

**La «magia del cannocchiale» *L'uomo nella luna* (1825)
di Wilhelm Hauff: una digressione su fantasia letteraria
e fantasia scientifica nell'era della Restaurazione**

Roberta Malagoli

I-

Come ha ben ricostruito Alessandro Fambrini, non è possibile parlare in senso stretto di fantascienza tedesca prima dell'ultimo ventennio dell'Ottocento¹. Innumerevoli sono però i motivi fantascientifici *ante litteram* nella letteratura popolare e colta che ne precede la diffusione. Uno di questi è senza dubbio l'«uomo nella luna», tra i più affascinanti per come si situa al crocevia tra antichità, leggende medioevali e Rivoluzione scientifica, viaggio fantastico e fantascienza, tanto da godere di immensa fortuna per tutto il Novecento², in letteratura, al cinema, nella musica rock. Figura umana riconosciuta per antropomorfismo nel profilo delle macchie lunari, dalla *Divina Commedia* di Dante fino alla celebre invenzione fantastica del viso lunare centrato dal razzo ne *Le voyage dans la lune* (1902) di Georges Méliès, nel corso della sua storia secolare l'«uomo nella luna» diventa molto altro. Può essere tanto esploratore della luna quanto suo abitante, come nei viaggi fantastici dal Rinascimento a Jules Verne, fino a coincidere, prima e dopo gli allunaggi delle missioni Apollo (1969-1972), con colui che è davvero approdato sul satellite per colonizzarlo, dal romanzo

¹ Si veda il contributo di Alessandro Fambrini nel presente volume.

² Non si darà seguito in questa sede ai noti riferimenti classici sull' «uomo nella luna» e sul viaggio lunare, ovvero il dialogo filosofico di PLUTARCO, *Il volto della luna*, Adelphi, Milano 1991 e LUCIANO DI SAMOSATA, *Una storia vera e altre opere scelte da Alberto Savinio*, Adelphi, Milano 2018. La *Storia vera* di Luciano è considerata il primo modello del futuro genere fantascientifico. Su uno dei testi più noti dedicati all'«uomo nella luna», di Ernst Jünger, *Sizilischer Brief an den Mann im Mond* (1930), si rimanda a HANS BLUMENBERG, *Der Mann vom Mond*, in ID., *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, pp. 178-181.

fantascientifico *The First Men in the Moon* di H.G. Wells (1901) fino al recentissimo film *First Man* di Damien Chazelle (2018)³.

Il libro dello scrittore svevo Wilhelm Hauff, *Der Mann im Monde oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (L'uomo nella luna, ovvero il cenno del cuore è la voce del destino) (1825) rappresenta, come si vedrà, una singolare eccezione nella storia del motivo. Il titolo lo vincola a testi coevi sull'«uomo nella luna», mentre la vicenda narrata nel romanzo, un grande successo editoriale, va, almeno sembra, in tutt'altra direzione. È una storia d'amore, cui si riferisce invece il sottotitolo, *il cenno del cuore è la voce del destino*⁴. Prima di poter arrivare a Hauff, tuttavia, sarà bene ricordare alcune variazioni letterarie sull'«uomo nella luna». Soltanto sullo sfondo di una lunga tradizione disseminata di indizi sul rapporto tra fantasia e scienza, letteratura e tecnica, fantasia e fantasmagoria, infatti, avrà senso valutare se l'anomalia del doppio titolo di Hauff si dimostrerà del tutto estranea, come vuol far credere, ai paratesti che cita o se possa al contrario offrire uno sguardo sul mercato editoriale e sulle istituzioni letterarie entro le quali si affermerà, molto più tardi, la letteratura fantascientifica. In particolare, il romanzo di Hauff stabilisce una relazione allusiva con la vivace tradizione letteraria dedicata all'«uomo nella luna» e riconsegna al lettore il climax ascendente dell'avvicinamento tra fantasia letteraria e fantasia scientifica, fino a quando, nella letteratura tedesca, negli anni venti dell'Ottocento entra in crisi l'era gloriosa del fantastico romantico, innervato di scienza, di Jean Paul e E.T.A. Hoffmann. Hauff si pone al capolinea, con il suo romanzo, di una fase di produttiva interferenza tra fantasia letteraria e fantasia scientifica. Le sue

