

SOLITUDINE E MODERNITÀ

Riflessioni sulla poesia di Annette von Droste-Hülshoff

Alessandro ALBA

ABSTRACT • *Solitude and modernity: Some reflections on Annette von Droste-Hülshoff's poetry.*
The text aims to an analysis of Droste's poetry in consideration of the condition of the modern poet, who reflects upon himself's loneliness. Far from being an individual, autobiographical condition, it is the basis for a consideration about general human's condition, his social alienation which has made him/her incapable of feeling nature.

KEYWORDS • German poetry, 19th century, nature, loneliness.

Alles ward finster – ich machte mein Fenster zu, [...] und mochte vorläufig Nichts Anderes sehn noch hörn.

(Tutto divenne buio: chiusi la finestra [...] e da lì in poi non volli più vedere né sentire nulla).

Annette von Droste-Hülshoff, lettera del 19 novembre 1835 a Schlüter

1. Premessa

SI PUÒ PARLARE di solitudine e modernità nella poesia di Annette von Droste-Hülshoff solo a condizione che questi concetti non vengano fraintesi, generalizzati o sottoposti a opinabili anacronismi. Per cogliere gli elementi di continuità e di rottura all'interno della produzione lirica drostiana nei confronti della tradizione poetica tra Sette- e Ottocento in Germania, occorre riflettere sull'evoluzione di questo genere che, nell'arco di un secolo, ha espresso il variabile rapporto tra uomo e natura.

La cifra innovativa dell'opera drostiana va inscritta in un gioco di accostamento e allontanamento dagli stilemi espressivi classico-romantici; consapevole del rischio di fare della sua poesia un'epigonale rielaborazione dei modelli tradizionali, l'autrice non cede mai a un tono elegiaco fine a se stesso, bensì pone in risalto le storture della sua epoca, cogliendo dunque l'elemento irrazionale anche all'interno della natura.

Rispetto alla lirica del giovane Heine, la Droste presenta in apparenza un distacco meno accentuato nei confronti dei topoi romantici poiché non mira a fornirne una caricatura; tuttavia anche la Droste è consapevole della fine della *Kunstperiode* (epoca dell'arte), a cui va accompagnandosi il carattere prosaico dell'epoca moderna.

All'interno di una riflessione sulla poesia di natura, l'aspetto ambientale svolge un ruolo fondamentale nell'opera della Droste; a dispetto di autori coevi, nella sua lirica non compare mai l'elemento tecnico quale simbolo di un processo di disumanizzazione dell'individuo, ma non per questo manca quell'elemento di alienazione sociale che sancisce l'emarginazione

dell'uomo e lo relega in una terra di nessuno, al di là delle illusioni romantiche e dell'integrazione sociale.

La poesia di natura drostiana è stata oggetto di letture di stampo tradizionalistico, per cui si è voluto cogliere nelle sue descrizioni paesaggistiche un richiamo alla patria in quanto funzionale all'esaltazione della propria discendenza aristocratica; tale considerazione sembrerebbe dunque fare coincidere il carattere individuale con l'appartenenza a un ambiente naturale-culturale. Se tuttavia si leggono con attenzione le sue poesie, l'esperienza di non-appartenenza (al proprio tempo e alla società) emerge in maniera evidente.

La cifra stilistica della sua poesia va dunque compresa nella consapevolezza di un disagio esistenziale, di una solitudine che è tanto sofferta quanto ricercata. Tale esperienza contraddittoria si proietta sulla natura circostante tramite un processo romantico, a cui tuttavia si accompagna un moto contrario di "intronizzazione" del mondo naturale nella psiche umana (Sorg 2004: 375). Tale processo non porta a un accostamento di polarità antitetice come nelle teorizzazioni romantiche, bensì diviene sconfinamento e inganno su cui si basa il tentativo di decifrazione di sé e del mondo.

E proprio tale sfiducia si esprime nelle modalità percettive dell'ambiente circostante, frantumato ormai in dettagli che il poeta non sa più ricondurre a un Tutto organico; così, ogni fenomeno naturale viene letto come disperato tentativo di cogliere l'aspetto primigenio in sé, quell'archetipo che la società ha escluso dalle priorità individuali.

2. Introduzione

In data 8 febbraio 1819 Annette von Droste-Hülshoff esprimeva in una lettera al professor Sprickmann la sua inclinazione al fantasticare. Così ricordava un sogno fatto da bambina:

Quando ero ancora molto piccola, avrò avuto di certo quattro o cinque anni, feci un sogno in cui credevo di averne sette e immaginavo di essere una persona adulta; allora avvenne che io, insieme ai miei genitori, le mie sorelle e due conoscenti, passeggiassi in un giardino che non era affatto bello, bensì un orto con un viale dritto che lo attraversava e lungo il quale camminavamo. Dopodiché divenne un bosco, ma il sentiero continuava a correre in mezzo, e noi proseguimmo. Ciò è quanto sognai, tuttavia fui triste e piansi per tutto il giorno seguente, poiché non mi trovavo su quel sentiero e non potevo nemmeno raggiungerlo (Droste 1938: 18).

Questa lettera non va letta solamente come una confidenza personale: si potrebbe quasi dire che le tematiche principali della lirica drostiana siano riassunte in queste parole e che esse valgano come spunto esegetico per comprendere meglio le sue opere. Si è legittimati a leggere questa lettera come un'"antesignana d'una poesia 'piena di vigorosa realtà [...]'", per dirla con Benjamin (cit. in Droste-Hülshoff 1988: 52sg).

Lo struggimento evocato in queste righe non va banalizzato e pertanto non è indice solo della giovane età dell'autrice, come si può evincere dalle righe successive:

Una sola parola era sufficiente a indispormi per tutto il giorno, e purtroppo la mia fantasia è così sensibile che non passa giorno in cui essa non venga stimolata in maniera dolce e dolorosa. [...] Non c'è un momento in cui mi senta a casa con i miei pensieri, dove comunque tutto procede bene [...].

