



Spingersi al di là della finestra: la finestra decostruita. Estetica antiborghese e fantasia speculativa in Zäzilie di Christian Morgenstern

di Emanuela Ferragamo

a Vera

*Zäzilie soll die Fenster putzen,
sich selbst zum Gram, jedoch dem Haus zum Nutzen.*

*»Durch meine Fenster muß man«, spricht die Frau,
»so durchsehn können, daß man nicht genau
erkennen kann, ob dieser Fenster Glas
Glas oder bloße Luft ist. Merk dir das«.*

*Zäzilie ringt mit allen Menschen-Waffen...
Doch Ähnlichkeit mit Luft ist nicht zu schaffen.
Zuletzt ermannt sie sich mit einem Schrei –
und schlägt die Fenster allesamt entzwei!
Dann säubert sie die Rahmen von den Resten,
und ohne Zweifel ist es so am besten.
Sogar die Dame spricht, zunächst verdutzt:
»So hat Zäzilie ja noch nie geputzt«.*

*Doch alsobald ersieht man, was geschehn,
und spricht einstimmig: »Diese Magd muß gehn«.*

(Christian Morgenstern, *Zäzilie*, *Werke und Briefe*, III:128)¹

¹ "Zäzilie deve pulire le finestre / per lei tormento e tuttavia necessità domestica. / "Attraverso le mie finestre si deve", dice la padrona di casa, / vedere attraverso, e non deve essere possibile / riconoscere con certezza, se sono di vetro / di vetro o solo d'aria. Tienilo bene a mente." / *Zäzilie* combatte con tutte



1. INTRODUZIONE

È la superficie impolverata delle finestre di un'abitazione borghese a costituire l'intera scenografia della poesia *Zäzilie*. Essa appare infatti tutta riassunta in questo: che *Zäzilie* deve lucidare sino alla trasparenza i vetri delle finestre di casa. Sul limite di tale trasparenza si realizza il malinteso contenuto nella consegna dettata alla ragazza, perché nel descrivere il risultato atteso la padrona di casa pretende: alla fine del lavoro non dovrà più essere possibile discernere il vetro dall'aria.

Che dire? *Madame* esagera e *Zäzilie*, che tenta senza successo la fatica erculeo con le sole armi a disposizione della cosmesi domestica, non è da meno: in un accesso di perfezionismo schianta in pezzi le finestre. Rimossa sino all'ultima scheggia, la componente materica è così trascesa e il nodo gordiano reciso: che cosa è più somigliante all'aria...dell'aria? Al plauso del poeta fa eco l'apprezzamento di *Madame*...ignara del destino toccato ai suoi vetri. L'amara rivelazione è fatale: la ragazza se ne deve andare.

La cacciata della fanciulla dall'Eden borghese è tratta da una vicenda tutta biografica.

Composto tra il novembre e il dicembre del 1912, il testo nasce dalle difficoltà del *menage* domestico dei coniugi Morgenstern, insidiati nella *tranquillitas* familiare dall'indolente ottusità di tale Emmy, *Dienstmädchen*. Nella lettera che nel 1911 il poeta medita di indirizzare al padre di questa *Ur-Zäzilie* si legge:

Le manca purtroppo sino a un certo grado la capacità di sopportare il giusto rimprovero per un lavoro fatto in maniera completamente diversa da quanto richiesto. [...] Quando una ragazza, dopo tanta gentilezza che le è stata rivolta, dopo le continue piccole attenzioni e i tentativi di lasciarle il più tempo libero possibile [...] continua a dimenticare il necessario riguardo [...] allora questo non è più scusabile. [...] Quando infine ha sostenuto che avrebbe preferito essere più 'indipendente' nelle sue mansioni di certo questo desiderio e quest'opinione derivano dalla mancanza sopra accennata di una buona educazione. (WB III: 793)

le armi a sua disposizione... / ma la somiglianza con l'aria non si può raggiungere. / Infine si fa coraggio con un urlo - / e infrange le finestre a pezzi! / Poi pulisce la cornice dalle schegge / e senza dubbio così è molto meglio. / Perfino *Madame* dice, conquistata: "Così *Zäzilie* non ha mai pulito." / Ma subito ci si accorge di cosa è successo / e concordi si sentenzia: "Questa ragazza se ne deve andare"" (Trad. mia, E. F.).

