

Beatrice Berselli

Edgar Allan Poe letto e tradotto in Germania

La *POEtica* di Arno Schmidt

Abstract

This article investigates the German reception of Edgar Allan Poe (1809-1849) by focusing on the POEtics of one of the major exponents of Gruppe 47, the experimental and avant-garde German writer Arno Schmidt (1914-1979).

*Although Poe's influence in German-speaking countries was not as intense as in France, his importance for the German Studies lies in the fact that he suggested modern and innovative ideas, mainly related to the sphere of the supernatural and the irrational. Starting from a brief overview of Poe's reception in German literature—especially in the early years of the 20th century—the essay will explore more closely the specific case of “Arno Schmidt,” who opened the door to a refined, curious, and modern understanding of Poe's introspective genius. Indeed, it will be demonstrated how Schmidt's monumental work entitled *Zettel's Traum* (1970) does not only constitute a very rich sourcebook on Poe's life and work—which might be useful for scholars and experts of American literature and history—but also offers an original and unparalleled interpretation of the American writer, thus contributing to relevant and in-depth studies on Poe's life and work in Germany.*

*Throughout concrete examples, it will be ultimately shown how the blurred lines between fantastic and realistic settings in Schmidt's works from his *Zettel's Traum* onwards seem to be a theme directly suggested by Poe, whose features are extraordinarily reinterpreted by Schmidt from a modern, psychoanalytic perspective. Schmidt's deep reflection on the American writer ultimately contributed to the development of a linguistic-existential kind of theory—the *Etymtheorie*—which, once applied, leads to results as interesting as they are surprising.*

Questo articolo mira a indagare la ricezione di Edgar Allan Poe (1809-1849) in Germania, concentrandosi – in particolare – sulla POEtica di uno dei maggiori esponenti del Gruppo 47, lo scrittore tedesco sperimentale e avanguardistico Arno Schmidt (1914-1979).

Sebbene l'influenza di Poe nei Paesi di lingua tedesca non sia stata così intensa come in Francia, la sua importanza per la Germanistica risiede nel fatto che ha proposto idee moderne e innovative, legate principalmente alla sfera del soprannaturale e dell'irrazionale.

Partendo da una breve panoramica della ricezione di Poe nella letteratura tedesca – soprattutto nei primi anni del ventesimo secolo – il saggio esplorerà più da vicino il caso specifico di “Arno Schmidt,” che ha aperto le porte a una comprensione raffinata, curiosa e moderna del genio introspettivo di Poe. Verrà infatti dimostrato come la monumentale opera di Schmidt, intitolata

Zettel's Traum (1970), non solo costituisca una ricchissima raccolta di fonti sulla vita e l'opera di Poe – utile per gli studiosi e gli esperti di letteratura e storia americana – ma offra anche un'interpretazione originale e senza pari dello scrittore americano, che può portare a studi interessanti e approfonditi sulla vita e l'opera di Poe in Germania.

Attraverso esempi concreti, si mostrerà infine come il labile confine tra ambientazione fantastica e realistica nelle opere di Schmidt, a partire da Zettel's Traum, sembri essere un tema direttamente suggerito da Poe, i cui tratti sono straordinariamente reinterpretati da Schmidt in una moderna prospettiva psicoanalitica. La profonda riflessione di Schmidt sullo scrittore americano ha infine contribuito allo sviluppo di una teoria di tipo linguistico-esistenziale – l'Etymtheorie – che, una volta applicata, porta a risultati tanto interessanti quanto sorprendenti.

Keywords: *Edgar Allan Poe, Arno Schmidt, American studies, German studies, comparative literature*

1. Introduzione

L'articolo si focalizza sulla ricezione di Edgar Allan Poe in Germania secondo una prospettiva interdisciplinare e comparatistica che mira a creare un connubio tra *American* e *German Studies*. Si intende infatti mettere in luce come un autore americano, il suo pensiero e la sua opera siano stati ampiamente apprezzati, ripresi e/o reinterpretati in Germania da punti di vista nuovi e sconosciuti, che possono offrire agli americanisti – oltre che ai germanisti – ulteriori spunti di analisi e approcci interpretativi sulla vita e sull'*œuvre* di Poe, così come sulla sua visione del sovrannaturale e dell'irrazionale. Partendo da una breve panoramica sulla ricezione di Poe nella letteratura tedesca – soprattutto nei primi anni del Novecento – il saggio si concentra sulla rilettura innovativa di Poe da parte di uno scrittore tedesco del secolo scorso, Arno Schmidt (1914-1979). Schmidt, con il suo monumentale *Zettel's Traum* (1970), ha contribuito agli *American Studies* con una rivalutazione di Poe in chiave non più romantica, ma moderna e psicoanalitica e – in qualità di suo traduttore – ha fatto della lingua dello scrittore americano un “giocosso bricolage postmoderno di linguaggi, registri ed etimi interconnessi tra loro” (Göske 2014, 220; trad. mia). In particolare, ciò che fa di *Zettel's Traum* un'opera così grandiosa e rivoluzionaria è da rintracciare nella sua ricchezza di fonti e riflessioni riguardanti le opere dello scrittore americano, così come nella sua vastissima rete intertestuale, rivelandosi un repertorio di fondamentale importanza per la ricerca scientifica. Lo studio approfondito e dettagliato di Schmidt, infatti, è in grado di collocare Poe nel contesto della letteratura mondiale come nessun altro trattato ha fatto prima, permettendo agli studiosi di Poe di confrontarsi con i suoi testi in un modo nuovo, vario e creativo.

2. La ricezione di Edgar Allan Poe in Germania: una breve panoramica

Si può riscontrare un proficuo scambio tra la letteratura tedesca ed Edgar Allan Poe, che si formò in un'epoca in cui la cultura tedesca godeva di grande considerazione negli Stati Uniti, soprattutto in Pennsylvania, dove l'autore americano visse tra il 1838 e il 1844 (Hansen 1995, 4); in quell'occasione, lo scrittore scoprì per la prima volta le saghe germaniche e il gotico, manifestando un atteggiamento raffinatamente scanzonato, un'ironia velata e divertita nei confronti dello stesso materiale,¹ anche se il suo interesse per la letteratura e la cultura tedesca, seppur intenso, fu molto breve e incostante (Hansen 1995, 34). *Ligeia* (1838) e *The Fall of the House of Usher* (1839) – che evocano rispettivamente l'immaginario romantico della tradizione tedesca del Reno e l'atmosfera gotica con la forte influenza di fonti germaniche quali *Undine* di Friedrich de la Motte Fouqué e di E.T.A. Hoffmann (Hansen 1995, 3; 60; 98) – rappresentano il punto più alto del confronto di Poe con la letteratura tedesca (1995, 106). Ma cosa si può dire del fenomeno inverso, ovvero della ricezione di Poe in Germania?

Poe è uno di quegli autori che inevitabilmente entrano nell'immaginario poetico di chi ne abbia letto l'opera. La sua popolarità tra i lettori tedeschi è rimasta inalterata fino ad oggi, come dimostrano sia l'ultima *Werkausgabe* dell'opera di Poe pubblicata nel 2008 in vista del duecentesimo compleanno dello scrittore, sia un'edizione critica ed elaborata di *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (Littschwager 2014, 55): basti pensare che Poe è l'unico scrittore statunitense a cui sono state dedicate – in Germania – ben cinque edizioni complete della sua opera in lingua tedesca (2014, 56).

Ciò che più lega Poe agli scrittori tedeschi è probabilmente il fenomeno della *congenialità*, ovvero – secondo Carusi – “quella vicinanza di sensibilità, di tematiche e di approccio stilistico alla materia narrativa che si instaura tra due o più autori, i quali – senza influenzarsi direttamente – possono essere messi a confronto sulla base di caratteristiche comuni” (2010, 115). Tuttavia, la ricezione moderna dello scrittore americano da parte dei lettori e degli scrittori tedeschi è stata a lungo oggetto di valutazioni contraddittorie: se Braddy ritiene che “la Germania sia rimasta indietro rispetto ad altri Paesi europei” (1953, 130; trad. mia), Kühnelt e Lubbers

¹ A questo proposito si deve citare il contributo di Washington Irving – direttore della rivista *Analectic Magazine* – che, nel 1814, pubblica una recensione di ventiquattro pagine a *De L'Allemagne* di Madame de Staël (1813). Il saggio menziona i principali autori tedeschi – tra cui Klopstock, Wieland, Lessing, Gellert, Bodmer, i fratelli Schlegel, Tieck, Ohlenschläger, Jean Paul, Richter, Goethe e Schiller – e mira a sottolineare la crescente importanza del ruolo che la letteratura tedesca stava acquisendo nel panorama culturale internazionale, in particolare americano (Irving 1814, 298-308). Per ulteriori dettagli sulla ricezione della letteratura tedesca nel panorama americano dell'Ottocento e, in particolare, di Poe, si veda Hansen 1995, 7-19.

sostengono che Poe sia apprezzato più nei paesi di lingua tedesca che in America (1959, 197; 1973, 254).

