

NEL SALOTTO DELLA SIGNORA VON F. TRE NOVELLE DI PAUL HEYSE: *FRAU VON F.* (1878), *DIE SCHWARZE JAKOBE* (1883) E *NINON* (1900)

GIOVANNI TATEO
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract - The article explores the role of the setting and atmosphere that forms the backdrop to the oral narrative act of three framed novellas by Paul Heyse (1830-1914): *Frau von F.* (1878), *Die schwarze Jakobe* (1883) and *Ninon* (1900). Frau von F.'s living room, both in the Swiss hotel (*Frau von F.*) and in her Berlin home (*Die schwarze Jakobe*; *Ninon*), is as an intimate space that facilitates confessions and reflections. The open French window in *Frau von F.* connects the inside with the outside, thus creating a contrast with the symbolic closure typical of places where confessions of intimate and personal experiences are staged. The lamp with the green lampshade becomes a recurring element, a symbol of intimacy and a narrative guide, encouraging the transition from emotional tension to narration. In *Die schwarze Jakobe*, Frau von F. recounts the tragic life of the peasant girl Jakobe in an indoor evening setting, a mirror of her introspection. In *Ninon*, the scene shifts around a tea table, where the university professor narrates the story of the sculptress Ninon, offering a reflection on the female condition between independence and conformism. The three novellas show how the scenic space, with its theatricality gathered in the word, amplifies the emotional dynamics, transforming the act of telling into a ritual of listening and intimate revelation.

Keywords: 19th century German literature; Paul Heyse (1830-1914); Embedded Narrative; Confession/Retrospective; Orality/Writing.

1.

Dans un salon parisien, trois hommes bavardaient devant la cheminée. L'un d'eux dit soudain:

– Mon cher Marcel, vous avez dû avoir une vie passionnante. Si vous nous la racontiez?

– Volontiers, répondit Marcel, mais je vous conseille de vous asseoir, car cela risque de prendre un certain Temps.

Tandis que ses auditeurs s'installaient dans des fauteuils confortables, Marcel s'éclaircit la voix et reprit:

– Longtemps je me suis couché de bonne heure, etc.¹

Riportando, a proposito dei livelli narrativi, questo divertente “pastiche de Maupassant”, Gérard Genette intendeva mostrare come qualsiasi narrazione extradiegetica, se supportata da appropriati accorgimenti, possa trasformarsi in narrazione incorniciata. La simulazione, che ha le caratteristiche di una tipica prova di resistenza, sembrerebbe in realtà più confutare che avvalorare la tesi avanzata con il manifesto paradossale. È poco probabile, infatti, che una simile cornice sia in grado di reggere *da sola* il profluvio di parole messo in moto dalla celeberrima frase iniziale della *Recherche*. Chiunque abbia letto il romanzo

¹ Genette 1983, p. 64. Il brano inserito in questo studio non compare in quello da lui pubblicato un anno prima (Genette, 1982), in cui si analizzavano nello specifico i fenomeni di ipertestualità, e dunque, fra gli altri, anche i “pastiche”, dando particolare rilievo a quelli proustiani.

sa quanto estremamente dilatate siano le dimensioni della narrazione sviluppata dal testo che, una volta assunta la forma orale dispiegata sulla scena di una serata conviviale, finirebbe per esondare dall'alveo ragionevolmente plausibile della determinazione temporale attesa. A meno che non si volessero immaginare i due ascoltatori a tempo pieno impegnati a prestare attenzione al racconto del loro narratore per settimane, forse mesi, in ogni caso ben oltre la stagione in cui si tiene il caminetto acceso. Circostanza, questa, cui allude con pungente ironia l'estensore eterodiegetico del racconto della cornice facendo proferire a Marcel la frase: "mais je vous conseille de vous asseoir, car cela risque de prendre un certain Temps".

All'esercizio stilistico proustiano,² che suggerisce di fatto come il dispositivo della cornice, o per lo meno, verrebbe di pensare, ognuno meccanicamente impostato, altro non sia che un mero espediente retorico, è possibile comunque attribuire il merito di fornire un repertorio, seppur essenziale, dei più diffusi topoi impiegati per la messa in scena di un atto narrativo, benché scherzosamente banalizzati. La serata conviviale fra amici, il caminetto acceso, le poltrone o il divano su cui sono comodamente seduti coloro che si mettono in ascolto, la stessa conversazione nel corso della quale viene rivolta a uno dei presenti la fatidica esortazione a riferire della propria vita fanno parte di una drammaturgia e di una prossemica ricorrenti e consolidate, e tali da rinnovarsi, variamente modulate, e non di rado con una certa vivacità nell'allestimento scenografico, in larga parte dei racconti a cornice. Certo, non è detto che la ricercatezza delle configurazioni offerte riesca a fugare il sospetto, più di quanto non contribuisca invece ad alimentarlo, che le pratiche volte a lasciare la parola a un personaggio colto a raccontare di sé in una forma così estesa e totalizzante da divenire l'argomento stesso del prodotto epico abbiano spesso difficoltà a liberarsi dal fardello di persistenti automatismi, proprio perché imprigionate nella loro ineludibile ritualità.

Quale che sia l'opinione in merito, sta di fatto che la messa in scena di un atto narrativo, cui di solito si ricorre, rendendo in questo modo operante un dispositivo prospettico e di montaggio sovente assai complesso,³ per dare una specifica identità al detentore della delega alla narrazione, oppure, insieme a questi, anche al responsabile, esplicito o implicito che sia, dell'avvenuta verbalizzazione, presuppone in ogni caso la presenza di un pubblico oltre che di qualcuna/o disposta/o a raccontare o a confessarsi.⁴ E, per giungere a quel racconto o a quella confessione, vanno per un verso rimosse le eventuali remore di colei o di colui che ne sarà la narratrice o il narratore, per l'altro

² Il "pastiche" – è inutile dirlo – rinvia scherzosamente alla circostanza che Maupassant si avvalse di frequente del modulo a cornice. A proposito della produzione mimetica in particolare di Proust, Genette (1982, p. 109) precisa come il regime delle sue imitazioni riguardanti Sainte-Beuve, Balzac, Renan, Chateaubriand, Michelet, Régnier, Goncourt, Saint-Simon e Flaubert (per le ragioni che giustificano in questo elenco l'assenza del nome di Maupassant, cfr. *supra*, nota 1) si estenda "donc du plus satirique au plus admiratif. Mais il est très caractéristique qu'aucun de ces auteurs n'ait suscité chez Proust une condamnation ou une critique de sa singularité stylistique".

³ Sternberg (1882), p. 109, definisce la citazione, al cui modello può con tutta evidenza essere ricondotto qualsiasi racconto di un atto narrativo, un "perspectival montage between the original subject and the quoting subject who cites and manipulates his discourse within its new frame".

⁴ Già Kanzog (1968), pp. 321-322, rilevava l'importanza di integrare l'originaria definizione proposta da Merker (1928/29), p. 1, che recitava: "R.[ahmenerzählung] ist die technische Bezeichnung für eine bestimmte epische Erscheinungsform. Der Begriff ist dem gerahmten Bilde entnommen, bedeutet also, daß eine Erzählung wie ein Rahmen eine andere umschließt". Citando un passaggio di Friedemann 1910, p. 35, e dando così il giusto rilievo alla dimensione comunicativa che informa di sé ogni atto narrativo incorniciato, Kanzog ribadiva come "die Einkleidung der R.[ahmenerzählung] eine *fiktive Erzählsituation* als Anlaß einer oder mehrerer Erzählungen (= Binnenerzählungen) 'unmittelbar vorstellt, den Erzähler also als eine Gestalt der Dichtung selbst erscheinen läßt, die sich in einem mündlichen Bericht an gegenwärtige Zuhörer wendet' [Friedemann]".

corroborate la disposizione all'ascolto e le doti maieutiche del pubblico. Sicché un ruolo significativo è rimesso anche alla particolare atmosfera che viene a crearsi intorno a loro, per lo più nell'intimità di un palcoscenico delimitato da quattro pareti.

2.

Di tale modello hanno fatto largo impiego Theodor Storm, Paul Heyse e Ferdinand von Saar, e non ultimo Conrad Ferdinand Meyer per le sue ambientazioni storiche, gli scrittori che nel corso del XIX secolo hanno più di altri contribuito a creare un significativo repertorio in lingua tedesca di novelle a cornice con narratore interno orale.⁵ Cinquantadue sono quelle di Heyse, poco meno di un terzo dunque delle cento settantasette da lui complessivamente pubblicate dal 1855 al 1914, anno della sua morte.⁶ Allo scrittore berlinese si deve il merito di aver fornito variegati esempi di scenografie che fanno da sfondo tanto alla retrospettiva testimoniale, quanto soprattutto alla confessione. Ma anche di trame che, pur tradizionalmente organizzate, presentano una mobilità di impianto assai pronunciata, spesso non disgiunta da un più esteso dialogo fra il narratore del racconto interno e quello della cornice. In particolar modo nelle architetture più complesse, quando le interruzioni del racconto interno, generalmente volte a enfatizzare momenti rilevanti o cruciali della narrazione orale, si fanno più numerose e accompagnano cambiamenti di scena che rompono l'unità di tempo e/o di luogo della cornice.

Si esamineranno le scenografie in cui ha luogo l'atto narrativo orale di tre novelle, *Frau von F.* (1878), *Die schwarze Jakobe* (1883) e *Ninon* (1900), le quali, collegate dalla presenza del personaggio femminile eponimo della prima, potrebbero considerarsi, benché pubblicate in occasioni diverse, momenti di un unico ciclo novellistico.⁷ Heyse, cui doveva evidentemente piacere ritornare su temi e argomenti già trattati, ricorre non di rado a procedimenti orientati a creare rapporti di relazione fra le singole novelle, generando fenomeni di intertestualità diffusa. E ciò avviene, in larga parte, nelle circostanze in cui senza infingimenti, rimarcando anzi la sua funzione di autore, egli esibisce il proprio io autobiografico e assume il ruolo di narratore della cornice. Si pensi, per esempio, alla novella *Die Märtyrerin der Phantasie* (1887), in cui una donna, durante il viaggio su un battello da Coblenza a Magonza, racconta all'autore della novella *Ein Märtyrer der*

⁵ Jäggi (1993), pp. 262-265, fornisce un repertorio piuttosto ampio delle novelle a cornice con racconto interno orale pubblicate in lingua tedesca dal 1778 al 1900, cui fa riferimento nella monografia.