Nota esplicativa ai riferimenti bibliografici inseriti nel testo: Se non diversamente specificato ogni riferimento ai testi e alle lettere di Christian Morgenstern è tratto dall'edizione Urachhaus di Stoccarda, *Werke und Briefe*, alla quale mi rifaccio come "WB" e con l'indicazione del numero del volume. Con la sola eccezione delle poesie rese in italiano da Anselmo Turazza in *Canti grotteschi*, tutte le citazioni da testi morgensterniani inserite nell'articolo sono state tradotte da me: nel caso di antologie o poesie traduco in parentesi il titolo. Ciò vale anche per la letteratura secondaria impiegata nel testo, che è in tedesco o in francese. (N. d. A.)



Distrazione, mancanza di tatto e una perniciosa pretesa di indipendenza: le accuse mosse a Emmy si ritrovano già nella prima *Zäzilie* dell'ispirazione morgensterniana. La giornata di pulizie descritta nel testo pubblicato nell'edizione del 1914 di *Palmström* prosegue infatti una vicenda già nota al lettore.

La strampalata *silhouette* di *Zäzilie* compare per la prima volta nella poesia *Der Traum der Magd* (*Il sogno della ragazza*, WB III: 80), presente nella lista dei *Galgenlieder* (*Canti patibolari*) stilata l'otto dicembre 1905 per l'editore Ernst Cassierer (WB III: 653). Essa è poi nuovamente edita sia nel 1908, che nella raccolta postuma del 1914 a titolo *Die Galgenlieder nebst dem Gingganz* (*I canti patibolari e il Gingganz*, WB III: 55–91).

Il debutto lirico del personaggio si può sintetizzare con il titolo col quale Eckart Klessmann lo commenta in *Ein Knie geht einsam durch die Welt* (*Un ginocchio va solo per il mondo* 1989: 50-52): *Gestörtes Frühstück* – una colazione rovinata. Nel testo la quiete mattutina di *Madame* e del suo rispettabile consorte è infatti stravolta dall'inaspettato *stream of consciousness* di *Zäzilie*. Senz'alcun preavviso essa svela i fantasmi di un inconscio arcimbollesco: ha sognato di allattare un bambino dalla testa di formaggio e dalla nuca solcata da un corno di sale. Osserva Eckart Klessmann:

Si consideri ora l'assoluta inopportunità di questo momento. *Zäzilie* non disturba soltanto la colazione (non dovrebbe lavare le verdure?), bensì palesa qualcosa di estremamente intimo. Una ragazza nubile, giovane – forse ancora vergine – sogna di allattare un bambino, cosa che autorizza alla conclusione per nulla affrettata che essa sia stata violata nella sua verginità...con tutte le spiacevoli conseguenze del caso. (Klessmann 1989: 50)

La mancanza di qualsivoglia aderenza al contesto sociale e comunicativo che contrassegna *Zäzilie* si risolve in una bizzarra cacofonia: stizzita, la padrona di casa zittisce a labbra strette la ragazza, scandendone il nome in una sequenza di sillabe appuntite come spilli.

Benché Christian Morgenstern si proponga di eliminare *Der Traum der Magd* dai *Galgenlieder* (WB III: 653) si dimostra tuttavia curiosamente affezionato a *Zäzilie*. Il licenziamento in tronco che conclude il testo qui in esame non resta senza continuazione, diventando nel ciclo *Zäzilie* l'atto primo di una tetralogia composta da *Palmström hört von diesem Streich* (*Palmström sente di questo tiro* WB III: 283), *Das erste, des Zäzilie beflissen* (*Il primo impegno di Zäzilie*, WB III) e *Gegensätze* (*Differenze*, WB III: 283-284). La tetralogia è un chiaro esempio di come la longevità lirica di *Zäzilie* maturi sotto gli anni dell'ultimo umorismo del poeta, compreso tra il 1910 e il 1914.



2. UMRISMO E FANTASIA NELL'ULTIMA CREAZIONE LIRICA MORGENSTERNIANA

Il perimetro speculativo dell'umorismo morgensterniano è stato tracciato da Marcel Cureau nei due volumi di *Christian Morgenstern humoriste (Christian Morgenstern umorista, 1988)*. Lo studio è centrale nell'opera attuata dal 1987 dalla *Uracchhaus*: l'applicazione di criteri scientificamente condivisibili all'edizione completa dei testi e dell'epistolario dell'autore.

