

GUGLIELMO GABBIADINI

*Università di Bologna*

## Vetta e abisso.

### Configurazioni letterarie di esperienze estreme in esempi di prosa lirica novecentesca (Hohl, Schwarzenbach, Hermlin)

#### ABSTRACT

Il fenomeno di coalescenza per cui il paesaggio esteriore e l'interiorità di un soggetto tendono a fondersi, costituisce come noto una fonte primaria per ogni esperienza di carattere lirico. Mentre questo legame è stato molto studiato nel caso della *poesia* lirica, minore attenzione è stata dedicata a espressioni letterarie di *prosa* lirica, in cui l'interazione tra la dimensione esteriore e il vissuto interiore si traduce in scene di grande forza icastica, in cui ricordo personale, memoria culturale ed esperienza storica si fondono in maniera peculiare. Questo contributo intende presentare tre significativi esempi novecenteschi di tale interazione, tratti da opere di Ludwig Hohl (*Bergfahrt*), Annemarie Schwarzenbach (*Flucht nach oben*) e Stephan Hermlin (*Abendlicht*). Lo spunto tematico che li accomuna è il rapporto con un paesaggio montano d'alta quota che si fa cifra sublime di una concezione agonale dell'esistenza, in cui l'immagine della vetta appare come l'altra faccia dell'abisso.

**PAROLE-CHIAVE:** prosa lirica novecentesca; cultura di lingua tedesca; montagna; apicalità abissale; Ludwig Hohl; Annemarie Schwarzenbach; Stephan Hermlin

#### ABSTRACT

The coalescence of outer landscapes and the inwardness of the subject is well known to constitute a primary source for any lyrical experience. While this correlation has been extensively studied in the case of lyric poetry, less attention has been paid to literary expressions of lyric prose. The interaction between external dimensions and inner experience conjures up scenes of great vividness, in which memories, cultural reminiscences and historical experience merge in a peculiar way. This article presents three significant twentieth-century examples of such interaction, derived from works by Ludwig Hohl (*Bergfahrt*), Annemarie Schwarzenbach (*Flucht nach oben*), and Stephan Hermlin (*Abendlicht*). The starting point that unites all of them is the relationship with a high-altitude mountain landscape that becomes the sublime figure of an agonal conception of existence, in which the image of the peak turns out to be the other face of the abyss.

**KEYWORDS:** 20<sup>th</sup>-century lyric prose; German-speaking culture; mountain; abyssal peaks; Ludwig Hohl; Annemarie Schwarzenbach; Stephan Hermlin

La letteratura, in quanto gesto culturale profondamente creativo, si situa in quella “zona intermedia” tra interiorità ed exteriorità in cui, secondo la celebre prospettiva inaugurata da Donald Winnicott, la “rappresentazione mentale del mondo interno” è “mantenuta viva” e corroborata da una realtà “esterna e separata” che la alimenta (Winnicott 1971 [2005: 155-156]). Con altrettanta lucidità, Walter Benjamin aveva sottolineato come “[n]essun concetto di un mondo esterno si lascia delimitare nettamente rispetto al concetto dell’uomo agente. Fra l’uomo che agisce e il mondo esterno tutto è, piuttosto, interazione reciproca, i loro cerchi d’azione sfumano l’uno nell’altro; per quanto le rappresentazioni possano essere diverse, i loro concetti non sono separabili” (Benjamin 1919 [1995: 32]).

L’esperienza *lirica*, nella quale per definizione predominano elementi emotivi e istanze introspettive, si avvale di elementi reali e realistici per promuovere un’esplorazione di territori intermedi tra ciò che è esteriore e ciò che interiore. Si tratta di luoghi o paesaggi simbolici in cui è possibile trovare uno “spazio potenziale” in cui *inscrivere* il vissuto di un’esperienza soggettiva (Winnicott 1971 [2005: 160]). In *poesia*, nozioni come quella di “correlativo oggettivo” sembrano corrispondere pienamente a questa prospettiva e sono da tempo state analizzate in sede critica (almeno a partire da Curtius 1950; cfr. inoltre Griffiths 2018). Anche la *prosa*, tuttavia, quando adotta uno sguardo lirico può offrire molto per lo studio di tali fenomeni di fusione tra esperienze di vita e rielaborazione simbolica in spazi potenziali.

Il campionario tematico e diegetico di esempi possibili sarebbe naturalmente immenso. Come procedere? Da un punto di vista metodologico, giunge in soccorso la nozione di *Ansatzpunkt* elaborata da Erich Auerbach: isolando un “punto di appoggio” tematico o un “appiglio” stilistico che “fa scattare il riconoscimento e la formulazione di un problema generale”, è possibile “coinvolgere nell’interpretazione” di fenomeni parziali, circoscritti e concreti “un settore assai più esteso di quello di partenza” (Auerbach 1952 [2006: 63-65]). L’*Ansatzpunkt* individuato per l’esposizione di questo contributo è il fenomeno, derivato dall’esperienza alpina, di un’interazione reciproca tra l’immagine della vetta e l’immagine dell’abisso, per mezzo del quale costellazioni interiori trovano possibilità di articolazione e traduzione simbolica in un flusso narrativo.

Si sono scelti, in concreto, tre esempi di prosa novecentesca in lingua tedesca – *Bergfahrt* (1926/1975) di Ludwig Hohl, *Flucht nach oben* (1933) di Annemarie Schwarzenbach e *Abendlicht* (1979) di Stephan Hermlin – che in maniera significativa offrono un punto di osservazione privilegiato del fenomeno poc’anzi definito. Forme di alpinismo estremo, di esperienze d’alta quota mediate dalla fantasia

e dal ricordo, costituiscono un filo rosso che prende le forme di una salita a un mondo altro. L'esperienza della vetta è incrinata da crepacci e abissi fino a quel momento latenti, secondo un fenomeno di rovesciamento, che si potrebbe definire di 'apicalità abissale', un nesso paradossale insieme psichico ed estetico meritevole di riflessione. L'analisi letteraria, del resto, non a caso è stata autorevolmente paragonata a una scalata in montagna, non da ultimo per la logica della sua impostazione e i rischi a essa connessi (Isella 2009: 43). Pensando ancora a Auerbach, può essere d'ulteriore aiuto e incoraggiamento osservare che il termine *Ansatzpunkt* non indica solo un *locus* testuale da cui prendere le mosse per un'esposizione argomentativa, ma in ambito alpinistico significa anche – letteralmente – il punto della parete rocciosa in cui dirigere la piccozza per tentare una salita.

1. Ludwig Hohl, scrittore oggi forse poco noto, è ritenuto in maniera concorde da grandi nomi come Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch una delle voci più significative del panorama letterario svizzero di lingua tedesca (Dürrenmatt 1969 [2004: 7]; Frisch 1964 [2004: 8]). Ciò è dovuto anzitutto alla qualità stilistica della sua scrittura, ma anche al suo spessore filosofico e concettuale nonché all'incisività sentenziosa della sua prosa aforistica (Hohl 1944). Nato a Nestal nel 1904, Hohl è uno scrittore autodidatta e fortemente originale, che vive in funzione della letteratura. Divenne presto quasi figura leggendaria per certe sue eccentriche scelte, come la decisione di trascorrere gli ultimi anni della sua vita in uno scantinato a Ginevra, in un "volontario esilio sia geografico che esistenziale" (Fiorentino 2001: 53), dove l'autore appendeva i propri manoscritti, convinto che il "segreto della creazione" fosse l'isolamento (Hohl 2000: 146). Al 1926 risale la prima stesura di *Bergfahrt*, l'opera di una vita, tanto breve quanto intensa, costantemente rimaneggiata e ritoccata dall'autore fino alla pubblicazione nel 1975, uscita per Suhrkamp e dedicata ad Adolf Muschg. Per Hohl, "tutte le opere letterarie" non sono altro che "*lettere scritte a un amico*" (Hohl 1972 [1992: 86]). In italiano l'opera è stata tradotta nel 1988 con il titolo *La salita* per i tipi di Marcos y Marcos nella collana "biblioteca germanica". L'ambientazione, come rivela il titolo originale, è schiettamente montana e coglie una situazione dinamica di scalata, di traversata, di ascesa. Se, da un lato, la parola composta che dà titolo all'opera può richiamare sostantivi costruiti in modo analogo dal sapore religioso, come *Himmelsfahrt*, l'ascensione, essa gioca al tempo stesso con allusioni di segno opposto, riecheggiando sostantivi come *Höllenfahrt*, che introducono una tendenza semantica opposta rispetto all'idea di un moto ascensionale verso gli apici delle vette, rivolgendosi piuttosto ad abissi infernali. Si tratta di una catabasi in pae-

saggio montano, che costituisce l'altro polo della scalata, il risvolto disforico di un'impresa sportiva esordita nel segno dell'entusiasmo. Nel racconto, salita e discesa tendono a coincidere: l'esperienza dell'una si rivela esperienza dell'altra, in un costante moto di rovesciamento.