Queste righe sono tutt'altro che l'espressione estemporanea di una sensazione, bensì tradiscono un processo creativo che fa proprio del genere epistolare quel fragile terreno dove dimensione soggettiva e oggettiva si intrecciano, rendendone labile il confine. Del resto, l'autrice stessa non nasconde di avere ben presenti alcuni modelli letterari nella sua produzione

epistolare, primo fra tutti il *Werther* di Goethe, come rivela in una lettera scritta a Elise Rüdiger per il suo compleanno, in data 22 novembre 1842.

Il riferimento al romanzo epistolare tedesco per eccellenza del secolo Diciottesimo evidenzia la natura artificiosa della sua scrittura, la quale tende a mettere in ombra la figura del ricevente: nelle sue lettere scritte ad amici o conoscenti il processo di esternazione di sentimento sembra quasi indipendente dal destinatario, le cui riflessioni vengono citate dall'autrice e rielaborate dal suo punto di vista (Blasberg 2009: 215-242). La disomogeneità narrativa viene uniformata dall'io drostiano e posta in un gioco continuo di rimandi tra il detto e il non detto.

Tale carattere tendente al solipsismo esclude totalmente la figura del ricevente dai processi mentali di chi scrive: il destinatario nella lettera diviene una sorta di sosia, il quale riflette e amplifica il sentimento espresso.

Nei paragrafi che seguono verranno messi in luce alcuni aspetti della poesia di natura della Droste, quali la percezione e la resa artistica del paesaggio. Verranno posti a confronto autori apparentemente lontani dal pensiero dell'autrice, i quali tuttavia costituiscono con la stessa un filo logico nell'ambito del rapporto uomo-natura.

3. Modalità percettive della natura

Come avviene la fruizione del paesaggio da parte della Droste? Quali capacità sensoriali vengono messe in atto? Per rispondere a queste domande è necessario passare in rassegna i sensi utilizzati ed esplicitamente citati dall'autrice. Leggendo la produzione drostiana si può dire che la vista, l'udito e il tatto siano fondamentali per la percezione del paesaggio. Un'apertura quasi totale alla dimensione naturale, empirica, se non fosse che poi le sensazioni che ne conseguono sono tutt'altro che fondate su percezioni razionali. È stata sottolineata l'analogia tra l'opera poetica della Droste e quella dei romantici Novalis e Hoffmann per quanto concerne la dimensione sensoriale: per il primo, essa consisteva in una sintesi di opposti secondo la tecnica romantica del sincretismo, dove le categorie dell'*udibile* e del *non udibile*, del *percepibile* e del *non percepibile* si annullavano a vicenda; per il secondo, la percezione sensoriale del mondo strappava la fitta rete razionale degli eventi e offriva uno squarcio su una dimensione demoniaca e irrazionale. Queste considerazioni si comprendono leggendo le poesie drostiane, dove secondo Staiger ben poco spazio è lasciato alla grazia divina che era invece oggetto di ricerca dei cattolici Brentano e Görres (cit. in Droste-Hülshoff 1998: 51) Questo perché parlare di percezioni obiettive non è possibile: lo sguardo, il tatto e l'udito, intese come prassi di studio della natura, difficilmente permettono nella poesia drostiana di concepire un quadro realistico del paesaggio.

A tal proposito Winfried Woesler (2009: 129 sgg.) fa notare come per la Droste la categoria del vedere venga "sdoppiata", suddivisa in *Innere* (interno) e *Äußere* (esterno); come per Hoffmann, il quale fa uso di un'ampia gamma di verbi riguardanti il campo semantico del vedere, anche per la poetessa l'osservatore non si trova più in una prospettiva centrale rispetto al mondo, il cui sguardo viene anzi decentrato. Le categorie "sguardo interno" e "sguardo esterno" vengono esplicitate ad esempio in *Die Verbannten* (I, 11-14): "Stavo sulla cima della montagna/ Il giorno era già sprofondato" (...) Il mio occhio esteriore calò,/ quello interiore si dischiuse" (Woesler 2009: 135) Lo sguardo interiore, espressione della riformulazione estetica del paesaggio naturale, sembra garantire un approccio con il mondo circostante, ma non più sulla base di parametri empirici o razionali.

Lo sguardo assume talvolta carattere ingannevole come in *Im Spiegelbild* (*L'immagine nello specchio*). Esso si fa opaco nel momento in cui l'io lirico si specchia e l'immagine riflessa a sua volta lo osserva:

Se mi fissi dal cristallo

con i globi nebbiosi dei tuoi occhi,
 comete che già stanno per smorzarsi,
 con quei contorni, dove, stranamente,
 due anime si cercano
 come due spie, ebbene mormoro:
 fantasma, non mi somigli!
 (Droste 1988: 147)

Lo sguardo drostiano è segnato dall'incapacità di cogliere il reale e di elaborarlo in quanto tale, richiamandosi all'inganno percettivo kleistiano e hoffmanniano. Pervade un senso di estraneità, per quanto il riflesso riporti alla memoria ricordi del passato. La riconciliazione può avvenire però solo se l'io supera e va oltre la percezione di estraneità, ovvero tramite il sentimento, tutto cristiano, della consolazione, qualora esso riconosca un'intesa nell'altro (Sorg 2004: 440): "Sì, se venissi fuori dallo specchio,/ fantasma, e calpestassi questo suolo,/ avrei soltanto un brivido, e mi pare,/ – che piangerei per te!" (Droste 1988: 149).

Questo componimento, che rimanda senz'altro a situazioni presenti in molte opere dell'epoca romantica, primo fra tutti il racconto hoffmanniano *Der goldene Topf (Il vaso d'oro)*, è solo una variante della tematica io-natura, senz'altro più frequente nell'opera drostiana.

Nella maggior parte dei componimenti drostiani avviene il superamento dello sguardo inquadrato. Se già Hoffmann aveva posto in crisi la finestra albertiana con un racconto di grande modernità quale *Des Veters Eckfenster (La finestra d'angolo del cugino)* (Cometa 2009: 60), per la Droste la finestra viene vista dall'esterno e rappresenta non più la cornice entro cui fissare il paesaggio, ma il richiamo alla dimensione reale, la bussola che permetta all'io lirico di tornare sui propri passi e allontanarsi dall'esperienza sconvolgente della natura.