Tale operazione coincide con la morte della vedova di Christian Morgenstern, Margareta Morgenstern (1986): in quell'anno l'apertura dell'archivio documentale, da lei gelosamente custodito nelle due stanze della casa di Breitbrunn, svela l'"oscuro problema delle edizioni" dell'*opus* morgensterniano (Cureau 1988: 31).

L'espressione designa gli interventi promossi da Margareta Morgenstern sui testi postumi del marito che, pur se da attribuire al nobile intento di diffonderne le liriche, hanno avuto spesso come esito la pubblicazione di raccolte non giustificabili né da un punto di vista poetico, né cronologico (Cureau 1988: 46).

Situazione di caos oggettivo, dunque, che influenza *de facto* la prima ricezione delle opere morgensterniane, volta ora a un'apologia di un Christian Morgenstern discepolo dell'antroposofia, ora agguerrita nell'affermazione della superiorità lirica del poeta grottesco sull'esegeta steineriano. Un autore, insomma, agguantato per opposti lembi da opposte fazioni e (inevitabilmente) dilacerato: l'impressione che si ricava a leggere tanta letteratura critica degli anni Cinquanta e Sessanta è quella di osservare il ritratto di un Giano bifronte, ridente fino al 1908 e poi, ieratico².

Mi concedo questa incursione nella prima ricerca sul poeta per dimostrare come la tassonomia di Marcel Cureau sia stata *in primis* un momento fondamentale della necessaria 'etichettatura' letteraria dei materiali inediti dell'archivio. Essa ha consentito, applicata ai testi del terzo volume della *Urachhaus*, di avviare una discussione critica non più inficiata da incertezze teoriche.

Inoltre, essa ha fornito i presupposti entro i quali analizzare la parte più estesa della produzione di Christian Morgenstern: quella che comprende con 'umorismo' circa quindici anni di attività lirica, da *Im Phantas Schloss (Nel castello di Fantaso 1895)* a *Palmström* (WB III: 536).

Cos'è dunque l'umorismo morgensterniano? Nella prefazione al suo studio Marcel Cureau propone innanzitutto una precisazione: il termine designa "non l'opera scritta, bensì il processo creativo di cui essa è il frutto" (Cureau 1988: 50).

La descrizione di tale processo richiede un paziente scavo etimologico. Lo studioso getta una rapida scorsa alla storia del termine, a come esso trattenga ancora nella tradizione inglese della narrativa settecentesca di Laurence Sterne quella connotazione umorale che gli deriva dal Seicento e che lo caratterizza come

² Ciò appare evidente ad esempio nell'opera di Rudolf Eppelsheimer che in *Mimesis und Imitatio Christi* appone alla trattazione della poesia intimistica di Christian Morgenstern il titolo di *Der andere Christian Morgenstern* (L'altro Christian Morgenstern 1967: 147-165).



“predisposizione alla gaiezza, con qualche cosa di fantastico e eccentrico” (Cureau 1988: 51). Umoreismo e/è comico – dunque – con il comico quale effetto dell’umorismo.

Questo binomio non si applica tuttavia alla concezione umoristica di Christian Morgenstern, che in una nota scritta tra il 1892 e il 1893 ne rifiuta l’identificazione *tout court* con ciò che suscita riso e ilarità (Cureau 1988: 54). La constatazione consente a Marcel Cureau di esplicitare il suo metodo d’indagine, che consta di una progressiva “sfoltazione dei significati” (Cureau 1988: 50) della nozione generale di ‘umorismo’ attuata nel contesto filosofico-epistemologico del termine, declinato poi nella poetica speculativa dell’autore. La pulitura della situazione linguistica attinge alla riflessione proposta da Sigmund Freud nello scritto *Der Humor* (Freud 1927: 383-89). Qui, l’umorismo è collocato nella gamma dei processi psicopatologici regressivi o reazionari, giacché in esso lo scollamento tra le istanze dell’Io e le possibilità offerte dal mondo al loro realizzarsi si traduce nel rifiuto della realtà e nell’affermazione del principio di piacere.

L’Io rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possano intaccarlo, dimostra anzi che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottenere piacere.[...] L’umorismo non è rassegnato, anzi esprime un sentimento di sfida, e costituisce non solo il trionfo dell’Io ma anche quello del principio di piacere, che riesce in questo caso ad affermarsi a dispetto delle reali avversità. (Freud 1927: 10)

L’umorista si esilia dal mondo, sprofondando nella sintomatica freudiana nell’estasi della follia (Freud 1927: 10). Questo atteggiamento nevrotico è da Marcel Cureau ricondotto nella poetica umoristica morgensterniana alla fine dell’infanzia del poeta, segnata nel 1881 dalla morte per tubercolosi della madre.