L'opera si apre con un autobus che porta i due protagonisti, Johann e Ull, da un paese di valle a un'altezza intermedia, da cui proseguiranno poi a piedi per un'escursione in alta quota. Nessuno dei due farà ritorno. Si tratta di una vicenda completamente ambientata in un contesto alpino che Hohl, esperto alpinista, conosceva direttamente per esperienze personali (Stoll 2004). Una serie di dettagli sparsi nel breve testo permette di localizzare con precisione la vicenda nel cuore della Svizzera alpina. Si menziona, in particolare, la "forcella della Jungfrau" (Hohl 1991: 86), vicino al cantone bernese. Il linguaggio specialistico del mondo alpinistico emerge fin nei titoli di alcuni dei venti brevi e folgoranti capitoli di cui consta l'opera, a partire da *Anstieg* (salita) e *Aufstieg* (avvio), toccando forme architettoniche tipiche come *Alphütte* (baita sull'alpeggio) e *Schutzhütte* (rifugio sotterraneo), fino alla meteorologia e alla morfologia specifica della montagna: *Schneesturm* (tempesta di neve), *Hang* (pendio), *Gletscher* (ghiacciaio), *Grat* (cresta), *Südwand* (parete sud), *Fels* (roccia), *Bergschrund* (crepaccio), *Bach* (torrente). Il tutto è colto in una prospettiva non solo agonistica (l'alpinismo), ma **lamente** agonale: emblematico è in questo senso il capitolo *Der Kampf mit dem Gletscher* (La lotta col ghiacciaio), che sottolinea il carattere di sfida e rischio che la montagna offre ai protagonisti.

All'esperienza della bellezza data dal paesaggio si intreccia il volto agghiacciante di una natura insieme bellissima e terribile, inesorabile e leopordianamente insensibile alle sorti dei protagonisti. Una dizione scarna e precisa definisce uno spazio, insieme reale e simbolico, in cui l'esistenza umana cerca strenuamente di iscriversi, facendo fronte a difficoltà e asperità esteriori ed interiori. I registri dello stile sublime, nell'accezione moderna del termine codificata soprattutto da Edmund Burke e Immanuel Kant, contribuiscono in maniera decisiva a rendere l'idea di un "angenehmes Grauen" (Zelle 1987), un piacere orrorifico esteticamente rilevante, che attraversa ogni pagina e fa della montagna di Hohl un luogo di attrazione e di rovina. Non vi sono alpeggi in fiore o amene vallate percorse da ruscelli dolcemente serpeggianti e disseminate di greggi al pascolo. Il *Fels*, la roccia, in questo senso assume connotazioni perturbanti e minacciose, divenendo *der furchtbare Fels*, la roccia terribile, che espone a situazioni estreme, mettendo a repentaglio la vita del soggetto esperiente. Mentre dal fondo valle le vette si mostrano come un gioiello di oleografico incanto, che fa pensare a certe raffigura-

zioni di Giovanni Segantini, una volta raggiunto l'apice lo stesso scenario assume tratti spaventevoli e quasi mostruosi, secondo una metamorfosi destabilizzante: "Ma quant'appariva diversa lassù! Non era proprio più il caso di parlare d'una fine cesellatura d'argento; ora le rocce apparivano un caotico intrico di pilastri puntuti, coste, torri, crepacci bui, gole scoscese; e tutto, eccetto le rocce completamente verticali, spolverato di neve fresca" (Hohl 1991: 38).

Descrizioni di precisione quasi anatomica si accompagnano a un sentimento crescente di pericolo (Pellin 2004, 2008: 52-55). Ull, prestante scalatore, scende "con la massima lentezza" fino a "metter mano sul grande appiglio a forma di lama, inizialmente solo col braccio, teso, dall'alto, e cominciò poi a fletterlo gradualmente facendo scivolare man mano più in giù il corpo; infine il braccio fu tutto piegato, con la mano cioè all'altezza dell'ascella, e attanagliata sotto all'appiglio" (Hohl 1991: 76). La svolta è improvvisa e drammatica: "Ed ecco che, quando il braccio era ormai quasi disteso, quell'appiglio – in cui nessuno avrebbe potuto davvero scorgere alcunché di insidioso – cedette e gli si sgretolò nella mano. E questa fu la fine, scivolò: come dovrebbe supporre chiunque, cui la descrizione della roccia avesse trasmesso un quadro abbastanza chiaro" (Hohl 1991: 77). In questo frangente, lo scenario sublime offre, insieme al pericolo, la possibilità della salvezza: "Tutti i passaggi di difficoltà estrema (del cosiddetto sesto grado) – ed è in un tratto simile che Ull s'era inavvertitamente cacciato – sono caratterizzati dal fatto che non esistono istruzioni precise per superarli, né indicazioni d'alcun altro genere (al massimo qualche vago suggerimento)" (Hohl 1991: 78). La scrittura mette qui in scena un momento decisivo, in cui il campo del possibile è illimitato e la salvezza è affidata all'efficacia, in termini strategici, della decisione autonoma del soggetto. "Doveva riuscire a risalire...; e a questo punto vale solo la pena di dire che ciò avvenne quasi impercettibilmente, a centimetri, ora qui, ora là" (Hohl 1991: 79). Emerge inoltre l'aspetto kantianamente etico dell'estetica del sublime. Come ha sottolineato un grande e raffinato conoscitore, "il rischio è nell'essenza dell'alpinismo e costituisce la ragione della sua supremazia morale, proprio per il fatto ch'esso è cercato in sé, come prova del proprio animo, non per cogliere una vittoria su altri uomini o per battere un record" (Mila 1992: 36).

Il tema della morte è il punto di fuga della narrazione di Hohl. Viene rasentato in diversi passi, come quello appena ricordato, prima di entrare in scena come protagonista trionfante nella conclusione dell'opera. Ull, l'alpinista esperto e vigoroso, è attratto dal ghiacciaio e decide di attraversarlo. La spedizione viene rinviata a causa di una tempesta di neve. I due amici si dividono: Johannes vuole rientrare, Ull decide di proseguire in solitaria. Raggiunge il ghiacciaio, ma durante

il ritorno, lungo la pericolosa “parete sud”, un incidente lo blocca, nel gelo della notte innevata. Si innesca una lotta contro il sonno e contro il gelo. Il raggiungimento della vetta glaciale dischiude a Ull la visione dell’abisso. “Ovunque ci sono abissi in agguato”, dice Ull (Hohl 1991: 57). Il notturno lunare, lungi da avere tratti romantici, è lo scenario indifferente in cui la fine si compie:

La luna era insignificante, sorta tardi e non visibile da lì, si riconosceva solo dalle ombre confuse che gettava di fronte. L’unica cosa che si muoveva erano le stelle. Nella profondità, un buio impenetrabile. E quel che scorgeva in alto, specialmente un pilastro sulla destra della parete stessa [...], nero e in apparenza tutto verticale, proteso verso il cielo stellato, era d’una altezza mostruosa, mai visto niente di simile. Non un suono, da quando le frane erano cessate; non un gorgoglio d’acqua; non s’udiva più nemmeno il solito fragore della notte in montagna. D’un tratto uno strepito assordante, come il crollo d’una torre... e poi di nuovo silenzio di morte. (Hohl 1991: 87-88; trad. con lievi modifiche)

