L'ombra è divenuta nel *Peter Schlemihl* simbolo di tutta l'onorabilità borghese e della legittima appartenenza all'umanità».

«[...] le buone opere» è un'espressione grave nella teologia luterana. Tonio Kröger confidava in esse per procurarsi una sorta di salvezza, pur essendo privo di ombra; ma si dichiarava anche «morto». Confidava in esse un po' meno il grande Thomas. Resta da vedere se il Doctor Hermeticus intendesse accettare alla lettera l'aforisma «uno dev'essere morto per essere davvero un creatore», che fa riaffiorare nell'artista Tonio Kroger il naturalista Schlemihl e il naturalista Faust: dietro alla parola «morto» balena la convinzione che l'artista incarnazione del male, l'uomo senza ombra, il mago *sui generis*, sia simultaneamente partecipe della morte nella natura e della vita fra gli uomini. Questa parrebbe la lezione romantica, contenuta in negativo nel *Werther*; ma proprio nel saggio di Thomas Mann su Chamisso si legge la frase divenuta celebre: «Werther si uccise, Goethe sopravvisse».

Dopo tanta, vera o simulata, afflizione cattolica e luterana, ironia sospetta intorno alla mitologia delle incarnazioni del male, conviene affidarsi ad altri maestri per continuare a raccontare la storia vera dell'uomo senza ombra. Innanzitutto a Kierkegaard, che disegnò sulla scorta di Mozart il ritratto più somigliante di quell'erede di Ahasvero, dagli occhi vecchi e dal sorriso infantile: «[...] Non apparteneva al mondo reale, eppure molti erano i suoi legami con esso. Continuamente vi penetrava addentro, e sempre, quanto più vi si abbandonava, tanto più ne era fuori [...]» — Poi a Heine, egli pure senza ombra e anzi commerciante truffaldino, marrano, della propria ombra già venduta una volta per tutte. Per Heine i due mondi sono entrambi mondi umani, non morte nella natura e vita fra gli uomini, ma esperienza della morte e della vita entro insospettati spazi umani. Da

quegli spazi gli dèi non si sono allontanati: vi restano, sebbene in esilio. La natura non è luogo deserto di dèi, e coloro che sembrano dèmoni sono gli dèi stessi, esiliati; i poeti non sono incarnazioni del male, ma quei beniamini degli dèi in esilio cui è concesso di non avere ombra. Tra l'esilio degli dèi e la mancanza di ombra dei loro beniamini vi è un rapporto stretto e armonico: Frau Venus e lo 'sfortunato' Tannhäuser.

Nelle *Melodie ebraiche* Heine dice che tutti i poeti sono discendenti di un uomo senza ombra, «Herr» Schlemihl ben Zurishaddai, principe della tribù di Simeone. Questo signore, in realtà, nella Scrittura è chiamato Shlumiel, 'il mio Dio è pace' — proprio il contrario del diabolico e colpevole uomo senza ombra, incarnazione del male e perciò destinato a perdere la prima prerogativa umana del corpo. Certo, lo «Herr» Schlemihl (recte: Shlumiel) di Heine fu uno sfortunato e venne ucciso incidentalmente da Phineas che voleva colpire il lussurioso Zimri. Ma questa sfortuna, nella lirica di Heine, non significa né cessazione 'clinica' di vita, né miseria disperata di vita: significa appartenere a due mondi, umani entrambi, e dovere quindi nello stesso tempo stare bene e stare male, avere estasi e sofferenza spasmodica. Significa entrare nella montagna di Frau Venus e sapere che all'esterno vi è il mondo del diverso sentire, o — ed è lo stesso — passare da vivo attraverso i secoli e sapere che gli uomini dotati di ombra sono chiusi in una loro misura temporale molto più esigua. Significa non potersi impadronire della borsa di Fortunatus, non avere — come diceva Thomas Mann — «tutta l'onorabilità borghese e [la] legittima appartenenza all'umanità».

«[...] legittima»: vi è tutto il disprezzo della legge che Thomas Mann pose nel disegno sovrano e segreto (segreto perfino di lingua: straniera rispetto al tedesco) della 'Minnie' fra i gemelli incestuosi, *genitori dell'Eletto*, e poi dell'iniziazione erotica dell' 'eletto' da parte di sua madre: «Così da ciò che è orribile e nefando può nascere ciò che è perfetto». L'arte di parodia («orribile e nefando») del Doctor Hermeticus privo di ombra, diviene arte di veridicità: «Cosa che è rara e bella: guardar fermamente fra le lacrime». Se proprio nel saggio su Chamisso Thomas Mann chiamò in causa Goethe come sopravvissuto a Werther, quella sopravvivenza senza ombra era richiamo alla cifra di morte e vita intrecciate che, nel disegno manniano, rendeva Goethe partecipe di due regni, umani entrambi; di qui, anziché dalla mitologia dei patti diabolici presi alla lettera, la perdita dell'ombra:

Il bambino che il 28 agosto 1749, mentre batteva il mezzogiorno, fu dato alla luce in una casa borghese di Francoforte, dopo lungo travaglio, da una mamma diciottenne, era tutto nero e sembrava morto... Trascorso non poco tempo prima che la nonna di dietro il letto potesse dire felice alla puerpera ancor sospirante: «Elisabetta, è vivo!»,

Questa sosta di Goethe nel regno delle ombre, che lo avrebbe privato di ombra, appare sigillo di beniamino di dèi *in esilio*. Thomas Mann la evoca in termini di 'Rühmung', celebrazione gloriosa:

Era una voce di donna a donna, un annuncio di istintiva letizia casalinga, non altro. Eppure quel grido avrebbe dovuto rivolgersi al mondo, all'umanità intera, ed ancor oggi, a distanza di due secoli, serba il contenuto gioioso che non perderà nel

futuro... La creatura strappata quel giorno con tanta pena, e già quasi asfittica, dal buio grembo materno, recava in sorte un inaudito arco vitale. Ad essa toccò di condurre con possente resistenza una vita veramente canonica, sviluppando grandiose energie di crescita e di rinnovamento, toccò di adempiere ogni valore umano e di conferire alla propria esistenza una maestà al cui cospetto s'inchinarono sovrani e popoli...

Ma Thomas Mann sapeva benissimo che la 'personalità' di un beniamino degli dèi, quella che Goethe definì «fortuna suprema delle creature terrestri», significava — se gli dèi erano in esilio — un segreto («ma che cosa sia in fondo, dove stia il suo segreto — giacché è pure in essa un segreto — questo non lo disse né lo spiegò neppur lui») da evocare nei termini elegiaci della 'Klage', della lamentazione. L'aveva fatto Verlaine per un altro 'schlimazl', Kaspar Hauser:

Je suis venu, calme orphelin,
riche de mes seuls yeux tranquilles, vers les hommes des grand villes
...
Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Quest-ce que je fais en ce monde?
O vous tous, ma peine èst profonde, priez pour le pauvre Gaspard!

Il disprezzo di Thomas Mann sarà disprezzo verso ogni possibile legge, inumana se è sorte degli uomini partecipare ai due regni, e sarà riconoscimento della gloria e della tristezza di chi ha passato la soglia dell'aver ombra, «di tutta l'onorabilità borghese e della legittima appartenenza all'umanità», in quella partecipazione ai due regni: nel proprio io e nella voce che, al posto dell'ombra perduta, gli dice veridicamente «io sono te», non il lume né il buio, ma — secondo il Vangelo apocrifo di Tommaso — l'intatta e la senza ombra, la perla.

NOTIZIE DEL CURATORE

Marco Tabacchini è dottorando di ricerca in Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia, Psicologia e Pedagogia dell'Università di Verona. Collabora con riviste quali «Doppiozero» e «Oŭriç! Rivista di filosofia (post)europea». Ha inoltre curato l'edizione italiana dei testi di Georges Bataille, *Il problema dello Stato e altri scritti politici* (2013) e di Roger Caillois, *La vertigine della guerra* (2014).

marco.tabacchini@univr.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FURIO JESI, *Vera storia dell'uomo senza ombra*, a cura di Marco Tabacchini, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 207–224.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IV (2015)

FURIO JESI a cura di A. E. Visinoni, R. Ferrari e M. Tabacchini	I
<i>Introduzione</i>	3
TOMMASO GUARIENTO, <i>Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie</i>	9
GIULIA SCURO, <i>Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo</i>	31
ANNA CERBO, <i>Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio</i>	45
EMANUELE CANZANIELLO, <i>Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa</i>	59
ANDREA RONDINI, <i>Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico</i>	75
SAGGI	97
SERGIO SCARTOZZI, <i>La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale</i>	99
RAOUL BRUNI, <i>Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia</i>	125
ALBERTO FRACCACRETA, <i>Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide</i>	141
MARCO MONGELLI, <i>Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea</i>	165
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	185
VALERIO NARDONI, <i>L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda</i>	187
REPRINTS	205
FURIO JESI, <i>Vera storia dell'uomo senza ombra</i> (a cura di Marco Tabacchini)	207
MARCELLO PAGNINI, <i>L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	225
INDICE DEI NOMI	241
CREDITI	247

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.