⁶ In questo conteggio andrebbero però anche incluse le dodici novelle ripartite all'interno dei due cicli novellistici, *In der Geisterstunde* (Heyse 1894, pp. 3-153) e *Plaudereien eines alten Freundespaars* (Heyse 1912), rispettivamente quattro nel primo e otto nel secondo. Un commento di tutte le novelle di Heyse è fornito da Hillenbrand (2021).

⁷ *Frau von F.* fu pubblicata nel volume *Frau von F. und römische Novellen* (Heyse 1881, pp. 1-76), insieme con altre tre novelle, due del 1879, *Die talentvoller Mutter* (ivi, pp. 77-146) e *Romulusenkel* (ivi, pp. 147-250), e una a cornice del 1880, *Die Hexe von Corso* (ivi, pp. 251-357); *Die schwarze Jakobe* comparve nel volume *Buch der Freundschaft. Neue Folge* (Heyse 1884, pp. 93-161), accanto a due novelle del 1883, *Siechentrost* (ivi, pp. 1-91) e *Gute Kameraden* (ivi, pp. 163-260), nonché all'opera teatrale *Im Bunde der Dritte. Charakterbild in einem Akt* (ivi, pp. 261-319), che reca la stessa data; *Ninon* fa parte di *Ninon und andere Novellen* (Heyse 1902, pp. 153-220), in cui trovarono spazio cinque ulteriori novelle: una a cornice del 1898, *Der Blinde von Dausenau* (ivi, pp. 153-220), tre del 1899, *Zwei Seelen* (ivi, pp. 77-151), *Tantalus* (ivi, pp. 291-372) e *Ein Mutterschicksal* (ivi, pp. 373-465), di cui la prima a cornice, e un'altra, anch'essa a cornice, del 1900, *Fräulein Johanne* (ivi, pp. 221-289). Benché alla luce di quanto si evince dalle indicazioni contenute in alcuni passaggi risulti evidente che la signora von F. che compare in tutte e tre le novelle sia lo stesso personaggio, ella reca in *Frau von F.* il nome di Sophie, lo stesso di sua nipote (cfr. GA II, 4, pp. 599, 613), mentre in *Die schwarze Jakobe* quello di Luise, che la sua amica ha voluto dare alla propria figlia (cfr. GA I, 4, p. 272).

Phantasie (1874) la propria esperienza di vita per dimostrarli quanto generica e centrata su una prospettiva maschile sia la portata della storia da lui precedentemente pubblicata, che si proponeva come l'edizione di una lettera indirizzata da un imputato al suo giudice.⁸ In questo gioco di rimandi, di particolare interesse è la difformità simmetrica delle due narrazioni incastonate, in cui si dispiegano quelle che potrebbero essere considerate 'memorie difensive', l'una al maschile e l'altra al femminile, benché pur sempre sotto lo stretto controllo di procedure di risemantizzazione della parola dell'altra/o condotte da un narratore della cornice pienamente "andromorfizzato".⁹ E tale da investire la determinazione dei relativi sistemi comunicativi degli eventi narrati, attraverso cui sembrerebbe profilarsi persino una tipologia di genere, assumendo le 'confessioni' nel caso della 'martire' la forma orale, quella della "vicinanza", vale a dire dell'immediatezza e spontaneità produttiva e ricettiva della parola, nel caso del 'martire' la forma scritta, quella della "distanza", vale a dire della pianificazione razionale del discorso.¹⁰ Analogamente accade che nella novella *Das Unglück, Verstand zu haben* (1905), la signorina quarantenne che l'autore della novella *Der Siebengescheite* (1894) ha la ventura di incontrare nello scompartimento di un treno, rievocando durante il tragitto la propria vicenda, faccia riferimento a quell'opera, per discutere le conseguenze negative derivanti dall'essere ingiustamente tacciati di saccenteria che lei stessa ha dovuto patire nei rapporti affettivi e sociali.¹¹ E ancora nella novella *Die Witwe von Pisa* (1865), il racconto del narratore interno parte proprio da una critica alle novelle *L'Arrabbiata* (1855) e *Annina* (1860): a bordo di una diligenza diretta sul Moncenisio, egli propone al suo compagno di viaggio, che ne è l'autore, una 'contro-storia' tesa a dimostrare quanto il suo giudizio sulle donne italiane sia inficiato da una visione fuorviante, perché letterariamente trasfigurata.¹²

E non andrebbero dimenticate a questo proposito nemmeno le questioni di intertestualità così come esse emergono dall'organizzazione editoriale delle novelle in trentaquattro volumi.¹³ Visto che l'argomento, meritando un approfondimento ben più

⁸ GA IV, 2, pp. [15]-[16]: "Aber freilich betragen sich die Märtyrer meines Geschlechts anders als jener gute Mensch in Ihrer Novelle, die ja eigentlich auch nur eine Generalbeichte ist. Ich habe oft darüber nachgedacht: es ist seltsam, daß Männer, in denen die Phantasie alle anderen Triebe beherrscht, die Tatkraft darüber einbüßen und sich einem passiven Schwelgen in ihren Einbildungen ergeben, während eine Frau, in der die Phantasie übermächtig ist, sich sofort zum Handeln, zum Verwirklichen ihrer Traumwelt angetrieben fühlt. Wie das zusammenhängt, daß wir unter dem vorwiegenden Einfluß gerade dieses Seelenvermögens unsern Geschlechtscharakter vertauschen, weiß ich nicht".

⁹ Cfr. Tateo (2022), pp. 40-41. È evidente che di oralità in un testo letterario si può parlare solo nel senso di una "finzione di oralità"; rispetto a tale questione si veda Goetsch (1985), pp. 202-218.

¹⁰ Sui termini di "vicinanza" e di "distanza", riferiti rispettivamente al linguaggio orale e scritto cfr. Koch/Oesterreicher 1985 e 1994.

¹¹ GA IV, 4, pp. [61]-[62]: "Ich hatte freilich das Verbrechen begangen, ihn zu korrigieren. Zur Strafe dafür blieb ich nun bei all meinen Altersgenossen die 'Siebengescheite', da das süddeutsche Wort rasch bei uns Eingang fand. | Sie haben einmal von einem Bauern erzählt, den man ebenso genannt hatte [...]. Es war ihm im Leben schlecht ergangen, weil er klüger war als die anderen und sich's leider merken ließ. Die Geschichte habe ich erst später kennen gelernt und meinen Schicksalskollegen herzlich bedauert. Aber freilich, ich hätte mir kaum eine Lehre daraus genommen. Man wird ja nur durch Schaden klüger". La novella reca lo stesso titolo, di cui è una mera traduzione, di una commedia in versi, *Gore ot uma* (1824), di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1795-1829). A quest'opera, in cui lo scrittore russo si prendeva gioco della società moscovita post-napoleonica, fa riferimento esplicito anche la narratrice all'interno del suo racconto (cfr. ivi, pp. [58]-[59]).

¹² GA I, 3, p. 298: "Ich habe einige Ihrer Novellen gelesen. Nun, daß diese Arrabiatas und Anninas doch auch im Süden etwas dünner gesät sind, als der geneigte Leser sich einbildet, werden Sie selber zugeben. Beiläufig, und ganz unter uns: sind es Geschöpfe Ihrer Phantasie, oder Studien nach dem Leben?"

¹³ Tale è il numero dei volumi che raccolgono le novelle di Heyse, se si tiene conto anche dell'ultimo, *Letzte Novellen* (Heyse 1914), pubblicato postumo, contenente, oltre alla novella a cornice *Unwiederbringlich* (ivi, pp. 141-193), altre due novelle, *Die bessere Welt* (ivi, pp. 1-58) e *Fanchette* (ivi, pp. 59-140). La definizione di "Sammlung" campeggiava nei sottotitoli dei singoli volumi, accompagnata dai relativi

specifico, porterebbe lontano, mi limito qui soltanto ad accennare brevemente al fatto che alcuni furono concepiti (e con l'andar del tempo con sempre maggiore frequenza) a partire da un genere narrativo: la novella morale (*Moralische Novellen*, 1869; *Neue moralische Novellen*, 1878), il racconto-ritratto (*Das Räthsel des Lebens und andere Charakterbilder*, 1897; *Menschen und Schicksale. Charakterbilder*, 1908), la fiaba (*Neue Märchen* 1899); altri da un tema, come dimostrano quei titoli che rinviano a un luogo: Merano (*Meraner Novellen*, 1864), Roma (*Frau von F. und römische Novellen*, 1881), il paesaggio pedemontano della Baviera (*Aus den Vorbergen*, 1893), il Lago di Garda (*Novellen vom Gardasee*, 1902), oppure a un motivo letterario: l'amicizia (*Buch der Freundschaft*, 1883; *Buch der Freundschaft. Neue Folge*, 1884), il Natale (*Weihnachtsgeschichten*, 1891), le apparizioni prodigiose (*In der Geisterstunde und andere Spukgeschichten*, 1894), i conflitti esistenziali (*Helldunkles Leben*, 1909).

3.

In verità, il salotto dell'abitazione della signora von F. è il palcoscenico con quattro pareti delle relative narrazioni orali soltanto nelle novelle *Die schwarze Jakobe* e *Ninon*. Diversamente, nel caso di *Frau von F.*, la messa in scena dell'atto narrativo orale è ambientata in un altro salotto, che è parte di un alloggio situato al piano superiore di un albergo. È qui, infatti, che il narratore della cornice diviene testimone dell'accorata confessione offertagli dalla sessantasettenne nobildonna, un'amica di vecchia data della madre,¹⁴ che sta come lui trascorrendo alcuni giorni di vacanza in una località di villeggiatura in Svizzera ospite della stessa struttura. Da questo incontro nasce un'amicizia che porta il giovane a cercare anche in seguito la compagnia della signora. Così, in occasione di una delle visite rese tempo dopo nella sua casa, egli apprende anche la storia che si adopererà in seguito a ricostruire nella novella *Die schwarze Jakobe* lasciandole la parola. Nella terza novella, *Ninon*, si annuncia un mutamento significativo nella distribuzione delle parti: lo spazio scenico del salotto non è più occupato da due soli personaggi impegnati in un colloquio privato, ma dal gruppo di signori che ogni giovedì vi si danno abitualmente convegno. Inoltre, se per un verso la funzione di narratore della cornice, non essendo più presente il suo giovane amico, viene affidata a un'istanza narrativa generalizzata che non ha – per quanto si voglia definirla, magari anche in questo caso, facendo ricorso alla felice locuzione avanzata da un analogo narratore nella novella *Auf Tod und Leben* (1885), “[ein] unsichtbarer Zeuge” (GA IV, 1, p. [459]) – un coinvolgimento immediato negli eventi narrati nella cornice, per l'altro a narrare il racconto interno non è più la padrona di casa, bensì il più giovane della compagnia, un cinquantenne professore di zoologia.