³ Colgo qui l'occasione per ringraziare Alessandro Fambrini (Pisa), Stefania Sbarra (Venezia), Daniele Vecchiato (Londra) e Claus Zittel (Stuttgart) per i loro preziosi consigli. Sul motivo medioevale dell'«uomo nella luna», compresa l'occorrenza dantesca in *Inferno*, canto XX, vv. 124-126, si veda KIM ZARINS, *Caliban's God: The Medieval and Renaissance Man in the Moon*, in *Shakespeare and the Middle Ages: Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, ed. by Martha W. Driver and Sid Ray, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina-London 2009, pp. 245-262. Sui viaggi lunari nel Barocco si rimanda al bel saggio con relativa bibliografia di THOMAS RAHN, *Die Erde als Mond. Kopernikanische Wenden in Raumreiseerzählungen des 17. Jahrhunderts (Kepler, Godwin, Cyrano de Bergerac)*, in *The Making of Copernicus: Early Modern Transformations of the Scientist and His Science*, ed. by Wolfgang Neuber, Claus Zittel, Thomas Rahn, Brill, Leiden 2014, pp. 155-200. Su letteratura, cinema e musica di fantascienza cfr. *A Companion to Science Fiction*, ed. by David Seed, Blackwell, Malden, M.A.-Oxford-Carlton 2005.

⁴ Sulle strategie letterarie di titolazione, GÉRARD GENETTE, *I titoli*, in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987), pp. 55-101. Si vedano in particolare le considerazioni, rilevanti per Hauff, sulla connotazione del titolo, soprattutto sui titoli-citazione, *ibid.*, pp. 88-90. Per il romanzo di Wilhelm Hauff si fa riferimento all'edizione curata da Sibylle von Steinsdorff, WILHELM HAUFF, *Der Mann im Mond*, in ID., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, I, nach den Originaldrücken und Handschriften. Textredaktion und Anmerkungen von Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort von Helmut Koopman, Winkler, München 1970. D'ora in avanti citato come *MiM*.

riflessioni sullo stato dell'arte offrono, così si ritiene, un utile strumento di comprensione delle condizioni del futuro successo della fantascienza. Nel momento in cui viene emarginata come forma di esperienza del mondo, quando, con la Restaurazione, presente e passato sembrano definire l'universo letterario⁵, la fantasia fa della scienza il proprio oggetto, e il *medium* della propria rinascita. Nel sodalizio con il pensiero scientifico, la fantasia recupera, della scienza, la facoltà di immaginare, progettare e sognare nuove dimensioni e nuovi tempi, futuri, del mondo.

Con un effetto di controcampo, Hauff offre una rappresentazione lucida della desolazione antropologica di un'umanità incapace di usare la fantasia intesa come creatività linguistica e iconografica. Al tempo stesso, scegliendo come titolo del suo romanzo *L'uomo nella luna*, Hauff chiede al lettore di guardare oltre la miseria della letteratura di consumo, allargando lo sguardo a un *Leitmotiv* mitopoietico che, ancora oggi, riporta alle origini dell'incontro fra scienza e letteratura.

A testimoniare della lunga vita dell'"uomo nella luna" in Germania, l'ultimo omaggio tributato al selenita in ordine di tempo è di pochi anni fa, in una lirica di Durs Grünbein, *Mirbel*, dalla raccolta *Cyrano oder die Rückkehr vom Mond* (*Cyrano ovvero il ritorno dalla Luna*) (2014)⁶. La poesia racchiude in pochi

⁵ Per una ricostruzione della storia del genere fantascientifico si rimanda a ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science Fiction 1870 -1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996 e, sulla definizione del genere «Zukunftsroman», a DINA BRANDT, *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945*, Niemeyer, Tübingen 2007, pp. 5- 16.