Le prime traduzioni di Poe in tedesco risalgono alla seconda metà del diciannovesimo secolo, quando l'opera dello scrittore americano viene presentata per la prima volta in Germania su quotidiani e riviste (Littschwager 2014, 56): nel 1846 appare una traduzione di *The Gold-Bug* su una rivista praghese con il titolo *Der Goldkäfer: Erzählungen nach dem Englischen des Amerikaners Poe* (Göske 1995, 572) che, fin da subito, colpisce il pubblico tedesco per il suo carattere fantastico e romantico. Nel 1853, l'editore e traduttore Wilhelm Eduard Drugulin pubblica a Lipsia una selezione di diciassette racconti di Poe in tre volumi dal titolo *Ausgewählte Werke von Edgar Allan Poe*, dando un forte impulso non solo alla pubblicazione di edizioni future dell'autore americano in Germania, ma anche a ricerche di carattere più critico e speculativo, intese a 'rompere' con l'immagine di Poe come autore di sola prosa, dal carattere eccentrico e stravagante – comune alle prime traduzioni tedesche – e volte a crearne un'immagine più composita e differenziata. Una svolta è segnata dall'uscita di *Amerikanische Anthologie* del 1870 curata da Adolf Strodtmann,² in cui Poe viene ritratto per la prima volta in Germania non solo come autore di prosa, ma anche e soprattutto come poeta e teorico. Ciò ha portato alcuni critici, come Ola Hansson, a collocare il lavoro di Poe in un contesto moderno e contemporaneo: piuttosto di interpretare ancora una volta i racconti di Poe come mere manifestazioni del fantastico e del perturbante, Hansson sottolinea per primo la forte impronta psicologica e moderna nella sua opera, data soprattutto dalla sua poesia e dai suoi saggi (1894, 62). La *Werkausgabe* di Poe curata da Arthur Moeller-Bruck, tradotta da Hedwig Lachmann e uscita tra il 1901 e il 1904, rappresenta, in tal senso, un tentativo ancora più deciso di creare un'immagine più complessa e attuale di Poe e del suo pensiero, attraverso nuove e originali traduzioni della sua opera omnia, che ben sottolineano "l'elemento creativo [di Poe], il misticismo e il terrore come espressione della volontà sovrana di dominio sulla vita" (Ewers 1904, 12; trad. mia).

A partire da qui, Poe viene scoperto da grandi nomi della letteratura tedesca vicini al simbolismo francese – da Stefan George (1868-1933), Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) e Georg Trakl (1887-1914) a Thomas Mann (1875-1955)³ e Alfred Kubin (1877-1959) – che lo considerano come

² Si veda Strodtmann 1870.

³ L'influenza di Poe su Thomas Mann è esaminata nei dettagli da Burton Pollin, che mette in luce le analogie tra il romanzo di Mann *Buddenbrooks, Verfall einer Familie* (1901) e *The Fall of The House of Usher* (1839) di Poe. Oltre alla tematica molto simile, Mann riprende da Poe anche importanti *Leitmotive* di sradicamento, disintegrazione e morte, così come il tema della vulnerabilità del temperamento artistico. Similmente al protagonista di Poe, il giovane

“uno dei più grandi artisti mai esistiti” (Hoffmannsthal 1959, 318; trad. mia). Gerhard Hoffmann osserva che il merito più grande di Poe riconosciuto da questi scrittori è dovuto al ruolo centrale e innovativo che l’immaginazione ha nella sua scrittura, al fascino del carattere onirico e sublime delle sue opere, così come al dualismo tra naturale e soprannaturale (1983, 65). I suoi racconti vengono interpretati come simboli apocalittici e criptici dei problemi epocali di inizio Novecento: la rappresentazione da parte di Poe della criminalità e della vita urbana, ad esempio – che anticipa il *Berlin Alexanderplatz* döbliniano – risulta essere estremamente attuale. *A Descent into the Maelström* (1841), nello specifico, viene definita da Ernst Jünger (1895-1998) come “una delle più interessanti visioni che preludono alle catastrofi dei nostri tempi” (1949, 349; trad. mia). Rainer Maria Rilke (1875-1926), non a caso, rimane particolarmente colpito da come Poe rappresenti lo sconosciuto, il perverso e il misterioso come parti integranti della totalità dell’esistenza umana, per cui interpreta *The Pit and the Pendulum* (1842) come una parabola dell’inspiegabile condizione dell’umanità moderna. In particolare – in un passo tratto dalle sue *Briefe an einen jungen Dichter* (1904) – Rilke parla di “quella pericolosa sensazione di incertezza che spinge i protagonisti dei racconti di Poe a percepire le mura della loro terribile situazione di prigionia e a non rimanere estranei agli indicibili orrori della loro condizione” (1940, 47; trad. mia).

Sebbene l’opera di Poe, come si è visto, sia stata accolta e apprezzata da moltissimi poeti e scrittori tedeschi⁴ – soprattutto a partire dai primi del Novecento – pochi l’hanno trattato in modo così vario e articolato come Arno Schmidt, su cui ci si concentra in questo saggio.

3. La *POEtica* di Arno Schmidt

3.1 Arno Schmidt lettore e traduttore di Poe

Per Arno Schmidt – *enfant terrible* della narrativa tedesca del dopoguerra (Göske 2014, 214) – Edgar Allan Poe è stato “non solo uno dei più grandi scrittori della nostra epoca, ma anche il più puro e il più semplice, l’*unico* poeta che potesse tenere testa ai nostri duecento nomi di scrittori europei, perché dello stesso o addirittura di più alto livello” (1995d, 374; trad. mia). Sebbene si tratti di uno dei più importanti e complessi scrittori sperimentali tedeschi del secolo scorso, Arno Schmidt – proprio per la sua scrittura piuttosto insolita e stravagante – non è riuscito a ottenere

aristocratico Kai dei *Buddenbrooks* è un artista decadente ossessionato dall’idea della morte prematura. Egli ammira Poe come simbolista e loda *The Fall of the House of Usher* come il miglior esempio di questo simbolismo, definendone il protagonista uno dei migliori personaggi mai creati nella letteratura mondiale (Pollin 1986, 222-239).

⁴ Per ulteriori informazioni sulla ricezione di Poe in Austria e in Germania si veda Forclaz 1999, 38-44 e Littschwager 2014, 55-64.

il giusto apprezzamento da parte del suo pubblico; inoltre, soltanto pochi si sono occupati della sua ricezione di Edgar Allan Poe, con cui Schmidt aveva una forte affinità personale e letteraria, al punto da imitarlo nelle sue prime opere (Hansen 1988, 166-180) e farne uno dei protagonisti del suo romanzo monumentale *Zettel's Traum* (1970). Vedremo dunque come Schmidt dapprima si cimenti con le traduzioni tedesche esistenti di Poe (Schmidt 1955b, 16-25), per poi diventare un suo studioso e infine suo stesso traduttore.⁵

Arno Schmidt nasce ad Amburgo nel 1914: fin dall'infanzia, si sente particolarmente affine al Romanticismo tedesco, soprattutto a Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843) – di cui, pochi anni dopo, avrebbe scritto la biografia – Ludwig Tieck (1773-1853) e E.T.A. Hoffmann (1776-1822),⁶ ma sono anche gli anni in cui si imbatte per la prima volta in un'edizione in quattro volumi di opere di Poe, curata da J. H. Ingram e acquistata durante un viaggio a Londra (Göske 2014, 214): tale lettura è un'esperienza che Schmidt paragona all'intensità di un "primo amore" (1977, 12; trad. mia). L'altro 'incontro' aneddotico con Poe risale all'immediato dopoguerra, quando – nel tardo autunno del 1945 – Schmidt si trova prigioniero di guerra nel lager di Münster e scova "in un piccolo armadietto pieno di pidocchi" (1955b, 16; trad. mia) una copia dei *Tales* (1846-1849) di Poe. Sebbene manchino circa una ventina di pagine, "l'importante è che si sia preservato intatto quel gioiello di prosa che è *The Fall of The House of Usher*" (1955b, 16; trad. mia), che lo scrittore tedesco avrebbe tradotto qualche anno dopo.⁷

Entrambe le esperienze hanno una caratteristica comune: la vicinanza a Poe da parte di Schmidt si verifica in momenti di drammatica transizione esistenziale e sconvolgimento emotivo; prima durante l'adolescenza, poi quando si ritrova sradicato in una nuova città, lontano dalla sua casa e dalla sua famiglia. In questi momenti, la potenza dei testi di Poe colpisce profondamente Schmidt, tanto che arriva a definire lo scrittore americano uno dei più grandi "dèi della sua giovinezza" (1969, 426; trad. mia). Non sono propriamente gli aspetti gotici, inquietanti o perturbanti che affratellano Schmidt a Poe, ma piuttosto un'innata affinità personale e caratteriale: "La sua fronte era alta per i pensieri e il suo occhio selvaggio; nei pochi solchi sul suo volto ho letto storie di dolore, di stanchezza, di disgusto per il genere umano e di desiderio di solitudine" (Poe 1984, 222; trad. mia). Nel descrivere l'uomo solitario al chiaro di luna, il narratore di *Silence – A Fable* (1837) di Poe dipinge una figura pensierosa che contempla

⁵ Per maggiori dettagli sulla traduzione di Arno Schmidt di *Ms. Found in a Bottle* si veda Brahms 1993.