La cesura segnata dal trascorrere dell’epoca di armonia familiare, alla quale fanno per contro seguito i dissidi e i dissesti finanziari dell’età adulta, detona in un umorismo che nel moto *à rebours* verso il passato consente di “scappare all’eterna sofferenza dell’uomo che è esiliato nell’imperfetto e si sovvien del paradiso” (Cureau 1988: 81). Non confessa forse il poeta in *Stufen (Tappe)* di vivere ancora sotto i raggi di quell’unica stagione felice? (Morgenstern 1967: 437)

L’eremitaggio umoristico non è tuttavia scevro di pericoli. La funzione rasserenante di un universo poetico caricaturale che è un rifugio contro gli attacchi sferrati dal mondo impedisce secondo Marcel Cureau di aspirare a una lirica matura, relegando il poeta in uno stadio quasi puberale (Cureau 1988: 81). Egli diviene dunque pericolosamente simile a quella “fase intermedia tra uomo e universo” cui nei testi dei *Galgenlieder* è affibbiato il titolo pseudo-scientifico di “*mulus*” (WB III: 292). Della connotazione problematica dell’umorismo Christian Morgenstern è del resto consapevole, quando si interroga sulla possibilità che esso non contenga forse “un *quantum* di filisteismo” (WB V: 35). Dubbio più che legittimo, questo, dato che “filisteo”



è nella poetica dell'autore tutto ciò che l'uomo erige a protezione di sé stesso (WB V: 150).

Marcel Cureau distingue tre fasi dell'umorismo di Christian Morgenstern: l'esordio ludico della raccolta *Im Phantas Schloss* (1895), la predisposizione all'orrido delle prime composizioni grottesche (1900-1905) e infine le poesie composte tra il 1908 e il 1914. Quest'ultimo periodo è la costellazione sotto la quale nasce il testo *Zäzilie*: è allora opportuno ripercorrerne brevemente sia gli avvenimenti biografici, che gli interessi speculativi.

L'ultima fase della produzione umoristica dell'autore è da Marcel Cureau caratterizzata col termine di "svolta antropocentrica" (Cureau 1988: 618). L'espressione è impiegata a definire la raccolta *Palmström*, nella quale la tranquilla *routine* di una cittadina immaginata si sostituisce all'atmosfera inquieta delle prime fantasie grottesche. La poesia dell'inconscio che in *Galgenlieder* macina visioni melanconiche di strage e solitudine, come nel testo *Il ginocchio*³, si dissolve in un lieve idillio borghese.

In *Palmström*, scritta nell'esilio montano di Arosa, Christian Morgenstern sembra struggersi di nostalgia per le strade affollate di Berlino, per la concitata fretteolosità dei suoi commerci e dei suoi passanti. La contorsione mnemonica dalla quale l'antologia scaturisce si fa subito piroetta immaginativa. La "berlinizzazione" della lirica del poeta si traduce in bizzarre invenzioni: *Palmström* brevetta la pregevole "lampada nychthèmera" – "di cui basta si giri una chiavetta, / per poter la giornata più radiosa / nella notte più nera trasmutare" (Morgenstern 1966: 35) – progetta paltò per passerì (Morgenstern 1966: 43).

La levità di questo umorismo va contestualizzata nella maturazione della crisi etica, provocata nella poetica dell'autore dall'influsso nietzschiano. La frattura esistenziale che la lettura appassionata dell'opera di Friedrich Nietzsche spalanca dal 1893 in Christian Morgenstern si rimargina secondo Christos Platritis solo nel 1905 nell'elaborazione del cosiddetto "scetticismo sorridente" (Platritis 1992: 67-70). Questo scetticismo che, disilluso dalle possibilità della filosofia, inscena in *Galgenlieder* quesiti metafisici di inopportuna inattualità (WB III:216), si risolve nella *Weltanschauung* steineriana.

Nella sua valutazione della svolta antropocentrica di *Palmström* anche Marcel Cureau sostiene come il pragmatismo morale dell'antroposofia, che ricerca una spiritualità ingenita nella materia e nella vita terrena, renda possibile conciliare etica e epistemologia: si risolvono così le contraddizioni dell'influsso nietzschiano sul pensiero del poeta (Cureau 1988: 653).