⁶ DURS GRÜNBEIN, *Mirbel*, in ID., *Cyrano oder Die Rückkehr vom Mond*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014, p. 27. Una delle raccolte meno commentate di Grünbein, *Cyrano* contiene poesie che, a detta dell'autore, hanno titoli scelti a caso tra la nomenclatura dei crateri lunari. Si veda l'intervista a Durs Grünbein, *Brief über »Cyrano«*: «Die Titel der Gedichte (also die Namen der Mondkrater) sollten Ihnen nicht allzu viel Kopfzerbrechen bereiten. Sie sind gewissermaßen ausgelost worden, oder anders gesagt: sie folgen derselben Zufallsverteilung wie die Namen der großen Astronomen, Philosophen, Physiker und Erfinder zur Benennung der zahllosen Mondkrater – zirka 300.000 allein auf der erdzugewandten Seite des Mondes». I titoli delle liriche (cioè i nomi dei crateri lunari) non devono darLe troppo filo da torcere. Sono per così dire estratti a sorte, in altre parole: seguono la stessa assegnazione casuale dei nomi di astronomi, filosofi, fisici e inventori nella nomenclatura degli innumerevoli crateri lunari – circa 300.000 soltanto sulla faccia della luna rivolta alla terra». Intervista pubblicata sul sito dell'editore Suhrkamp [<https://www.logbuch-suhrkamp.de/durs-gruenbein/brief-ueber-cyrano/> (consultato il 1 maggio del 2018)]. Va detto che ci sono almeno due eccezioni, nella raccolta, a questo criterio enunciato da Grünbein, quasi a deviare l'attenzione del lettore dalla erudita elencazione di titoli. Per quanto si è potuto verificare, si tratta della citata *Mirbel*, che porta il nome del botanico francese Charles François Brisseau de Mirbel (1776-1854). Famoso per le sue scoperte sulle cellule delle piante, era noto tra le altre cose anche per la sua abilità nell'uso del microscopio, uno strumento che ha in comune, con il cannocchiale, analoghe magie ottiche. In *Mirbel*, i dettagli cartografici della superficie lunare sono ingranditi dal telescopio, capace di magnificare ciò che è troppo lontano ad occhio nudo. Parimenti, il microscopio può ingrandire ciò che è troppo piccolo. Il cannocchiale rovesciato, inoltre, può rimpicciolire ciò che è vicino, rendendolo microscopico. – La seconda lirica che non sembra avere il nome casuale di un cratere lunare è *Tesaurò*, di cui si parlerà più

versi tutte le valenze letterarie e iconografiche del motivo, in una sua ultima, grottesca metamorfosi, dalla quale si partirà per ricostruire a ritroso le vicende letterarie dell'«uomo nella luna». Nelle sue terzine Grünbein sovrappone la leggenda medioevale dell'«uomo nella luna» alla selenografia figlia dell'osservazione scientifica della superficie lunare⁷:

Der Mann im Mond hat Beine, groß wie Meere.
Das rechte ist das Nektarmeer, das linke, dicke,
Das Meer der Fruchtbarkeit, gewaltig aufgeschwemmt

Im Zustand der Thrombose. Dieser Golem hinkt.
Langrenus sitzt ihm als Furunkel auf dem Hinkefuß -
Ein Krater, sichtbar schon mit bloßem Auge, funkelnd.

Sein Torso ist das Meer der Ruhe, und sein Kopf
Das Meer der Heiterkeit, ein schwankender Ballon.
So klebt er fest, gebunden an den Himmelskörper.

L'uomo nella luna ha gambe grandi come mari.
La destra è il Mare del Nettare, la sinistra, grossa,
Il Mare della Fertilità, enorme e gonfia

In una condizione di trombosi. Questo Golem zoppica.
Langrenus sta sul suo piede storpio come un foruncolo -
Un cratere, visibile già ad occhio nudo, scintillante.

Il suo torso è il Mare della Tranquillità, e la sua testa
Il Mare della Serenità, un pallone instabile.
Così se ne sta, aderente, vincolato al corpo celeste.

La figura immaginaria intravista nel Medioevo nel profilo cangiante delle macchie lunari durante il plenilunio era oggetto di varie leggende. Ora Caino con un carico di spine, ora un contadino, pure lui relegato sulla luna, sempre con le sue spine, per averle rubate di domenica, talvolta con un cane, talvol-

avanti. L'ovvio riferimento è a Emanuele Tesauro, l'autore del *Cannocchiale aristotelico* (1654), trattato barocco di retorica, il cui titolo salda letteratura e scienza nel momento stesso in cui la scienza offre nuovi modelli e nuovi linguaggi, atti a svalutare il ruolo della lingua e della retorica nella conoscenza umana. Su questo punto è illuminante ANDREA BATTISTINI, *Introduzione*, in GALILEO GALILEI, *Sidereus Nuncius*, a cura di Andrea Battistini, traduzione di Maria Timpanaro Cardini, Marsilio, Venezia 1993, pp. 9-67, in particolare pp. 23-35. Sul rapporto fra letteratura, retorica e scienza dopo Galileo si rimanda alle fini osservazioni di EMANUELE ZINATO, *Il vero in maschera: dialogismi galileiani. Idee e forme nelle prose scientifiche del Seicento*, prefazione di Francesco Orlando, Liguori, Napoli 2004, pp. 5-17.