Anche nella tranquillità domestica è possibile esperire il sovrannaturale. Ed è in questi casi che la finestra assume per la Droste una funzione nuova: non già uno strumento per inquadrare, bensì un mezzo di contatto tra natura e interiorità che dà esito a uno spaesamento tutto passivo, poiché l'io subisce la compenetrazione di dimensioni opposte e che, quindi, creano una sospensione del reale. Così, ad esempio, nel frammento *Ledwina*:

Si alzò e si guardò intorno ancora sconvolta.

La luce della luna brillava sulla tenda di una delle finestre e poiché passavano leggere le nuvole, esse sembravano ondeggiare come l'acqua. L'ombra cadde sul suo letto e diede alla coperta bianca una parvenza analoga, tant'è che le sembrò di trovarsi sott'acqua.

Osservò ciò per un po', e quel momento le sembrò diventare sempre più lungo, sempre più raccapricciante; l'immagine dell'ondina si trasformò in quella di un cadavere sprofondato nel fiume, intaccato lentamente dall'acqua, mentre i genitori sconsolati lanciano inutilmente le loro reti nel regno inaccessibile dell'elemento (Droste 1988: 158).

Il contatto tra luogo domestico e luogo naturale crea una reazione inaspettata. Nemmeno il cielo e l'acqua più si distinguono, diventano un tutt'uno, un fluire indistinto; successivamente il racconto procede eliminando ogni parametro di paragone e sostituendo la percezione reale per mezzo di una proiezione soggettiva. L'ondina immaginata diviene un cadavere nel fiume, quasi a concretizzare il mito e, quindi, a renderlo attuale. Così dimensione mitica e reale si intrecciano e si confondono, mantenendo quell'elemento di ineluttabilità del destino in entrambi i piani narrativi, un senso di pericolo che il paesaggio e la natura evocano. Si tratta di un'esperienza non dissimile da quella più volte espressa nella lirica dell'autrice, ma in questo caso la perdita di sé (della propria identità sociale, per così dire) si perde nell'indefinito regno primigenio: un ritorno alla natura che, tuttavia, non ha nulla di quell'anelito schilleriano, ma è fissità, vacuità e freddezza cadaverica. La natura romantica è divenuta un cimitero dell'individualità.

Non vi sono dunque situazioni in cui l'individuo possa sentirsi al sicuro, perché continuamente avvengono degli slittamenti di senso, poli opposti si incontrano e, direi, si

confondono. Ben lungi dall'idillio domestico di tanta letteratura Biedermeier, la casa diviene un teatro di apparizioni ultraterrene, un luogo dove risiedono entità ctonie e pagane.

Nel componimento *Durchwachte Nacht (Notte insonne)* vengono registrate tutte le sensazioni visive e acustiche della natura, dalla mezzanotte all'alba. Un componimento che nella sua struttura vorrebbe presentarsi come cronaca degli avvenimenti naturali del paesaggio, il quale solo in principio è nettamente distinto dalla dimensione domestica.

Nel corso del componimento, infatti, le due realtà fluiscono l'una nell'altra, creando un senso di incertezza, di ambigua decifrazione del mondo naturale perché esso viene letteralmente proiettato nella quiete domestica della stanza, la quale diviene teatro di apparizioni spettrali.

Con un processo simile a quello utilizzato nel romanzo *Ledwina*, la finestra fa da tramite tra le due realtà; così, la luna irradia attraverso la finestra sul letto e lo trasforma in un ambiente naturale, un paesaggio fatto di fronde dondolanti. Il sonno coglie l'io lirico che si immerge in una luce lunare, quasi come se sprofondasse nella terra:

Dormire, adesso, subito dormire,
 abbandonata al respiro lunare,
 intorno mille rami che sussurrano,
 scintille nel mio sangue, scintille nel cespuglio,
 all'orecchio una musica.
 E battono le due.
 (Droste 1988: 167-169)

Se lo sguardo della Droste causa slittamenti di luoghi, il tatto mette in relazione stretta il passato pagano con il futuro; un tatto che può essere quello de *La tomba megalitica (Der Hünenstein)*, ovvero appoggiando la fronte alla fonte della rivelazione magica, oppure può avvenire con un gesto quasi wertheriano di immersione totale nel regno naturale, prevalentemente l'erba o il muschio.

La Droste ricrea un contatto diretto con l'humus, col fango e, quindi, proprio come nel Werther goethiano, con le sue creature, richiamando alla memoria la celebre lettera: ancora una volta, dietro l'apparente lirismo libero si cela una fonte letteraria a cui l'autrice attinge.

Tale contatto si esprime anche tramite percezione di suoni; non si tratta di echi di corni o di sciabordio d'acque come nella lirica eichendorffiana, suoni che si possono udire alla finestra, *da lontano*, bensì suoni che richiedono silenzio e raccoglimento, ovvero – come ricorda nella sua esaustiva monografia Barbara Beuys (2009: 217, 218) – la quiete idilliaca che la Droste riteneva fondamentale per la creazione artistica, come in *Die rechte Stunde (L'ora giusta)*, o la quiete domestica fatta di luoghi atti alla creazione artistica. Molti ambienti delle abitazioni drostiane esemplificano la necessità di chiusura interiore, in un ambiente naturale. Il silenzio è fondamentale nell'opera dell'autrice, tanto come condizione creativa, quanto come elemento poetico nella sua produzione.

La Droste rievoca la lentezza del paesaggio, quell'epica ripetizione della natura che, ben lungi dall'essere intesa nella sua romantica accezione, ha un che di cadaverico, come già accennato: la natura drostiana è simile a un sarcofago (Beuys 2009: 218)

Nella quiete serale è dunque possibile udire i versi di animali, mentre si amplifica la condizione di solitudine individuale; così si legge in *Instinkt (Istinto)* “Se solitaria indugio, caduto il rumore del giorno,/ nel bosco fresco, nella landa bruna,/ Intorno al volto l'erbe si gonfiano vibrando/ batte un uccello l'ali in riva al nido...” (Droste, 1988: 131).

