



ANNA CHIARLONI

## ICONE DI UNA CATASTROFE

*L'Ofelia di Wolfgang Hilbig*

**ABSTRACT:** The paper is centered on the analysis of Hilbig's poem "Ophelia". The first part focuses on the previous pictorial and literary interpretations of Shakespeare's character, with particular stress on Millais, Rimbaud and Heym. The second part of the essay highlights how Ophelia's corpse engenders a rhetoric of the ecological death in our modern world.

**KEYWORDS:** DDR-Literature; Wolfgang Hilbig; Poetry; Ecology.

*The time is out of joint*  
Hamlet I.5

Il testo è datato – 1976/77. È il tempo dello strappo che ha diviso la DDR – pro e contro Wolf Biermann, il cantautore espulso dalla Repubblica nel novembre del 1976. Ma quale era il clima politico precedente a quella cesura, che aria aveva respirato Wolfgang Hilbig – lui nato in Turingia nel 1941? Mi si consenta uno sguardo all'indietro, usando per così dire il grandangolo.

Inaugurato nel 1970 un felice periodo di distensione tra i due blocchi grazie alla Ostpolitik di Brandt, si avvia il riconoscimento della DDR come stato sovrano da parte della Germania di Bonn e di vari stati europei. Nello stesso anno vediamo il Cancelliere in visita a Berlino Est – sono immagini di grande impatto simbolico. Per la repubblica socialista si apre un periodo di stabilità politica e di sviluppo economico mediato, a partire dal 1971, dal 'nuovo corso' della presidenza Honecker. Immediato il riverbero sul piano culturale: il governo della DDR riconosce infatti agli scrittori una propria specifica competenza e, all'arte in generale, una funzione sovrana e insostituibile. Cosa significa questo in concreto? Un caso paradigmatico: la ristampa nel 1974 di *Riflessioni su Christa T.*, un romanzo del lutto – Christa Wolf inserisce nell'ordito narrativo sia la rivolta di Berlino Est del 1953 che la tragedia di Budapest del 1956 – congelato alla sua prima uscita (1968) in una tiratura ridottissima. È un segnale di svolta: si afferma cioè, all'interno del campo letterario della DDR, un paradigma critico, contrapposto alla norma imposta non solo attraverso la censura, ma soprattutto attraverso il controllo di stampo sovietico del discorso pubblico.

Negli anni Settanta la cultura si muove in sintesi tra due estremi: da una parte prosegue la produzione di corredo e sostegno al potere costituito, attenta ai canoni del realismo secondo le linee tracciate dal *Bitterfelder Weg*, il programma destinato alla diffusione della letteratura nella classe operaia; dall'altra si dilata una ricerca di autonomia rispetto alla narrazione istituzionale della Repubblica, tradizionalmente articolata in temi quali l'antifascismo e l'edificazione del socialismo, la riforma agraria e le conquiste della classe operaia. Prolifera, anche grazie a una vivace circolazione di *samizdat*, una scrittura sperimentale orientata verso l'indagine di nuovi aspetti dell'io e del mondo. Solitudine, deterioramento della natura, forme di disagio e di lutto esistenziale intessono la narrativa, determinando una sorta di tollerato controcanto alla retorica ufficiale.

Complessivamente la cultura della DDR si apre a nuovi orizzonti: la pittura di Werner Tübke approda al surrealismo<sup>1</sup>, i romanzi della Wolf, di Irmtraud Morgner e di Christoph Hein esplorano modalità di scrittura antirealistica, il teatro di Heiner Müller e la poesia di Volker Braun riattivano le forme stranianti delle avanguardie degli anni venti, mentre la critica più avanzata recupera al marxismo le bistrattate correnti della 'decadenza' e del modernismo europeo, rimettendo in circolo autori come Rimbaud e Kafka, Joyce e Artaud, Beckett e altri.

Tracciato il contesto culturale, dove si colloca Wolfgang Hilbig?

Orfano – il padre è caduto a Stalingrado – Hilbig cresce col nonno minatore in Sassonia, pratica diversi mestieri, diventa fuochista e scrive versi. Il poeta simbolista dell'altoforno, è stato definito. Sembra un esito felice del *Bitterfelder Weg*, ma non viene dai *Zirkel schreibender Arbeiter*, Hilbig è un autodidatta – e batte altre strade, negandosi alla norma pedagogica vigente.