⁷ Sulla selenografia, ovvero cartografia lunare, si rimanda a EWEN A. WHITAKER, *Mapping and Naming the Moon: A History of Lunar Cartography and Nomenclature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

ta senza⁸. L'“uomo nella luna”, per Grünbein ormai più simile all'artificio di un “Golem” rozzo e decadente evocato dalla fantasia popolare e dalle leggende religiose, si sovrappone simile a una decalcomania alla mappa lunare, ai mari riconosciuti da astronomi e cartografi fin nei secoli, il Seicento e il Settecento che, a partire da quel fatidico 1609, dai primi disegni che Galileo Galilei tracciò delle stelle della Via Lattea e della superficie lunare avvicinata allo sguardo dal cannocchiale, hanno fatto della selenografia e della selenofilia una vera passione insieme scientifica e letteraria⁹.

È questa ambiguità, in bilico tra un'immaginazione subalterna alle superstizioni e una fantasia mutata dalla Rivoluzione scientifica che fa dell'“uomo nella luna” un ponte naturale tra fantastico e scientifico, tra viaggio immaginario e Apollo 11. L'immaginazione non guidata da un metodo scientifico non è del tutto estranea, va detto, alle osservazioni astronomiche riportate sulle cartografie lunari. Nella prima mappa scientifica della luna del 1679, ad opera di Gian Domenico Cassini, disegno della carta lunare e fantasia si combinano. L'astronomo, o il suo incisore, dissimularono infatti tra le macchie lunari il profilo di una donna, la “donna nella luna”¹⁰. Allora il vero evento è, in realtà, come ricorda Andrea Battistini esaminando il successo del *Sidereus Nuncius* (1610) galileiano, che nel cannocchiale fin dal Barocco «vengono [...] a riassumersi l'iconismo della vista e le illusioni verbali della poesia, in perenne equilibrio, soprattutto nel Seicento, tra artificio e mimesi, tra razionalità geometrica e spettacolo teatrale»¹¹. Se la nuova scienza astronomica è destinata a decostruire i miti lunari, siano essi leggende o utopie, e a equiparare terra e luna, il cannocchiale che potenzia l'occhio umano e ne modifica la vista, ingrandendo ciò che è lontano, o rimpicciolendo, capovolto, ciò che è vicino, legittima ancor più, per analogia capacità euristica, la fantasia umana, aprendo la via a una storia di rivalità e rifrazione fra arte e scienza, creatività e scoperta.

È ancora Grünbein a ricordarlo, da ammiratore del Barocco e del pensiero scientifico¹², nella lirica di *Cyrano* programmaticamente dedicata a Emanuele

⁸ Cfr. di nuovo K. ZARINS, *Caliban's God*, cit.

⁹ Sull'importanza delle nuove immagini della luna, cfr. ancora A. BATTISTINI, *Introduzione*, cit., p. 28: «[...] le illustrazioni del *Sidereus* non si offrono più come cornice decorativa condizionata da un gusto ornamentale e da un compiacimento pittoresco, ma come guida didascalica innalzata a parte integrante del discorso scientifico, indispensabile per la distinzione del nuovo spazio cartesiano meglio della stessa scrittura, troppo succube, con l'alfabeto, alla mimesi dell'acustico discorso orale». Su cannocchiale e retorica cfr. TH. RAHN, *Die Erde als Mond*, cit., pp. 156-157.

¹⁰ Sulla “donna nella luna”, e in generale sulla decostruzione dei miti lunari, compresi gli abitanti della luna, cfr. ANTJE STEINHOEFEL, *Viewing the Moon: Between Myth and Astronomy in the Age of the Enlightenment*, in *Myths of Europe*, ed. by Richard Littlejohns and Sara Soncini, Rodopi, Amsterdam 2007, pp. 113-122.

¹¹ A. BATTISTINI, *Introduzione*, cit., p. 32.

¹² Su Durs Grünbein e la scienza si rimanda a MICHAEL ESKIN, KAREN LEEDER, CRISTOPHER YOUNG (Eds.), *Durs Grünbein: A Companion*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, ivi i saggi di M. ESKIN, *Durs*

Tesauro, l'autore del *Cannocchiale aristotelico* (1654), quel trattato di retorica sulla cui copertina una Poesia in funzione allegorica osserva con il cannocchiale le macchie solari.

[...]

Und schon das Kind schaut auf und denkt
Still sich sein Teil, das anders ist als das der anderen:
Im Zentrum jeder – keiner hält sich für verrückt.

so variieren sie, was niemals feststeht, nach dem Maß
Von Erde, Mond und glänzendem Betrachterauge,
Zufällig aufgestellt in solcher Trigonometrie.