Ma un mutamento, benché circoscritto alla sola impostazione del racconto interno, e senza che esso investa dunque né la sostanza dell'allestimento scenico (il salotto tanto dell'alloggio nell'albergo quanto della casa della signora von F. dimostrano di avere le

numeri cardinali fino alla diciannovesima raccolta, *Villa Falconieri und andere Novellen* (Heyse 1888), ma scomparve nelle successive, a partire da *Weihnachtsgeschichten* (Heyse 1891).

¹⁴ Si apprende dalla signora von F. che la madre del narratore si chiamava Julie (cfr. GA II, 4, p. 576), come quella di Heyse. Il narratore dice in tale contesto: “Sie [Frau von F.] reichte mir wieder ihre Hand, die ich ehrerbietig an meine Lippen drückte. Es war mir, als hätte ich irgend ein liebevolles Vermächtnis meiner Mutter entdeckt und ein Recht darauf, mich seiner zu bemächtigen” (ivi, p. 578). Qualora si supponesse, anche in questo caso, una sorta di identità fra il personaggio di finzione e l'autore della novella, l'incontro di cui si racconta nella cornice sarebbe dunque avvenuto dopo il 1864, anno della morte della signora Julie (Saaling) Heyse.

medesime caratteristiche di intimità tipiche che favorirebbero la confessione persino dell'inconfessabile), né la distribuzione delle parti (sulla scena sono presenti solo i due personaggi della cornice a colloquio privato), emerge nondimeno dal confronto delle novelle *Frau von F.* e *Die schwarze Jakobe*, che potrebbero dirsi simmetricamente impostate. E ciò in considerazione del fatto che la seconda sembra collegarsi alla prima in virtù di quel procedimento, cui già si accennava, diretto a rilanciare, anche nella contrapposizione binaria uomo/donna, temi e argomenti già negoziati altrove. Dopo aver rivelato al suo giovane amico, nel salotto del suo alloggio nell'albergo svizzero, le circostanze riguardanti il fallimento della relazione con Charlot von C***, l'ufficiale della legione straniera suo coetaneo con il quale, anni dopo la morte del marito, era maturato un progetto di matrimonio, la signora von F. si trova a raccontare, nel salotto della sua abitazione, quelle dell'altro incontro che lei ritiene altrettanto decisivo per il suo percorso esistenziale. Questa volta con una donna, Jakobine, o Jakobe, come viene da tutti chiamata la giovane contadina sua coetanea conosciuta negli anni dell'adolescenza (al momento del loro primo incontro sono entrambe quindicenni), per la quale prova un'attrazione, per altro ricambiata, non scevra di connotazioni omoerotiche, come documentano due passaggi, in cui la narratrice ricorda il suo turbamento e la sua reazione emotiva allo scambio di baci sulla bocca con la ragazza:

Und plötzlich nahm sie meinen Kopf zwischen ihre breiten kräftigen Hände und küßte mich zweimal auf den Mund. Eine liebliche Wärme durchströmte mich, wie ich sie nie vorher empfunden. (GA I, 4, p. 259)

Doch merkte niemand, daß mir etwas Absonderliches begegnet war, und auch in den nächsten Monaten, die ich in der Stadt zubrachte, hütete ich mein Geheimnis so sorgfältig wie das einer verbotenen Liebe. Ich verglich im Stillen meine übrigen sogenannten Freundinnen mit diesem armen Mädchen und fand, daß sie alle von ihr in Schatten gestellt wurden. Was waren alle anerzogenen konventionellen Liebenswürdigkeiten, alle Tugenden und Talente unserer Treibhauskultur gegen den frischen Duft und Hauch dieser wild aufgewachsenen Feldblume? Ich hatte oft eine so heftige Sehnsucht nach meiner geliebten Schwarzen, daß ich Tag und Nacht von ihr träumte, oft so lebhaft, als hörte ich ihr Lachen dicht an meinem Ohr und fühlte den Druck ihrer warmen Lippen auf den meinen. (Ivi, p. 261)

Se tutto ciò¹⁵ potrebbe anche essere interpretato, ma non senza qualche forzatura, alla luce di quell'entusiasmo giovanile che la cultura delle emozioni aveva alimentato a livello letterario e antropologico sin dalla metà del XVIII secolo, inequivocabile è invece la rilettura, fugace, che viene fatta quasi sfuggire di bocca alla signora von F., ma proprio per questo ancora più significativa, della conversazione segreta con l'amica, condotta chiamando in causa un topos letterario canonizzato quale è la celebre vicenda dei due amanti Piramo e Tisbe, di cui si racconta nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 55-166):

Wir standen dann ein Viertelstündchen wie Pyramus und Thisbe beisammen und tauschten in atemloser Hast allerlei Gedanken und Gefühle aus. (GA I, 4, p. 259)

¹⁵ Si veda anche GA I, 4, p. 260: "Bei diesen Worten sah sie sich forschend nach der Hütte um, die ganz dunkel und lautlos am Ende des Gartens lag, und plötzlich klomm sie gelenkig wie eine Katze an dem Zaun empor und schwang sich drüben zu mir hinab, daß ich fast erschrak, als sie plötzlich mich mit ihren nackten Armen umfaßte und herzlich auf die Lippen küßte. Vergiß mich nicht, Goldene! sagte sie. Ich weiß, du wirst es nicht tun, du bist gut. Und ich wünsche dir – nein, ich wünsche dir nichts. Jeder weiß allein am besten, was er sich wünschen soll. Und komme wieder, wenn der Wald erst grün ist und unsere Rosen blühen. Bis dahin werde ich's wohl noch aushalten".

La confessione di una cocente delusione amorosa declinata nella prima novella lascia il posto nella seconda alla retrospettiva incentrata sulla tragica vita di Jakobe, recuperata in una dimensione testimoniale. Due tipi di attrazione folgorante. L'una per l'ufficiale dai tratti femminili e virili al tempo stesso, che lei descrive evocandone la somiglianza tipologica con Antinoo,¹⁶ il giovane noto per la relazione sentimentale e amorosa con l'imperatore Adriano, icona di bellezza maschile variamente celebrata anche nella scultura. L'altra per una ragazza irregolare e irrequieta, autodistruttiva, che nasconde la propria fragilità assumendo atteggiamenti disinvolti e spavaldi, si direbbe persino mascholini, ma proprio per questo dotata di grande forza seduttiva. È tanto forte quell'attrazione che la signora von F. ricorda di aver dubitato, ancora nel momento in cui stava per sposare colui che sarebbe divenuto in seguito suo marito, di essere capace di provare mai per un uomo lo stesso "sentimento passionale" ("leidenschaftliche Empfindung") che continuava a nutrire per lei (ivi, p. 268). Tuttavia, se nella novella *Frau von F.* era la protagonista della vicenda, nella novella *Die schwarze Jakobe* la narratrice è ora la testimone di accadimenti nei quali la matrice erotica sembrerebbe riguardare solo la fase iniziale della retrospettiva, per poi stemperarsi, pur non esaudendosi l'eco, nel corso del racconto scandito da una successione di momenti narrativi. Ripercorrendo la storia di un'amicizia fra due adolescenti nel loro percorso di maturazione a donne, tali momenti danno origine al tempo stesso a quello che si delinea come un ritratto, e condotto pressoché nei modi impiegati quasi nello stesso periodo da Ferdinand von Saar in novelle quali *Die Geigerin* (1874/5), *Die Troglodytin* (1889) o *Ninon* (1897).¹⁷

Non è dato di conoscere quale sia stata l'entità della risemantizzazione, che non manca di produrre i suoi effetti in ogni evento di citazione,¹⁸ operata dal narratore omodiegetico della cornice riguardo alle parole e alle strategie cui era ricorsa la sua narratrice. Se per un verso, trattandosi di un'opera di finzione, è evidente che non si ha a disposizione una 'versione originale', per l'altro, valutando le forme che essa ha assunto a livello spazio-temporale, tematico e teleologico, è tuttavia possibile trarre se non altro due deduzioni utili all'interpretazione, benché di ordine generale: 1) al supposto racconto orale originario viene riconosciuto un valore se non letterario, almeno di testimonianza meritevole di essere fissata nella scrittura, e persino incorniciata; 2) a rimarcare il senso della novella è la stessa collocazione editoriale voluta dal suo autore, che la include, fra quelle dedicate al tema, all'interno del volume *Buch der Freundschaft. Neue Folge* (1884).¹⁹

In ogni caso, qualcosa di più il lettore lo apprende dal colloquio con cui si apre *Die schwarze Jakobe* incentrato sul contenuto di una pubblicazione di Karl Fortlage (1806-1881), il filosofo tedesco già seguace di Hegel e Fichte, e più tardi influenzato dal pensiero dello psicologo berlinese Friedrich Eduard Beneke (1798-1854). La signora von F., cui Kamilla, la sua dama di compagnia, sta leggendo quel libro, rimprovera al suo giovane

¹⁶ GA II, 4, p. 592: "Ich hatte während des Gesprächs beständig meine Freude an diesen festen, klaren, fast weiblich feinen Zügen gehabt, die doch wieder recht kühn und mannhaft erschienen, als er von seinen Erlebnissen bei der Fremdenlegion in Algier erzählte [...]. Dabei hatte er die herrlichste Antinousgestalt, schöne kleine Hände und die besten, ritterlichsten Manieren".

¹⁷ Su questo argomento cfr. Tateo (2013).

¹⁸ Cfr. Sternberg (1982), pp. 107-108: "As a reference to the speech or thought of another, quotation markedly differs from all the rest of the patterns by which we communicate and represent the world. For quotation brings together at least two discourse-events: that in which things were originally expressed (said, thought, experienced), by one subject (speaker, writer, reflector) and that in which they are cited by another. In principle, these form – spatiotemporally, thematically, teleologically – two separate and independent events. [...] even if the original could be copied down to the last detail, its transplanting and framing in a new environment would impose on it a new mode of existence".