Di grande effetto è la descrizione in apertura al componimento *Das Hirtenfeuer (Il falò dei pastori)*, dove nella quiete serale si odono rumori di attività umane che rimandano a una allure pastorale, mentre “sui raggi della ruota/ si fan tonde le gocce e vengon giù” (Droste 1988: 69): si tratta di un'immagine a rallentatore, quasi come se ciò preludesse all'apertura di un mondo parallelo a quello umano. Infatti la festa dei pastori intorno al fuoco e le preghiere sembrano

contrastare con la presenza di animali ctonii come il serpente e la botta fiammante. La chiusa ambigua del componimento con l'inserimento di alcuni versi di un *Lied* popolare sembra far pensare a un accostamento di queste due realtà, variazione dell'agognata sintesi tra passato e presente.

3.1. Il paesaggio vuoto

In data 8 giugno 1842 la rivista di Brema *Die Union. Ein Original-Blatt für die gebildete Lese-Welt* pubblica un ciclo poetico di Levin Schücking, *Ironien (Ironie)*. L'eterno amico della poetessa Droste ironizza, come sottolinea il titolo, la figura del poeta romantico. Schücking si rifa con questo ciclo alla tradizione del *Dichtergedicht*, ovvero di una poesia programmatica che riflette sul ruolo del poeta in un determinato contesto storico. Nella prima parte del ciclo, intitolata *Der wandernde Dichter (Il poeta viandante)*, l'autore si sofferma sull'impossibilità (e forse inattuabilità) di definire la Verità. Egli si lacera di fronte a una natura muta e vuota, esperienza che lo porta progressivamente alla stasi (*Der sitzende Dichter: Il poeta seduto*) e infine a un rinnovato dinamismo che assume i tratti infernali di un viaggio nell'oltre-tomba, parodia del *Lied Der Reiter* di Freiligrath (*Der reitende Dichter: Il poeta a cavallo*).

Il primo componimento è un continuo soliloquio dell'io lirico, sconcertato di fronte alla natura muta ("La Creazione è muta – la luce è buia", str. 1, v. 3; "Il Tutto è muto!" str. 3, v. 1) che rinuncerà del tutto alla ricerca del bello nella seconda parte del ciclo ("Avete scoperto dove sia di casa il bello?/ Vi ha aiutato l'averlo scoperto?" str. 1, vv. 1-2).

Certamente la Droste ha letto il componimento ("ogni tua parola è per me come un pungolo", scriveva all'amico in una lettera del 5 maggio 1842 (cit. in Jordan 1997/1998: 215), ovvero meno di un mese dalla pubblicazione di *Ironien*), vedendo nel tema ironizzato una affinità con la propria sensibilità di poetessa.

Il tentativo di "leggere" la verità ultima nel libro della natura è un tema essenziale e spesso ricorrente nell'opera drostiana, dove tale fallibilità non viene mai riletta con ironia sprezzante, bensì con profonda dilacerazione.

D'altronde il tema del "paesaggio vuoto" non compare per la prima volta nella lirica drostiana ma si può far risalire alla poesia barocca di Andreas Gryphius (Detering 2009: 41-67).

Il paesaggio del poeta secentesco esprime il vuoto nella sua valenza metafisica, poiché nel tentativo di risalire con ogni oggetto a un suo significato implicito, egli si ritrova a vedere la materialità dell'oggetto stesso. Gryphius prende coscienza dell'inganno insito nel "teatro del mondo" o, per dirla con De Angelis (in Gryphius 1993: 29), "vede, ma quel che vede non è se stesso, dunque non è quel che viene visto".

Il *locus horribilis* ben rappresentato nella lirica di Gryphius *Einsamkeit (Solitudine)* ritorna nella lirica drostiana, dove l'analogia più evidente si riscontra nella percezione del vuoto, di un *vacuum* anticipatore di morte. Il paesaggio vuoto per la Droste non è tuttavia immagine di una realtà senza Dio come per Gryphius, bensì diviene luogo dell'attesa; in questo modo la Droste opera un processo opposto a quello del poeta barocco, poiché invece di svuotare il paesaggio, lo carica di una sua valenza spirituale.

In qualità di *genius loci* la Droste fa suo quel processo di costruzione del paesaggio, quella stessa operazione heideggeriana del "costruire", attribuendo cioè all'ambiente naturale una sua pregnanza simbolica (Wagner 2009: 34).

Il paesaggio presentato dalla Droste ha dunque poco o nulla di realistico e ogni evento naturale che viene registrato rimanda alla dimensione psicologica dell'io lirico. Così, ad esempio, cercando di salvaguardare il patrimonio culturale vestfalico, patria a cui ella "appartenne profondamente" (Fambrini 2006: 153), imprime sulla pagina un paesaggio idealizzato, non minacciato dal brutale processo di industrializzazione che proprio in questi anni

si sta intensificando, dove la lentezza epica di una ciclicità naturale e autosufficiente si contrappone al facile profitto:

Una regione sconsolata! Imprevedibili zone sabbiose, solo qua e là all'orizzonte interrotte da piccoli boschi e isolati raggruppamenti di alberi. [...] Poi ogni miglia una capanna, davanti alle porte un paio di bambini che si rotolano nella sabbia e cacciano maggiolini, eventualmente un naturalista in escursione [...] e abbiamo detto tutto ciò che ravviva questa zona (ciò è quanto dopo una lunga giornata di viaggio si può apprendere), la quale non può offrire altra poesia se non quella di una solitudine quasi primigenia (cit. in Mayr 2007: 1).

Leggendo queste poche righe emerge la forte valenza "letteraria", ovvero artificiosa, di questo testo. Non sono assenti reminiscenze goethiane, prima fra tutte la capanna, immagine ricorrente negli inni giovanili, e il microcosmo della lettera del 10 maggio del Werther. Non mancano figure della tradizione romantica, quale il viandante che, quasi sull'esempio di Stifter, diventa un "naturalista".