La Stasi disapprova i suoi esordi lirici sequestrandogli alcuni manoscritti – saranno rintracciati nell'archivio dei servizi segreti dopo il 1989. Hilbig reagisce pubblicando nella Germania di Bonn – sempre ghiotta di voci dissidenti – ribadendo la sua posizione fin dal titolo della raccolta: *Abwesenheit* (Fischer 1979). Dovranno passare cinque anni prima di pubblicare nella DDR: *Stimme Stimme* uscirà da Reclam Ost nel 1983.

Scrivete Michele Sisto:

Il tratto più affascinante e inquietante di questo geniale autodidatta è la sua marginalità radicale, estrema, che si traduce in una sostanziale estraneità alla cultura borghese e alle sue categorie di lettura del mondo: assente ogni filosofia della storia, in Hilbig non c'è distinzione sostanziale tra passato e futuro, progresso e reazione, comunismo e capitalismo. Se per un verso questa assenza di segnali

---

<sup>1</sup> Emblematica delle tendenze precedenti è la pittura di Willi Sitte, si veda ad esempio Willy Sitte, *Chemiearbeiter am Schaltpult*, 1968, Kunstmuseum Halle. [https://www.perlentaucher.de/efeu/2021-11-02.html?nle\\_id=10013](https://www.perlentaucher.de/efeu/2021-11-02.html?nle_id=10013) [ultimo accesso 24/04/2023].

d'orientamento rischia di portare al nichilismo, dall'altro apre alla sua scrittura imprevedibili spazi di esplorazione, potenti scorci visionari. (L'INDICE 3 gennaio 2020)

È il caso dell'*Ophelia*. Qui l'accento cade infatti sul paesaggio sfatto dall'opera dell'uomo.

Certo, questo della natura devastata dallo sviluppo industriale è un tema che si affaccia in questi anni nella riflessione europea, basti citare gli *Scritti corsari* di Pasolini, profetico nel registrare la “mutazione antropologica” indotta da una folle corsa al Progresso.

Ma in Hilbig lavora un carattere specificamente tedesco, calato nella variante DDR: un io che predilige storie escrementizie, espulsive, che canta “aurore nella gola” e inciampa nel filo spinato di un cielo diviso.

Versificazione criptica, quella di Hilbig, spinta da un'urgenza autobiografica, calata in una marginalità implosa, buia e segreta, talora scabrosa: cunicoli sotterranei di anime morte, odori fallici, afrore e fango. Poesia alla Charles Bukowski, è stato detto, polemica anche verso l'altra Germania. Berlino? “Una latrina per cambiavalute”, un “luogo necessario” tra orinatoio e *Intershop*.

Raggiunto il successo, questo orfano malinconico e ribelle nel 1985 si trasferisce a Berlino Ovest, città che tuttavia resta per lui un mondo estraneo da cui guarda inquieto alla propria storia e ai “fratelli” di un tempo. Lo ricordo a un convegno, seduto sul fondo di un'aula a Berlino Ovest, una figura simile al Wibeau di Plenzdorf (1972) – quel capellone con i jeans e il giubbotto di iuta cucito col filo di rame – indimenticabile il suo sguardo: Hilbig dall'ultimo banco ci osservava, noi germanisti, con un sorriso ironico, come dire voi accademici col posto fisso, arrampicati sui miei versi...?!



Figura 3. 'Ophelia', 1851-1852, John Everett Millais. Photo: Tate.

## Ofelia nel tempo

Sulla rielaborazione delle figure shakespeariane lungo i secoli si può leggere con profitto il saggio a cura di Ruth J. Owen, *The Hamlet Zone: Reworking Hamlet for European Cultures*. Innumeri sono le suggestioni dettate dall'Ofelia shakespeariana. Non c'è solo l'amore e il suicidio di un'innocenza. Su quel corpo inerte che si abbandona nell'acqua tra i fiori – “fantastic garlands of crowflowers” (Hamlet IV.7) – si esercita uno sguardo che varia nel tempo, da quello estetizzante del dipinto di John Everett Millais (1851-1852) che, analogamente a Rimbaud (1870), colloca Ofelia in una sorta di alcova vegetale, fino a quello di Salvador Dalí, che incornicia un'Ofelia senza volto (1937).