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 7.

amico di averglielo consigliato, ritenendo poco coraggioso, e comunque inadeguato, l'approccio dell'autore con la complessità dell'agire umano. In particolare modo, si adopera a confutare l'opinione comune, diffusa sin dai tempi di Aristotele, secondo cui l'amicizia sarebbe un sentimento radicato nell'"istinto alla socievolezza" ("Geselligkeitstrieb"), mentre invece, a suo dire, quando è autentico, così come *il vero amore*, esso scaturisce da un'attrazione misteriosa e inevitabile verso un'altra persona, indipendentemente dalle sue qualità morali, "eine Naturmacht [...], die alles Wollen und Wählen ausschließt!" (ivi, p. 248):

Und so ist im Grunde Liebe und Freundschaft ein und dasselbe, nicht etwa durch einen höheren oder geringeren Grad von Leidenschaftlichkeit unterschieden, so daß Freundschaft eine zahmere Liebe wäre, die allenfalls auch eine Teilung des geliebten Gegenstandes ertrüge, sondern nur darin liegt der Unterschied, daß Liebe nach einer Hingabe *mit Leib und Seele* trachtet, Freundschaft nur unter *gleichen* Geschlechtern besteht. Im übrigen ist sie ganz so eigensinnig und unzurechnungsfähig beim Ergreifen ihres Gegenstandes, wie die verliebte Liebe selbst, ebenso ausschließlich, so eifersüchtig, so völlig unbekümmert, ob ihr Gegenstand gut oder böse sei. Nur daß im letzteren Falle Freundschaft ebensosehr wie Liebe, die sich an einen Unwürdigen gefesselt fühlt, zu einem traurigen Verhängnis wird, wovon freilich die schönen Seelen, die bei der "Wahl" ihrer Freunde auf einen guten Charakter und reine Sitten sehen, nicht die leiseste Ahnung haben! (Ivi, p. 249)

Stando alle parole della narratrice, amore e amicizia sarebbero dunque sentimenti che non differiscono per il grado della loro intensità nel coinvolgimento emotivo ed affettivo, ma per la specificità delle loro prerogative, visto che il primo unisce persone di sesso diverso, e il secondo persone dello stesso sesso. Il che sbarrerebbe implicitamente la strada alle altre due combinazioni possibili: quasi un indiretto invito al suo interlocutore a interpretare in maniera corretta ciò che si prepara ad ascoltare. E, in effetti, semmai la narrazione che si muove su una china assai scivolosa assumesse la torsione che però non assume, in quella storia di un rapporto di amicizia, già di per sé problematico per le convenzioni sociali dell'epoca, si andrebbe ad aggiungere un'ulteriore componente decisamente eccentrica, per non dire scandalosa.

Sentirsi legati "a una persona indegna" ("an einen Unwürdigen") è una "triste sventura" ("traurige[s] Verhängnis"), che porta la signora von F. a riflettere nella novella del 1878 sulla propria infelicità, e nella novella del 1883 sulla perdita di una persona a lei cara (*ibid.*). Vedova un anno dopo il matrimonio di un uomo sposato a diciassette anni senza amore, madre di una figlia prematuramente morta, ella non sembra trovare conforto nemmeno nell'amato pianoforte, strumento che per altro padroneggia con maestria, persuasa com'è di essere una musicista cui è mancato il genio creativo:

Ich aber fühle am besten, was daran fehlt; ich bin immer nur eine Nachschafferin gewesen. Und da es meiner Natur an der eigentlich selbständigen Künstlerschaft fehlt, hat es mich auch nicht unglücklich machen können, daß ich in dieser Sphäre nur zu einem bescheidenen, bald mehr sinnlichen, bald mehr geistigen Genuß gelangen konnte. (GA II, 4, p. 585)

Come ha dovuto accettare rispetto alla passione per la musica che il suo talento non le abbia consentito di andare oltre la mera imitazione, così nella vita affettiva che le sia stato riservato un ruolo di mera spettatrice. Subisce con dolore il fallimento della sua relazione con Charlot, anche se poi ne facilita il matrimonio con sua nipote, di cui egli si

innamora,²⁰ ed è impotente di fronte al declino prima e alla morte poi dell'unica amica cui si sentiva legata per la vita.

4.

Per quanto il suo ruolo sia prevalentemente quello di testimone degli accadimenti narrati, la signora von F. della novella *Die schwarze Jakobe* rivela comunque dettagli autobiografici estremamente intimi e riservati. Sicché non dovrebbe sorprendere se lo spazio scenico serotino e chiuso che fa da sfondo alla sua retrospettiva sia per molti versi simile a quello descritto nella cornice in cui è incastonato il racconto che la vedeva protagonista. Va tuttavia segnalato un particolare. Heyse fornisce un assortimento assai significativo di situazioni in cui narratrici e narratori sono colti a raccontare in esterno.²¹ Nondimeno, nella maggior parte dei casi, anche per lui, come del resto per Storm e Saar, il palcoscenico delimitato da quattro pareti, sia esso la camera di un albergo, un salotto, uno studio, la sala di una locanda o l'atelier di un artista, non cessa di essere il luogo deputato per la messa in scena di una confessione o di una testimonianza, sovente non meno confidenziale e partecipata, perché quasi ermeticamente chiuso al suo interno.²² A questo principio non si sottraggono poi neppure le ambientazioni storiche orchestrate da Conrad Ferdinand Meyer in occasione tanto delle retrospettive del balestriere Hans (*Der Heilige*, 1879) e del medico di Luigi XIV Fargon (*Das Leiden eines Knaben*, 1883), quanto della novella a tema narrata da Dante (*Die Hochzeit des Mönchs*, 1883/4).²³ Eppure è proprio nell'allestimento scenico predisposto per la narrazione al centro di *Frau von F.*, che reca una memoria intima, a essere introdotta una rottura in quel consueto modello di organizzazione dello spazio interno che nella sua concretezza sembra in qualche modo anche rinviare alla metafora pittorica del quadro incorniciato.²⁴

Tale rottura è determinata dalla presenza di due finestre e di una porta-finestra del balcone che rimangono aperte non solo in occasione della prima visita che il narratore fa alla signora, ma anche nell'ultima, in quella cioè in cui egli apprende dalla sua viva voce la storia della relazione con Charlot e delle vicende che ne avevano determinato la rottura. Niente di più facile che considerare il dettaglio fortuito o residuale. In fondo siamo in estate, e non è insolito che si lascino le finestre aperte per aerare gli ambienti e godere della mite frescura serale, e in specie se le ore del mattino sono state particolarmente

²⁰ In una recensione al volume *Frau von F. und römische Novellen* (Heyse 1881; cfr. *supra*, nota 7), Brahm (1881, p. 317), riconduceva il tema della novella a quello del triangolo amoroso Saffo-Faone-Melitta. Dal canto suo, la signora von F., discutendo con l'ufficiale sull'opportunità di accogliere in casa sua nipote rimasta orfana, fa riferimento invece, in un modo scherzoso che cela tuttavia preoccupazione, a quello delle *Wahlverwandtschaften*, Charlotte-Eduard-Otilie: "Und wenn inzwischen aus der plumpen Knospe eine reizende Blume sich entfaltet hätte, wie man ja auch Beispiele hat? So nähme ich mir am Ende meine Otilie ins Haus". Allusione che il suo fidanzato segreto non comprende: "Er verstand mich nicht gleich. Er hatte die Wahlverwandtschaften im Kadettenhause gelesen und seitdem gründlich vergessen" (GA II, 4, p. 604).

²¹ Sono raccontate in esterno le novelle *Maria Franziska* (1858), *Judith Stern* (1874), *Die Hexe vom Corso* (1880), *Geteiltes Herz* (1881), *Auf Tod und Leben* (1885), *F. V. R. I. A.* (1885), *Ein Mädchenschicksal* (1896), *Der Blinde von Dausenau* (1898), *Zwei Seelen* (1899) e *Eine Kollegin* (1908).

²² In ambienti esterni sono messi in scena da Storm gli atti narrativi delle novelle *Späte Rosen* (1860), *Pole Poppenspüler* (1874), *Ein stiller Musikant* (1875), seppure in quest'ultima solo parzialmente, e "Es waren zwei Königskinder" (1884), e da Saar quelli delle novelle *Ginevra* (1890) e *Die Brüder* (1900).

²³ Fa eccezione il racconto di Poggio (*Plautus im Nonnenkloster*, 1881), messo in scena davanti a una residenza nei giardini medicei, *locus amoenus* aperto e chiuso al tempo stesso, per molti versi simile allo stilizzato giardino fiesolano di boccacciana memoria, cui si allude fin troppo scopertamente.

²⁴ Su questa metafora insiste la definizione di Merker (1928/1929), p. 1; cfr. *supra* nota 4.

assolate e calde. Senonché, almeno in un'altra occasione analoga, nella novella *Unwiederbringlich*, l'ultima a cornice scritta da Heyse e pubblicata postuma nel 1914, il narratore interno, un pittore originario dello Holstein stabilitosi a Firenze, sente di poter dare inizio alla sua confessione non prima di essersi premurato di chiudere la finestra aperta del suo atelier, per evitare che il chiasso della strada arrechi disturbo (in Italia, si sa, le strade sono sempre troppo rumorose, e in particolar modo lo sono per un tedesco abituato a ben più mitigate aggressioni acustiche), e dunque per isolare definitivamente l'ambiente interno.²⁵ E con un gesto molto simile a quello compiuto, anche se in modo forse più significativo, dal narratore interno nella novella *Sündenfall* (1898) di Ferdinand von Saar. Prima di avviare la sua confessione nel salottino di un palazzo viennese alla presenza di un conoscente, rifugiatovisi come lui per sottrarsi al trambusto di un ricevimento, mentre nel salone principale si è passati all'ascolto di un'esibizione di musica da camera, egli non si limita infatti a serrare la porta, ma la copre facendovi scorrere sopra una pesante tenda di velluto, quasi chiudendo un sipario, ma dall'interno. La confessione, dunque, ha luogo enfatizzando l'esclusione definitiva di un pubblico già di fatto escluso, su un palcoscenico chiuso dall'interno.²⁶