Assoluto silenzio, prevalenza del nero e dell’oscurità in contrasto con la fioca luce delle stelle lontane, convergenza della profondità abissale e dell’altezza siderale nella nozione di una “altezza mostruosa” (*von so ungeheurer Höhe*; Hohl 1975 [2018: 86]) sono le tendenze strutturali di questo passaggio. La sublimità del tema si riflette nelle scelte stilistiche. La frase si riduce in maniera significativa, fino a servirsi di costrutti meramente nominali: *In der Tiefe ein undurchdringliches Dunkel* (Hohl 1975 [2018: 86]). Sublime è anche il modo in cui viene raffigurata l’avanzata della morte, che coincide con il fragoroso precipitare nella profondità dell’abisso. Sublime, infine, è l’arcaismo del verbo *werden*, qui al preterito *ward* anziché nella variante oggi standard *wurde*, che ha sapore biblico – *und ward nicht mehr gesehen* (Hohl 1975 [2018: 92]). Nonostante gli sforzi, Ull sente vana ogni possibile resistenza. Qualcosa di gigantesco, di inesorabile lo colpisce e lo trascina. Va a fondo. Privo di un *Ansatzpunkt*, un punto di appoggio, sulla parete, “si artigliò allora nella neve con le mani, che altro si poteva fare? Tuttavia, di conseguenza, il corpo s’inclinò in una posizione parallela al pendio innevato, e l’appoggio gli cedette del tutto sotto i piedi. Scivolò, senza che mani e braccia potessero impedirlo; [...] rovinò rumorosamente verso il crepaccio, più ampio e profondo di quanto si potesse supporre ... e non lo si vide più” (Hohl 1991: 93; trad. con lievi modifiche).

Nella notte precedente, immerso nel silenzio di una solitudine totale, tra veglia e sonno, una visione semi-onirica o allucinatoria procura un’apparente epifania sul senso della narrazione e della vita stessa dei protagonisti. Una voce interiore, collettiva, pone la domanda: “Ma voi, perché salite sui monti?” Le solite risposte – salute, sport, desiderio di distinzione – non bastavano. “La risposta era:

*Per sfuggire alla prigione*” (Hohl 1991: 89). La vetta della montagna si offre così come un’esperienza di libertà, espressione grandiosa di un’affermazione autonoma di volontà. Ma al tempo stesso la vetta che doveva rappresentare l’apice della libertà si rovescia nel suo opposto. L’episodio del ghiacciaio espone questo nesso paradossale per mezzo di un rinvio intermediale particolarmente sofisticato, che illumina la dimensione psicologica della circostanza per mezzo di un riferimento di carattere storico-artistico. La mostruosità colossale del ghiacciaio è suggerita da una metafora anzitutto architettonica, in cui altezze e profondità si alternano in maniera perturbante:

Qui, ai piedi di una torre gigantesca, c’è un cornicione compatto... ma due passi appena più in là eccolo finire in un crepaccio di forse dieci metri di profondità. Lì si vede chiaramente come una delle strutture poggia su un pilastro che piomba giù nell’imperscrutabile; e intanto un’altra pare aver la base fusa con un solido pendio innevato che tuttavia, visto da un lato diverso, si distingue solo per uno strato sottile di neve disposto sopra un arco di ghiaccio estremamente fragile; e sotto nient’altro che il vuoto, fino a grande profondità, dove si ripete presumibilmente qualcosa di simile. A volte si sentono anche scrosciare sul fondo dei torrenti. Infatti il ghiacciaio non è «tritato» solo in alto; anche di lato è suddiviso in ogni forma possibile di arcate, stanze, piani; simile alle mura maestre, a più piani, d’una fabbrica distrutta; e se per miracolo si riuscisse a guardare nelle oscurità di quella struttura interna, quello che si coglierebbe avrebbe l’aspetto di certe raffigurazioni del Piranesi. (Hohl 1991: 41-42)

La profondità abissale qui evocata assume le fattezze oppressive e angosciose dei mastodontici edifici penitenziari concepiti dalla mente di Giovanni Battista Piranesi. Nelle celeberrime incisioni delle *Carceri d’Invenzione* (1745-50 e 1761) si squaderna l’inferno architettonico di costruzioni labirintiche infinite e sovrachianti, in cui l’occhio si perde angustiato da visioni sinistre. È il lato oscuro del sublime settecentesco: la fantasia, incapace di fermarsi su un dettaglio o un aspetto dell’insieme, è costretta a provare l’angoscia dell’eterna ripetizione in un’infinità artificiale e caotica, ritrovandosi imprigionata definitivamente in un “mondo privo di centro e in eterna espansione” (Yourcenar 2016: 12).

Con il riferimento a Piranesi e al mondo ctonio e sinistro delle *Carceri*, Hohl cerca di rendere lo stato d’animo di Ull di fronte al ghiacciaio, ormai specchio della sua vita. La metafora intermediale fa apparire il ghiacciaio come una prigione colossale. “Tremendo”, *schrecklich*, è il commento di Johann, dopo che la visione orrorifica viene ulteriormente articolata. Si apre un panorama creaturale raccapricciante, degno di una bolgia infernale, che può ricordare certi anfratti della narrazione fantastica di E.T.A. Hoffmann o ancora certe raffigurazioni tra l’infernale e il carnascialesco come la *Visio Thugdali* di Hieronymus Bosch:

In superficie [...] le figure contorte e protese sono d'una varietà massima, qui storte, là erte come fiamme, alcune così chine che ci si chiede come possano ancora reggersi, altre massicce e possenti, alcune a una certa distanza l'una dall'altra, altre per lo più addossate, fitte... paurose e grottesche insieme; un intrico di figure o forme come di corna di cervi o denti di vampiro, di leoni o di orsi rampanti, caricature d'un fornaio o d'un garzone di mugnaio col sacco in spalla, d'un consigliere municipale con tanto di cappello nero, d'una donna a lutto, avvolta di panni da capo a piedi, di draghi e cocodrilli. (Hohl 1991: 42)

Se scalare è sottrarsi alla prigione della vita, il ghiacciaio diventa epitome della prigionia per eccellenza. Nella visione piranesiana, Ull acquisisce una nuova consapevolezza che equivale a un rovesciamento esistenziale. Tale *Umkehr* si realizza anche per Johann, il quale decide di non proseguire con l'amico ma di tornare a valle. Ad accoglierlo a valle, la morte per acqua, in un torrente. La ripida discesa e la profondità del crinale sono la causa dell'incidente fatale che si conclude con l'immagine delle "acque fonde":

Abbandonò dunque il sentiero e si avviò per i campi. Avrebbe varcato il torrente (o piccolissimo fiumiciattolo) anche senza una passerella, sia pure, magari a costo d'un paio di balzi. [...] Johann scivola improvvisamente; non c'è albero al quale aggrapparsi; si afferra a piante che gli rimangono in mano e scivolano giù con lui: così vola nel torrente e batte la testa contro una roccia. [...] Johann è già scaraventato oltre, in tutto quel fragore, testa in giù, testa in su, picchia contro una roccia, poi, mentre recalcitra, contro un'altra, gorgogliando e gemendo in acque ora più fonde (perché c'erano anche fosse d'uno o due metri di profondità); e finì così, rapidamente... (Hohl 1991: 96-97)

Una nemesi o contrappasso quasi cinico segna la parabola di vita dei due protagonisti. Mentre Johann, che aveva trascorso la sua vita "con malinconica lentezza" trova la morte nella "rapidità" della corrente torrentizia, la morte di Ull "si protrasse per circa ventiquattr'ore [...] in contrasto col suo temperamento, col suo usuale comportamento" (Hohl 1991: 98). Il meccanismo di rovesciamento improvviso che riguarda il rapporto tra vetta e abisso si ripropone nella biografia antitetica dei due protagonisti: "Nel momento della morte i due avevano quindi, per così dire, scambiato i loro ruoli" (Hohl 1991: 98).