Le descrizioni paesaggistiche della Droste sono cariche di una consapevole sfiducia nel progresso (sull'esempio heiniano della *Romantische Schule*), rendendo ancora più fallimentare la tensione verso l'armonia cosmica, come già Eichendorff esprimeva in versi apparentemente utopistici e idealizzati di *Mondnacht* (*Notte di luna*).

Ciò che differenzia il paesaggio drostiano da tanta poesia di natura contemporanea è il labile confine che denuncia tra "registrazione obiettiva" dell'ambiente e sua resa artistica. In altre parole, il paesaggio drostiano presenta un catalogo di eterotopie, di luoghi realmente esistenti ma che sotto la penna sapiente divengono realtà altre che rimandano a una sfera individuale: si potrebbe quasi definire il paesaggio come il tentativo di rendere visibile il profilo psicologico di ogni personaggio o dell'io lirico.

Il processo idealizzante del paesaggio natio intrapreso da Annette von Droste rivela la consapevolezza di un cambiamento radicale della natura, eppure la sua poesia sembra segnata dall'intenzione di far aderire e sovrapporre esperienza soggettiva e oggettiva, pure con la consapevolezza che tale adesione non possa avere un riscontro positivo, bensì un allontanamento dell'individuo dalla società e uno svuotarsi della sua identità se con tale viene intesa la sua funzione economico-pratica nella quotidianità.

Se Brentano fa aderire il linguaggio umano a quello della natura come in *Wiegenlied*: (Ninna nanna), la Droste registra un sibilo e un fruscio che rimandano a una dimensione pagana e dionisiaca: l'esperienza sensoriale del mondo è, come per Hoffmann, scoperta dell'inganno demoniaco che si cela dietro ogni evento apparentemente reale.

Rispetto ai poeti romantici, autori di *Lieder* divenuti patrimonio popolare grazie a compositori quali Schumann e Schubert che li misero in musica, la Droste è la poetessa di ciò che non può essere cantato (Neumann 2008: 193). La sua natura tende al silenzio e questo rimanda inevitabilmente all'attesa messianica cristiana. Tale esperienza, tuttavia, non può non passare attraverso la percezione della propria finitezza e, in maniera ancora più lacerante, della propria atemporalità, ovvero del non essere nel luogo e nel tempo appropriato.

L'io drostiano esperisce rispetto alla precedente disillusione tardo-romantica un'ulteriore estraniamento dalla natura, quindi un progressivo allontanamento dalla dimensione reale. Inganno e alienazione, esperiti già dai personaggi dilacerati del Romanticismo, rappresentano la doppia sconfitta dell'individuo, ovvero sul piano idealistico e su quello reale. La lirica drostiana è di natura e al tempo stesso psicologica analisi di un estraniamento, laddove la prima è funzionale alla seconda o ne amplifica comunque gli esiti: essa è dilacerazione all'ennesima potenza, drastica cesura tanto dalle illusioni romantiche, quanto dalle convinzioni idealistiche di una nuova umanità che crede nel progresso tecnico e scientifico.

3.2. La dimensione notturna

E.T.A. Hoffmann esprime ampiamente nella propria opera la pregnanza della simbologia insita nello sguardo e nelle sue varie modalità tecniche ed estetiche. Nei *Nachtstücke*, *Pezzi notturni*, la tematica dello sguardo associato alla notte ricorre continuamente, direi quasi ossessivamente; questo perché la notte comporta un'alterazione delle forme, le quali appaiono innaturali se illuminate da una fonte di luce (Montandon 2009: 148 sgg.): si ottiene così una sospensione del reale tramite effetti visivi che sfociano spesso in allucinazioni e stati di alterazione psichica.

La natura stereotipata dei *Lieder* romantici assume dunque sfumature nostalgiche e di evasione che esprimono la solitudine esistenziale, poiché nessuno ascolta i canti che intona il poeta: "Questi sono i pensieri del cuore,/ che cantano quando nessuno è in ascolto" (Eichendorff, *Wär's dunkel, läg' ich im Walde*). La notte produce effetti ottici e acustici contemporaneamente ("Quando le cime degli alberi oscillano su di me,/ Si ode un suono per tutta la notte"), o crea una causalità di eventi soggettiva ("Ondeggiavano lievi i boschi,/ per quanto stellata era la notte", *Mondnacht*).

Va ricordato che il termine *Nachtstück* ha storicamente una connotazione pittorica e solo in un secondo tempo letteraria; non è dunque casuale se i primi a occuparsi di chiaroscurismo e di rappresentazione del notturno sono stati Leonardo da Vinci o Sulzer, i quali in secoli differenti hanno teorizzato ed espresso la cangiabilità e trasformazione di oggetti che di notte vengono esposti a fonti di luce (Montandon 2009: 120 sgg.).

La notte è dunque correlata alla percezione ottica e, quindi, alla dimensione irrazionale del subconscio; è infatti solo nell'Ottocento che la speculazione "psicologica" diviene chiave interpretativa di un regno che sfugge al reale, all'empirismo (penso in particolare al trattato schubertiano *Symbolik des Traumes* (Simbologia del sogno) che analizza i fenomeni paranormali e inconsci associati ad essa). Così nell'Ottocento il racconto notturno assume carattere perturbante (*unheimlich* come intitolerà Freud un saggio dedicato a E.T.A. Hoffmann), denunciando la fragilità psico-fisica dell'uomo moderno che sembra aver perso i parametri di decifrazione del mondo circostante. La notte rappresenta la condizione narrativa ed estetica di un superamento del noto, dello sconfinare in un ambito inusitato.

Dunque la notte non solo amplifica la sfera irrazionale, ma così facendo crea una zona ambigua, minacciosa e inquietante: la notte è condizione per eccellenza della solitudine esistenziale che è anche autoemarginazione sociale.