In realtà, intorno alla porta-finestra del balcone aperta gravitano in *Frau von F.* una serie di movimenti in entrata e in uscita assai significativi collegati in qualche modo anche alla presenza di una lampada con il paralume verde, in virtù dei quali spazio interno ed esterno vengono messi in relazione e, con essi, anche il gioco cromatico e sonoro che ne deriva, contribuendo a creare quell'atmosfera di intimità in cui narratrici e narratori, acquistando la fiducia nel loro interlocutore, maturano il convincimento che sia per loro giunto il momento di raccontare di sé. È una situazione, questa, assai delicata per entrambi i personaggi coinvolti. Un certo tipo di ricordi, come osserva il narratore interno della novella *Die Tochter der Exzellenz* (1877), affiorano generalmente alla memoria “für die Geisterstunde”, sicché quando quell'ora non è ancora scoccata bisogna creare “eine künstliche Dämmerung [...], ehe [man sich] ein Herz fassen kann, das wunderliche Gespenst jenes Erlebnisses aus nebelgrauer Ferne heraufzubeschwören”.²⁷ È necessario dunque che chi sta per assistere a una confessione proceda con la massima cautela, poiché qualsiasi parola di troppo potrebbe rivelarsi fatale, facendo dileguare gli spettri del passato che stanno per manifestarsi assumendo le forme di un racconto. Ne è consapevole il narratore della cornice di *Geteiltes Herz* (1881) che, rievocando la passeggiata serale con un suo vecchio conoscente, consegna alla pagina scritta quella che doveva esser stata la sua riflessione nel momento in cui aveva percepito di stare per divenire il testimone di rivelazioni a lungo serbate nel cuore:

Auch wußte ich, daß es eine Geisterstunde gibt für lange begrabene Geschichten, in welcher sie die Riegel der verschlossensten Brust sprengen und heraufsteigen, um noch einmal im Zwielficht des Sternenhimmels umzugehen. Man muß dann seine Zunge hüten, da ein unbedachtes Wort die scheuen Gespenster wieder in ihre Gruft zurückschrecken kann. (GA I, 4, p. 390)

L'impressione che il narratore riceve durante la sua prima visita, entrando nel salotto dell'alloggio occupato dalla signora von F. in albergo, prima che ella faccia il suo

²⁵ GA IV, 5, p. [611]: “Sie müssen durchaus diesen *Vino santo* kosten, Verehrtester. Den halte ich immer im Vorrat, wenn eine Sitzung sich in die Länge zieht und meinem Modell ein wenig schwach wird. Und nun will ich das Fenster schließen. Der Wagenlärm wird um diese Zeit immer betäubender”.

²⁶ Cfr. Minor [1908], Bd. 10, p. 243: “Er zog die eichenen Türflügel zu, schob die schwere Samt-Portiere vor und setzte sich wieder. ‘Also: Sündenfall’, sagte er”. Su questo si veda Tateo 2021, p. 105.

²⁷ GA II, 4, p. 515. In *der Geisterstunde* è il titolo del ciclo novellistico che Heyse pubblicherà nel 1894 (cfr. *supra*, nota 6).

ingresso, è dominata dal rosseggiare vespertino del paesaggio montano che va a trasfigurare la tenue tinta dei rododendri raccolti in un mazzo che egli porta in mano per farne omaggio alla sua ospite. Infatti, alla luce di quegli ultimi barlumi, che conservano tutta la purezza naturale del colore originario, proprio perché, essendo aperte le due finestre e la porta-finestra che conduce al balcone, penetrano nella stanza senza attraversare i vetri, i fiori prendono ad ardere di un rosso porpora.²⁸

Una suggestione visiva, cui se ne aggiunge, a seguire, una sonora. Durante la conversazione, la signora von F., sentendosi affaticata per il troppo parlare, decide di fare una sosta e chiede al visitatore di sostituirsi a Kamilla e di leggerle qualcosa da uno dei libri disposti sul tavolo. La scelta cade su un romanzo, *La badessa di Castro* di Stendhal. Dopo che egli ha assolto al compito assegnatogli, subentra una pausa. A questo punto la signora von F. si alza, raggiunge senza far rumore il pianino, che ella ha preteso le fosse portato in camera dal foyer dell'albergo, e intona "ein Paar mächtige Akkorde", dai quali fa scaturire, dopo qualche attimo di indecisione, "eine gewaltige Fuge", in cui al narratore non pare riconoscere lo stile di Johann Sebastian Bach,²⁹ che di quella forma musicale – come è noto – fu il maestro assoluto. Precisazione, questa, che sembra quasi suggerire possa trattarsi di una composizione della stessa pianista. (A questo punto la signora non ha ancora espresso il proprio rammarico per non poter considerarsi una musicista a tutto tondo; lei vi fa infatti riferimento durante l'ultima visita del giovane amico, in occasione del dialogo sulla felicità che prelude al suo racconto). Mentre è in corso l'elaborazione contrappuntistica, il narratore, colto da una certa irrequietezza determinata dall'atmosfera opprimente che si era venuta a creare nella stanza ("Mir [...] wurde immer geisterschwüler"), va a cercare ristoro accanto alla porta-finestra del balcone, per godersi di lì la successione di quei "suoni stupendi" ("herrliche Töne"), confortato dai rinfrescanti raggi della luna (GA II, 4, pp. 581-582). La sera, rischiarata fuori da una luce diffusa e naturale, e dentro da quella tenue e artificiale di una lampada con il paralume verde, che la signorina Kamilla, fattosi buio, si era in precedenza premurata di portare sistemandola su un tavolino dinanzi a loro (cfr. *ivi*, p. 580), crea quell'atmosfera adeguata a far nascere un'intesa interiore, benché i due personaggi, fisicamente lontani l'uno dall'altra, paiano per ora averne soltanto un indistinto sentore. La signora si esprime, nel salotto, ricorrendo non al linguaggio vincolante delle parole, ma a quello della musica, arte enigmatica che sembra non significare nulla se non se stessa, ma che proprio perciò racchiude i segreti più arcani. Il narratore si dirige verso la porta-finestra, ma non la supera, rimanendo su quella soglia che separa il salotto dal balcone, fra la luce della luna che lo illumina dall'esterno e i suoni della fuga che lo raggiungono dall'interno,³⁰ e da lì si lascia trasportare da quel 'racconto in musica', o meglio, trattandosi di una fuga, da quel 'ragionamento in musica', capace di esprimere l'inesprimibile.

La sequenza sviluppata in occasione di questa prima visita, in cui la signora, dopo un attimo di indecisione, espressa con la successione di accordi da cui scaturisce la fuga, si risolve a parlare di sé, ma comunicando attraverso il linguaggio della musica, ritorna

²⁸ GA II, 4, pp. 578-579: "Die Berge drüben warfen noch einen letzten Abendschimmer durch die offene Balkontür und die beiden Fenster, und der Alpenrosenstrauß, den ich in der Hand trug, glühte im schönsten Purpurschein".

²⁹ *Ivi*, p. 581: "Wir saßen etwa fünf Minuten, ohne ein Wort zu sprechen. Dann stand die kleine Frau plötzlich auf, ging geräuschlos nach dem Pianino und schlug ein paar mächtige Akkorde an. Sie zauderte darauf eine ganze Weile, als ob sie unschlüssig sei, was sie spielen solle. Nach und nach wuchsen die einzelnen Töne, die sie wie suchend antippte, zu einer schönen, gewaltigen Fuge an; es war aber nicht Bachscher Stil, soweit ich urteilen konnte".

³⁰ *Ivi*, pp. 581-582: "Mir selbst wurde immer geisterschwüler, ich stand leise aus meiner Sofaecke auf und schritt geräuschlos über den Teppich nach der Balkontür. Da genoß ich die herrlichen Töne, während die Mondstrahlen meine Stirn kühlten".

ancora, quasi seguendo lo stesso schema, in occasione dell'ultima, in cui, la sera prima della sua partenza, ella confida al suo giovane amico le ragioni della propria sofferenza interiore. Questa volta è lei a essere la protagonista del movimento pendolare interno/esterno. E nel momento in cui i fantasmi del ricordo struggente della propria delusione amorosa, affacciatisi alla memoria durante il dialogo sulla felicità sollecitato dal suo giovane amico,³¹ che ha inizio una volta terminata la sua magistrale esecuzione del *Magnificat* di Francesco Durante, non sanno ancora se debbano o meno manifestarsi definitivamente divenendo parola parlata. Non del tutto irrilevante è la circostanza – sia detto per inciso, ma non troppo – che ella intoni quel brano in omaggio al suo ospite (cfr. *ivi*, p. 583), il quale ne aveva subito il fascino già la prima volta che gli era capitato di ascoltarlo suonato da lei, mentre si trovava a passeggiare sotto il suo bancone, la cui porta-finestra doveva essere rimasta ancora una volta aperta (cfr. *ivi*, p. 575).

In ogni caso, dopo aver ascoltato le parole con cui il narratore le rinnova la propria ammirazione mentre è ancora seduta alla testiera, la signora si volta parzialmente verso di lui, ma senza guardarlo direttamente,³² segnalando così una volontà di apertura ma anche una certa reticenza, in cui si riflette la vulnerabilità emotiva che va esprimendo. Quindi, concedendosi una pausa di riflessione mentre tesse il suo ragionamento sulla felicità, è ora lei ad alzarsi per raggiungere il balcone. Al suo rientro va ad accomodarsi sulla sua poltrona, il luogo sicuro confortato dalla lampada,³³ per fissarne poco dopo il paralume verde “mit einem Ausdruck von wilder Traurigkeit” e dare l'avvio definitivo al suo racconto (*ivi*, p. 586). Sembra quasi che prima di continuare la conversazione ella debba soddisfare il bisogno interiore di aria e di spazio per elaborare i propri pensieri. Ed è probabile che proprio in quel frangente le si sia affacciato alla memoria il ricordo di un'altra finestra, anch'essa aperta, davanti alla quale si era consumato il tradimento del suo promesso sposo Charlot, narrato successivamente, cui lei aveva assistito, non vista, dietro la porta a vetri che conduceva alla stanza:

Auf dem Sofa, dem offenen Fenster gegenüber, dessen Vorhang leicht im Winde hin und her wehte, lag meine Pflgetochter. [...] Und vor ihr stand Charlot. [...] Er betrachtete das schöne Bild, ohne sich zu rühren, unverwandt, wie von einem Zauber gefesselt. Die Schläferin machte eine leise Bewegung, und ihre Hände zuckten. Aber sie schlief weiter, die Zähne glänzten hinter den roten Lippen, die sich im Lächeln noch ein wenig mehr öffneten. Da plötzlich beugte er sich zu diesen verführerischen Lippen hinab und streifte sie flüchtig mit den seinen. (*Ivi*, pp. 608-609)

Il motivo conduttore della lampada ricorre ancora in occasione dell'unica volta che la narratrice, “visibilmente esausta” (“sichtbar erschöpft”), interrompe il racconto a metà

³¹ *Ivi*, p. 583: “Als sie geendet hatte, brach es wie unwillkürlich aus mir hervor: Wie sind Sie doch so glücklich, meine verehrte Freundin! | Sie schwieg eine Weile, als hätte ich ein Fremdwort gebraucht, dessen Bedeutung ihr nicht sogleich klar würde. | Glücklich? sagte sie dann. Ich? Aber was verstehen Sie unter Glück?”.