2. Dopo decenni di *damnatio memoriae* perpetrata in prima istanza dalla madre, Annemarie Schwarzenbach, nata a Zurigo nel 1908 e morta a Sils (Engadina) nel 1942, fu riscoperta come fenomeno letterario degno di attenzione soltanto negli anni Ottanta. La famiglia d'origine era una delle più in vista dell'alta borghesia industriale elvetica tra Otto e Novecento, una famiglia conservatrice, tra le più



solerti nel tentativo, sempre sventato, di assicurare anche la Svizzera al controllo nazionalsocialista. Definita giustamente con l'epiteto di "rebelle", Annemarie manifestò prestissimo un radicale dissenso nei confronti delle posizioni dei genitori, coltivando amicizie non da ultimo con gli esuli tedeschi in Svizzera, in particolare con Erika e Klaus Mann, sorte attorno al noto e scomodo cabaret *Die Pfeffermühle*. Si tratta di un dissenso ideologico che si traduce nel proposito di condurre una vita nel segno della libertà, dell'anticonformismo, dell'affermazione della parità dei generi e di uno sperimentalismo omoerotico oscillante tra disinibiti entusiasmi e profonde crisi depressive (Mazzucco 2016). Il viaggio, l'avventura, l'esplorazione e la fuga la spingono a praticare un cosmopolitismo reale, vissuto attraversando i luoghi più disparati, dalla Persia, agli Stati Uniti, fino al Congo per poi far ritorno in Svizzera, ma lontano dall'ambiente zurighese, nei villaggi esclusivi e primigeni dell'Engadina.

Annemarie Schwarzenbach è autrice di pregevoli reportages fotografici, diari di viaggio, pezzi giornalistici e romanzi accomunati dal desiderio di dire il "vero". A lei che sin da bambina aveva conosciuto il lusso dei grandi alberghi e dell'alta società di primo Novecento (Martini – Francesconi 2021: 35-44), la montagna offre non tanto un luogo di villeggiatura e svago raffinato per sport invernali, ma soprattutto un luogo di fuga da un Sé che si sente oppresso, impedito nella sua libera estrinsecazione. Ne è testimonianza il romanzo *Flucht nach oben* (Fuga verso l'alto). Schwarzenbach lo scrive nel 1933. All'epoca è già relativamente nota a livello europeo per il suo primo romanzo, *Freunde um Bernhard*. Il manoscritto autografo di *Flucht nach oben* è stato ritrovato molti anni più tardi, nel 1997, tra le carte superstiti del *Nachlass* dell'autrice presso la Biblioteca Centrale di Zurigo, ragione per cui il romanzo è rimasto a lungo sconosciuto, se non a una ristrettissima cerchia di amici e ascoltatori che avevano potuto assistere a incontri di lettura privata di stralci dall'opera. Il foglio che riporta la pagina conclusiva reca il luogo e la data di fine stesura: Le Lavandou, 10 maggio 1933. Mentre a Berlino si accendevano i roghi dei libri sgraditi al regime nazionalsocialista, Schwarzenbach metteva il sigillo, su suolo francese, alla sua opera forse più significativa. La pubblicazione dell'opera è stata promossa dall'editore Lenos di Basilea, nell'ambito di un ampio progetto di edizione mirato a rilanciare la figura di Schwarzenbach dopo gli anni dell'oblio. In italiano il romanzo è stato da tradotto da Tina D'Agostini nel 2016 per i tipi del Saggiatore di Milano.

L'apertura ci conduce in un paesaggio innevato d'alta quota, i cui toponimi sono quasi invariabilmente frutto d'invenzione (come il nome del paese Alptal, dove si svolge parte della vicenda) o ancora di libera ricollocazione o combinazio-

ne di toponimi realmente esistenti (come nel caso dello Schwarzsee). Mentre la topografia dei luoghi a valle è fedele alla realtà empirica e può essere localizzata nelle vicinanze di Innsbruck, tutto ciò che avviene ad alta quota, negli alberghi Schwarzsee-Hof e Alpenrose al centro della narrazione, appartiene a un mondo di finzione, plausibile ma non fattualmente esistente. Con un tratteggio sintattico che procede spesso per brevità nominale e paratassi, si apre una descrizione minuziosa, in cui prevale il colore e il senso di ottundimento della neve, con un punto di fuga rappresentato dalle vette che si perdono in un'imperscrutabile altezza:

La mattina continuò a nevicare. Il cielo, plumbeo e opaco, era oppresso da una coltre di nubi quasi immobile. La neve ricopriva i pendii percorsi dagli sciatori accumulandosi nelle conche. In alto, depositata sui bordi frastagliati delle rocce, formava pericolose cornici che si protendevano, si inclinavano pesanti e si incurvavano dolcemente verso i precipizi. Le rive bianche e silenziose dello Schwarzsee erano sprofondate tra le cime innestate. Esposta durante la notte a un vento tagliente, la parete nord della Gamsfluh emergeva ora nera e liscia da quell'oceano candido. Il vento si era calmato, la neve cadeva senza rumore in grandi fiocchi pesanti cancellando rapidamente ogni traccia. La visibilità era scarsa, non si distinguevano pendenze né avvallamenti. Il paesaggio uniforme sembrava completamente piatto. Le cime si libravano ad altezze smisurate, circondate da nubi brumose simili a brandelli di fumo. Lisci e immacolati, i pendii scendevano ripidi verso la valle. In basso la neve schiacciava a terra gli arbusti, contro i tronchi dei pini scheletrici si formavano piccoli mucchi bianchi che ostruivano le tane delle lepri. Non c'era cibo, i fienili dei contadini erano lontani, le minuscole tracce degli animali si perdevano. (Schwarzenbach 2016: 7-8)

Ad alta quota, in un paesaggio apparentemente lontano dai moti vorticosi della Storia, si ritrova un microcosmo sociale verosimile che, in piccola scala, ripropone l'assetto della società dell'epoca (primissimi anni Trenta). Accanto agli ospiti agiati degli alberghi provenienti non solo dal *Kulturraum* tedesco ma anche da varie altre parti d'Europa, vengono presentati i lavoratori e gli addetti agli impianti sciistici o genericamente sportivi. All'atmosfera di opulenza cosmopolita (che si riflette, ad esempio, nella varietà dei nomi), si affianca il mondo operoso delle maestranze. Le vicende tra i personaggi, mosse secondo schemi piuttosto scontati di erotismo e seduzione, sono legate al luogo, vero cronotopo, che è l'albergo. La centralità dell'albergo fa di questo romanzo senza dubbio un interessante caso di "Hotel-Roman", un genere molto diffuso e gradito nei primi decenni del Novecento europeo – dal *Savoy Hotel* di Joseph Roth, a *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler, fino all'archetipo di "Hotel-Roman" per eccellenza, *Grand Hotel* di Vicki Baum. Ma è bene sottolineare che alla vena alberghiera, il romanzo aggiunge una forte componente lirica, che emerge in lunghi passi in cui predomina la descrizione di paesaggi a mezza via tra realtà esterna ed interiorità.