⁶ "A 15 anni leggevo Schopenhauer; Nietzsche – verso cui sono diventato sempre più diffidente – Wieland, de la Motte-Fouqué, Poe, Jean Paul, Hoffmann, Tieck... questi erano davvero dei grandi uomini!" (Schmidt 1995a, 421; trad. mia).

⁷ Sulla traduzione di Schmidt di *The Fall of the House of Usher* si veda Göske 2014, 217-220.

la desolazione umana e naturale. L'immagine sembra evocare proprio la condizione di Arno Schmidt e la sua posizione all'interno della comunità letteraria tedesca nel dopoguerra, vale a dire quella di uno scrittore introverso e solitario che rifugge la razza umana, mentre piange le sue follie e i drammi della sua epoca. In entrambi gli scrittori – grandi *outsider* del proprio tempo e ribelli all'*establishment* accademico da cui sono stati esclusi – si avverte un forte senso di 'offesa' e ferita spirituale che crea una costante inclinazione alla polemica e trova nello spirito di opposizione la sua massima logica.

Sentendosi quindi profondamente affine al "grande fratello Poe" (2023b, 162; trad. mia), Arno Schmidt riempie la sua opera di riferimenti intertestuali allo scrittore americano. In uno dei suoi primi testi, intitolato *Dichtergespräche im Elysium* (1940) – pubblicato postumo nel 1984 – ad esempio, Schmidt raccoglie dodici dialoghi che vedono come protagonisti una comunità di scrittori, tra cui Schopenhauer, Omero, Shakespeare, Hölderlin e Coleridge. Costoro discutono – in un simposio nell'aldilà – di un'ampia varietà di questioni relative alle loro professioni e sono profondamente affascinati dalla *Philosophy of Furniture* (1840) di Edgar Allan Poe: quest'ultimo è un *primus inter pares* e sia la prima che l'ultima riga del dialogo sono sue. È interessante qui la vena umoristica di Schmidt, soprattutto quando Omero dichiara quanto gli sarebbe piaciuto possedere un libro con la calligrafia di Poe, o quando Goethe brinda allo scrittore americano, pentendosi di aver sottovalutato gli scrittori della generazione romantica (Schmidt 1984, 36). Altrettanto significativo è il passo in cui Poe critica due dei suoi stessi testi, sorprendendosi di essere stato ammesso all'*Elysium* nonostante le numerose trasgressioni estetiche nei suoi *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) e *The Black Cat* (1843) (1984, 11); ma è la recitazione all'entrata di alcuni versi dei suoi *The Raven* (1845), *Ulalume* (1847) e *Landor's Cottage* (1849) ad assicurargli un posto tra gli "immortali creativi" (Schmidt 1984, 122). Nelle ultime pagine, Poe descrive accuratamente ai suoi colleghi il percorso travagliato che ha dovuto affrontare per accedere all'*Elysium*, con lo stile impeccabile di Schmidt che ne imita la voce narrante e ne fa trasparire il monologo interiore, dove racconta le ultime ore della sua vita e il tragico momento della morte in una miserabile stanza di ospedale, dopo essere rimasto per otto ore, con la febbre alta, sul pavimento bagnato (1984, 138). Da un punto di vista narrativo, questo *pastiche* letterario sembra una narrazione archetipica di Poe, modellata su *Manuscript Found in a Bottle* (1833) e *A Descent into the Maelström* (1841), mentre il contenuto e la struttura seguono *The Colloquy of Monos and Una* (1841), dialogo in cui Poe esplora la sensibilità dell'anima dopo la morte del corpo, in cui i confini tra regno fisico e intellettuale, tra carne e spirito, tra vita e morte – come nel *Dichtergespräche* di Schmidt – sono labili, per non dire inesistenti. Non è quindi un

caso se la maggior parte dei primi racconti e poesie di Schmidt – scritti nel decennio tra il 1933 e il 1944 – mostrino una forte influenza di Poe, in quasi tutti gli aspetti.

Tuttavia, questa prima forma di devozione di stampo prettamente romantico verso Poe e di identificazione con esso viene superata da Schmidt negli anni a venire, man mano che lo traduce e si accinge a scoprirlo con più accuratezza. Questa fase è collegata anche ai cambiamenti radicali che coinvolgono lo scrittore tedesco e la sua attività. In particolare, l'anno 1945 segna un'evidente rottura per quanto riguarda lo stile di scrittura di Arno Schmidt, forse innescato da un'esperienza traumatica al fronte negli ultimi giorni di guerra (Clausen e Rauschenbach 1994, 62). A partire da *Pharos, oder von der Macht der Dichter* (1944), Schmidt abbandona progressivamente i suoi tratti romantici, a favore di un nuovo tipo di scrittura sperimentale che diventa sempre più radicale – in particolar modo nella sua concezione del linguaggio – e sempre più influenzata dai padri della psicanalisi della sua epoca, Freud e Joyce (Göske 2014, 219).

La vera cesura nell'attività scrittorica di Schmidt – così come della sua ricezione di Poe – è tuttavia segnata dagli anni Sessanta, in cui Schmidt si dedica a Poe con un'intensità senza precedenti. Nel 1966, la *Walter Verlag* debutta con il lancio del primo dei quattro volumi – ciascuno contenente più di mille pagine (Hansen 1988, 179) – dell'edizione più completa mai esistita su Poe (Martens 1990, 81), scientifica a tutti gli effetti e uscita integralmente nel 1973 e ripubblicata nel 2008 a cura di Kuno Schuhmann e Hans Dieter Müller, dal titolo *Gesamte Werke in vier Bänden*, dove Schmidt e Hans Wollschläger (1935-2007) figurano come traduttori. Il primo volume contiene quarantaquattro racconti di Poe tradotti, una prefazione editoriale, numerose note a piè di pagina, una bibliografia completa delle opere, così come uno schema cronologico e dettagliato della vita dello scrittore americano (Göske 2014, 213). Le traduzioni di Schmidt suscitano pareri contrastanti che vanno dall'ammirazione al rifiuto, probabilmente a causa della presenza di moltissimi neologismi⁸ e forme arcaicizzate per rispettare e conservare l'estraneità dell'espressione e la densità tonale dello scrittore americano.⁹ Da un lato quello di

⁸ Sono tantissime le parole e le forme verbali non lessicalizzate nelle traduzioni di Schmidt, che risulta essere autore ancor più che traduttore. Una parola interessante e ricorrente nelle traduzioni di Schmidt, ad esempio, è *Träumungen* – per tradurre *dreams* – che rimanda alla parola *Täuschungen* sottolineando il carattere delirante e deviante del sogno (si veda Schmidt 1995b, 260).

⁹ Il motto di Glanvill in *Ligeia* di Poe ne è un esempio: “E la volontà giace in lei, non muore. Chi conosce i misteri della volontà? Perché Dio non è altro che una grande volontà che pervade tutte le cose per natura della sua intenzionalità. L'uomo non si abbandona agli angeli né alla morte del tutto, se non per la fragilità della sua debole volontà (Poe 1908, 55; trad. mia). In Schmidt, la forma verbale *lieth* (giacere) non viene tradotta con la forma del tedesco moderno *liegt* ma con la forma arcaica *leit*, con la quale lo scrittore tedesco mantiene la qualità sonora dell'originale perché *lieth* e *leit* hanno lo stesso inizio da un punto di vista tonale, soprattutto se si considera

Schmidt è un tedesco “‘americanizzato,’ antiquato e obsolecente,” dall’altro è caratterizzato da una “sintassi molto ritmica” e un “lessico innovativo e poetico” (Černý 1991, 150; trad. mia), che dà nuovi e interessanti impulsi al linguaggio. Gli editori, infatti, sottolineano fin dall’introduzione la polifonia di questo progetto di traduzione, nel tentativo di riflettere la misura polifonica di Poe come *Sprachingenieur* (Schuhmann, Müller 2008, 11). Per ottenere una buona traduzione di Poe, infatti, più che sul lessico e sul contenuto, Schmidt, *ascoltando* il testo di partenza, si focalizza prevalentemente sullo *Sprachklang*, ossia sulla forma, sul suono, sul ritmo e sul tono delle frasi, così come sui dispositivi poetici come l’allitterazione, per avvicinarsi il più possibile allo stile di Poe e riprodurlo nel tedesco della sua generazione.¹⁰ Infatti, secondo Schmidt, i testi di Poe si possono definire – per usare la terminologia di Reiss – “*formbetont*,” ‘accentuati nella forma,’ quindi sicuramente problematici nel processo di traduzione, ma anche particolarmente espressivi, perché manifestazioni della volontà creatrice e misteriosa dell’artista (1984, 38): sembra sempre che Poe provi a dire qualcosa che non ha il coraggio di esprimere, ragione per cui quella che conta davvero nelle sue opere è la forma, intesa come disposizione e ritmo delle parole. Per questo motivo – secondo Schmidt – lo scopo di tradurre in modo coerente e rispettoso un autore come Poe è un “tentativo di trasporre capolavori stranieri in un’eterogeneità di suoni e sintassi” (1985, 79; trad. mia), quindi tradurre in modo ‘riproduttivo’ (*abbildend*) nelle sue caratteristiche formali. Questo perché la categoria formale e ritmica non è separabile dall’azione e dal contenuto: nelle parole, nella *Tonart*, si articolano pensieri e stati d’animo, per cui il narratore di Poe – e di Schmidt – non si limita a esprimere a parole il suo dolore ma lo vive e, attraverso la ritmica del linguaggio, include il lettore nel suo stato emotivo di eccitazione mentale. *Ligeia* (1838) di Poe, ad esempio, dimostra quale funzione può avere l’elemento formale del suono in un testo letterario: il suono di *Ligeia* non è solo un dispositivo stilistico, ma un *Motiv* a tutti gli effetti che – come si vedrà tra poco per *Zettel’s Traum* – se evocato, permette al narratore di esplorare i suoi ricordi. Il solo nome dell’amata, per esempio, evoca il suo carattere ammaliante e inquietante allo stesso tempo, una bellezza che parla da sé, e che il narratore caratterizza con metafore linguistiche e sinestesie: “Ligeia, Ligeia!