Il rasserenarsi della riflessione di Christian Morgenstern trova espressione

³ "Solingo varca per il mondo in volta / un ginocchio, null'altro! / Non alber là né tenda s'arca in volta! / É un ginocchio, null'altro. / In guerra, un dì, un cristiano in piena regola / spacciò una schioppettata. / Il ginocchio soltanto restò incolume, reliquia venerata! / Da allor solingo per il mondo varca / quel ginocchio, null'altro. / Non albero, non volta là si inarca: / è un ginocchio, null'altro" (*Il ginocchio*, in *Morgenstern* 1966: 19).



compiutamente lirica nell'invenzione di un'inedita concezione del reale. Essa si riassume con l'espressione che Marcel Cureau mutua dalle ultime parole del poeta: "Il sospiro è quadridimensionale – La salvezza può giungere solo dallo spirito" (WB III: 536). La "quarta dimensione dell'umorismo" che lo studioso individua in *Palmström* (Cureau 1988: 651) designa il processo creativo per il quale dalla tensione mistica del 1910, anno che in un appunto autobiografico è significativamente riassunto sotto il segno di Rudolf Steiner (Morgenstern 1967: 369), scaturisce un universo poetico spiritualizzato. In esso il quotidiano trascorrere dell'esistenza è trasfigurato dall'esercizio di uno sguardo che ne scandaglia prospettive interpretative prima inusitate, ravvisandovi la possibilità (l'unica!) di intravedere un nuovo orizzonte di significato.

A tale concezione si ispira Werner Ross che, nel commentare la vicenda domestica del testo *Zäzilie* nell'articolo *Mehr als Gleis entzweien* (*Più che infrangere il vetro* 1989), suggerisce come essa vada intesa nel senso di un'"ascensione metafisica" (Ross 1989: 110). La poesia supera i confini del resoconto laconico di un malinteso e esprime uno *Streben* al superamento del reale: *Ceci n'est pas une fenêtre...*

Nella sua declinazione poetica la quadridimensionalità palesa quell'unione di epistemologia e estetica – conoscere il reale come esercizio dello sguardo d'artista, che solo ne vede le virtualità celate, rese opacizzate dall'abitudine al mondo – che è caratteristica del pensiero di Christian Morgenstern. In esso l'epistemologia è infatti questione di immaginazione. Nella pratica morgensterniana si conosce attraverso una fantasia la cui gravidanza speculativa è acutamente colta da Helmut Gumtau in *Christian Morgenstern als Mystik* (*Christian Morgenstern mistico* 1971). Essa va intesa entro il concetto di "dilettantismo filosofico" che lo studioso, nel riprendere la constatazione amara del poeta sull'educazione disordinata della sua giovinezza (Morgenstern 1967: 429), così caratterizza:

Dove Morgenstern "pensa" (in senso filosofico), pensa al di fuori dei binari della scienza logica: la sua speculazione è fantasia! [...] La fantasia è la parte principale del suo pensiero conoscitivo [...] il suo immergersi nell'universo sta a metà strada tra la contemplazione e un pensiero logico teoretico-conoscitivo: è un filosofare dalla fantasia. (Giffey 1931: 28–29)

Questo "filosofare della fantasia" si ritrova nella mansione di *Zäzilie*. Nel paragrafo che segue, dedicato all'estetica del linguaggio morgensterniano, intendo dimostrare come la giornata delle pulizie del testo in esame insceni una problematica estetico-epistemologica. Tale questione è incentrata sull'oggetto: esso, decontestualizzato dal *milieu* borghese dall'atto decostruttivo della ragazza, è proiettato attraverso il concetto di "fantasia" in una quarta dimensione del reale.



3. UN IDILLIO BORGHESE: CHRISTIAN MORGENSTERN, L'OGGETTO (LA LINGUA?)

Che cos'è l'arte? Alla domanda Christian Morgenstern risponde nel 1902 con il motto nietzschiano: "l'arte è la creazione dell'ordine" (WB V: 91). Lo stesso *refrain* ammicca nella terza stazione del ciclo *Zäzilie* in *Das erste, des Zäzilie beflissen*. Così annota il poeta nel descrivere il carattere della fanciulla: "Perché la pulizia non si può dire il suo forte / ma certo l'ordine, l'ordine le è connaturato" (WB III: 284). Affermazione, questa, da contestualizzare nella scaturigine nietzschiana della *Weltanschauung* del poeta.