In che senso il luogo d'alta quota descritto rappresenti il punto di fuga di quella *Flucht nach oben* annunciata nel titolo, non è possibile dirlo in maniera definitiva. Al desiderio di ascesa sociale di alcuni, si affianca il desiderio di evasione di altri o ancora la fuga per la sopravvivenza dalla persecuzione della polizia, come nel caso del personaggio del giovane Matthisel alla fine dell'opera. Certamente tutto il romanzo mette in scena, da diverse angolazioni, l'idea che la salita porti a una condizione migliore, sia in senso letterale sia in senso metaforico. Ma l'agognato idillio paradisiaco che ci si attende ad alta quota viene ogni volta reso impossibile dalla necessità di ridiscendere a valle, nel mondo della Storia (cfr. Destro 2001: 47-56), in particolare nei mesi turbolenti dell'austrofascismo di Engelbert Dollfuss, non nominato nel testo ma desumibile da una serie di dettagli sugli avvenimenti descritti (affermazione del fascismo in Italia, Ruhr occupata da truppe straniere, svalutazione e inflazione; Schwarzenbach 2016: 11) e tenendo presente che l'opera è stata conclusa nel 1933 e ha un'ambientazione quasi contemporanea. Allusioni dantesche si insinuano in questa dinamica tra speranza di Paradiso e inesorabilità dell'Inferno:

Era stata una salita difficile e le tracce lasciate due giorni prima da Friedrich, l'insegnante di sci, non si vedevano più. La discesa si prospettava infernale: percorrere la cresta sottile sarebbe stata un'impresa, il lato orientale ghiacciato, quello occidentale pieno di rocce e poco innevato! E continuava a nevicare, senza alcuna possibilità che il tempo migliorasse e il cielo plumbeo, totalmente coperto, si schiarisse. (Schwarzenbach 2016: 10)

Nell'asperità del paesaggio montano Schwarzenbach trova un luogo simbolico tra il vero e l'immaginato, in cui può raccontare la crisi profonda della sua epoca. E lo fa raccontando l'inferno che si apre nell'interiorità di singoli individui come Matthisel, che di fronte allo scenario montano, ciascuno a proprio modo, prendono consapevolezza della loro condizione precaria, destabilizzata e sradicata, addirittura sacrificale. "Più in basso la nebbia si era dissipata. I pendii emergevano come dopo un incendio senza fiamme [...] non si restava più accecati da un paesaggio privo di contorni, uniforme. [...] Le cime sembravano ancora fluttuare [...]. Guardando in alto si vedevano addensamenti gialli spinti con grande velocità gli uni contro gli altri, e dietro di essi ammassi grigi, pesanti, tondi, immobili, pareti di nubi impenetrabili" (Schwarzenbach 2016: 197). Il paesaggio alpino è il protagonista effettivo dell'opera, articolato in uno sguardo che costantemente è attratto verso le cime, simbolo di una libertà agognata, anche quando precipita a valle in una luce radiosa, ma per nulla rassicurante, che rende evidente come il vertice della libertà sia venuto a coincidere con il sacrificio di sé: "Sotto c'era Alptal. [...]"

Fuori la luce esplose come un temporale. Le nubi si aprirono rivelando un cielo limpido e sereno. La nebbia si dissolse. Sotto una pioggia di raggi ardenti che si rifrangevano sulla coltre nevosa il corpo di Matthisel venne riportato a valle”. (Schwarzenbach 2016: 199-200)

3. Dalla risorgenza di fatti vissuti in prima persona sgorga la materia fluida di cui si sostanzia *Abendlicht* di Stephan Hermlin – opera di lunga gestazione, uscita per la prima volta come “Quartheft” dell’editore Klaus Wagenbach nel 1979 e poi pubblicata anche a Est, per Philipp Reclam jun. a Lipsia nel 1982 e in questa veste presto riconosciuta dalla critica come un “evento” sulla scena letteraria del secondo Novecento.

Hermlin, il “*Grandseigneur* socialista” (Kunert 1976 [1985: 95-97]) con alle spalle una famiglia ebraica agiata e colta, amava definire questa sua opera un “esile volumetto” (lo riporta Hermann Kant; cfr. Kant 1979 [1985: 115]). Al di là di ogni elegante forma di sprezzatura, si tratta in realtà di un’opera complessa e raffinata, per molti versi sfuggente. Solo in via provvisoria può essere ricondotta alla dimensione della prosa meramente (auto)biografica. Del resto, anche la titolazione rinuncia in maniera programmatica a ogni forma di precisazione in merito: non vi è un sottotitolo a chiarire l’appartenenza dell’opera a un genere definito. Campeggia invece, solitario e in tutto il suo fascino, il mistero di una luce serale, crepuscolare, in virtù della quale le tecniche dello sfumato divengono condizione stilistica caratterizzante.

Il gesto della scrittura, coltivato in parallelo a un incrollabile impegno civile (Cambi 2009: 28) e animato dal “desiderio di essere utile” (Hermlin 1983: 109), accende nell’autore una moltitudine di ricordi d’infanzia e di gioventù, focalizzando lo sguardo di un ragazzo tardo-borghese e comunista sugli anni della sua formazione e di un’incipiente catastrofe che travolgerà un’intera cultura. Il buio che aveva stretto ogni cosa si squarcia e per un attimo – l’attimo infinito affidato alla scrittura – la vita gli si offre di nuovo in tutte le gioie radiose e le angosce profonde del passato. Il suo passato? Certamente il passato di chi nel libro dice “io”, con tutta la precisione deittica di questo pronome, ma anche con l’apertura per via di immedesimazione che esso permette. La “luce della sera” è il lume crepuscolare accanto al quale Hermlin legge il proprio libro di ansie, inganni e illusioni, ma anche di speranza, convinzione e creativa lucidità. Non è una luce vivida, né vorrebbe esserlo: è piuttosto una luce ipnotica, avvolgente e ambigua, come quella che crepita tremula nel paesaggio alle porte di Dresda, ritratto nel quadro di Ca-

spar David Friedrich *La grande riserva* (circa 1832; cfr. Ohara 1984), scelto per la sovracoperta dell'edizione lipsiense.

Hermlin, classe 1915, è all'epoca di questa pubblicazione figura autorevole e al tempo stesso controversa nella Repubblica democratica tedesca. Distaccandosi in maniera decisa e con sorpresa del pubblico dalla produzione letteraria precedente – consistente soprattutto in esperimenti di poesia condotti tra espressionismo ed éluardismo, prose brevi a servizio della causa ideologica, interventi critici tanto succinti quanto acuti (Ertl 1977; Schlenstedt 1985) – l'autore volge ora lo sguardo all'epoca dell'infanzia e della giovinezza non tanto per ritrovare ed offrire singoli fatti empirici al vaglio di una critica che, come è stato notato (Bravi 2003: 35), nei suoi confronti non ha lesinato toni persino inquisitori (Corino 1996), quanto forse per tradurre un'esperienza biografica privata, tutta interiore, in un capolavoro di lirismo che vuole esprimersi in forma prosastica.

Allo sguardo del lettore si apre, infatti, una sequenza di passaggi e paesaggi che, alla stregua di movimenti di una composizione musicale, non intrattengono legami espliciti l'uno con l'altro, ma fondano piuttosto la loro coesione interna su un sistema di richiami profondi e schivi, che si svelano gradualmente a una lettura attenta e ricorsiva. È una scrittura sofisticata, insolitamente felice, giocata sulla modulazione di riprese e consonanze tematiche interne, in cui risuonano le armoniche di un'intera tradizione culturale. In quest'opera la scrittura sembra scaturire da una condizione di armonia ed energia, a lungo cercata da Hermlin. Sono tempi fortemente politicizzati, quelli in cui l'autore la scrive, caratterizzati da un pronunciato ricorso a parole gravate da forti ipoteche ideologiche. I passi limpidi che punteggiano *Abendlicht* acquistano, per contrasto, il significato di un monito, quasi fossero un richiamo alla lingua essenziale di una prosa a forte vocazione lirica. Tra la descrizione del paesaggio, non scevra da accenti romantici, e la riflessione metapoetica si crea un nesso di correlazione. Basti qui un esempio. In un movimento dell'opera dedicato a György Szomlyó, Hermlin tratteggia una veduta nei pressi di Ferch sul lago di Schwielow, immergendola nella tipica luce crepuscolare di ascendenza friedrichiana:

Verso sera scesi per la collina su cui si trovava la casa traversando un piccolo tratto di bosco e passando davanti alla casa del giardiniere da cui proveniva il tubare dei colombi. Al di là della strada si trovava l'imbarcadero su cui mi sedevo per scrivere poesie. Alla mia destra vedevo il ponte di Ferch, davanti a me si stendeva lo Havel che impallidiva nella sera e poi si faceva più cupo. In alcuni punti il sole basso accendeva le acque; nell'improvviso sfavillio di luce nuotavano piccoli smerghi veloci. I richiami vicini e lontani degli uccelli avevano un suono esitante, stanco.