Una traccia correlata, che meriterebbe un excursus a sé, va individuata nell'attrazione dello sguardo maschile per il corpo di donna nella morsa della morte, a suo tempo teorizzata da Edgar Allan Poe: “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.” Ne scaturisce una sequenza di immagini che va dall'elegiaco compianto tra rose e nivei gigli di Rimbaud, all'Ofelia espressionista di Georg Heym, fino alla poesia chirurgica e prosastica di Gottfried Benn, *Schöne Jugend* (1912). Suggestioni obitoriali evidenti che ritroviamo, ma con una più ampia valenza, anche in Hilbig.

Restringendo il campo alla figura di Ofelia nella letteratura della DDR non possiamo ignorare il nodo politico che attraversa le generazioni, da Peter Huchel a Richard Pietraß: in ambedue i poeti Ofelia raffigura la ‘morte sociale’ indotta dalla violenza di Stato (Owen 2012, 166).

Chiediamoci ora quali stimoli raccoglie l'Ofelia di Hilbig da questa ricca tradizione cui abbiamo accennato.

Certamente fin da una prima lettura balzano all'occhio alcune analogie con Rimbaud, ma non tanto, come ci si potrebbe aspettare, con la sua *Ophélie*, cullata nel gioco francese delle rime alterne con un corredo floreale che potremmo definire di gusto preraffaellita, quanto piuttosto con *Le bateau ivre*. L'immagine di un battello alla deriva affiora al verso 23: “ach es war ein baumstamm der im nebel unterging”. È tuttavia l'incipit della terza sezione che risuona come una reminiscenza della “carcasse ivre d'eau” e della “planche folle” di Rimbaud:

ein schweres holz das uns vergaß  
zu trunken von wasser und trauer  
von vielen farbigen meeren gebläut  
verschwamm und verscholl ohnemaß  
durch mondeslohen durch löschende schauer –  
in schilfen tot verschimmelte planken vertäut ... (vv. 78-83)

Si tratta in particolare delle risonanze cromatiche nel ripido movimento interno ai due testi. L'eterno sciabordare delle vittime nei flutti, brume e coaguli violacei, il marcio degli stagni – questi i frammenti che rimandano a Rimbaud (*Le bateau ivre*):

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,  
 Illuminant de longs figements violets, ...  
 J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses  
 Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan! ...  
 Libre, fumant, monté de brumes violettes ...

Ma se in Rimbaud ancora vige un Io eroico che solca e varca un paesaggio esotico dai tempestosi tratti apocalittici, nella poesia di Hilbig il soggetto è scomparso dalla scena del testo: dominante resta sulla pagina l'impianto di taglio espressionista – l'immagine di una natura sconvolta, in cui la figura di Ofelia è relitto in un mondo ormai alla deriva – corpo di donna sfatto nei marosi.

Ben più consistente è rispetto a Rimbaud il rapporto poetico con Georg Heym.

La derivazione da l'*Ophélie* del poeta espressionista è talmente scoperta da richiedere una riflessione supplementare sulla ricezione dell'Espressionismo nella DDR e, più in generale, nelle letterature est-europee<sup>2</sup>. Non dobbiamo infatti dimenticare che nel tempo dei blocchi contrapposti vigeva un rigido controllo del linguaggio e la censura tendeva per sua natura a cassare testi sperimentali, ovvero criptici e quindi non funzionali alla pedagogia socialista, da sempre fedele alla teoria del rispecchiamento, piuttosto che a quella della libera fantasia. Una via di uscita fu tuttavia trovata. Questa situazione di opprimente confinamento si attenua infatti lungo gli anni Settanta con il ricorso alla letteratura d'avanguardia del primo Novecento, tanto più tollerata dall'apparato editoriale della DDR se proveniente dall'area culturale sovietica – come nel caso paradigmatico del russo Velimir Chlebnikov (1885-1922). È infatti grazie alla traduzione di un'ampia raccolta di suoi testi, curata da Richard Pietraß, che la poesia della DDR si apre al Futurismo, come dimostra la produzione dello stesso poeta tedesco<sup>3</sup>. Le avanguardie del primo Novecento fungono cioè da alibi per spezzare la crosta della convenzione stilistica imposta dall'apparato della *Sed*, diventano legittimo riferimento di uno sperimentalismo nel quale riconoscersi.