Il paesaggio vestfaliano è luogo ideale per storie di fantasmi e sosia, area remota della Germania occidentale dominata da castelli sull'acqua, brughiere e stagni, nebbie impenetrabili per l'occhio umano, e persino la vicina Münster, città pulsante di vita e di cultura, nonché roccaforte cattolica, perde il suo influsso. Il paesaggio della Droste non è mai urbano, ma naturale, un luogo dove ancora si disputa la lotta tra paganesimo e cristianesimo e dove l'io lirico può entrare in una sfera ctonia al solo contatto con una pietra antica (*La pietra megalitica*).

Ma anche nella prosa permane quell'immagine di una terra abitata da creature sovranaturali, quasi come se essa dovesse essere salvaguardata insieme al paesaggio perché definiscono la sua peculiarità. E sono proprio le sue peculiarità topografiche a sancire una particolarità espressiva e poetica, la quale dopo la prima produzione spazia in territori della parola inusitati (Salmen, Woesler 2008: 16) Come la dimensione pagana e quella monoteista, anche modernità e tradizione convivono, nonché una attenzione al dettaglio che si potrebbe definire maniacale realismo se in esso non trasparisse l'artificiosità di fondo che domina le visioni drostiane.

Nella poesia *Das öde Haus* (*La casa abbandonata*) le sensazioni uditive si accompagnano a quelle visive, in entrambi i casi con effetti di alterazione percettiva dati dallo stato sognante in cui si trova l'io lirico:

Sognando, sto in ascolto dei mosconi
che ronzano storditi nel crepaccio,
dei sospiri che vagano nel bosco,
del brusio, nel cespuglio, di scarabei sperduti;
e quando il rosso del tramonto arriva
al filo d'acqua filtrato dalle beole,
allora è come vi pendesse sopra
un occhio torbido, rosso dal pianto.
(Droste 1988: 123)

Il paesaggio drostiano si colora di tinte fosche da *gothic novel* anglosassone (Schwarzbauer 2009: 177-196) I sospiri nei boschi che riecheggiano come spettrali voci di un altro mondo sono quanto di più lontano dagli stereotipi romantici del giardino eichendorffiano. Non solo il paesaggio ribadisce l'estraniamento dell'uomo dalla natura, ma presenta elementi perturbanti, i quali (i mosconi nel crepaccio, i sospiri e il sole che al tramonto sembra un occhio piangente) divengono cifra e simbolo della fragilità dell'io lirico o presagiscono una qualche minaccia su di esso. È una natura che pone in relazione l'idillio e l'orrore, formando quell'equazione "di stregato e insieme di benedetto", come afferma Benjamin (cit. in Fambrini 2006: 154).

La natura della Hülshoff è per certi versi paragonabile all'immagine decadente del parco trakliano, come ad esempio nella poesia *Im Park* (*Nel parco*) dove il silenzio e l'immobilità conferiscono all'ambiente autunnale uno stato funereo e cadaverico. Certamente la poesia trakliana è influenzata da un disincanto tutto austriaco, quello per l'appunto della fine dell'Impero Asburgico, e trovarvi una corrispondenza con la poesia Biedermeier della Droste porterebbe a esaltare più differenze che analogie; tuttavia, se si analizza con approccio diacronico la percezione della natura al di là delle sue stratificazioni culturali, i due autori presentano alcuni punti di contatto. Certamente per entrambi la natura è ancora depositaria di una dimensione pagana e per entrambi diviene "giardino del dolore" (Mittner 2002: 1246).

Il paesaggio vestfalico cantato dalla Droste (terra provinciale per eccellenza come si legge nel "Candide" di Voltaire) (Droste-Hülshoff 1988: 9) pone in risalto la totale immersione dell'uomo nella natura, esiliandolo dalla dimensione "razionale" del mondo e dal suo ordine sociale. Il reinserimento dell'individuo nel contesto naturale si rivela tanto auspicabile quanto minaccioso, sottolineando la dannazione insita in quello che il Romanticismo aveva eletto a oggetto di desiderio e fonte di rimpianto per i tempi antichi.

Se il protagonista del *Taugenichts* eichendorffiano pone la contraddizione tra l'elemento utile, economico, e quello estetico e poetico del giardino, quindi sperando tale luogo come espressione "borghese", variante addomesticata del bosco, per la Droste il giardino è luogo di incontri sovranaturali, è luogo di perdizione e di incertezza, così come è ambiguo l'orario in cui tale esperienza si verifica. Così, ad esempio, nel componimento *Der Hünenstein* ci si trova nell'"ora che divide il giorno dalla notte", creando una cornice narrativa funzionale allo spaesamento spazio-temporale, mentre le categorie del notturno e del giorno assumono carattere allegorico, identificandosi rispettivamente con la dimensione ctonia e quella cristiana.

L'ora del crepuscolo è il momento del giorno in cui la sospensione del mondo reale viene maggiormente esperita. E proprio in quell'ora il paesaggio stesso con i suoi stagni, col suo muschio e con le sue brughiere, assume tratti febbrili, di caducità o comunque di terrore, come i versi successivi chiaramente mostrano:

All'ora che divine il giorno dalla notte,
 giaceva la brughiera come un vecchio ammalato,
 e il rantolo scuoteva il tappeto di muschio;
 di scintille febbrili, elettrica la chioma
 sconvolta lampeggiava, e sopra, incubo scuro,
 s'adagiava lo strato di nubi.
 (Droste 1988: 93)

Il paesaggio drostiano non viene più denotato con struggimento come nei componimenti eichendorffiani o novalisiani; permane un elemento magico, pure esso non sembra finalizzato a una riconciliazione con l'uomo, ma ne sancisce semmai un definitivo allontanamento. La lotta tra il cristianesimo e il paganesimo che l'io lirico intraprende contro la figura mitologica di un gigante (strofe 7-12) ha dunque luogo in un paesaggio selvaggio, lontano da ogni forma di civiltà. Solo la figura del lacchè nella chiusa della poesia permette un reinserimento in una dimensione socialmente definibile.