L'influsso notevolissimo che il filosofo esercita sulla speculazione di Christian Morgenstern sarebbe contenuto – a prestar fede all'annotazione che egli stila in *Bild meines Lebens* (*Immagine della mia vita*) – in quel "periodo mondano" aperto nel 1893 dalla lettura dello *Zarathustra* e concluso nella "rivelazione giovannea" del soggiorno terapeutico a Birkenwerder nel 1905 (Morgenstern 1967: 62).

La questione è tuttavia ben più complessa e richiederebbe per la sua trattazione esaustiva più spazio di quello a disposizione di questo articolo. Mi limito dunque a osservare come echi dell'estetica del linguaggio nietzschiano riverberino ancora nel 1906, quando in una lettera a Luise Dernburg il poeta scrive:

Il mondo non è né serio, né risibile: esso è in ogni testa e in ogni secondo diverso, diverso e diverso. Lei ama semplificare e pensa così di arrivare "alla radice" delle cose. Ma questa "radice" non esiste [...] Ogni semplificazione uccide (perché conduce alle lettere, alle rune, alla rigidità). (WB VIII: 142)

L'irrigidirsi del pensiero in astrazioni si palesa nella lingua dell'erudito, compiaciuto di accatastare tomi su tomi – una vista alla quale *Korf*, l'alter ego di *Palmström*, commenta: "Stupisce che, volumi, noi mortali / tolleriamo, che pesano quintali. / [...] Con ciò piomba / la mente, di materia in una tomba" (Morgenstern 1967: 48) – e nella merce.

La sensibilità dei letterati e degli intellettuali della *fin de siècle* appare stranamente ammaliata dalla girandola fantasmagorica delle Esposizioni parigine e londinesi. E quale sia la caratteristica degli oggetti esposti nelle gallerie o nei *passage* si intuisce già dalla parola che Giorgio Agamben impiega per il paragrafo a loro dedicato: la kafkiana *Odradek*.

In *Nel mondo di Odradek. L'opera d'arte di fronte alla merce* il filosofo si sofferma sulla trasformazione dei prodotti del lavoro umano in "apparenze di cose", in una "fantasmagoria...che cade e insieme non cade sotto i sensi" (Agamben 1993: 44). Si tratta cioè di studiare quel fenomeno cui Karl Marx presta in *Il Capitale* il termine di "feticcio", impiegando per la prima volta nella descrizione delle categorie economiche del mondo moderno un termine coniato nel 1757 per la storia della religione da Charles de Brosses (Artous 2001: 99). Nell'interpretazione marxista del concetto esso designa la merce come irriducibile a una realtà tangibile e univoca, perché oggetto



fisico e, nello stesso tempo, specchio di rapporti sociali e situazioni antropologiche (Agamben 1993: 42).

Non intendo proporre qui una riflessione sul feticcio nella poetica morgensterniana, tema che esula dal mio articolo, bensì sottolineare come in quanto studente della Facoltà di economia politica di Breslavia – e fondatore nel 1892 del periodico socialista ciclostilato *Der Deutsche Geist* (Lo spirito tedesco) – egli conosca le implicazioni estetiche e sociali del pensiero marxista. Nonostante il tono scanzonato con il quale ricorda l'età patetica delle utopie lassalliane (Gumtau 1971: 23), l'ambiguità della merce occupa un ruolo ancora importante negli anni dell'attività giornalistica berlinese. Si legga a solo esempio quanto il poeta scrive nel 1908 a proposito di un'esposizione di giocattoli d'epoca:

Mi ride il cuore. Da qualche anno insulto il moderno giocattolo di lusso, placenta e insieme aborto di un'epoca materialistica...e finalmente i giocattoli della nostra infanzia possono far sognare nuovamente le testoline timide e fantasiose. E si vede nuovamente all'opera lo spirito – dopo e durante tanta pseudo-erudizione filistea di nuovo lo spirito e l'amore. (WB V: 246)

Nella poetica di Christian Morgenstern l'oggetto non è mai neutrale: esso rispecchia l'immaginario dell'epoca – così la disciplina impettita di una congerie di ninnoli e busti ritti sull'attenti in una vetrina fa da curioso *pendant* al militarismo prussiano (WB V: 108) – e l'irrigidirsi della sua lingua.