³² *Ivi*, p. 584: “Sie mögen in vielem Recht haben, erwiderte sie, leise das Haupt wiegend, während sie sich auf dem Sessel vor dem Instrument halb nach mir umwandte, doch ohne mich anzusehen. Jawohl, seine persönlichsten, intimsten Gaben und Kräfte frei spielen zu lassen, darin mag denn wohl im großen und ganzen das Glück bestehen. Von dem Vogel, der draußen seine Flugkraft ungehindert entfaltet, bis zu dem Menschen, der frei seine eigenen Bahnen wandelt, wäre es dann nur eine unendliche Stufenleiter mehr oder minder zum Glück begabter und ihre Bestimmung erreichender Wesen. Aber gerade ‘je mehr man hat, je mehr auch brauchte man’, und wenn ich mein langes Leben zurückdenke –, ein wirkliches, volles Glück, das mich ganz und gar, wie Sie es ausdrücken, auf die Höhe meiner selbst gehoben hätte, ist mir nie zu Teil geworden”.

³³ *Ivi*, p. 585: “Sie stand leise auf, trat einen Augenblick auf den Balkon hinaus und kehrte dann zu ihrem Armsessel hinter der grünbeschilderten Lampe zurück”.

quasi esatta del suo percorso.³⁴ Ma vi si allude soltanto, senza che esso venga di nuovo dispiegato. Quando infatti la signora prende dal tavolino accanto alla sua poltrona un flacone, da cui si versa alcune gocce in un bicchiere, ecco che il lettore non può fare a meno di ricordarsi di quella lampada, collocata anch'essa sul piano di appoggio, che non ha mai smesso di diffondere la sua luce soffusa e confortante.

Che le finestre siano chiuse o meno, che tale evenienza sia casuale o voluta, che vi sia o meno imbastito un discorso intorno, comune alle due novelle è però, oltre alla presenza di due soli personaggi impegnati in un colloquio confidenziale, anche la circostanza che tale intimità sia favorita dalla fortuita assenza della dama di compagnia, ritiratasi la prima volta in *Frau von F.* a causa di una forte emicrania (cfr. *ivi*, p. 583), e in *Die schwarze Jakobe* perché impegnata a rispondere a una lettera ricevuta che richiedeva venisse data una sollecita replica (cfr. GA I, 4, pp. 245-246). Del resto, si può ritenere che la narratrice concordi con quella di un'altra novella di Heyse, *Unüberwindliche Mächte* (1907), la quale, prima di dare inizio al suo racconto, afferma: "man beichtet nicht gern unter mehr als vier Augen" (GA IV, 4, p. [295]).

Paradossalmente, invece, è proprio nel salotto della sua abitazione a mancare un pianoforte. O, almeno, il narratore della cornice non ne fa menzione. Considerata la già nota passione della signora per la musica, cui lei fa riferimento anche in questa occasione nel corso del suo racconto (cfr. GA I, 4, pp. 255, 264-265), non sarebbe però del tutto peregrina l'ipotesi che lo strumento debba essere collocato da qualche parte. Non manca, invece, una lampada con il paralume verde che rischiarava l'oscurità della sera, facendo immaginare anche questa scena avvolta da un'illuminazione soffusa. Anzi, la novella ha inizio proprio con il richiamo alla lampada, accanto alla quale si trova il volume 'incriminato' di Fortlage. Il giovane amico venuto da lei in visita non trova la padrona di casa al solito posto, seduta in poltrona accanto al tavolino in compagnia della signorina Kamilla, ma intenta a camminare nervosamente, in preda all'agitazione, avanti e indietro per la stanza, nonostante la sua fragilità fisica determinata dall'età (cfr. *ivi*, p. 245). Se la lampada, alla cui morbida luce focalizzata la signora von F. riflette e discute con il narratore, contribuisce a creare quell'atmosfera calda e delicatamente velata che favorisce il racconto di esperienze personali, tanto più colpisce la rappresentazione in questa scena dello spazio fisico per significare le dinamiche emotive e relazionali. Dopo aver pronunciato lontana dalla lampada la sua filippica contro le reticenze di un certo pensiero filosofico reo di dimostrarsi troppo prudente, quando invece dovrebbe prendersi la responsabilità di incidere "mit seinem Seziermesser bis an den geheimsten Sitz des Lebens [...], auch wenn schöne Seelen mit schwachen Nerven vor dem Anblick der innersten Natur der Dinge zurückschrecken sollten", la signora vi ritorna con passo insicuro, accasciandosi poi, ancora una volta "esausta" ("erschöpft"), sulla sua poltrona (*ivi*, p. 247). Ed è da lì che, dopo aver introdotto il discorso sull'amicizia, darà il via alla narrazione. Vale a dire nel momento in cui la tensione, allentandosi, lascia il posto alla riflessione che, ancora una volta incoraggiata dalla luce morbida e familiare, dà una dimensione nuova alla dissonanza interiore causata dal 'deprecabile' libro disposto anch'esso sul tavolino.

³⁴ *Ivi*, p. 601. La confessione della signora von F., che occupa complessivamente il 69,51% del testo, si interrompe una sola volta. Il racconto interno si configura articolato così in due segmenti quasi della stessa dimensione, pari al 34,41% il primo, e al 34,9% il secondo.

5.

I due protagonisti presenti sulla scena delle novelle *Frau von F.* e *Die schwarze Jakobe*, impegnati la signora a raccontare e il suo giovane amico ad ascoltare, erano disposti l'una di fronte all'altro, seduti nella prima lei sulla poltrona di giunco imbottita di piccoli cuscini della sua camera d'albergo, lui all'angolo del divano (cfr. GA II, 4, pp. 579, 583), nell'altra lei di nuovo sulla poltrona, ma della sua abitazione, lui sulla sedia occupata abitualmente dalla signorina Kamilla (cfr. GA I, 4, pp. 247, 250). Similmente, in *Ninon*, gli amici di vecchia data della signora, ormai quasi ottantenne, occupano i loro consueti posti intorno al tavolino da tè, secondo il rituale che accompagna gli incontri del giovedì sera alle nove e mezza nel salotto dall'arredamento antiquato, illuminato dall'immancabile lampada con il paralume verde (cfr. GA III, 4, pp. 324-325). Il gruppo è composto, oltre che dalla padrona di casa, da tre signori: un anziano colonnello, che si è dovuto congedare perché afflitto dalla gotta; un compositore, insegnante di armonia al Conservatorio, con cui la signora era solita suonare brani musicali a quattro mani prima che la vista le si affievolisse definitivamente; e un professore universitario di zoologia, più giovane degli altri. La signora von F. è insolitamente taciturna e malinconica, al punto che il colonnello gliene chiede la ragione. Come nelle due precedenti novelle, anche in questa nulla viene rivelato alla presenza della dama di compagnia, che non si chiama più Kamilla, bensì Hermine. Se prima l'assenza di Kamilla era casuale, ora quella di Hermine è invece voluta: la signora fa in modo che lei lasci la stanza invitandola a ritirarsi, considerata l'ora tarda e la stanchezza che di certo doveva aver accumulato per l'impegno profuso il giorno prima nell'assistere in un momento particolarmente delicato (cfr. *ivi*, p. 325). Solo dopo che lei è uscita di scena, la signora von F. entra nel merito del suo turbamento: ha ricevuto una lettera dal pastore del villaggio di Bärbel, una sua governante licenziatasi sei mesi prima per far ritorno a casa, con cui le si comunicava la tragica scomparsa della ragazza, che si era tolta la vita annegandosi nell'acqua assieme al suo bambino, nato dalla relazione con un amico d'infanzia, figlio di un contadino benestante, che lei aveva sempre portato nel cuore, ma promesso sposo a un'altra donna.

Il tragico episodio di suicidio/infanticidio riguardante una persona che era sempre stata cara a lei e ai suoi amici sollecita la signora, e poi a turno gli altri, ad amare riflessioni sulla vergogna e il senso di colpa che dovevano aver spinto Bärbel a un gesto così estremo, e soprattutto sui pesanti fardelli morali che la società impone, e specialmente alle donne. Ognuno manifesta il proprio disappunto secondo la personale sensibilità ed esperienza: il colonnello, indignato, esprime giudizi severi contro il conformismo di un mondo dominato dall'ipocrisia; il musicista ricorda di Bärbel il tono "scuro" della sua bella voce, simile a quella di una "rein gestimmte Bratsche" (*ivi*, p. 329). Alla fine, interviene il professore, per far presente come sarebbe vano qualsiasi tentativo di stabilire con certezza le ragioni psicologiche di un gesto così disperato, in particolar modo quando si tratta di donne a esserne le protagoniste. Egli afferma, infatti, di non aver mai incontrato nella sua attività di scienziato dedito all'indagine delle varietà zoologiche, "eine so wenig konstante, so unendlich variable Klasse von Lebewesen, wie das Weib" (*ivi*, p. 330). Sembrerebbe, questo, un giudizio non in deroga rispetto alle coordinate di quello che era il pensiero riguardo all'identità di genere a ridosso del XX secolo, che ricorreva a metodi e conoscenze acquisiti nello studio delle scienze naturali, per poi giungere a risultati che riaffermavano stereotipi radicati nell'immaginario collettivo, in cui non è difficile riconoscere la dominante ideologica maschile: la donna come enigma perturbante e perciò stesso dotato di una certa potenza oscura se non pericolosa, proprio perché incomprensibile e quindi incontrollabile. Ma lo è solo in parte. In realtà egli vuole mettere

semplicemente in evidenza la circostanza che l'anima di una donna è una questione assai complessa che si sottrae a qualsiasi generalizzazione:

Je höher organisiert, je reicher und feiner entwickelt eine weibliche Natur sei, desto weniger gehorche sie den Instinkten, die die Masse ihrer Schwestern regieren, desto unabhängiger und trotziger übe sie das Recht der Selbstbestimmung aus. (*Ibid.*)

E, infatti, proprio intorno a un "sehr merkwürdigen Fall" di tal genere (*ibid.*), una donna di nome Ninon, conosciuta ai tempi in cui ancora non si era fatta un nome come scultrice a Berlino negli anni settanta, si articola il racconto del professore. Se agli amici aveva sempre accennato di voler riferirne la vicenda, quella sera, dopo che tutti, appreso il tragico destino di Bärbel, sono nello stato d'animo giusto, sembra che sia giunto per lui il momento di farlo, incoraggiato dall'esplicito invito della padrona di casa, simile nella sostanza, ancorché più articolato, a quello rivolto a Marcel da uno dei due suoi sodali nel salotto parigino ("Mon cher Marcel, vous avez dû avoir une vie passionnante. Si vous nous la racontiez?")³⁵:

Sie wollten uns damals mehr von ihr erzählen, als Sie unterbrochen wurden. Wir sind, dächt' ich, heute gerade in der Stimmung, solchen halbverschleierte Lebensrätseln nachzugehen. Aber schenken Sie sich und den anderen Freunden erst noch eine Tasse Tee ein und geben unserm lieben Oberst seine Zigarre. Sie können dreist rauchen, lieber Freund. Ich weiß, daß Sie sich sonst doch nicht ganz behaglich fühlen. (Ivi, p. 331)

A quell'esortazione il professore risponde con parole che ricordano il "mais je vous conseille de vous asseoir, car cela risque de prendre un certain Temps", dimostrando così quanto in effetti colga nel segno la scherzosa imitazione proustiana degli automatismi rituali cui sono esposte le messe in scena di un atto narrativo:

Ich werde Ihre Geduld ein wenig lange in Anspruch nehmen müssen, fing der Professor wieder an, nachdem er die Tassen gefüllt und dem alten Kriegsmann das Kistchen echter Zigarren gereicht hatte, das für ihn allein immer bereit stand. Der Anfang der Geschichte reicht ziemlich weit zurück. Aber ich verspreche, mich möglichst kurz zu fassen. (*Ibid.*)

La storia narrata dal professore è una complessa ricostruzione dei suoi incontri con Ninon, occorsi fra Bad Kissingen, Berlino, Zurigo e poi di nuovo Berlino, in un lasso di tempo di circa dodici anni, e si risolve in un ritratto della protagonista realizzato pressoché sul modello seguito dalla signora von F. nel racconto delle vicende riguardanti la sua amica Jakobe. Dico "pressoché" in quanto diverso è il rapporto che aveva legato il professore al suo personaggio e la finalità del suo racconto, con ricadute non di poco conto sia sull'impianto drammaturgico che fa da cornice alla sua retrospettiva, sia sulla forma che essa assume. L'interesse per quella giovane donna conosciuta ai tempi in cui, ancora ventitreenne, accudiva il suo anziano marito costretto sulla sedia a rotelle era stato mosso senza dubbio da un'attrazione, che evolve sin da subito in una sorta di innamoramento. E questo sentimento perdurerà negli anni, non crollando né quando lei, rimasta vedova, si legherà sentimentalmente ad altri uomini, né di fronte al fallimento del suo tentativo di far fare un salto di qualità alla loro relazione. Per Ninon, lui rimane sempre ciò che era stato fin dall'inizio, "ihr[] brüderliche[r] Kamerad[], vor dem sie kein Geheimnis hatte" (ivi, p. 357). Cosa che il professore accetta, anche se a malincuore, adattandosi a un ruolo di confidente e di testimone. Non è dunque costretto, in fondo, a rivelare particolari di una certa delicatezza riguardanti la propria persona se non quello, appunto, che Ninon non

³⁵ Cfr. supra, nota 1.

abbia condiviso i suoi sentimenti. Sicché il suo racconto può ben sopportare di essere messo in scena al cospetto di un pubblico, e a maggior ragione se è persino limitato – come in questo caso – a un ristretto gruppo di amici legati dalla consuetudine di convegni settimanali, come del resto lo può, in genere, quello di qualsiasi narratrice o narratore interna/o che ha un ruolo di testimone negli eventi narrati.³⁶

Certo, il professore non può sottacere il fatto che a ogni incontro con la scultrice si siano in lui rinfuocate speranze mai del tutto spente, che però rimangono immancabilmente deluse, senza che per altro vi sia da parte sua nemmeno un'allusione a un eventuale proprio orgoglio ferito. Ma tale aspetto non è al centro della sua retrospettiva, condotta, benché egli si mostri partecipe alla sorte della donna amata, mantenendo una postura, per quanto possibile, imparziale, si direbbe tipica dello scienziato alle prese con eventi di cui è stato il testimone. Lo suggerisce, fra l'altro, anche la precisione di alcune segnalazioni, da cui è possibile ricostruire con una certa esattezza la scansione temporale degli incontri con Ninon,³⁷ nonché il fatto che egli lasci sia lei a raccontare gli accadimenti intercorsi fra un incontro e l'altro citandone le parole, quasi a rimarcare il suo ruolo di osservatore. Significativa è la circostanza che a un certo punto, ancora a Bad Kissingen, il professore, dopo aver ascoltato le confidenze di Ninon, di quelle che egli ritiene non si facciano a cuor leggero a un estraneo (cfr. *ivi*, p. 335), ma neanche a qualcuno con cui si intende instaurare un rapporto che vada al di là di quello di una semplice amicizia, resosi conto del ruolo che gli era stato assegnato dalla sua nuova amica, si definisca “ein[] geistiliche[r] Seelsorger” (*ivi*, p. 340); termine che ricorre in genere nelle novelle di Heyse in alternativa o in connessione a quello di “Psychologe” o “Beichtvater”, per qualificare il narratore della cornice che accoglie le confessioni, e non il narratore del racconto interno, che è colui che le confessioni le fa.³⁸

E, infatti, le finalità del suo racconto sono quelle di fornire, anche in questo caso, una ‘contro-storia’ rispetto alla tragica vicenda di Bärbel, e al tempo stesso una risposta alla questione posta dalla signora von F., riguardante la contrapposizione fra moralità pubblica e privata:

Ich habe nie begriffen, daß ein armes Mädchen in Bärbels Lage, wenn es sein vaterloses Kind auf dem Schoße hält, die “Schande” der gesetzlichen Mutterschaft schwerer empfinden kann, als das Glück und die Pflicht, einem hilflosen Geschöpf aus eigenem Fleisch und Blut alles zu sein. Eher würde ich es verstehen, wie eine junge Frau, die einem gehaßten und verachteten Gatten ein Kind geboren hat, ihr unseliges Gefühl auf das schuldlose Wesen überträgt, es in

³⁶ Ne sono un esempio le poche novelle di Heyse che prevedono una tale impostazione: *Der letzte Zentaur* (1870), *Die Eselin* (1881), *Dorfromantik* (1892), *Martin der Streber* (1892), *Medea* (1896), *Herzensbande* (1899), *Fromme Lüge* (1906) e *Clelia* (1907); con un'eccezione: la novella *Beatrice* (1865), in cui alcuni intimi amici di vecchia data, riunitisi una sera davanti a una bottiglia di Asti, apprendono dal loro sodale Amadeus, che questi era stato sposato con una ragazza di San Michele in Bosco, poi morta in circostanze tragiche dopo un rocambolesco matrimonio, avversato dalla famiglia di lei.

³⁷ Ai tempi del primo incontro con Ninon, il narratore dice di avere trentadue anni (cfr. GA III, 4, p. 331). A Zurigo la scultrice racconta al professore di aver conosciuto un pittore di ventiquattro anni, di sei anni più giovane di lei, con il quale intende partire per un soggiorno a Roma (cfr. *ivi*, p. 351). Fra il primo incontro a Bad Kissingen e il secondo a Berlino, trascorrono quattro anni (cfr. *ivi*, pp. 341 e 346), fra l'incontro a Berlino e quello a Zurigo tre anni (cfr. *ivi*, p. 351), fra quello di Zurigo e quello di Berlino, dove il professore viene chiamato a ricoprire una cattedra universitaria, altri quattro anni (cfr. *ivi*, p. 354). Dalla verifica incrociata di tali informazioni risulta che la narrazione del professore a casa della signora von F. avviene sette anni dopo l'avvenuta morte della trentacinquenne Ninon, in seguito a un'escursione sulla Zugspitze presso Partenkirchen (cfr. *ivi*, 360).