Da quando avevo undici, dodici anni avevo sempre scritto poesie. (Hermlin 1983: 106)

Nella poetica di Hermlin, il paesaggio non è semplicemente la quinta di un vissuto interiore, ma l'oggetto esteriore attraverso cui il vissuto interiore può articolarsi. Esso è quel "nucleo" – per evocare un'immagine di Novalis cara a Stendhal e a Thomas Mann – "a cui possa aderire" una "più pura cristallizzazione" e "plasmarsi in forme più belle" (Mann 1922 [2017: 21]). In particolare, il moto dolce e intermittente delle acque all'imbarcadere di Ferch diviene per Hermlin metafora del moto ondivago del ricordo stesso e dell'attività poetica che ne scaturisce:

Intanto i versi che scrivevo scomparivano a poco a poco dalla mia vita. Si perdevano come un dolore lieve a cui si era già abituati e senza il quale ci si sveglia una mattina un po' meravigliati, non senza un senso di vuoto. [...] A volte, senza un motivo, aveva inizio quell'alzarsi e rifluire come di una marea che conoscevo da quella sera sull'imbarcadere vicino a Ferch e che osservavo sprofondato in me stesso. Non mi muovevo e sentivo soltanto come andava e veniva. (Hermlin 1983: 111)

Alla dimensione crepuscolare degli effetti ottici e cromatici corrisponde la dimensione onirica e vagamente destabilizzante della sensazione evocata: "[C]i si sveglia una mattina un po' meravigliati", sentendo che il compito della poesia è quello di "ridare un nome a ciò che è apparentemente consueto": nel suo "evocare le cose dimenticate" la poesia assume una specifica "funzione di ringiovanimento" con cui il poeta, segnato da "guerre e mandati di cattura", si era "impedito di cadere nell'apatia e di limitar[s]i a esistere" (Hermlin 1983: 110).

Il legame tra gli opposti stati d'animo di un'accesa creatività poetica, da un lato, e di un'apatia esistenziale, dall'altro, è sotteso all'intera opera. Di questo legame profondo testimonia una sequenza testuale particolarmente adatta a mostrare la complessità della scrittura hermliniana e la sua capacità di articolare quel nesso paradossale di un'"apicalità abissale" che funge da *fil rouge* del presente contributo. A poche pagine dall'apertura dell'opera si sviluppa un ricordo d'infanzia ambientato nel maestoso paesaggio alpino dell'Alta Engadina, nel cantone dei Grigioni. I luoghi in cui il bambino trascorreva in un collegio svizzero gli anni dell'educazione elementare ci appaiono in quelle pagine oltremodo nitidi, tratteggiati come sono da una prosa laconica in grado di evocare un intero mondo perduto. Alla luce crepuscolare del verso-sera si sostituisce in quelle pagine, come per una fugace e indimenticabile parentesi, la solarità scoppiante di un luminoso mattino di montagna, in cui gli scolari sono accompagnati dai maestri in una gita sulle rive del fiume Inn nei pressi del villaggio di S-chanf, nell'attuale distretto del Maloja.

*Chi vuole camminare nella gioia, cantavamo, vada incontro al sole. Il sole rasentava il crinale orientale quando attraversammo il ponte sull'Inn. Sul ponte, proprio al centro*

della valle larga e infinitamente lunga, mi fermai, sordo per un minuto al richiamo degli insegnanti. Nel profondo delle veloci acque grigio-verdi credevo di scorgere i branchi di trote che vi dimoravano e vedevo poi lontano, a sud, la montagna che chiudeva la valle, che io chiamavo la mia montagna e non ho mai dimenticato, La Margna. (Hermlin 1983: 12)

È un'immagine di attraversamento, di passaggio: entro lo scenario di precise montagne, lungo le rive di un fiume che nel suo fluire attraversa tutti e tre i maggiori Paesi di lingua tedesca, l'"io" vive un'esperienza di stasi, di fermo immagine quasi, che lo isola per un minuto dal flusso degli eventi circostanti: al centro del ponte "mi fermai". L'episodio ha un valore fortemente simbolico, paragonabile a una presa di coscienza. Che non si tratti, infatti, di un semplice arresto della camminata, ma di un momento di raccoglimento profondo è reso in maniera sottile dal verbo originale qui impiegato, *innehalten* (Hermlin 1979 [2015: 8]). Si tratta, a ben vedere, di un momento di agnizione profonda e per certi versi di una vera e propria "frattura nella continuità della vita" (Winnicott 1971 [2005: 156]). È un fermarsi dell'animo, quello provato dal bambino, un momento-svolta in cui la situazione esteriore e la percezione interiore si toccano e si fondono in un unico flusso emotivo, legato a un senso di privazione.

Come ricorda lo stesso Hermlin, "gli anni trascorsi in montagna non furono facili per me, mi abituai soltanto con lentezza ai bambini estranei dopo esser stato così a lungo da solo. Mi mancavano i miei maestri privati, la mia istituttrice, le cameriere, tutte le persone che mi avevano circondato giorno per giorno prima che entrassi in collegio" (Hermlin 1983: 20). Ecco allora che, per reazione forse a questo senso di privazione, il paesaggio svizzero assume immediatamente toni personali, la vetta diventa "mia", La Margna non è più soltanto un toponimo geografico, ma il punto di riferimento di un paesaggio anzitutto interiore. È a questo punto che avviene per il soggetto narrante l'esperienza della "profondità", mediata anzitutto dalla visione di un mondo acquatico sottostante: "Nel profondo delle veloci acque grigio-verdi credevo di scorgere..."; *in der Tiefe des schnellen graugrünen Wassers...* (Hermlin 1979 [2015: 8]). L'osservazione della vetta conduce poi lo sguardo al cielo. Ad accompagnare tale transizione nel campo visivo vi è un riferimento intermediale (tipograficamente evidenziato dal corsivo) al verso conclusivo del Lied di Franz Schubert *Des Baches Wiegenlied*, la ninnananna del ruscello, con cui si chiude il ciclo *Die schöne Müllerin*, musicato nel 1823:

*E il cielo lassù, com'è lontano, com'era silenzioso allora, nessuna traccia di condensa lo solcava ancora, esso levava in alto lo sguardo lasciando dietro di sé la montagna*

lontana, lo lanciava di profondità in profondità, perché la profondità non era soltanto sotto, nelle acque, mi circondava da ogni parte, l'altro suo nome era silenzio e in nessun luogo era più profondo che là in alto, nell'azzurro, in cui mi libravo fluttuando e mi inabissavo. (Hermlin 1983: 12-13)

L'esperienza della profondità rivela in questo passaggio la sua natura anfibolica, rivolta verso l'abisso e verso l'apice del cielo allo stesso tempo. Questa duplicità essenziale nella semantica della *Tiefe* è sottolineata a più riprese dalla scrittura hermliniana. A seconda del punto di vista, *tief* indica una vetta sopra di sé e, contemporaneamente, un abisso sotto di sé (in maniera analoga, per esempio, all'aggettivo latino *altus*). Si tratta di un caso di "semantema bipolare" (Hemmerdinger 1976; cfr. Benveniste 1966: 81). La scrittura letteraria presenta una raffinata variazione sul tema, condotta morfologicamente su aggettivi e sostantivi. L'esperienza della profondità non ha soltanto un carattere impressionistico, legato al momento e alla circostanza ambientale, ma sembra alludere a una duplicità fondamentale nell'esistenza del protagonista: la prossimità di altezza smisurata e abisso irrimediabile, di entusiasmo e prostrazione, di slancio vitale e ripiegamento di morte. Nella cornice dell'idillio montano, dove la natura si mostra apparentemente canora, solare e accogliente, si apre l'esperienza di un silenzio inquietante, di una sordità improvvisa che incrina l'idillio e l'immagine consolatoria dello scenario montano. Lo stesso Lied di Schubert evoca, peraltro, un immaginario idilliaco fatto di fresche acque di ruscello, fiori delicati e canti melodiosi (Stöckle 2018: 152-155), rivelandosi tuttavia ben presto uno scenario di morte, in cui il sonno in cui sprofonda il protagonista non è altro che l'immagine della sua morte tra le braccia del ruscello stesso, in un dolce e inesorabile moto di sprofondamento.