Wer kann durchs Fernrohr der Metaphern sehen,
In dem das Ferne nah – das Nächste fern erscheint,
Kausalitäten sich verknoten und Ereignisse?

Wie vieles übereinstimmt im Verschiedensein.

[...]

E già il bambino guarda in su e pensa assorto
la sua parte, in silenzio, che altra è da quella degli altri:
ciascuno al centro – nessuno si considera uno spostato.

Così essi variano ciò che mai è immobile, a seconda dei gradi
della terra, della luna e del rilucente occhio dell'osservatore,
disposti a caso in questa trigonometria.

Chi può vedere attraverso il cannocchiale delle metafore,
nel quale ciò che è lontano appare vicino – ciò che è vicinissimo lontano,
le causalità si annodano e gli eventi?

Nell'esser diverso, quanto è ciò che concorda.¹³

Nella penultima strofa, alla metafora e alla capacità di riconoscerla è affidato l'originario brivido euristico della «vicinanza lontana», della «ferne Nähe», uno degli effetti speciali del cannocchiale¹⁴. In Grünbein ancora presente come un

Grünbein and the European tradition, pp. 23-38 e di K. LEEDER, *Durs Grünbein and the Poetry of Science*, pp. 67-93.

¹³ D. GRÜNBEIN, *Tesauro*, in ID., *Cyrano*, cit., p. 12. Sul titolo di questa lirica e su Emanuele Tesauro si rimanda alla nota 2.

¹⁴ Sulla diversa percezione dello spazio infinito dopo il *Sidereus*, cfr. A. BATTISTINI, *Introduzione*, cit., pp. 36-43. In un saggio del 1993, *Galilei vermißt Dantes Hölle* (*Galilei misura l'inferno di Dante*), Grünbein fa risalire alle scoperte di Galileo l'origine della distanza fra «Denken» e «Anschaulichkeit», tra pensiero e evidenza intuitiva, «bei enormen Verlusten, enormen Gewinnen für beide Seiten» («con enormi perdite, enormi guadagni per entrambi»). Cfr. D. GRÜNBEIN, *Galilei vermißt Dantes Hölle. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, p. 93. In testi dello

vero e proprio totem estetico del Novecento, ma con un ruolo ormai elegiaco («Chi può vedere attraverso il cannocchiale delle metafore?»), la percezione dinamica della «vicinanza lontana» non è scomparsa, poiché è sempre riproducibile, quando lo si voglia, in virtù della capacità linguistica, artistica, tecnologica di modificare la percezione del mondo, e non soltanto in ambito estetico, per sfuggire alla deprivazione di senso della vita umana e al depauperamento dell'esperienza in un'era secolarizzata¹⁵. Nei rilkeiani *Sonette an Orpheus* (*Sonetti a Orfeo*), che Grünbein mette in relazione alla stesura del *Cyrano*¹⁶, uno dei sonetti più celebri, il cosiddetto sonetto del Cavaliere, definito da Wolfram Groddeck una «didattica cosmica»¹⁷, è un esempio di quanto l'astro poetica, cercando di ristabilire un legame fra natura e lingua, sia mossa dal desiderio di esplorare il fragile potenziale conoscitivo della metafora e con essa della letteratura, in crisi di legittimazione nell'era della tecnica e del pensiero scientifico. L'esortazione a guardare il cielo, a cercarvi una costellazione del Cavaliere («Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?»), trova risposta nel riconoscimento della figura, benché in connessioni casuali e instabili. Il Cavaliere, un omaggio a Ovidio¹⁸, il poeta di quelle *Metamorfosi* che per antonomasia sono esempi dell'unione

stesso periodo, la retorica del telescopio, e lo slancio che in essa, produttivamente, unisce «Poesie und Erkundung» («poesia e indagine scientifica») (*ibid.*, p. 15) pervadono il discorso di Grünbein sulla tensione fra scienza e poesia, come nel noto saggio *Mein babylonisches Hirn* (*Il mio cervello babilonese*). In questo testo del 1995, la mente del poeta viene paragonata a un telescopio spazio-temporale: «Teleskopisch nähert es [das babylonische Hirn] sich den Sternen genauso wie einer Mauerecke im Alten Rom». «Simile a un telescopio, [il cervello babilonese] si avvicina alle stelle così come a un angolo delle mura dell'antica Roma», *ibid.*, p. 33. Sulle implicazioni poetologiche della metafora del telescopio nell'opera di Grünbein, sui molti registri della sua cosmologia, infine sull'idea di «io-testo» si rimanda al saggio di ITALO TESTA, «Nos numerus sumus». *Lingua e 'physis' nel primo Grünbein*, in DANIELE VECCHIATO (a cura di), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Mimesis, Milano 2019, pp. 23-44, in particolare pp. 43-44.