La notte viene percepita come esperienza della solitudine. Vagare nel paesaggio totalmente immerso nell'oscurità è in effetti esperienza individuale, ma non solo: esso viene sì percepito nella sua pericolosità dall'individuo che vi si addentra da solo, ma è anche esperienza di estraniamento dalle norme sociali che solitamente vigono. Infine, il paesaggio drostiano è raramente conciliante (o per lo meno non lo è nelle liriche di ambientazione vestfalica), ma esprime la totale divisione tra io e mondo naturale.

L'estraneità del paesaggio avviene anche tramite la consapevolezza di una estraneità sociale o "rilevanza della collettività sociale" (Sorg 2004: 376). Nel caso della poesia appena analizzata, ciò è senz'altro vero, poiché il lacchè, figura indicativa di una gerarchia sociale che spezza gli effetti magici della natura, interrompe bruscamente l'esperienza sovranaturale. Tuttavia, spesso la natura sembra rendere labile il confine tra la categoria interna (domestica) e quella esterna (naturale). La finestra, emblema romantico dell'apertura dell'io al mondo, diviene nella poesia drostiana tramite fra due dimensioni fluide che si confondono.

Ogni distinzione tra ambiente domestico tipicamente Biedermeier e dimensione naturale svanisce, poiché l'oscillazione tra mondo reale e fantastico (razionale e magico) può avvenire anche all'interno del castello stesso, nel luogo che maggiormente esprime la dimensione sociale e che meno sembrerebbe dare adito a incontri paranormali.

3.3. Paesaggio fluido e paesaggio circoscritto

Si è dunque parlato della rappresentazione del paesaggio nella poesia drostiana come di un topos tutt'altro che realistico, bensì stratificato nella sua complessa simbologia. In effetti le differenti rappresentazioni paesaggistiche sottostanno a categorie esistenziali, quali l'accettazione del limite o la volontà di un suo superamento. Così ad esempio Bruna Bianchi (1993: 17 sgg.) sottolinea l'importanza del concetto di "limite" e riunisce tutti i componimenti drostiani inerenti questo tema sotto una categoria ideale da lei nominata "poesie della torre". Al di là dei componimenti risalenti al periodo di Meersburg in cui viene esplicitamente utilizzata quale osservatorio e punto di partenza ideale per le speculazioni ottiche del paesaggio, la torre riassume in sé le categorie esistenziali che Niethammer, rifacendosi alla lettura di Bianchi, definisce con i termini "sconfinamento/ sorpasso/ riservatezza" (Niethammer 1998: 129).

Il paesaggio drostiano appare talvolta come sconfinato, quasi come se non vi fossero confini e l'occhio e l'orecchio umano potessero cogliere sensazioni che provengono dai luoghi più remoti della terra. Così ad esempio lo sguardo dell'io lirico diviene quasi strumento di precisione che indaga le profondità spazio-temporali, come nel componimento *Die Bank (La panchina)*:

Così, siedo per ore, affascinata,
divisa tra il passato ed il presente,
e lascio che il mio bravo cannocchiale
esplori la distanza.
Ecco, sopra la chiusa, quel cespuglio,
che terribile inganno!
Se si scuote nel vento,
mi sembra venga avanti chi mi è caro!
(Droste 1988: 157)

Altrove le distanze spaziali sono solo in apparenza superabili. Nelle giornate terse l'occhio umano ha l'impressione di potere abbracciare luoghi vicini e lontani, come ad esempio in *Die Schenke am See (L'osteria in riva al lago)*: "Un corno, non lo senti, di là del lago azzurro?/ È così chiara l'aria che sembra di vedere/ Il pastore che torna dall'alpe profumata -" (Droste 1988: 111-113).

In altri testi, invece, soprattutto quelli di ispirazione vestfalica, il paesaggio sembra farsi infinitesimamente piccolo e l'io lirico sembra volere indagare ogni piega insita nel terreno. Il rumore dell'erba fruscante viene amplificato nella notte silenziosa e rumori apparentemente impercettibili divengono lo sfondo sonoro di un superamento del limite spaziale; talvolta il terreno sembra fungere da porta d'accesso a una realtà parallela, la quale replica all'occhio interno dell'io lirico la sua vita passata e ne anticipa quella futura, come in "Im Moose" (*Nel muschio*):

Così alto il silenzio, che sentivo le foglie
rosicchiate dal bruco, e dei frammenti
mi cadevano addosso, polverio verdolino.
Distesa meditavo, ahì, sopra tante cose,
ascoltavo il pulsare del mio cuore
e mi sembrava d'esser già morta.
(Droste 1988: 115)

L'io lirico arriva a superare con l'occhio interiore il limite più estremo, il passaggio dalla vita alla morte, il quale non coincide con una rinascita cristiana, ma con un ritorno primigenio alla natura stessa ("Mi vidi ancora, infine, come un fumo,/ che lieve penetravo nei pori della terra"). Ma, appunto, tale superamento è solo ingannevole visione; al risveglio il mondo circostante è quanto mai spaventoso col suo alludere alla dimensione mortale di una luce perpetua sulla tomba. Il limite umano è ancora e sempre tangibile e, forse, l'empiricità non è sufficiente per superarlo.

Emergono continuamente dall'opera drostiana spazi vuoti o, per chiamarli con Grywatsch, "punti di inquietudine" (Grywatsch 2008: 35), che si offrono alla riflessione sull'identità individuale e sulla sua dissoluzione e, più in generale, sulla rappresentabilità o meno del mondo circostante e di sé. Questo processo avviene tanto sul piano paesaggistico-naturale, quanto su quello umano, laddove ogni certezza viene sgretolata e presentata nella sua frammentazione, ambiguità e inattendibilità.

La solitudine a cui sono relegati l'io lirico delle sue poesie e gli eroi dei suoi romanzi è la stessa dell'autrice, tuttavia la sua opera non va letta esclusivamente quale confessione personale.

4. Conclusione

La poesia di Droste-Hülshoff va dunque letta nella cifra di un compromesso e di un bilancio che non è mai definitivo: è la consapevolezza dell'impossibilità di trasferire

l'esperienza del mondo sulla pagina scritta. La decifrazione del paesaggio circostante può avvenire su un piano puramente sensoriale, il quale tuttavia slitta in una sfera irrazionale. Il contatto con la natura è esperienza della finitezza umana o della parvenza di un suo superamento.