Un'analogia funzione liberatoria va individuata nell'Espressionismo tedesco, e non solo per Hilbig ma anche – come si può osservare con uno studio comparato – per altri intellettuali dell'est europeo, quale ad esempio il ceco Vladimir Holan (1905-1980).

<sup>2</sup> Devo a Richard Pietraß il racconto della funzione 'liberatoria' delle avanguardie del primo Novecento nella DDR.

<sup>3</sup> Si veda il mio articolo "Richard Pietraß. An Introduction", *Studies in GDR Culture and Society*, VI.6. New York: University Press of America, 1986: 173-186.

Il confronto con l'*Ofelia* di Heym<sup>4</sup> rivela infatti come dal poeta fuochista il testo espressionista sia stato usato come telaio su cui tessere un nuovo, eclatante ordito poetico.

Si noti come il debito nei confronti di Heym viene vorrei dire esibito dall'effetto citazionale dell'ultimo verso; Heym: "Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort, / Davon der Horizont wie Feuer raucht"; Hilbig: "antennen sehen den herbst den nebel / der horizonte frost von rauchen taub".

Omaggio al poeta espressionista o strizzatina d'occhio al censore? Di fatto il testo di Georg Heym viene utilizzato come un'opera aperta, disponibile a diverse integrazioni, dotate a loro volta di una vitalità organica – vitalità ampliata poi dall'interprete, e infine da noi che qui oggi meditiamo su questi versi.

Un cenno sull'articolazione formale del testo di Heym per un primo confronto. Macabra l'apertura, con il precipitato dell'estetica del brutto, caratteristica dell'espressionismo, e di una natura sconvolta. Leggiamo la prima strofa:

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,  
Und die beringten Hände auf der Flut  
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten  
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.  
Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,  
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.

Siamo anni luce rispetto all'*Ofelia* di Rimbaud, rispetto a quel "fantôme blanc" che nella sua "douce folie" mormorava "sa romance à la brise du soir". Là il cinguettio degli uccelli – qui, alla maniera di Benn, affonda nell'acqua un anonimo corpo femminile profanato dai ratti di fiume. E se in Rimbaud spira lieve la brezza della sera – qui il vento agita le cupe ali dei pipistrelli assembrati come nube notturna.

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht  
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.  
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht  
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,  
Wie Nachtgewölk.

Quasi parodica appare l'immagine del lungo bianco "Aal" – anguilla, ma si noti che Aal è maschile! "Ein langer, weißer Aal / Schlüpft über ihre Brust" – che Heym insinua sul petto di *Ofelia*, a sostituire il vento che in Rimbaud bacia i suoi seni, formando una

---

<sup>4</sup> Oltre a *Ophelia*, Heym scrisse nello stesso 1910 *Die Tote im Wasser*. Secondo Radek Malý, il poeta non avrebbe recepito il tema della donna annegata direttamente da Shakespeare bensì da Rimbaud: "Heym's *Ophelia* is one of the first treatments of the motif that is based secondarily on Rimbaud's poem rather than Shakespeare's drama" (Malý 2020, 201).

corolla con i veli cullati teneramente dall'acqua: "Le vent baise ses seins et déploie en corolle / Ses grands voiles bercés mollement par les eaux".

Tiriamo le fila. Usando una sollecitazione pittorica possiamo dire che l'*Ophelie* di Rimbaud sta alla *Ophelia* di Heym come il dipinto di Millais sta a quello di Dalí. Vediamo ora come si colloca Hilbig in relazione ai due 'classici'.

Lo strappo rispetto all'*Ofelia* di Rimbaud, l'abbiamo visto, è evidente, così come la prossimità al paradigma espressionista di Heym. In effetti già nei primi sei versi di Heym si legge in nuce l'impianto concettuale – e ambientale, ossia metropolitano – ripreso dal poeta sassone. Più avanti si notano anche alcuni prestiti: la lucciola che accompagna *Ofelia*, il peso dei ponti che gravano sui fiumi, il frastuono incombente della metropoli, l'immagine finale di un orizzonte di fumo<sup>5</sup>.