La *Bildungsphilistertum* ("pseudo-erudizione filistea") che Christian Morgenstern ravvisa nell'articolo sopra citato nella merce è descritta già nel 1906 come una condizione della lingua, opprimente come l'aria viziata (WB VIII: 319). Il "borghese" pervade a tal punto la lingua che è arduo (quando non impossibile) ogni tentativo compiuto per scinderla da questa sua matrice. Osserva il poeta: "Con il termine borghese intendo tutto ciò nel quale l'uomo si è finora sentito al sicuro. Borghese è sopra tutto la nostra lingua – estrarla dal "borghese" il più piacevole compito del nostro futuro" (WB V: 150).

Tale operazione, che assume nella spavalderia giovanile di una lettera a Friedrich Kayßler la fisionomia di un'"anatomia della lingua" (WB VII: 225), si realizza nella raccolta *Palmström* mediante la giostra di oggetti che, veri e propri *Doppelgänger* dei loro corrispettivi quotidiani, sono innanzitutto libere creazioni d'artista.

Dalle seducenti trappole per sorci melomani, provviste di lardo e violino (Morgenstern 1966: 41), ai pantaloni "di ventuto" (Morgenstern 1966: 53) – tutto è sottoposto all'esercizio di una fantasia volta a soddisfare i desideri dell'anima...dell'oggetto, che è "un'espressione di vita che fa valere le sue esigenze al pari di qualunque essere vivente" (WB VIII: 81). E chi meglio di *Zäzilie* può comprendere questa necessità? Lei che, poi impiegata nella dimora di *Palmström*, che le dà carta bianca per *happenings* "artisticamente valevoli" (WB III: 283), cade vittima dell'incomprensione artista-committente per aver eseguito *alla lettera* le disposizioni



della padrona di casa? (Ross 1989: 109)

La qualità dell'impegno estetico di *Zäzilie* risiede nella lingua: che cos'è infatti una finestra, se non una parola? E la parola nella poetica morgensterniana semplicemente non esiste come oggettualità compiuta, bensì in qualità di "giudizio altamente individuale" (WB V: 302).

L'arbitrarietà della percezione del reale, che caratterizza l'umorismo del poeta e ne esprime la filigrana schopenhaueriana (Platritis 1992: 140), si realizza nel testo in esame nella considerazione più che discorde dell'operato della ragazza. Mentre quest'ultima è appagata dalla soddisfazione di un lavoro ben fatto gli occhi della padrona di casa già si inumidiscono per il dolore, perché non ci sono dubbi: le finestre sono state distrutte, e chi la ripaga dei vetri?

Protette dalla loro trasparenza – perché davvero ora la parentela con l'aria si può dire raggiunta – le finestre di *Zäzilie* dischiudono una nuova dimensione del reale. Essa attinge alla fantasia di Christian Morgenstern e si concretizza in un spazio discatenato dalla contingenza temporale: è lo "SPAZIO".

Né tempo né luogo trovano posto nello SPAZIO. Le coordinate orientative spaziali come "sopra" e "sotto" diventano nonsenso [...]. Perciò la caratteristica dello SPAZIO è la sua mancanza di spazialità. Per questo paradosso, lo spazio senza spazio, Morgenstern ha solo una parola [...]: l'inafferrabile infinito. Questo infinito è [...] vuoto, libero da oggetti, rappresentazioni o concetti. (Giffey 1975: 75)

Nell'immaginario di Christian Morgenstern tale infinito è affine ad una soglia sulla quale ci si affaccia ma che non si attraversa, perché varcarla significherebbe superare quel *principium individuationis* cui egli non rinuncia neanche durante l'adesione alle teorie della reincarnazione (Cureau 1988: 144). Lo SPAZIO è dunque il momento nel quale l'io lirico si sporge nel pensiero al di là della contingenza: in questo moto egli protrae un'individualità che, dilatata nella meditazione, torna continuamente a sé stessa. La fantasia è dunque introspezione proiettata verso l'esterno: e se la formulazione può apparire paradossale mi può venire in aiuto l'esortazione di Christian Morgenstern che invita a avere fantasia e pensarsi "sporti attraverso e al di là" degli uomini (lett. "durch den Menschen hindurch" WB IV: 138). Che forma ha un tale *Streben*? Io non riesco a pensare a una soglia migliore della finestra di *Zäzilie*.