¹⁵ Il saggio più importante sulla «ferne Nähe» è di Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cui dedica in tal senso un'analisi insuperata MIRIAM BRATU HANSEN, *Benjamin's Aura*, «Critical Inquiry», Winter 2008, Volume XXXIV, Issue 2, pp. 336-375, con specifici riferimenti al depauperamento dell'esperienza umana nel primo Novecento. Sulla storia delle stesure del *Kunstwerk-Aufsatz* a partire dall'autunno del 1935 e sui paratesti afferenti al concetto di aura si rimanda all'indispensabile edizione critica, W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche [WALTER BENJAMIN, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, Bd. 16], Suhrkamp, Berlin 2012. In Rilke la «ferne Nähe» è, già nel 1922, l'anno dei *Sonetti a Orfeo*, una dissolvenza elegiaca.

¹⁶ D. GRÜNBEIN, *Brief über »Cyrano«*, cit.

¹⁷ WOLFRAM GRODDECK, *Kosmische Didaktik. Rilkes 'Reiter'-Sonett*, in *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*, hrsg. von Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart 1999, pp. 203-228.

¹⁸ Nella lirica rilkeiana si immaginano cavaliere e destriero, in altri autori del Novecento un *alias* della metafora e dello scrittore, in ruoli anche invertiti. Si veda su Franz Kafka, GIULIANO BAIONI, *Franz Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 141-157. La famiglia di Ovidio apparteneva all'ordine dei cavalieri.

del dissimile, è soltanto una temporanea, ingannevole «congiunzione astrale» («sternische Verbindung»), costruita dal sonetto nel gesto biblico, pur esitante, di una denominazione ormai disillusa sul reale potere conoscitivo della mimesi, e con essa della poesia.

Auch die sternische Verbindung trägt,
Doch uns freue eine Weile nun,
der Figur zu glauben. Das genügt.

Anche la congiunzione astrale inganna.
Pure, per qualche istante ci rallegrì
credere alla figura. Questo basta.¹⁹

Benché al margine, relegato com'è nella cultura popolare, l' "uomo nella luna" è riconducibile, nel suo rapporto con le macchie lunari, all'idea di figura cantata dal sonetto rilkeano. Sul confine delle astropetiche, ciò che lo intreccia ad esse e permea la sua diffusione è prima di ogni altra cosa il ruolo riconosciuto alla fantasia, sia essa leggenda, visione fantastica o visione scientifica. Di nuovo Grünbein, in un'intervista sul *Cyrano*, trova una formula notevole per designare questo aspetto poetologico del suo *Cyrano* e, in parte, della tradizione cui si riferisce: «futuristisch-romantisch» («futuristico-romantico»): «Ciò che mi attira in modo particolare è il pensiero fantastico e oggi esso viene esiliato. Un pensiero che si occupi della luna è futuristico – romantico. [...] Ci deve pur essere una dimensione fantastica che deriva dallo spirito della tecnica, che ci definisce».²⁰

¹⁹ RAINER MARIA RILKE, *Sonetti a Orfeo*, in ID., *Poesie*, II (1908-1926), edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 1995, pp. 120-121. Sulla poetica del «Bezug», della connessione e della relazione in Rilke, si veda di nuovo W. GRODDECK, *Kosmische Didaktik*, cit. Nel contesto di questo saggio va qui ricordata almeno la lirica di Durs Grünbein *Hälfte des Ohres* (*Metà dell'orecchio*), nella raccolta *Falten und Fallen* (*Trappole e pieghe*) (1994), che si apre con una glossa fisiologica a Rilke: «Piccola illusione psichica: sii soltanto orecchio:/ apro un monologo.» («Kleine psychische Illusion: sei ganz Ohr: /Ich eröffne ein Selbstgespräch»). In questa poesia del primo Grünbein, «una nuova costellazione» («ein neues Sternbild») non è altro che una semplice sequenza di parole in un verso. Puro suono, esiste soltanto «nel settimo cielo dei neuroni» («im siebten Neuronen-Himmel»), diventando immagine sotto forma di «punti che rilucono sulla corteccia cerebrale» («Punkte die auf der Hirnrinde glimmen»). In *Cyrano*, vent'anni più tardi, l'«io-testo» che domina le prime liriche di Grünbein si concede invece a tratti, con leggerezza, di scrivere sul cielo, e sulla luna, come un esploratore, o un cartografo, ben felice di abitare la terra. Sull'importanza del registro leggero in Grünbein e nella sua idea di immaginazione cfr. la bella *Prefazione* di Anna Maria Carpi alla silloge D. GRÜNBEIN, *A metà partita. Poesie 1988-1999*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 1999, pp. V-XVII. Non è invece possibile in questa sede soffermarsi sulla centralità del sogno, già motivo portante del *Somnium* (1634) di Keplero, né sul significato del «diorama» nell'astro poetica e più in generale nella lirica di Grünbein, entrambi, sogno e diorama, modalità essenziali di esperienza della «ferne Nähe».