³⁸ Cfr. *Das Ding an sich* (1876), GA II, 4, pp. 337-338; *Ein Mädchenschicksal* (1896), GA IV, 2, pp. [172]-[173]; *Fromme Lüge* (1906), GA IV, 2, pp. [137]-[138]. Più complesso è il caso della novella *Das schöne Käthchen* (1869), in cui la narrazione dell'incontro con la protagonista della storia è condotta all'interno di un racconto introdotto da una sottilissima cornice, pari allo 0,12% del testo complessivo.

einem Paroxysmus von Scham und Selbstverachtung sogar ins Wasser wirft, um durch seinen Anblick nicht lebenslang an die empörende Erniedrigung ihres Frauenstolzes erinnert zu werden. Aber *ein Kind der Liebe!* Daß man um dessen willen nicht alles mit Freuden erträgt! (Ivi, p. 327)

Bärbel era stata portata a compiere il suo gesto estremo dalla vergogna, per aver trasgredito ai principi morali comunemente condivisi e che lei stessa accetta. Ma se si decidesse di sottrarsi a quei principi e di vivere secondo i comandamenti del cuore, si sarebbe davvero liberi? La risposta che dà il professore raccontando la vicenda di Ninon, sembrerebbe negativa. Diversamente da Bärbel, una ragazza semplice di paese che fa la domestica, Ninon, stabilitasi a Berlino per affermarsi come artista, può ben vivere secondo i propri convincimenti, anche se questi entrano in conflitto con le norme della morale comune. E la sua condotta è anche coerente e, da questa prospettiva, irreprensibile. Lascia i suoi due amanti, rinunciando al primo per evitare che egli venga diseredato a causa sua, e al secondo, un pittore più giovane di lei, una volta resasi conto che nella loro relazione era lei ad amare più di quanto fosse riamata; e si risolve, incurante delle maldicenze, a crescere da sola un figlio nato da quest'ultima relazione. Ma il fallimento è alle porte, e subentra nel momento in cui cede alle arti seduttive di un libertino, un tenore in tournée a Berlino nel ruolo (ironia della sorte) di Tannhäuser, cui evidentemente la vicenda dell'eroe wagneriano, teso fra amore carnale e redenzione spirituale, doveva essere scivolata addosso senza lasciare traccia. Dal racconto del professore non è chiaro, perché neanche lui ne ha contezza, se la morte, che la scultrice troverà durante un'escursione sulla Zugspitze presso Partenkirchen subito dopo essersi concessa al tenore, sia volontaria, come lo era stata quella di Bärbel, o meno. Certo è che la confessione della propria resa al puro desiderio sessuale, di cui si pente immediatamente dopo, è quello di una donna affranta dal dolore, persino invecchiata di dieci anni rispetto ai trentacinque che aveva, per non essere riuscita a rimanere fedele alla condotta di vita che si era imposta, e della cui correttezza era fermamente persuasa.³⁹

La vicenda di Bärbel e di Ninon, vittime entrambe della vergogna, nei confronti della società l'una, nei confronti di sé stessa l'altra, sono chiasticamente collegate. La prima trova la morte nell'acqua, la seconda in montagna; l'una porta con sé nella morte il suo bambino, l'altra aveva già perso il figlio, deceduto durante un'epidemia di scarlattina. Vi è un'alternativa ai due modi di affrontare la vita, che sono in definitiva l'uno l'immagine ribaltata dell'altro? *Tertium datur*. Ma ciò che è suggerito è quasi impronunciabile. Vincente, infatti, è soltanto una condotta non guidata da regole morali. Qualsiasi comportamento che segua principi prestabiliti, siano essi collettivamente riconosciuti o dettati da una legge morale interiore, è infatti destinata prima o poi a confrontarsi con un fallimento. A meno che non si percorra la strada della totale rinuncia. Più facile a dirsi che a realizzarsi, perché, come dice il tenore con sarcastica perfidia, congedandosi dopo l'amplesso da una Ninon affranta dal dolore e sconvolta per aver avuto un momento di debolezza cedendo alle sue lusinghe, "niemand entrinnt seinem Schicksal" (ivi, p. 365).

³⁹ GA III, 4, p. 349: "Ah! machte sie, wie das wohltut, seinem Herzen zu folgen, auch wenn es uns ein Opfer auferlegt! Man hat ja keinen zuverlässigeren Freund und Gewissensrat".

6.

Dalle descrizioni che ne vengono fatte nelle tre novelle, il salotto della signora von F., sia dell'alloggio nell'albergo svizzero sia della sua casa a Berlino, è uno spazio fisico che non si limita a fare da sfondo, ma che favorisce la comprensione delle emozioni e delle dinamiche dei personaggi. Facilitando la riflessione e la confidenza, questo palcoscenico chiuso da una quarta parete contribuisce a rivelare le profondità delle loro vite interiori e delle loro interazioni, dei loro stati emotivi, e a creare al tempo stesso un'atmosfera di tensione e introspezione. Così come la costruzione scenografica non serve soltanto a collocare fisicamente i personaggi, ma amplifica anche i temi del dialogo e le emozioni che vi sono espresse, così pure i singoli elementi dell'arredamento non hanno una funzione meramente accessoria, ma partecipano attivamente a delineare il tono e l'intensità del dialogo.

Più complessa è in *Frau von F.* la messa in scena dell'atto narrativo. Il movimento pendolare di cui sono protagonisti durante il primo incontro il giovane amico della signora, e durante l'ultimo lei stessa, recandosi a turno l'uno sulle soglie della porta-finestra, l'altra sul balcone, sembra duplicare quel tipico passaggio concreto e simbolico da uno spazio aperto, ma comunque limitato, a uno spazio chiuso, nel quale le confessioni, ma talora anche le retrospettive, trovano la dimensione adeguata per manifestarsi.⁴⁰ Tale rituale di transizione è condotto, in questo caso, con dovizia di particolari. Viene ricostruita così la storia di un incontro durante una passeggiata e quella delle varie tappe che portano il narratore della cornice nel salotto della signora e per gradi alla confessione. Caratterizzata da una maggiore staticità è l'impostazione drammaturgica nelle altre due novelle. Se in *Die schwarze Jakobe* è il giovane amico a entrare in scena, mentre la signora von F. è impegnata a riflettere sul contenuto del libro di Fortlage, in *Ninon*, i signori e la padrona di casa si trovano già sul palcoscenico, seduti come ogni giovedì sera, davanti al tavolino da tè. Ciò che accomuna le tre scene è in ogni caso quella lampada con il paralume verde, la cui luce contribuisce a creare l'atmosfera di intimità indispensabile perché i ricordi si facciano parola parlata e si crei da parte dei personaggi coinvolti la disposizione all'ascolto: un motivo conduttore che dà un senso di continuità visiva e tematica su un palcoscenico delimitato da quattro pareti.

Bionota: Giovanni Tateo si è formato presso le Università di Bari, Marburg e Münster. Dal 2003 è professore ordinario di Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, di cui è stato il Direttore dal 2012 al 2020. Principali interessi di ricerca: narratologia, narrativa di lingua tedesca del Realismo e del Naturalismo, letteratura austriaca della Jahrhundertwende. Si è occupato, anche in veste di traduttore, principalmente dei seguenti autori: Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Gerhart Hauptmann, Paul Heyse, Eduard von Keyserling, Karl Philipp Moritz, Conrad Ferdinand Meyer, Ferdinand von Saar, Arthur Schnitzler, Theodor Storm.

Recapito autore: giovanni.tateo@unisalento.it

⁴⁰ Cfr. Tateo (2021), p. 102.

Riferimenti bibliografici

- Brahm O. 1881, *Neuere Novellen und Romane*, in “Deutsche Rundschau”, Bd. 28, Juli-September, pp. 314-320.
- Friedemann K. 1910, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, H. Haessel Verlag, Leipzig.
- Genette G. 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- Genette G. 1983, *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris.
- Goetsch P. 1985, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in “Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft” 27 [3-4], pp. 202-218.
- Heyse P. 1881, *Frau von F. und römische Novellen*. Dreizehnte Sammlung der Novellen, Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), Berlin.
- Heyse P. 1884, *Buch der Freundschaft. Neue Folge*. Siebzehnte Sammlung der Novellen, Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), Berlin.
- Heyse P. 1888, *Villa Falconieri und andere Novellen*, Verlag von Wilhelm Herz (Bessersche Buchhandlung), Berlin.
- Heyse P. 1891, *Weihnachtsgeschichten*, Verlag von Wilhelm Herz (Bessersche Buchhandlung), Berlin.
- Heyse P. 1894, *In der Geisterstunde und andere Spukgeschichten*, Verlag von Wilhelm Herz (Bessersche Buchhandlung), Berlin.
- Heyse P. 1902, *Ninon und andere Novellen*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger G.m.b.H., Zweigniederlassung Berlin vereinigt mit der Besserschen Buchhandlung W. Hertz, Stuttgart und Berlin.
- Heyse P. 1912, *Plaudereien eines alten Freundespaars*, J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin.
- Heyse P. 1914, *Letzte Novellen*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin.
- Heyse, P. 1985-1995, *Gesammelte Werke* [GA], Nachdr., Olms, Hildesheim/Zürich/New York [I. Reihe, Bde. 3-5; II. Reihe, Bde. 2-4; III. Reihe, Bde. 2-4; IV. Reihe, Bde. 1-5].
- Hillenbrand R. 2021, *Heyses Novellen. Ein literarischer Führer*, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, 2 Bde., Verlag Dr. Kovač, Hamburg.
- Jäggi A. 1993, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Peter Lang, Bern u.a.
- Kanzog K. 1968, *Rahmenerzählung*, in W. Kohlschmidt/W. Mohr (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, 4. Lieferung, de Gruyter, 2. Aufl., Berlin, pp. 321-343.
- Koch P./Oesterreicher W. 1985, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in “Romanistisches Jahrbuch”, Bd. 36, pp. 15-43.
- Koch P./Oesterreicher W. 1994, *Funktionale Aspekte der Schriftkultur*, in H. Günther/O. Ludwig (Hrsg.), *Schrift und Schriftlichkeit/Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung/An Interdisciplinary Handbook of International Research*, de Gruyter, Berlin/New York, Bd. 1, pp. 587-604.
- Merker E. 1928/29, *Rahmenerzählung*, in P. Merker/W. Stammler (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, de Gruyter, Berlin, pp. 1-4.
- Minor J. (Hrsg.) [1908], *Ferdinand von Saars sämtliche Werke in 12 Bde.*, Max Hesses Verlag, Leipzig.
- Sternberg M. 1982, *Proteus in Quotation-Land. Mimesis and the Forms of Reported Discourse*, in “Poetics Today” 3 [2], pp. 107-156.
- Tateo G. 2013, *La ritrattistica di Ferdinand von Saar e il trittico narrativo* Herbstreigen, postfazione a Ferdinand von Saar, *Girotondo d'autunno*, a cura di Giovanni Tateo, SE, Milano, pp. 137-166.
- Tateo G. 2021, *Oltre la soglia di intimi luoghi. Auf Tod und Leben (1886) di Paul Heyse, Ein Bekenntnis (1887) di Theodor Storm e Sündenfall (1898) di Ferdinand von Saar*, in M. P. Scialdone (a cura di), *Progetto architettonico e discorso letterario. Intersezioni nella letteratura e cultura tedesca moderna e contemporanea*. Studi in onore di Antonella Gargano, Tomo I, Mimesis, Milano e Udine, pp. 95-107.
- Tateo G. 2022, *Memorie da una casa di riposo. In St. Jürgen (1868) di Theodor Storm*, in Rossi F. e Missaglia F. (a cura di), *Forme e linguaggi della vecchiaia*, “Studi Germanici – I quaderni dell'AIG” 5, pp. 35-48.