L'esperienza di un'apicalità abissale si traduce in questa pagina nel duplice movimento di ascesa e di sprofondamento evocato da Hermlin. La massima profondità è raggiunta nel momento in cui la vista si rivolge al punto più alto possibile. Ma questa vista di altezze vertiginose non è altro che un'immagine di quell'immersione nella profondità dell'animo, nell'interiorità involuta del soggetto, che è al tempo stesso sublime e morbosa. La precisione con cui Hermlin osserva e rappresenta questo fenomeno sembra voler alludere a una condizione psicologica ed esistenziale di spaesamento nel cuore della certezza, di fragilità in un contesto di esteriore solidità, di solitudine e isolamento nel seno della socialità dei coetanei. Un sentimento di precarietà radicale e di smarrimento si articola gradualmente attorno a quella esperienza duplice della profondità: "Il mio sguardo cercava, come sempre, le nubi che se ne andavano vagabonde come me, l'una all'altra somiglianti come millenni fa, come dopo millenni, eppure così dolorosamente inconsistenti,



e mi facevano capire che nessun momento futuro sarebbe più stato come quello” (Hermlin 1983: 13). Prevale il senso di un presagio sinistro, di uno straniamento profondo, che rende quei luoghi d’infanzia al tempo stesso famigliari ed estranei, secondo un’oscillazione percettiva che destabilizza l’equilibrio del soggetto:

Il giorno si tendeva più in alto in una sorta di arco, persone se ne vedevano di rado, però si sentiva dappertutto la loro tranquilla, benevola presenza nelle solide case centenarie, nelle strade pulite su cui a volte un carro se ne andava cigolando; lontano un pastore si appoggiava al suo bastone accanto ai larici. [...] Questi uomini mi incutevano soggezione; regnavano sui campi, i pascoli, gli alpeggi e gli animali; sapevano sempre che cosa c’era da fare nel succedersi delle stagioni, un giorno dopo l’altro, e i loro percorsi attraverso la valle, il soffermarsi in questo o quel luogo formavano le linee e i punti di un sistema, di un progetto. Sapevano qualcosa che mi era sconosciuto e che volevo sapere. (Hermlin 1983: 13-15)

Il senso di esclusione da una costellazione di senso che agli altri appare invece ovvia e garantita, è il modo in cui si manifesta il disagio profondo, quel senso di abisso che si apre improvviso osservando la vetta. La solidità delle tradizioni, evocate in queste righe, non sembra più sufficiente a trasmettere un senso di fiducia nei confronti dell’ambiente, ma acuisce anzi la distanza di chi lo osserva, il suo sentirsi al tempo stesso empiricamente partecipe ed emotivamente distante.

Il blu profondo delle acque e l’azzurro del cielo – in tedesco, come noto, congiunti nel termine unico *Blau* – costituiscono la tinta cangiante, ambigua e indecidibile in cui si stempera il sentimento elegiaco che pervade le pagine conclusive dell’episodio alpino. Il senso di smarrimento e di una solitudine sognante si polarizzano infatti nell’osservazione attonita di un azzurro che si fa “inquietante” (Hermlin 1983: 13), come un vortice di un “profondo azzurro ammaliante” (Hermlin 1983: 128). All’interno di una luce crepuscolare che ha riconquistato tutte le sue prerogative denotative e connotative all’interno dell’opera, la sera scende come un segno definitivo di sventura:

Ma di nuovo il mio sguardo venne attratto verso l’alto, una massa d’aria azzurra si sovrapponeva imperscrutabile all’altra, un chiarore rossastro penetrava al di qua delle catene dei monti occidentali, le prime stelle apparivano pallide tra i contorni netti delle piccole nubi e, volgendo indietro gli occhi oltre le spalle, vedevo con orrore l’aquila della sera ruotare alta lassù sopra il triangolo cupo del Piz d’Esan. (Hermlin 1983: 15)

Il blu assume ora la freddezza di un sostantivo astratto, *Bläue* (Hermlin 1979 [2015: 10]), che si erge all’orizzonte come una teoria infinita di torri o colonne imperscrutabili. L’idillio iniziale cede qui alle evocazioni tipiche di una sensibilità che fa leva sui registri dello stile sublime. Uno stile che opprime nella sua rappre-

sentazione di orizzonti incommensurabili, nel suo dispiegamento di esperienze estetiche che travalicano le capacità appercettive del soggetto. L'orrore e il terrore, *Grauen* (Hermlin 1979 [2015: 10]), con cui il bambino osserva il volo dell'aquila reca in se già tutto lo sgomento del terrore con cui pochi anni più tardi l'aquila degli eserciti avrebbe travolto l'esistenza di milioni di individui e di un'intera civiltà. Entro questo scenario il soggetto regredisce quasi immobile in uno stato di stasi emotiva permanente.

Nel bianco inesorabile dell'inverno si anestetizza il vissuto di anni che "non furono facili" (Hermlin 1983: 20). L'identificazione nel paesaggio montano invernale non può più avere alcunché d'idilliaco o consolatorio. Alla *Bläue* del cielo si accosta una *Weißer* (Hermlin 1979 [2015: 16]) che ottunde i sensi, seda l'angoscia, concedendo la pericolosa dolcezza della regressione. "L'inverno, con nostro grande piacere, durava a lungo, cominciava in ottobre e terminava in aprile. [...] Ero diventato parte di un mondo invernale di un biancore uniforme in cui si acquietava tutto ciò che in altri momenti era in contrasto e sopra il quale il cielo risplendeva di un azzurro più profondo [...]" (Hermlin 1983: 22-23). Entro le coordinate psicologiche di questa identificazione nella sordità ovattata del paesaggio conquistato dall'inverno, "giù per la valle" risuonano voci "vicine e lontane" che ad alta quota non scalfiscono l'udito raggelato del protagonista, ormai avvolto nella solitudine. Non stupirà pertanto che nelle pagine di Hermlin l'arrivo della primavera non venga vissuto come un momento di gioia, ma piuttosto come un atto di crudeltà, la stessa crudeltà che più o meno negli stessi anni faceva dire a T. S. Eliot che "aprile è il mese più crudele" (Eliot 1922 [2002: 53]). Mentre Eliot articola la sua immagine ricordando come aprile "genera / lillà dalla morta terra, mescola / ricordo e desiderio, stimola / le sopite radici con la pioggia primaverile", Hermlin trova il suo correlativo oggettivo nell'immagine di un "crocus azzurro e giallo" che buca le nevi ormai in deliquio, "dove iniziava la nuda roccia" (Hermlin 1983: 23). La vetta estetica di una visione così intensa, data dalla tonalità vivace del fiore che torna alla vita, ridesta gli abissi di un male oscuro, messo temporaneamente a tacere nel gelo dell'apatia invernale. Il rigoglio primaverile è senza idillio: "Per quanto bello fosse, tuttavia mi colpiva ogni volta come un dolore acuto" (Hermlin 1983: 23).

L'esperienza, lo si è visto, è variata nelle immagini, ma costante nel suo nucleo psicologico fondamentale. Non riguarda un tratto contingente, ma sembra segnare nel profondo la personalità del protagonista. Un sogno da adulto, ricordato in conclusione del libro, ripropone una dinamica analoga, giocata sulla polarità di una verticalità montana che, questa volta, si rovescia in un abisso marino: "La giornata era serena, vedevo i gitanti accanto ai cannocchiali attraverso i quali si

poteva osservare la catena delle Alpi fino al Bernina e persino al Monte Bianco [...]. La cresta la raggiunsi in fretta, la lasciai dietro di me, [...] terribile e benefica una grande solitudine si schiudeva davanti a me” (Hermlin 1983: 127). L’endiadi di una solitudine “terribile e benefica” provata sulle alte pareti montuose richiama infatti il suo opposto, il mare, che è qui sogno nel sogno: “un’insenatura marina si aprì lontano davanti a me”; “sopra l’acqua spumeggiante le vele si gonfiavano”, ma la visione viene sconvolta ancora una volta da una scheggia di orrore, in cui si ritrovano unite, un’ultima volta, le immagini del crepuscolo, della profondità e del naufragio: “scintillava in superficie il piede di uno che affondava e all’orizzonte tramontò un sole senza raggi” (Hermlin 1983: 128-129).