Così ogni elemento nella poesia drostiana è simbolo poiché rimanda alla condizione umana; tuttavia, il rapporto tra segno e significato va allentandosi e perdendo di oggettività. La poesia di Droste assume in questi momenti significativi un carattere criptico, quasi ermetico, che la pone accanto alla produzione tardo-ottocentesca di Arno Holz o, nel Novecento, di Trakl.

La poesia drostiana, adottando topoi della tradizione romantica, affronta il tema di un estraniamento definitivo che sarà al centro del dibattito culturale e letterario di tutto l'Ottocento e del secolo successivo. L'utilizzo di stilemi romantici, funzionale a un ripristino dell'unità perduta tra uomo e natura, può denunciare solo la sua fallimentarietà che coincide con la presa di coscienza del "naufragio" (Fambrini 2006: 153).

Al centro della poesia dell'autrice tedesca va collocata la correlazione tra individuo, solitudine e natura alle soglie della modernità; questa costellazione assume all'interno delle varie opere sfumature spesso inquietanti. Ma il baratro che sta per spalancarsi dinnanzi agli occhi dell'io lirico alle prese con la modernità, è spesso espresso implicitamente e il prenderne atto non porta mai a una presa di posizione, bensì a una rassegnazione e alla consapevolezza (tanto sofferta quanto ostinatamente ribadita) della transitorietà dell'uomo.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Closs, A. (1965), *The Harrap Anthology of German Poetry*, Londra, Harrap & Co. Ltd.
- Droste-Hülshoff, A. von (1988), *La casa nella brughiera (Poesie 1840-1846)*, introduzione, traduzione e note di G. Cusatelli, Milano, Rizzoli.
- Droste-Hülshoff, A. von (1938), *Einsamkeit und Helle. Ihr Leben in Briefen*, Jena, Eugen Diederichs Verlag.
- Droste-Hülshoff, A. von (1970), *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Heselhaus, München, Hanser.
- Droste-Hülshoff, A. von (1998), *Gedichte und Prosa*, Auswahl und Nachwort von E. Staiger, Zürich, Manesse Verlag.
- Gryphius, A. (1993), *Notte, lucente notte. Sonetti*, a cura di E. De Angelis, traduzione di L. Cutino e E. De Angelis, Venezia, Marsilio.

B. Letteratura secondaria

- Beuys, B. (2009), *Blamieren mag ich mich nicht. Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, Ulm, Insel.
- Bianchi, B. (1993), *Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der 'Grenze' der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff*, in O. Niethammer, C. Belemann (Hgg.), *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, Paderborn, sn, pp. 17-34.
- Blasberg, C. (2009), *Versprengter Tropfen von der Quelle Rande. Zum Ort des Subjekts in Drostes Briefen*, in Grywatsch (2009), pp. 215-241.
- Cometa, M. / Montandon, A. (2009), *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, Palermo, duepunti edizioni.
- Detering, H. (2009), *Metaphysische Landschaften in der Lyrik der Droste*, in Grywatsch (2009), pp. 41-67.
- Fambrini, A. (2006), *L'età del realismo. La letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma, Carocci.
- Friedrich, G. (2012), *Romantik im Konjunktiv und als Zitat. Zwei Gedichte von Joseph von Eichendorff*, in L. Cinato et al., *Intrecci di lingua e cultura*, Roma, Aracne, pp. 313-320.
- Grywatsch, J. (2009) (Hg.), *Droste-Jahrbuch 7*, Wehrhahn, Hannover.
- Jordan, L. (1997/1998), *Levin Schückings vergessener Zyklus von Dichtergedichten*, in Woesler, Wollheim (1997-1998), pp. 211-217.

-
- Köhn, L. (2009), *Ort, Nicht-Ort, Heterotopie in Brief und Versepos der Droste*, in Grywatsch (2009), pp. 197-214.
- Mayr, J. (2007), *Die verschlafene Industrialisierung? Die verspätete Industrialisierung des Ruhrgebiets im Spiegel des regionalen Entwicklungsmusters der Saarregion*, Norderstedt, GRIN.
- Mittner, L. (1971), *Storia della letteratura tedesca, II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi.
- Mittner, L. (2002), *Storia della letteratura tedesca, III. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970), 2. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi.
- Neumann, P.H. (2008), *Nachwort*, in J. von Eichendorff, *Gedichte*, Stoccarda, Reclam.
- Niethammer, O. (1997-1998), *Diskussion ausgewählter feministischer Interpretationsansätze*, in Woesler, Wollheim (1997-1998), pp. 127-140.
- Salmen, M. / Woesler, W. (2008) (Hgg.), »Zu früh, zu früh geboren...«. *Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*, Düsseldorf, Grupello.
- Schwarzbauer, F. (2009), *Bilder deiner wilden Phantasie. Sehnsuchts- und Schreckensorte in Droste Tragödienfragment Bertha*, in Grywatsch (2009), pp. 177-196.
- Sorg, B. (2004), *Zwischen Romantik und Naturalismus*, in *Geschichte der deutschen Lyrik*, Stoccarda, Reclam, pp. 437-443.
- Wagner, K. (2009) (Hg.), *Konzepte des Räumlichen*, in Grywatsch (2009), pp. 25-40.
- Woesler, W. (2009), *Und schier zerflossen Raum und Zeit. Verortung und Entortung in der Lyrik der Droste*, in Grywatsch (2009), pp. 129-144.
- Woesler, W. / Wollheim, U. (1997-1998) (Hgg.), *Droste-Jahrbuch 4*, Aschendorff, Münster.

ALESSANDRO ALBA • He is graduated in German Literature and Language and has completed his PhD with a thesis about Grimmelshausen's reception in opera librettos in the 19th century. His research fields are Romantic literature and 20th century Literature (Hesse).

E-MAIL • alessandroalba@alice.it