²⁰ «Was mich besonders anzieht, ist das fantastische Denken und das wird heute exiliert. Ein Denken, das sich mit dem Mond beschäftigt ist futuristisch-romantisch. [...] Es muss eine Fantastik geben aus dem Geist des Technischen, die uns bestimmt». *Interview mit Durs Grünbein*

Su questo punto, le astropoetiche, come i viaggi fantastici, si propongono, per osare un'analogia con il *theatrum mundi*, come *theatrum universi*, uno sguardo alla terra da fuori, ma non per abbandonarla, bensì per arricchirla. L'“uomo nella luna” è una delle figure di questo nuovo teatro metaforico inaugurato proprio dalla Rivoluzione scientifica, in cui la fantasia esiliata sta cercando una nuova casa.

II-

Prima di giungere a Hauff, lasciando per un momento la didattica cosmica di Grünbein per uno sguardo a ritroso, va ricordato come l'“uomo nella luna” attraversi la rivoluzione del cannocchiale per sopravvivere come ibrido iconografico e semantico del passaggio dalla leggenda medioevale alla visione scientifica, ma anche per trasformarsi da icona della letteratura popolare in proiezione fantastica e utopica. Di questa ambiguità dell'“uomo nella luna” danno conto fin dal Seicento due note ricorrenze letterarie ugualmente recepite nella cultura tedesca. La prima ha luogo in scena, nella *Tempesta* di William Shakespeare, proprio agli albori della nuova era scientifica, nel 1611. Per rimanere in ambito tedesco, il dramma si diffuse in Germania a seguito dell' ampia ricezione, grazie a numerose traduzioni, del teatro di Shakespeare, destinato a diventare, fin dall'Illuminismo, autore di riferimento della letteratura tedesca. Tra le traduzioni più note della *Tempesta* vanno ricordate almeno quella di Christoph Martin Wieland, uscita a Zurigo nel 1763, la traduzione berlinese di Ludwig Tieck del 1796, infine la versione di August Wilhelm Schlegel del 1798²¹. La *Tempesta* rimarrà a lungo associata al saggio cui Tieck la accompagna, *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren (L'uso del meraviglioso in Shakespeare)*, destinato a trovare grande eco tra i romantici. Il meraviglioso, fino ad allora comunemente riferito al mondo soprannaturale di dèi, fate, spiriti, elfi e fantasmi, si apre a nuove ambiguità, in bilico tra potenziamento dei sensi umani e illusionismo, tra fenomeno naturale e fenomeno soprannaturale, tra stupore e sogno²². Per Tieck,

Teil I – Rückkehr vom Mond. Vergesst die Erde nicht! Interview mit Durs Grünbein am 21. Juni 2015, bezeichnenderweise in Paderborn, also hinter dem Mond und auch noch im Hotel Nachtigall. Ein Interview von Konstanze Caysa” [<http://www.empraxis.net/interview-mit-durs-gruenbein/> (consultato il 31 ottobre del 2018)]. Nel saggio che conclude il *Cyrano*, Grünbein affida la sua poetica lunare al concetto di «lyrische Libration» («librazione lirica»), all'oscillazione di significato della parola lirica, residuo auratico nell'era del disincanto inaugurata dall'allunaggio del 1969. In D. GRÜNBEIN, *Lyrische Libration*, in Id., *Cyrano*, cit., pp. 117-119.

²¹ Sulle traduzioni tedesche delle opere di William Shakespeare cfr. *Shakespeare – deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen*, hrsg. von Hansjürgen Blinn, Wolf Gerhard Schmidt, Schmidt, Berlin 2003.

²² Sulla collocazione storiografica del saggio di Tieck sul meraviglioso in Shakespeare, uscito

in particolare, nella *Tempesta* il meraviglioso è illusione teatrale fine a se stessa, grazie al gioco con la fantasia dello spettatore, che viene trascinato in uno stato di sogno come Don Chisciotte nella sua follia²³. Dentro a quella perfetta illusione, evocata dal testo e dalla messinscena, trova posto anche la fantasia popolare cui deve la sua origine l'«uomo nella luna».