che il dittongo accentato è uguale alla sillaba radicale (Schmidt 1979, 59). Inoltre, la scelta di *nimmer* piuttosto che *nicht* (mai) implica maggiore estraneità linguistica e consente così di mantenere parte del contenuto e della struttura sintattica e sillabica del testo fonte.

¹⁰ Di qui, le parole di Schmidt in *Ulysses in Deutschland*: “ogni parola è così perfettamente bilanciata, scelta in base all’accento e alla colorazione delle vocali; così ogni riga è precisamente orchestrata dai segni di punteggiatura. Il vocabolario è così ampio e l’uso dei sostantivi così preciso che – dopo aver letto l’originale per un po’ di tempo – è facile da seguire e ammirare” (Schmidt 1995d, 374; trad. mia).

È solo con questa dolce parola – Ligeia – che nella mia fantasia viene evocata l'immagine di colei che non c'è più" (Poe 1908, 56; trad. mia).

È proprio su questa concezione intertestuale e polifonica di Poe che si basa *Zettel's Traum* di Schmidt (Littschwager 2014, 63).

3.2 *Zettel's Traum* (1970) e la Etymtheorie

Con il romanzo *Zettel's Traum*, il rapporto controverso di Schmidt con lo scrittore americano raggiunge il suo apice. Schmidt lo scrive nell'arco di dieci anni, completandolo l'ultimo giorno di dicembre 1968 a Bargfeld, un paesino della bassa Sassonia dove si era ritirato e aveva trovato la massima ispirazione (Hansen 1988, 168). Lettori e critici letterari sono rimasti sconcertati già dalla mole e formattazione del libro: con le sue 1.334 pagine scritte in tre colonne indipendenti – in circa dieci milioni di caratteri stampati – *Zettel's Traum* è stato definito come "il documento più intricato ed eccentrico mai posseduto sulla ricezione di Poe del Ventesimo Secolo" (Hansen 1988, 168; trad. mia).

L'ambiguità del romanzo è evidente già dal titolo, che si riferisce al metodo di lavoro e composizione di Schmidt e, in particolar modo, ai 120.000 schedari (*Zettel*) con cui lo scrittore tedesco ha assemblato il romanzo; ma *Zettel* è anche il nome con cui i tedeschi – a partire dalla prima traduzione tedesca di Shakespeare di Christoph Martin Wieland – traducono il nome del tessitore Bottom di *A Midsummer Night's Dream*, con l'intenzione di svuotare il nome del personaggio dalle sue connotazioni sessuali.¹¹ Dalla stessa commedia, Schmidt trae il motto per il suo romanzo, così da assicurarsi ironicamente che il lettore – fin da subito – non trascuri il senso nascosto e le allusioni letterarie da cui è caratterizzato dall'inizio alla fine. Si noti, inoltre, che dal titolo inglese del romanzo, *Bottom's Dream*, risultano fin da subito chiari i doppi sensi e gli istinti sessuali repressi su cui gioca l'intero romanzo: in questo modo – già dal titolo – il lettore è pronto a trovarsi di fronte un libro che – simile alla commedia shakespeariana, al romanzo gotico di Poe ma anche a quello moderno e psicanalitico di Joyce – coinvolge aspetti mitici ed eventi sovranaturali che si insediano nella vita di tutti i giorni dei quattro protagonisti, con l'inconscio e i turbamenti propri della psiche umana come principale oggetto d'indagine. Un altro aspetto interessante del titolo sta nell'anacoluto del genitivo, la cui desinenza -s è separata dalla parola *Zettel* attraverso un apostrofo, sia per dare a quest'ultima un'enfasi maggiore, sia per anticipare gli aspetti sperimentali e anticonformisti del romanzo. Con il termine *Traum*, invece, Schmidt sembra fare riferimento alla sua teoria della "quarta

¹¹ In inglese, il titolo del romanzo *Zettel's Traum* di Schmidt è *Bottom's Dream*, tradotto da John E. Woods (Woods 2016).

forma di prosa” – elaborata intorno al 1955 in una sorta di manifesto – dal titolo *Berechnungen*, dove per i racconti *Längere Gedankenspiel*, *Kaffauch Mare Krisium* e *Die Umsiedler*, Schmidt teorizza quattro diverse forme di prosa, tra le quali quella del “sogno” (Schmidt 1955a, 112-117). A essa, Schmidt ricorre in *Zettel's Traum* e si tratta di una prosa caratterizzata principalmente dalle riflessioni subconscie del pensiero e strutturata su intricati livelli di coscienza.

Dietro a tutte queste complessità del romanzo, si cela paradossalmente una trama semplice, scandita da discussioni sulla vita e sulle opere di Edgar Allan Poe dell'erudito letterario e io narrante Daniel Pagenstecher – chiaramente alter ego dell'autore – dei suoi amici traduttori Paul e Wilma Jacobi e della loro figlia di sedici anni Franziska. Il tutto si svolge nell'arco di un'intera giornata nella brughiera di Lüneburg, in Bassa Sassonia. Paul e Wilma – imbattendosi in un'attività di traduzione delle opere di Poe – si trovano di fronte a un blocco e non riescono più a proseguire, così decidono di andare a trovare il loro vecchio amico ed esperto di Poe, Daniel, a Ödingen per ricavare qualche informazione in più sugli scritti e sulla biografia dello scrittore americano. La maggior parte del romanzo consiste quindi in una sorta di ‘simposio letterario’ su Poe, che Schmidt costruisce sulla base dei suoi stessi studi. Per essere più precisi, vi sono quattro *Handlungsebenen* (o trame) all'interno del romanzo: le vicissitudini di quattro personaggi principali nell'arco di una giornata; la storia della cittadina di Ödingen e dei dintorni, il passato di Daniel e dei tre Jacobi e, infine, la discussione su Poe e altri artisti (Stündel 1982, 135-136). Ancor più della trama, è l'aspetto grafico che colpisce in quest'opera: la narrazione – composta da otto parti, è continuamente interrotta dalla presenza di lettere, materiale pubblicitario, fotografie, schemi e disegni che pongono l'opera al di fuori dello stretto ambito letterario. La struttura grafica di Schmidt si distingue per un'insolita disposizione del racconto sulla pagina, una tecnica che – attraverso la narrazione – cerca di captare e seguire le percezioni della coscienza:¹² più intricati sono i pensieri, maggiore sarà l'anticonformismo grafico e tipografico.¹³ Come si è accennato precedentemente, il libro è infatti scritto in tre colonne separate, ma parallele. La colonna centrale è dedicata alla trama principale e alle vicissitudini dei protagonisti che si svolgono a Ödingen, così come ai monologhi interiori del narratore in prima persona, mentre la colonna di destra raccoglie prevalentemente *marginalia* con riferimenti a

¹² Se il soggetto della narrazione è Poe, il modello di riferimento formale e stilistico è sicuramente *Finnegans Wake* (1939) di Joyce, anch'esso caratterizzato dalla presenza di più colonne, da uno stile frammentario e allusivo, metacommenti e speculazioni etimologiche.

¹³ Nel corso del romanzo, Schmidt sfrutta le parentesi: meno si è coscienti e padroni di un impulso, di un sentimento o di un pensiero, più si usano parentesi. Una punteggiatura come: “-:-?:-!!!” sta a significare uno stato di noia che cambia e volge in allegria ed eccitazione (Schmidt 2014, 432).

testi letterari della letteratura mondiale e con i ‘sogni ad occhi aperti’ dei quattro personaggi principali. Questo sta a significare che, oltre al mondo reale, esiste un mondo di finzione e di ‘sogno,’ e tali mondi vanno differenziati anche graficamente. La colonna di sinistra, invece, è interamente dedicata a Poe: la maggior parte delle volte contiene riferimenti a sé stanti a citazioni e opere di Poe, ma ogni volta che la discussione sullo scrittore americano acquista intensità, la colonna centrale si sposta nella sezione sinistra della pagina, indicando che Poe – in quel momento – rappresenta l’argomento più importante, per non dire il quinto personaggio principale. La colonna di sinistra è anche quella in cui Daniel elabora e spiega la sua *Etymtheorie* – di cui si parlerà tra poco – raccontando storie sulla vita dello scrittore americano e inserendo citazioni dai suoi testi a titolo esemplificativo.