E tuttavia risuona al nostro orecchio una diversità fonica tra i due testi che è fondamentale. Heym lavora con la rima, e si tratta di una rima a prevalenza incrociata – "umarmender Reim" (abba), dove il termine tedesco, con quella connotazione affettiva, meglio aderisce all'esito metrico del testo di Heym. La rima ha una funzione precisa, ben percipibile a una lettura ad alta voce: pur nella sua drammaticità espressionista, quel corpo che fluttua nell'acqua diventa elemento di una narrazione musicale, di una leggenda remota, intonata dall'anafora "vorbei vorbei"; un canto modulato, di una figura inabissata nel tempo – "die Zeit hinab" – che attenua la cifra del lutto legata alla figura shakespeariana.

Del tutto diverso è l'andamento percussivo, a versi spezzati e allitteranti, deliberatamente prosastici, dell'*Ophelia* di Hilbig. Colpisce la griglia grafica, a maglia variabile, estesa a guisa di rete mobile a tutto il testo. L'intenzione – peraltro mutuata dal Futurismo – è di mettere in vibrazione il testo anche attraverso degli accorgimenti visivi.

Il lessico è piano, di ordine quotidiano, ma è appunto la successione delle immagini a frantumarsi in una versificazione ansante e disallineata, che intercala il silenzio degli spazi vuoti a versi di metro irregolare, talora respinti a ridosso dei margini – e non di rado ambiguamente correlati. Immagini veicolate da una scrittura minuscola, quasi priva di punteggiatura, provocatoriamente retrattile rispetto ai maiuscoli canonici tradizionali.

Vediamo ora la struttura complessiva. Diviso in tre sezioni numerate di diversa lunghezza, il testo si presenta come un trittico articolato in tre nuclei tematici che ruotano intorno alla figura di *Ofelia*.

Di chiara derivazione espressionista è il declino connesso con la modernità che si riverbera su un paesaggio cosmico fuori dai cardini. Questo tratto emerge fin dall'incipit. Disseminati di sibilanti (3 occorrenze della 'z') e di occlusive (5 occorrenze della 'k'), i primi due versi s'incavano in una natura sconvolta e divorante:

---

<sup>5</sup> A ben guardare c'è una traccia luminosa che attraversa i testi: dall'*Amleto*, in cui il *glow-worm* segnala allo Spettro la fine della notte (I.V), alla lucciola di Heym, fino al *Licht* di Hilbig, destinato a inabissarsi con *Ofelia*.

der horizont zorn und kalten krach  
 schluckte endlich der mond im kranken schwarz

I versi seguenti introducono un essere femminile – “sie” – un soggetto anonimo che finalmente consenziente – “endlich eins mit ihrem treiben” – si scompone in acqua e fango, fluttuando allitterante nella rima interna – “schlamm / schwamm” – lungo una traccia residua di luce: Ofelia come “treibholz”, scheggia dispersa, isolata dai trattini – sospesa su un verso monco, di contrasto rispetto al sovrastante “wasser und schlamm”, ora segnacolo solitario di un luogo arido, spoglio di rugiada:

und sie ward endlich eins mit ihrem treiben  
 und teilte sich auf in wassern und schlamm  
 schwamm durch das gold von fenstern fort –  
 treibholz –  
 morgendlichen wassers leerer ort (vv. 3-7)

Si diceva con Pasolini del nesso tra civiltà e devastazione della natura. È questo un tema che percorre tutto il testo. Perché nella seconda strofa – in quel “zucken ... und buckeln” del verso 10 – si legge sì, di un ultimo fremito di rivolta – “oppressi dai gravi ponti metropolitani i fiumi neri di rognia e bitume sgroppano come animali” – ma ineludibile resta il “Zorn” dell’incipit, la sensazione di un’imminente catastrofe.

Di qui la valenza profetica del testo: il paesaggio che Hilbig mette in scena è il nostro: il tempo è quello obeso che stiamo vivendo, sommerso di rifiuti, “di schiuma, pece e grasso” (v. 75). E il cadavere di Ofelia che flotta nell’acqua si proietta sulle ombre che popolano il fondo del mare evocando nella lettura odierna la tragedia dei migranti.