4. CONCLUSIONI

Johann W. Goethe ha avuto a definire le poesie come "vetrate dipinte" (Goethe 1989: 11). Sull'onda lunga di questa suggestione viene da domandarsi come siano da intendere i vetri distrutti dalla furia creatrice di *Zäzilie*: liberazione di un'apertura a uno sguardo discatenato dall'utilitarismo della lingua borghese o cocci ormai inservibili di una lingua che il poeta comunque ricompone per (ri)creare l'illusione dell'aria? E non



stupisce che Christian Morgenstern si facesse delle domande sul carattere filisteo del suo umorismo, ritenendo però alla stregua di inutili giochetti da salotto ogni tentativo di porsi in un enigmatico al di là della lingua (Liede 1963: 334).

L'avventura domestica di *Zäzilie* tenta un assalto alla realtà borghese. La tesi che ho sostenuto nell'articolo è che il testo si possa interpretare come suggerisce già Werner Ross nei termini di un esercizio speculativo condotto in condizioni di normale vita casalinga. Il "pathos dell'ascensione metafisica" (Ross 1989: 110) che qui si cela rivela una poetica sottoposta al lavoro epistemologico e estetico di una fantasia speculativa capace di dischiudere inediti orizzonti del reale.

Imperniato su una "tragedia dell'incomprensione" (Ross 1989: 111) il cui cuore risiede nell'oggetto (e nell'epoca), *Zäzilie* rappresenta l'ultima metamorfosi dell'umorismo di Christian Morgenstern che, metabolizzato il sapore amaro di derivazione schopenhaueriana, si risolve nell'allegrezza di un filosofico fantasticare cui la conciliazione tra etica e estetica conferisce nuova levità. L'infrangersi della finestra, porta aperta nell'aria e sull'aria, spalanca una quarta dimensione dell'invenzione umoristica. È in questo spazio solo postulato che l'operazione matematica della sottrazione – la privazione della materialità dell'oggetto – profonde sul linguaggio poetico infranto e mai ricostruito la serie infinita della moltiplicazione: l'interpretazione e il gioco.

BIBLIOGRAFIA

a) Volumi

Agamben G., 1993, "Nel mondo di Odradeck", in *Stanze*, Einaudi, Torino, pp. 39-71.

Cureau M., 1988, *Christian Morgenstern humoriste*, Volumi 1-2, Peter Lang Verlag, Berna, Francoforte, New York.

Goethe J. W., 1989 *J.W. Goethe. Tutte le poesie*, Volume primo, Tomo II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

Gumtau H., 1971 *Christian Morgenstern*, Colloquium Verlag Otto H. Hess, Berlino.

Liede, A., 1963, *Dichtung als Spiel*, Volume 1, De Gruyter, Berlino.

Morgenstern C., 1967, *Stufen*, Piper Verlag, Monaco.

Morgenstern C., 1987-2011, *Werke und Briefe*, Urachhaus, Stoccarda.

Platritis C., 1994, *Christian Morgensterns Dichtung und Weltanschauung*, Peter Lang Verlag, Francoforte.



b) Saggi in volume:

Giffey H., 1975, *Christian Morgenstern als Mystiker*, Kraus Reprint, Nendeln.

Ross W., 1989, *Zäzilie (II)*, In: *Ein Knie geht einsam durch die Welt*, Piper Verlag, Monaco, pp. 108-111.

Artous A., 2001, *Marx und der Fetischismus*, in: Antenhofer, C. (Hrsg): *Fetisch als heuristische Kategorie*, Transcript Verlag, Bielefeld.

Freud S., 1927, *Der Humor*, in *Gesammelte Werke*, <<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-humor.html>> (06/10/2014).

c) Traduzioni

Morgenstern C., 1967, *Canti grotteschi*, Trad. di A. Turazza, Einaudi, Torino.

Emanuela Ferragamo ha dedicato la tesi di laurea specialistica alla traduzione della poetica giovanile di Christian Morgenstern. Ha partecipato alla VI. edizione della *Marbacher Sommerschule* (DE) con un progetto sull'ecfrasi morgensterniana ed è stata borsista dell'Università di Basilea, dove ha redatto sotto la tutela del prof. H. Thüring il progetto di ricerca *La parodia e/è la lingua*. Per l'archivio di Dornach ha pubblicato l'articolo *Morgensterniana im Rudolf Steiner Archiv* (2014).

ferragamo.emanuela@gmail.com