L’obiettivo primario di *Zettel’s Traum* e delle sue discussioni è quello di esaminare i romanzi di Poe per trovare segnali circa la sua sessualità patologica. Non è un caso che, in *Zettel’s Traum*, il ruolo di Poe come autore di letteratura sia appena menzionato: i suoi testi servono piuttosto come ‘serbatoio’ per scriverne una ‘psicobiografia’ e stabilire – al di là di ogni dubbio – la natura patologica della sua sessualità, di cui nessuno, prima di Schmidt, si era mai occupato. Si tratta di un approccio che Schmidt testa per la prima volta nel suo *Sitara und der Weg dorthin* (1963) – uno studio sullo scrittore tedesco Karl May (1842-1912) – che rappresenta anche il ponte di collegamento a Poe, perché prelude a *Zettel’s Traum*. Qui, Schmidt analizza il modo in cui l’autore descrive paesaggi e personaggi, concludendo che la precedente ipotesi del ricercatore Paul Elbogen sulla presunta omosessualità di May possa essere confermata con assoluta certezza (Schmidt 1963). Infatti, nell’analizzare le singole parole, si accorge che i testi di May contengono messaggi criptati di omosessualità e voyeurismo, tecnica che Schmidt applica anche al suo romanzo su Poe per capirne la psiche. In quest’occasione, Schmidt perfeziona i suoi strumenti, e – combinando nella sua opera le teorie freudiane del linguaggio e dei simboli e i giochi di parole di Joyce – elabora la già accennata *Etymtheorie*, o “teoria degli etimi,” una teoria psicolinguistica, decisamente idiosincratica e inventiva, caratterizzata da un tipo di scrittura fonetico-paronomastica focalizzata sulla *Ur-Sprache*, vale a dire sulla struttura linguistica dell’inconscio sublimato e sulla sua possibilità di essere messa in relazione alle disposizioni sessuali: tale teoria rappresenta, per Schmidt, la chiave di lettura e il fondamento teorico dell’opera di Edgar Allan Poe, della cui creatività linguistica lo scrittore tedesco si fa portavoce. Ricollegandosi sostanzialmente al principio del *lapsus* freudiano, Schmidt sostiene che il nostro vocabolario – a livello inconscio – sia organizzato sulla base di contenuti sonori e sessuali o ‘etimi,’ vale a dire immagini che – scaturendo dalle analogie lessicali e soprattutto sonore tra parole – emergono dall’inconscio. Discernerli, decostruirli e scinderne le componenti in

significati lessicali discreti significa penetrare nel significato semantico più profondo di una parola e coglierne gli aspetti nascosti e sublimati dall'io. Negli scrittori, in particolare, si riscontrano quindi due livelli: quello dell'ego/*Ich* conscio e razionale e quello latente dell'*id/es*, dell'inconscio perturbato e irrequieto che – cacciato dalle convenzioni del *Super-Io* – continua a riaffiorare dalle profondità della psiche umana in modo polivalente e subliminale. Di conseguenza, secondo Schmidt, un'attenta analisi delle parole usate da un autore può fornire – proprio per le sue inevitabili connotazioni sessuali intrinseche – un accesso diretto ai tabù della sua sessualità e delle sue disposizioni. Il traduttore diventa quindi un filologo-psicanalista con il compito di ricostruire il percorso interiore che porta un autore a adoperare determinati termini, ricomponendo la simbologia delle immagini evocate dalle singole parole e stabilendo anche la rete di affinità che lega i vocaboli diversi. Qualsiasi parola, di conseguenza, può trasformarsi in una “Porte=Manteau=Word” (Schmidt 1995b, 264) che condensa diversi significati – per lo più sessuali – in un unico termine polifonico e cerca quindi di collegare diverse prospettive in un'unità coerente.¹⁴ Tuttavia, gli etimi non rappresentano necessariamente l'unica verità nascosta in una parola: lasciano semplicemente immaginare – oltre al significato semantico tradizionale – altre possibilità che, convenzionalmente sublimato dall'io, giacciono silenziose nei tabù della mente. Il desiderio rimosso dall'io consapevole provoca secondo Schmidt – nel caso di Poe – delle aberrazioni sintomatiche che emergono nel linguaggio attraverso mascherate espressioni sessuali inconse. Infatti, nei suoi testi, termini comuni e apparentemente innocenti manifestano dimensioni psicologiche e sessuali sublimato che rimandano alle sue fantasie inconsciamente represses, ma che il lettore dovrebbe accettare come pensieri che corrono parallelo alla trama del testo principale o di superficie (*Über-Ich*). In *Zettel's Traum*, Schmidt cerca, come già accennato, di riprodurre graficamente questo schema: elimina la censura dell'*Über-Ich* e porta l'etimo sulla superficie lessicale, permettendogli di intromettersi nel testo che, a quel punto, è ben in grado di trasmettere al lettore desideri, impulsi, perversioni e ricordi rimossi, rivelando il suo messaggio segreto, solitamente erotico e sessuale. In particolare, nel corso del romanzo, l'attenzione di Daniel si focalizza sempre di più sulla complessa sessualità di Poe al punto che – dopo intense riflessioni – arriva ad attribuirgli tendenze voyeuristiche. Per smascherare tali camuffamenti, il protagonista di *Zettel's Traum*

¹⁴ Per un lettore tedesco questo concetto può essere esemplificato dal nome stesso *Poe* perché la parola *Po*, in tedesco – nel gergo dei ragazzi – corrisponde all'inglese *bottom*, ed è proprio questa connessione che, come osservato precedentemente, dà il titolo al romanzo e che, al contempo, tenta di spiegare la presunta perversione di Poe per quella parte del corpo umano.

sfrutta il metodo dell'associazione libera e rende *palace* con *Phallus*,¹⁵ *pen* diventa *penis*, *faculty* si trasforma in *fuckculty*, *fixen* come *fickSn*, *impassibel* viene reso con *im= pussy=bell*, la gonna plissettata di Franziska *Plisseerock Pleas'see-Rock* e così via. Particolarmente significativo, inoltre, è il passaggio in cui Daniel interpreta l'affermazione di Poe “per un Fouquè, ci sono cinquanta Molières” (Schmidt 2014, 200; trad. mia) come “per un *fuck* ci sono cinquanta *molls*” (Schmidt 2014, 68; trad. mia), a sostegno dell'ipotesi che Poe amasse frequentare i bordelli. Altrettanto ricorrenti e controversi sono i termini *complesso di Eddy-Poe* e *POE de Chambre*, che marcano il voyeurismo inconscio di Poe (Schmidt 2014, 90; 102; 184).

Interessante è inoltre il fatto che il discorso su Poe in *Zettel's Traum* non riguardi soltanto problemi testuali di traduzione, ma anche considerazioni su probabili fonti da cui Poe possa aver attinto per scrivere le sue opere. Cruciale è, ad esempio, l'interpretazione di Daniel di uno dei suoi romanzi preferiti di Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, “il racconto con cui vorrebbe avere a che fare qualsiasi interprete” (Robinson 1982, 47; trad. mia), e che è l'argomento principale di conversazione nel primo libro (Schmidt 2014, 922). Particolarmente significativa è l'interpretazione di Daniel circa la misteriosa conclusione del romanzo, profondamente diversa rispetto – ad esempio – a quella di Marie Bonaparte che aveva visto il finale come una regressione al complesso edipico dello stadio infantile ed erotico rappresentato dal ritorno della madre, che svolge un ruolo centrale per il protagonista (1948, 338). Schmidt arriva, attraverso le parole di Daniel, a un livello di specificità e precisione maggiori – anche se non del tutto condivisibili – attingendo alle sue dettagliate conoscenze biografiche di Poe: in *Pym* – attraverso la visione della pioggia bianca – si attiva il ricordo inconscio delle nuvole di borotalco che la madre di Poe aveva creato mentre cambiava il pannolino alla sorella minore Rosalie, quando Poe aveva solo un anno. L'interpretazione di Poe da parte di Schmidt – che lo vede ancora una volta come un voyeur coprofilo, la cui perversione affiora sulle strutture inconscie dei suoi testi – risulta piuttosto riduzionista; pertanto, in questo caso, sembra più affidabile l'ipotesi della Bonaparte sul ruolo centrale della madre, i cui echi si odono anche nel vino madeira di *Pym*, dietro il quale si cela l'etimo ‘madre.’ Persino il viaggio di *Pym* a Tsalal – secondo Schmidt – nasconde pulsioni sessuali sublimite (Poe 2000, 156-181). Nella terra santa Tsalal – che Schmidt riscrive da *holyland* con i termini *Hole=Land* – predomina il nero e gran parte dell'avventura avviene sottoterra. Mentre Bonaparte interpreta Tsalal come una fantasia viscerale, risultante dalle fantasie sessuali perverse di Poe su sua madre, secondo Schmidt l'intenzione inconscia di Poe è meno edipica. L'oscurità che predomina a Tsalal ricorda infatti