Torniamo a una lettura filologica. Dicevo di un’analogia con Pasolini ma in Hilbig c’è un elemento addizionale: è la natura stessa che ormai corrotta travolge l’umano con una paratassi battente. Stanchi sono i cieli, dalle grondaie sgorgano torbidi umori, c’è limo nelle condutture, liquame sulle spiagge desolate (vv. 28-30).

L’unica voce percepibile è quella anonima di una radio che “annuncia notturne catastrofi” (v. 21). *L’homo faber* è scomparso dal testo, resta solo l’urlo delle sirene nel “verlöschendes babylon”, la ‘morente babilonia’ delle metropoli con le sue frattaglie residuali, sirene, navigli, aerei inclini allo schianto.

Nella seconda sezione la scrittura si fa più visionaria. Entra ora in scena col suo nome e in duplice occorrenza Ofelia – vittima ignara e senza tempo, emblema precario di un femminile luminoso che ai vv. 32-33 irrorata col suo sangue le radici della terra. Non è tuttavia un barlume simbiotico di rinascita. Il contagioso degrado di Hilbig vira nell’esasperazione iperbolica. La parte centrale del trittico, la più densa di folate immaginifiche, accatasta in continui scarti temporali (vv. 80-81 “düngte / sterben”) pezzi di corpo e di mondo, materiali spuri e frammenti pulp, escrementi e *pourriture*, secondo una tecnica dello shock tesa a sottolineare l’osceno disordine del cosmo.



Ofelia diventa allora soggetto di una continua morfogenesi, espressione della travagliata violenza del nostro tempo. Come in un trittico di Francis Bacon la sua figura appare instabile, in progressiva transizione. Declinata negli umori più intimi con vegetali di scarto, immersa nei rifiuti, Ofelia viene iscritta con la veste riarsa da sostanze chimiche in un corrosivo soffio allitterante: “verbrennt ihr stoff in chlor benzin in fluten von fäkalien” (v. 43).

L’immagine successiva segna l’unico riferimento storico del testo. Esanime, Ofelia giace slabbrata nella cenere. Siamo alla tragedia tedesca – inequivocabile il lessico:

breitbeinig liegt sie  
inmitten grauer menschenasche  
aus krematorien tonnenweis  
im fluß versenkt (vv. 45-46)

Sono versi che attraversano il testo come una crepa, creando un solco di senso destinato a rovesciarsi nei versi successivi in una sorta di rito orgiastico.

Riprendo dal v. 46:

aus krematorien tonnenweis  
im fluß versenkt ein weicher wirbel spült sie in sie ein  
sie liebt mit allen toten sich und sie  
und allen toten essen sich und trinken sich

Si osservi la progressione: il passato – la cenere – tracima nella natura penetrando, o più precisamente spurgando il corpo di Ofelia, fino a un processo in cui si sovrappongono pulsioni erotiche a elementi di orgiastica antropofagia.

Sono immagini estreme. Poesia al neon, luce da obitorio. Hilbig corre sul filo di una lama, sul labile confine tra poesia e *grand-guignol*. Ma ci sbatte in faccia la direzione di marcia in cui stiamo andando. Quella sorta di banchetto funebre collettivo non può non far pensare a una minaccia incombente – al fatale declino dell’antropocene.

Questa lettura attualizzante è ricalzata dal finale della sezione centrale. La colpa è rimossa, la cenere dei crematori cade nell’oblio del benessere, ma il sangue è ormai guasto, un nuovo inizio, una ri-nascita è compromessa dal passato: “opheliens wasser sinken / durchs dumpfe gas der gräber” (v. 55).

È, questo, un verso criptico, polisemico. Lo leggo come allusivo di un corpo in travaglio: nell’imminenza di un parto si rompono le acque, suggerisce la nostra lingua. Ma l’evento viene negato dal marchio della Storia: inconcepibile per Ofelia una progenie – il liquido amniotico affonda nel gas delle fosse.

La suggestione – certo dissacrante – di un’Ofelia gravida non è nuova. Compare anche nel poeta ceco Vladimír Holan (Praga 1905-1980) ma con un esito contrapposto.

Il caso è interessante perché ci riporta sia a Shakespeare che all'impatto dell'espressionismo tedesco sulla lirica europea del secondo Novecento. Vediamolo.