\*

A conclusione, seppur provvisoria, di questo trittico novecentesco, si può notare come l’elaborazione simbolica dell’esperienza d’alta quota metta in luce i molteplici significati e le accezioni cangianti che le immagini della vetta e dell’abisso assumono nello “spazio intermedio” della narrazione. Nel medium specifico della prosa lirica, la congiunzione “e” che lega vetta e abisso si trasforma da un nesso di semplice accostamento in un nesso di correlazione, in cui i due termini della coppia si implicano reciprocamente. Per i protagonisti delle tre opere presentate, vetta e abisso non sono esperienze disposte una accanto all’altra in successione spaziale e cronologica, ma tendono a rovesciarsi improvvisamente l’una nell’altra, producendo una sensazione di straniamento e destabilizzazione. L’analisi ravvicinata di questo motivo tematico circoscritto permette d’illuminare una dinamica insieme psichica ed esistenziale più ampia, in cui la dimensione personale del ricordo dialoga con i grandi scenari della Storia all’interno di una concezione agonale dell’esistenza.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### FONTI

Eliot, T. S.

1922 *The Waste Land*. In: Eliot, T.S., *Collected Poems 1909–1962*. [Ed. 2002]. London: Faber and Faber, 51-76. [Trad. it. a cura di M. Praz. Torino: Einaudi, 2005]

Hermlin, S.

1979 *Abendlicht*. [Ed. 2015]. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag.

1982 *Abendlicht*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.

1983 *Crepuscolo*. Traduzione di Maria Luisa Roli. Milano: Feltrinelli.

Hohl, L.

- 1944 *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*. Zürich: Artemis.  
 1972 *Das Engagement des Schriftstellers (Antwort auf eine Umfrage)*. In: Hohl, L. *Mut und Wahl. Aufsätze zur Literatur*. Im Auftrag der Ludwig Hohl-Stiftung herausgegeben von J. Beringer. [Ed. 1992]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 86-87.  
 1975 *Bergfahrt*. 3. Auflage. [Ed. 2018]. Berlin: Suhrkamp.  
 1991 *La salita*. Traduzione di Umberto Gandini. Terza edizione. Milano: Marcos y Marcos.  
 2000 *Note o della riconciliazione non prematura*. Traduzione di Paola Galimberti. Milano: Marcos y Marcos.

Schwarzenbach, A.

- 1999 *Flucht nach oben. Roman*. Mit einem Essay von R. Perret. Basel: Lenos.  
 2016 *Fuga verso l'alto*. Traduzione e postfazione di Tina D'Agostini. Milano: Il Saggiatore.

SAGGI

Auerbach, E.

- 1952 *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*. Traduzione di Regina Engelmann. [Ed. 2006]. Castel Maggiore: Book Editore.

Benjamin, W.

- 1919 *Destino e carattere*. In: Benjamin, W., *Angelus novus. Saggi e frammenti*. A cura di R. Solmi. Con un saggio di F. Desideri. [Ed. 1995]. Torino: Einaudi, 31-38.

Benveniste, E.

- 1966 "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne". In: Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris: Gallimard, 75-87.

Bravi, F.

- 2003 *L'identità di uno scrittore: Stephan Hermlin nella corrente di Geist e Tat*. Premessa di M. Dallapiazza. Trieste: Edizioni Parnaso.

Cambi, F.

- 2009 *1945-1968: il contributo della letteratura al progetto socialista*. In: *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*. A cura di M. Sisto. Milano: Libri Scheiwiller, 25-214.

Corino, K.

- 1996 *Außen Marmor, innen Gips. Die Legenden des Stephan Hermlin*. Köln: Econ.

Curtius, E. R.

- 1950 *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: Francke. [Trad. di Lea Ritter-Santini, *Letteratura della letteratura. Saggi critici*. Bologna: il Mulino, 1984]

Destro, A. (a cura di)

- 2001 *I paesi di lingua tedesca. Storia, cultura, società*. Bologna: il Mulino.

Dürrenmatt, F.

- 1969 *Über Ludwig Hohl*. In: *Ludwig Hohl. «Alles ist Werk»*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. [Ed. 2004]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7.

- Ertl, W.  
1977 *Stephan Hermlin und die Tradition*. Bern [et al.]: Peter Lang.
- Fiorentino, F.  
2001 *La letteratura della Svizzera tedesca*. Roma: Carocci editore.
- Frisch, M.  
1964 *Ludwig Hohl*. In: *Ludwig Hohl. «Alles ist Werk»*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. [Ed. 2004]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 8.
- Griffiths, D.  
2018 "T.S. Eliot and Others: the (more or less) definitive history and origin of the term 'objective correlative'". In: *English Studies* 99/5-6, 642-660.
- Hemmerdinger, B.  
1976 "Semantèmes bipolaires (addād)". In: *Belphagor* 31, 686-687.
- Isella, D.  
2009 *Un anno degno di essere vissuto*. Milano: Adelphi.
- Kant, H.  
1979 *Eine triftige Auskunft. Über Stephan Hermlins „Abendlicht“*. In: *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*. Herausgegeben von U. Witt. [Ed. 1985]. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 111-115.
- Kunert, G.  
1976 *Ein sozialistischer Grandseigneur. (Für Stephan Hermlin)*. In: *Stephan Hermlin. Texte, Materialien, Bilder*. Herausgegeben von U. Witt. [Ed. 1985]. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 95-97.
- Mann, Th.  
1922 *Della repubblica tedesca*. In: Mann, Th., *Moniti all'Europa*. A cura di L. Mazzucchetti. Introduzione di G. Napolitano. [Ed. 2017]. Milano: Mondadori, 3-44.
- Martini, A. – Francesconi, M.  
2021 *La moda della vacanza. Luoghi e storie 1860-1939*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, M.  
2016 *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mila, M.  
1992 *Scritti di montagna*. A cura di A. Mila Giubertoni. Con una presentazione di G. Vattimo e uno scritto di I. Calvino. Torino: Einaudi.
- Ohara, M.  
1984 "Über das sog. 'Große Gehege' Caspar David Friedrichs". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 100-117.
- Pellin, E.  
2004 *Dicker Bizeps und kerzendünne Ärmchen. Die «culture physique» bei Ludwig Hohl*. In: *Ludwig Hohl. «Alles ist Werk»*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 116-124.  
2008 "Mit dampfendem Leib". *Sportliche Körper bei Ludwig Hohl, Annemarie Schwarzenbach, Walther Kauer und Lorenz Lotmar*. Zürich: Chronos.

Schlenstedt, S.

1985 *Stephan Hermlin. Leben und Werk*. Westberlin: verlag das europäische buch.

Stöckle, S.

2018 *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*. Firenze: Firenze University Press.

Stoll, B.

2004 “... dass vielmehr das Leiden eine Chance ist”. Zu Ludwig Hohls erzählerischem Werk. In: *Ludwig Hohl. “Alles ist Werk”*. Herausgegeben von R. Probst und H. Sarbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 48-56.

Winnicott, D. W.

1971 *Gioco e realtà*. Prefazione di R. Gaddini. [Ed. 2005]. Roma: Armando Editore.

Yourcenar, M.

2016 *La mente nera di Piranesi*. Traduzione di Fabrizio Ascari. Capriasca: Pagine d’arte.

Zelle, C.

1987 “Angenehmes Grauen”. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

#### GUGLIELMO GABBIADINI

Università di Bologna

guglielmo.gabbiadini@unibo.it

ORCID code: 0000-0002-5638-8660