¹⁵ “Invece di quello che mi era venuto inizialmente in mente: ‘fallo! Fallo! Fallo!’, la penna scrive Palazzo Pallas” (Schmidt 2014, 97).

non solo il colore degli escrementi, ma anche quello di una donna con cui Poe era stato in un bordello nel tardo autunno del 1827 e che gli aveva trasmesso una malattia venerea (Schmidt 2014, 444). Tale opinione è sicuramente controversa e soggetta a molte critiche perché, ancora una volta, riduzionista, ma il vero aspetto innovativo di questa interpretazione sta nell'episodio in cui Daniel descrive l'avventura sotterranea di Pym e il suo compagno Peters nella caverna, che rappresenta il loro inconscio. Le cavità ancora più sotterranee, caratterizzate da due grandi buchi molto profondi che provvedono allo scarico, stanno a rappresentare, secondo Daniel, memorie sublimite di latrine, mentre le strane iscrizioni indecifrabili sulle pareti della caverna simboleggiano le perversioni nascoste del voyeur Poe. Nel nome *Klock-Klock*, Daniel individua l'etimo nascosto *cloaca* – la parte terminale dell'intestino di alcuni vertebrati, in cui sboccano anche i condotti del sistema urinario (Schmidt 2014, 853), rafforzando la metafora degli escrementi. L'acqua misteriosa che si trova nelle zone basse dell'isola potrebbe invece rappresentare l'urina. Il paesaggio di Tsalal, in questo modo, arriva a rappresentare un'enorme latrina, disseminata da tumuli che, se per Poe sono scorie – intendendo frammenti di lava – per Schmidt, dal greco *skòr*, non sono altro che feci ed escrementi. Tutto questo, naturalmente, è ben sublimato nel *Pym* di Poe, ma Schmidt – attraverso Daniel – si ostina a ricercarne i significati nascosti per rivelare apertamente la perversione del suo autore.

Non tutti gli scrittori si prestano ad essere decifrati attraverso gli etimi. Poe, tuttavia, risulta essere un soggetto ideale perché, secondo Daniel – in un contesto letterario più ampio – figura come il maggior rappresentante di un gruppo di autori da lui chiamati *Dichter-Priester*, o DP (poeti-sacerdoti) che, in inglese, è anche l'abbreviazione di “displaced personalities” (Schmidt 2014, 16). Tra questi poeti – discendenti diretti dei vati – vi sono il poeta romantico tedesco Novalis, lo scrittore austriaco del diciannovesimo secolo Adalbert Stifter e tantissimi altri artisti rispetto ai quali Poe è al vertice (Schmidt 2014, 403). Per Daniel, questi artisti dominati dal pathos – che attribuiscono alla mitologia, al simbolismo, al Romanticismo, all'esperienza del sublime, alla fantasia un'enfasi eccessiva – sono soggetti impotenti di fronte al dominio del proprio inconscio. Separando nettamente il genio dall'intelletto, essi parlano in termini troppo astratti, facendo passare in secondo piano non solo la realtà, ma anche le proprie pulsioni e disposizioni sessuali inconscie. Poiché tali scrittori mancano di qualsiasi distanza ironica dal processo creativo, non sono padroni, ma schiavi della loro stessa lingua, che esplode in etimi fuori controllo. Viceversa, autori come Joyce e Carroll – entrambi amanti dei giochi di parole – nel controllo sovrano e assoluto del loro mezzo, rappresentano l'estremo opposto. Tale soppressione non fa che condurre – nel caso, ad esempio, di Poe – a voyeurismo e coprofilia che

si manifestano nelle espressioni testuali inconse di perversioni sessuali, la cui caratteristica principale è ciò che Schmidt chiama *ImPOEtenz* ('impotenza') (2014, 752).

La critica di Schmidt all'astrattismo e al linguaggio sublime di Poe può essere letta anche come un'autocritica alle sue stesse opere, in particolare dei racconti pseudoromantici della sua giovinezza, ancora fortemente influenzati dallo scrittore americano come *Dichtergespräche im Elysium* (1940), *Pharos oder von der Macht der Dichter* (1944), *Leviathan* (1949) e *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) che, in *Zettel's Traum*, vengono attribuiti a una misteriosa figura locale ed inquietante chiamata *Der Grüne* (Schmidt 2014, 100), più volte incontrata dai personaggi nelle loro passeggiate a Ödingen¹⁶ (Schmidt 2014, 56). Si tratta di uno scrittore della stessa età di Poe, appartenente alla sua epoca, ucciso dai contadini locali, che giace sepolto nello Schauerfeld, un appezzamento di terreno vicino alla casa di Daniel (Schmidt 2014, 11-13). Il nome stesso *Schauerfeld* porta per analogia al termine *Schauerroman* o 'romanzo gotico,' mostrando più chiarezza sull'identità di *Der Grüne*, un fantasma che rappresenta lo spirito del Romanticismo e che – anche in epoca di psicanalisi – continua a perseguire la scrittura. *Der Grüne* non è l'unico personaggio immaginario ed elemento soprannaturale presente nell'opera: il paesaggio intorno a Ödingen ricorda i quadri romantici di Friedric ed è popolato da spiriti elementari che si collegano sia ai personaggi shakespeariani di *A Midsummer Night's Dream* (1595) e a Ariel di *The Tempest* (1610), sia a quelli di Poe in *The Island and the Fay* (1841). Il soprannaturale percorre, in particolare, il centro del romanzo, quando i personaggi stessi, inspiegabilmente, si trasformano in cavalli (Schmidt 2014, 116-119), alberi (2014, 196-206), funghi (2014, 262-254), pappagalli (2014, 356-358), marinai e navi (2014, 555-577), personaggi della mitologia greca (2014, 577-589) e conchiglie (2014, 594), mantenendo comunque una certa coerenza con la trama principale: non è un caso, ad esempio, che la metamorfosi in alberi avvenga nel secondo libro, il cui tema principale è il simbolismo sessuale delle piante in letteratura, che assumono, a loro volta, sembianze antropomorfe. Gli spiriti e le scene fantastiche raggiungono l'apice nel settimo libro,¹⁷ in cui anche Poe fa una breve apparizione

¹⁶ Durante la loro prima passeggiata allo Schauerfeld, Daniel parla del fantasma di un autore che giace sepolto lì. Questo scrittore – che assomiglia a Daniel (alias Schmidt) – scrisse ai tempi di Poe e tra i suoi lavori si citano *Der Garten des Herrn von Rosenroth*, *Mein Onkel Nicolaus* e *Das Schloss in Ungarn*, probabilmente un riferimento al racconto giovanile di Schmidt *Die Insel* (1949), il cui primo capitolo si chiama *Das Schloss in Böhmen*. Si veda Schmidt 2014, 11-13.

¹⁷ In questa parte sono frequenti le allusioni ai *masques* in altre opere, oltre che *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare, anche in *Prinzess in Brambilla* di E.T.A. Hoffmann (1821) e in *Orpheus in der Unterwelt* di Jacques Offenbach (1858).

travestito dalle sue stesse creazioni.¹⁸ Il risultato di ciò è un'ambientazione che è sia iperrealistica nei suoi minimi dettagli, sia fantastica, modellata sul carattere illusorio dei panorami romantici ottocenteschi. Con ciò, Schmidt sottolinea ancora una volta il carattere biunivoco evidente e necessario che si cela dietro la letteratura, di fronte alla quale elementi fantastici e realistici sono inscindibili. Con tali digressioni caratterizzate dal sublime, dal mitico, dal fantastico, la letteratura sembra riacquistare la sua autonomia estetica rispetto alle interpretazioni psicoanalitiche e positiviste che dominano il resto e la maggior parte del romanzo.¹⁹

Tale doppia natura dell'ambientazione in Schmidt si osserva anche in uno dei suoi ultimi romanzi, *Abend mit Goldrand* (1975). Qui – proprio come Ödingen – Klappendorf è un villaggio immaginario collocato a nord-est di Hannover, con molti riferimenti alla cittadina di Schmidt, Bargfeld. Ma Klappendorf è anche il luogo dove la differenza tra reale e fantastico è molto labile e sottile. Uno dei protagonisti – il vecchio scrittore Alexander Ottokar Gläser²⁰ – si innamora della giovane Ann'Ev,' che oscilla tra il mondo reale di Klappendorf e un quadro che ricorda *Garten der Lüste* (1490) di Hieronymus Bosch (1453-1516). L'unico momento in cui i due personaggi si avvicinano più o meno concretamente avviene mentre percorrono una nuvola abitata da spiriti elementari, episodio che rappresenta un'unione ideale e platonica. Tuttavia, questo romanzo si conclude con una nota di speranza che in *Zettel's Traum* è inesistente. Mentre Franziska e Daniel rimangono amaramente consapevoli che non potranno mai essere una coppia, Ann'Ev' – prima di scomparire per sempre nella nebbia (forse per tornare nel futuro o nell'aldilà) – chiede a Gläser se lui sarebbe in grado di aspettare il suo ritorno, domanda a cui lui risponde con “sempre” (Schmidt 1975, 182; trad. mia). Tale racconto dimostra quindi un progressivo allontanamento da parte di Schmidt dal realismo letterario e dalla sfera freudiana

¹⁸ Viene descritto come l'assistente di una certa Dottor Li Gäa (che ricorda il personaggio di Poe Ligeia), dietro cui si nasconde l'amica di infanzia di Franziska, Christa Junge (Schmidt 2014, 1063-1070).