Il titolo del testo di Holan – *But Never Doubt I Love* – riprende una battuta di Amleto<sup>6</sup>, mentre l'impianto s'ispira chiaramente a *Schöne Jugend* di Benn. Un ratto di fogna fruga nel corpo esangue di Ofelia impigliato nel lerciume finché affiora un “dětské tílko”, una camiciola da bebè, ossia una traccia di vita sospesa sul finale aperto del testo, a proporre un bagliore di futuro che si accende oltre la morte.

Nessuna luce viceversa nell'Ofelia di Hilbig. La sua drammaturgia della catastrofe culmina nella rivolta di una natura vindice di “guerre pestilenze crimini di popoli interi”.

Si noti la progressione delle immagini a specchio. Le acque fluttuano mute sul fondo della Storia, “bis sie sich sammeln” (v. 58) – fino a formare un gorgo.

In agguato sotto l'oblio della colpa infuriano le maree – “erbosen die gezeiten – die warten unter dem vergessen” – pausa di sospensione in fine verso 61: “sie rühren sich / sie sind noch still” ma già incombe con termine biblico l'alluvione – “sintfluten die sich vorbereiten” – fino allo staccato finale del verso 64: “venedig bröckelt ab”.

Umiliata, la natura si ribella sconvolgendo l'opera dell'*homo faber* nelle sue espressioni più alte - “Venezia si sgretola” – dove la città lagunare, diventa fragile emblema di una permanente e, ahimè, realistica alluvione.

Le immagini si accatastano nel segno dell'orrore, i riferimenti geografici si dilatano fino all'Antartide. E anche qui, sia detto di passata, si cela un prestito – o forse una reminiscenza: “in antarktika schrecklich zeigt sich die sphinx” (v. 67) – un'immagine che sembra derivare da *La sfinxes des glaces*, un racconto di Jules Verne, autore com'è noto molto letto nella DDR.

Al centro di questo catastrofico scenario resta Ofelia, sigillo dell'ultima breve sezione. Inabissata la sua luce, tra i marosi fluttua uno scalpo canuto a disdire la memoria di un sogno infantile frastagliato nella pioggia:

europas regen am nachmittag  
vertrieb die spielzeugschiffe  
die über ihrem antlitz tanzten  
sie waren ihr traum (vv. 94-98)

“die spielzeugschiffe” – un termine inaspettato – i giocattoli che le danzano in sogno: si legge qui l'ultimo balenare in Ofelia di un felice tempo infantile – forse una labile traccia, un'impronta de l'*enfant* di Rimbaud, col suo battello leggero come farfalla: “Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai”.

---

<sup>6</sup> Shakespeare, *Hamlet* II.2. Dalla lettera di Amleto a Ofelia, letta da Polonio a Gertrude.

Ma è semmai solo un ultimo riflesso residuale. Come in Shakespeare Ofelia muove “from her melodious lay / to muddy death”, così in Hilbig il suo corpo resta sulla scena “vorstadtkanälen vermählt” – dunque una sposa di fogna, sfigurata dalla follia.

Gli ultimi sei versi sono in rima incrociata – in tedesco ‘umarmender Reim’ – quasi a trattenere i frammenti di un mondo fuori dai cardini, mentre un sipario autunnale di gelo e nebbia chiude gli orizzonti “sordi” di fumo – “der horizonte frost von rauchen taub”. Si noti, oltre alla doppia sinestesia, il plurale: *Ophelia* è un testo che trascende i confini per dirci oggi dove il nodo scorsoio del cosiddetto Progresso stia conducendo il pianeta.

La poesia si riversa dunque sul presente. Non a caso l’*Ofelia* di Hilbig è stata recentemente, nel 2020, messa in musica. Si tratta di una composizione di Georg Katzer per soprano e violoncello. Vorrei qui concludere rievocando la nota finale: un ultimo suono sordo, *taub*, spalancato sul silenzio.

## BIBLIOGRAFIA

CHIARLONI, A. 1986. “Richard Pietraß. An Introduction”. In *GDR Culture and Society*, VI/6: 173-186. New York University Press of America.

HILBIG, W. 1979. *Abwesenheit*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

MALÝ, R. 2020. “The Figure of Ophelia in Expressionist Poetry: German and Czech Comparison”, *Porównania* 27/2: 197-217.

OWEN, R.J. 2012. *The Hamlet Zone: Reworking Hamlet for European Cultures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.