¹⁹ La doppia natura dell'ambientazione è evidente dal nome stesso del villaggio dove abita Dan, Ödingen. Da un lato, l'aggettivo tedesco *öde* significa 'vuoto, desolato,' un'allusione allo spirito freudiano di disillusione, prevalente a quel tempo. Dall'altro, *öde* si riferisce anche a *Ein Öde* che significa luogo lontano, rifugio, riparo dal mondo, quindi ideale per spiriti fantastici e metamorfosi, che intendono scomparire e non tornare mai più.

²⁰ I personaggi principali, come in *Zettel's Traum*, sono caratterizzati da chiari riferimenti autobiografici: Gläser incarna il Romanticismo, Fohrbach ne simboleggia la critica e i lati oscuri e Olmers la sfera psicologica/sessuale. Gläser sarebbe quindi associato alle prime opere di Schmidt, ma anche al suo ritorno al Romanticismo negli anni Settanta; il positivista Fohrbach si ricollega invece alla fase tra *Leviathan* e *Kaffauch Mare Crisium* e Olmers con il disincanto degli anni Sessanta (Körber 1998, 314).

della psicanalisi e un ritorno al mondo del Romanticismo, intravedendo nell'amore romantico la possibilità di realizzarsi, ma solo e soltanto nel regno del fantastico.²¹

In nuce, labili confini tra ambientazioni fantastiche e realistiche nelle opere schmidtiane da *Zettel's Traum* in avanti sembrano una tematica suggerita direttamente da Poe: la maggior parte degli elementi propri di queste ambientazioni – come le metamorfosi, o gli spiriti elementari che osservano ed entrano in contatto con i vivi – sono infatti i capisaldi della letteratura gotica di cui Poe è rappresentante per antonomasia. A questo proposito, il già citato saggio di Schmidt *Über die Arbeitsweise Edgar Allan Poes*, riconduce tutti i racconti di Poe a un unico aspetto: paesaggi fantastici e immaginari (1995, 373-388). Al contempo, gli aspetti perturbanti e molti personaggi grotteschi o inquietanti tipici del Gotico rimangono assenti, ma vengono sostituiti dagli orrori della sessualità e dagli aspetti inquietanti delle scoperte freudiane che – pur rimanendo aspetti nascosti nell'alta letteratura – emergono e si manifestano attraverso il linguaggio. Di fronte ai personaggi schmidtiani che discutono incessantemente sulla sessualità umana e sui suoi aspetti più ignoti e inconsci, rimane poco spazio per i mostri e vampiri tipici di Poe, che, tuttavia, si nascondono proprio dietro a quelle proiezioni. Il fatto che tali mostri non siano presenti fisicamente ma solo sotto forma di proiezione dimostra come Arno Schmidt prenda il romanzo gotico di Poe come modello, ma si adatti, al contempo, alle caratteristiche tipiche della psicanalisi della sua epoca. Anche quando compaiono sosia e fantasmi come *Der Grüne*, o quando i personaggi si trasformano in piante e animali non ispirano orrore o terrore, perché le razionalizzazioni di Daniel nell'interpretare Poe – per quanto problematiche e contorte – compensano o addirittura impediscono tali potenziali effetti nel lettore, che ne rimane semplicemente inquietato.

In questo senso, le ambientazioni magiche e fantastiche – in chiave romantica – non sono altro che allegorie 'realistiche' della contingenza dell'esistenza umana e offrono, al contempo, la possibilità di fuga da essa. Questo rappresenta anche la sintesi della 'doppia natura' che ricorre, come un *Leitmotiv*, in *Zettel's Traum*.

4. Conclusioni

Sebbene l'influenza di Poe nei paesi di lingua tedesca non sia stata così intensa come in Francia, la sua importanza per la germanistica risiede nel fatto che lo scrittore americano ha suggerito

²¹ Lo stesso tema è evidente nell'ultimo romanzo di Schmidt dal titolo *Julia, oder die Gemälde* (1983). Qui il vecchio scrittore Leonard Jhering si innamora di una piccola principessa, Julia, che vede in un quadro nel castello di Bückeberg. La loro unione è permanente, ma solo a condizione che Leonard entri nel quadro e ci resti. Inoltre, significativo è che questo romanzo gli elementi fantastici predominino su quelli tipici del realismo letterario.

idee moderne e innovative, ha ampliato gli orizzonti letterari, portando scrittori e pubblico a un interesse sempre crescente verso la sfera del sovrannaturale e dell'irrazionale. Arno Schmidt, in particolare, ha aperto le porte a una stravagante, ma allo stesso tempo, raffinata, curiosa e moderna comprensione psicologica del genio di Poe attraverso il suo imponente saggio sperimentale-enciclopedico *Zettel's Traum*, che, nella sua complessità, non è solo uno studio psicologico approfondito sui percorsi mentali che portano alla traduzione di sentimenti, pensieri e turbamenti in parole, ma anche un'opera erudita e coltissima sull'interconnessione tra lingua e pensiero, quindi molto innovativa da un punto di vista linguistico, perché ricca di neologismi o di giochi di parole costruiti su associazioni di idee di stampo psicoanalitico. Essendo Schmidt stato traduttore di Edgar Allan Poe, è opportuno sottolineare in questa sede come la sua riflessione sulla figura dello scrittore americano e sulla traducibilità della sua opera abbia contribuito attivamente all'elaborazione di una teoria linguistico-esistenziale – la *Etymtheorie* – che, se applicata, rivela risultati tanto interessanti, quanto sorprendenti. Ma ciò che, in definitiva, fa di *Zettel's Traum* un'opera di straordinaria importanza non è da rintracciare né nella *Etymtheorie*, né tanto meno nell'ipotesi di Poe come voyeur, ma piuttosto nella sua ricchezza di materiale riguardo alla vita e all'opera dello scrittore americano, che guidano gli studiosi di tutto il mondo verso intuizioni sempre nuove che vanno ben oltre una lettura superficiale. Ad esempio, la sua ipotesi su possibili fonti tedesche per *The Fall of the House of Usher*²², ribadita anche in *Zettel's Traum* Schmidt 2017, 169), ha portato gli studiosi a condurre moltissime ricerche sul materiale germanico dietro quel racconto (Hansen 1992, 101-112). Anche per questo motivo, la critica riconosce in Schmidt non solo un traduttore e un interprete, ma anche e soprattutto un filologo a diretto contatto con il suo 'sosia' americano (Krömmelbein 1988, 12-14), di cui rielabora costantemente temi e *Leitmotive*.

²² Schmidt allude a Poe in un altro discorso radiofonico scritto nel 1961 sull'autore tedesco Leopold Schefer (1784-1862), dove sostiene che alcune delle idee principali contenute in *The Fall of the House of Usher*, *Hop-Frog* (1849) e altri racconti di Poe siano state tratte dalle prime raccolte di novelle di Schefer. Infatti, quasi trecento copie della prima edizione avevano raggiunto gli Stati Uniti nel 1829 a prezzi piuttosto modici. Inoltre, mentre traduce Poe, Schmidt identifica nel racconto *Das Raubschloß* (1812) del famoso romanziere tedesco Heinrich Clauren (1771-1854), un'altra probabile fonte l'*Usher* di Poe. Lo scrittore americano lo avrebbe letto in una traduzione in inglese stampata nel *Blackwood's Magazine* (Schmidt 1995c, 375). Significativo è anche un altro discorso radiofonico di Schmidt dal titolo *Die Meisterdiebe* (1957), in cui si suppone che il racconto di Poe, *Hop-Frog*, sia basato su un antico libro di cronache germaniche e che *Gordon Pym* sia fondato sul racconto di Johann Gottfried Schnabel (1692-1758) – *Insel Felsenburg* (1731) – arrivato a Poe attraverso un adattamento danese di Adam Öhlenschläger (Hansen 1992, 108).

In definitiva, il genio linguistico di Schmidt costringe i lettori a confrontarsi con i testi di Poe in un modo vario e creativo che non conosce precedenti (Quinn 1957, 135), offrendo una rete intertestuale e originale di parole che documenta la sua autobiografia di lettore e ricercatore appassionato ed eclettico, un mondo oscurato dalla follia umana e dal nichilismo, in cui intelletto e libido rappresentano lampi di luce che si riflettono, in primis, sul linguaggio. Ciò che più accomuna Schmidt a Poe è l'idea che l'orrido, il grottesco non facciano parte di un semplice filone letterario ereditato dalla tradizione germanica, ma siano una categoria vera e propria della psiche umana: i loro racconti – con la loro atmosfera – non sono altro che la rappresentazione della loro sognante vita interiore, che traducono l'incubo in realtà e rappresentano la realtà quasi come un incubo.

Beatrice Berselli è dottoranda in *Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di Verona (XXXVI ciclo)*, nel settore scientifico-disciplinare *L-LIN/13 (Letteratura tedesca)*. Il suo progetto di ricerca verte sul rapporto letterario, politico e ideologico tra *Klaus Mann e Stefan Zweig*, a partire dallo studio di un carteggio – parzialmente inedito – scritto tra il 1925 e il 1941. I suoi interessi scientifici si focalizzano sui confronti, in particolar modo nell'ambito della *Exilliteratur e della Briefkultur des 20. Jahrhunderts*, ma anche sui rapporti interdisciplinari tra *letteratura e linguistica, letteratura e arti figurative, letteratura e architettura*. Nel 2018 ha pubblicato una breve monografia sul *Laokoon di Lessing e sulla sua ricezione da Goethe ad Aby Warburg*. Per Winter Verlag (Heidelberg) si è occupata della teoria della traduzione nella Germania nel diciottesimo secolo. Oltre che su Schmidt, scrive anche su *Hugo von Hofmannsthal, Alfred Andersch e Winfried G. Sebald*.

Opere citate

- Bonaparte, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*. Londra: Imgo, 1949.
- Braddy, Haldeen. *Glorious Incense: The Fulfillment of Edgar Allan Poe*. Washington: Kennikat, 1953.
- Brahms, Ewald. *Edgar Allan Poe zwischen Kontinuität und Wandel*. Saarbrücken: Dissertation, 1993.
- Carusi, Simonetta. "Edgar Allan Poe e la letteratura tedesca. Tre esempi: Kafka, Heine e Arno Schmidt." *Il ritorno di Edgar Allan Poe&CO*. A cura di Annalisa Goldoni, Andrea Mariani e Carlo Martinez. Napoli: Liguori, 2010. 113-122.

- Černý, Lothar. "Die abbildende Übersetzung. Klang und Rhythmus in Arno Schmidts Übersetzung von Poes *Ligeia*." *Lebende Sprachen* 36.4 (1991): 145-151.
- Clausen, Bettina, Lars Clausen e Bernd Rauschenbach. *Teiche zwischen Nord- und Südmeer. Fünf Vorträge und Anmerkungen*. Friedrichsdorf: Arno Schmidt Stiftung, 1994.
- Ewers, Hanns Heinz. "Foreword." *Das Unheimliche Buch*. A cura di Felix Schloemp. Monaco di Baviera: Müller, 1904. 11-12.
- Forclaz, Roger. "Poe in Germany and Austria." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. A cura di Lois Davis Nives. Iowa: University of Iowa Press, 1999. 38-44.
- Göske, Daniel. "*Black Radiation*: Arno Schmidt's Appropriation of Poe." *Translated Poe*. A cura di Emron Esplin e Margarita Vale de Gato. Bethlehem: Lehigh University Press, 2014. 213-220.
- . "The German Face of Edgar Poe: New Evidence on Early Responses in a Comparative Perspective." *Amerikastudien* 40.4 (1995): 572-592.
- Hansen, Thomas S. "Arno Schmidt's Reception of Edgar Allan Poe, or the Domain of Arn(o)heim." *The Review of Contemporary Fiction* 8.1 (1988): 166-180.
- . "The German Source for The Fall of the House of Usher." *Southern Humanities Review* 26.3 (1992): 101-112.
- Hansen, Thomas S. e Burton R. Pollin. *The German Face of Edgar Allan Poe: A Study of Literary References in His Works*. Columbia: Camden House, 1995.
- Hansson, Ola. *Seher und Deuter*. Berlino: Rosenbaum und Hart, 1894.
- Hoffmann, Gerhard. "Edgar Allan Poe and German Literature." *American-German Literary Interrelations in the Nineteenth Century*. A cura di Cristoph Wecker. Monaco di Baviera: Fink, 1983. 52-105.
- Hoffmannstahl, Hugo von. *Aufzeichnungen*. Francoforte sul Meno: Fischer, 1959.
- Irving, Washington. "De L'Allemagne. Par Madame la Baronne de Stael-Holstein." *The Anacletic Magazin* 3 (1814): 298-308.
- Jünger, Ernst. *Strahlungen*. Tübingen: Heliopolis, 1949.
- Kafka, Franz. *Die Strafkolonie*. A cura di Mauretta R. Capuano. Milano: La Spiga-Meravigli, 1995.
- Körber, Thomas. *Arno Schmidts Romantik-Rezeption*. Heidelberg: Winter Verlag, 1998.
- Krömmelbein, Thomas. "Verhinderte Erwachsene. Poe und Schmidt in einer neuen Poe Biographie." *Der Haide-Anzeiger. Mitteilungen zu Arno Schmidt* 24.7 (1988): 12-14.

- Kühnelt, Heinz Harro. "Die Aufnahme und Verbreitung von E.A. Poes Werken im Deutschen." *Festschrift für Walther Fischer*. A cura di Horst Hoppel. Heidelberg: Winter, 1959. 195-224.
- Littschwager, Marius. "Poe in Germany: A Panoramic and Historical View of His Works Translated into the German Language." *Translated Poe*. A cura di Emron Esplin e Margarita Vale de Gato. Bethlem: Lehigh University Press, 2014. 55-64.
- Lubbers, Klaus. "Zur Rezeption der amerikanischen Kurzgeschichte in Deutschland nach 1945." *Nordamerikanische Literatur im deutschen Sprachraum seit 1945. Beiträge zu ihrer Rezeption*. A cura di Horst Frenz e Hans-Joachim Lang. Monaco di Baviera: Winkler, 1973. 252-262.
- Martens, Klaus. "The Art Nouveau Poe: Notes on the Inception, Transmission, and Reception of the First Poe Edition in German Translation." *Amerikastudien* 35.1 (1990): 81-93.
- Poe, Edgar Allan. "Ligeia." *Tales of Mystery and Imagination*. Londra: J.M. Dent&Sons, 1908. 159-163.
- . "Silence – A Fable." *Poetry and Tales*. A cura di Patrick F. Quinn. New York: The Library of America, 1984. 220-248.
- . *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Londra: Penguin Classics, 2000.
- Pollin, Burton R. *Thomas Mann and Poe: Two Houses Linked in Insights and Outlooks: Essays on Great Writers*. New York: Gordian, 1986.
- Quinn, Patrick F. *The French Face of Edgar Allan Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.
- Reiss, Katharina. *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie*. Heidelberg: Niemeyer, 1984.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe an einen jungen Dichter*. Lipsia: Insel, 1940.
- Robinson, Douglas. "Reading Poe's Novel: A speculative Review of Pym Criticism." *Poe Studies* 15.2 (1982): 47-54.
- Schmidt, Arno. "Begegnung mit Fouqué." *Essays und Aufsätze I*. Francoforte sul Meno: Suhrkamp, 1995. 421-428.
- . "Berechnungen I, II, III." *Texte und Zeichen* 1 (1955): 112-117.
- . "Brief an W. Carl Neumann." *Augenblick* 1.5 (1955): 16-24.
- . *Die Ritter vom Geist*. Francoforte sul Meno: Fischer, 1985.
- . *Dichtersgespräche im Elysium*. Zurigo: Haffmanns, 1984.
- . *Edgar Allan Poes Meistererzählungen*. Monaco di Baviera: Mannesee Verlag, 1979.

- . "Pharos oder von der Macht der Dichter." *Abend mit Goldrand. Eine Märchenposse. 55 Bilder aus der Ländlichkeit für Gönner und Verschreibkunst*. Francoforte sul Meno: Fischer, 1975. 173-189.
- . *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk und Wirkung Karl Mays*. Francoforte sul Meno: Fischer, 1963.
- . "Sylvie&Bruno." *Essays und Aufsätze I*. Francoforte sul Meno: Suhrkamp, 1995. 259-267.
- . "Über die Arbeitsweise Edgar Allan Poes." *Essays und Aufsätze I*. Francoforte sul Meno: Suhrkamp, 1995. 373-388.
- . "Ulysses in Deutschland." *Essays und Aufsätze I*. Francoforte sul Meno: Suhrkamp, 1995. 374-380.
- . *Vorläufiges zu Zettel's Traum*. Francoforte sul Meno: Fischer, 1977.
- . *Zettel's Traum*. Francoforte sul Meno: Fischer, 2014.
- Schuhmann, Hans e Dieter Hans Müller. "Vorwort." Edgar Allan Poe, *Werke in vier Bänden*. A cura di Kuno Schuhmann e Hans Dieter Müller, trad. di Arno Schmidt e Hans Wollschläger, 4 vol, Berlino: Insel, 2008. 1-18.
- Strodtmann, Adolf. *Amerikanische Anthologie. Dichtungen der amerikanischen Literatur in den Versmaßen der Originale übersetzt*, Lipsia/Hildburghausen: Verlag des Bibliographisches Instituts, 1870.
- Stündel, Dieter. *Zettel's Traum*. Francoforte sul Meno: Peter Lang, 1982.