Nella *Tempesta*, nella seconda scena del secondo atto, Calibano, l'abitante mostruoso nativo dell'isola su cui sono naufragati Alonso, re di Napoli, e suo figlio Ferdinando, incontra Trinculo e Stephano, due marinai ubriachi del loro equipaggio. Al cospetto degli intrusi Calibano scambia Stephano per un dio caduto dal cielo. Stephano si presenta allora come «uomo nella luna», quell'uomo di cui grazie a Miranda, la figlia di Prospero, il mago e dominatore dell'isola divenuta luogo del suo esilio, Calibano ha imparato a riconoscere il profilo con il suo carico di spine e anche il cane:

CALIBAN

I have seen thee in her, and I do adore thee!
My mistress showed me thee, and thy dog and thy
bush.

CALIBANO

Ti ho visto lassù e ti adoro; fu la mia padrona a indicarmi a te, il tuo cane e il tuo fastello.²⁴

La leggenda medioevale europea diventa presto altro quando esce postumo, nel 1638, il libro del vescovo inglese Frances Godwin *The Man in the Moone or a Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger*, un successo europeo prontamente tradotto in lingua tedesca dalla versione francese di Jean Boudoin, con un titolo molto più esteso, *Der fliegende Wandersmann nach dem Mond: Oder Eine gantz kurtzweilige und seltzame Beschreibung der Neuen Welt des Mond: wie solche von einem gebornen Spanier mit Namen Dominico Gonsales beschrieben: Und der Nachwelt bekant gemacht worden ist* (Il viandante in volo verso la luna ovvero una breve e straordinaria descrizione del Nuovo Mon-

per la prima volta nel 1796 con la traduzione della *Tempesta*, si rimanda a JÜRGEN BRUMMACK, *Poetologische und kritische Schriften von 1792 bis 1803*, in Ludwig Tieck: *Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 325-341, qui pp. 329-330. Il titolo fu successivamente modificato da Tieck in *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*.

²³ Sulla citazione di Don Chisciotte nel saggio sul meraviglioso in Shakespeare cfr. LUDWIG TIECK, *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, in ID., *Schriften 1789-1794*, I, hrsg. von Achim Hölder, Deutscher Klassiker Verlag, Stuttgart 1991, pp. 685-722, qui p. 697.

²⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan («The Arden Shakespeare»), Bloomsbury, London 2011, pp. 236-237 (trad. it. *La Tempesta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, in W. SHAKESPEARE, *Drammi romanzeschi*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1981, p. 881).

do, come è stata scritta da uno spagnolo di nome Domingo Gonsales, e come da lui è stata resa nota ai posteri), nel 1659 a Wolfenbüttel, cui ne seguiranno altre. L'ultima traduzione conosciuta è del 1701²⁵. È il primo resoconto fantastico e scientifico di un viaggio verso la luna, e godrà di enorme successo in tutta Europa²⁶. Il protagonista Domingo Gonsales, in fuga per la terra e dalla terra a causa di problemi con la giustizia, lo realizza grazie a una macchina da lui costruita, sorretta in volo da possenti cigni selvatici. L'“uomo nella luna” incontrerà i selettissimi, che parlano una lingua melodica, di cui Gonsales scoprirà, una volta tornato sulla terra e approdato in Cina, la somiglianza con il cinese. Il romanzo trovò pubblico al di fuori della cerchia degli scienziati e scrittori educati alla nuova scienza astronomica proprio grazie all'invenzione del marchingegno volante. Ciò lo distingueva dall'*Astolfo ariostesco*, che nell'*Orlando furioso* ancora si avvale di un mitologico ippogrifo, e dal protagonista del *Somnium* di Keplero²⁷, che raggiunge il satellite in sogno.

Nella tradizione tedesca classica l'“uomo nella luna” trova un suo spazio ai confini dell'epoca d'oro dell'astro poetica settecentesca, alla quale, per chiarezza, si deve dedicare almeno una breve deviazione. La poesia sull'universo prende piede con il diffondersi della poesia della natura nel Settecento, evolvendo dalla sua duplice radice religiosa e classica verso uno sguardo scientifico che modifica la percezione stessa del ruolo della poesia e del linguaggio lirico, come dell'uomo nell'universo²⁸. In Germania, nel 1663, il maggiore poeta barocco, Andreas Gryphius, già autore di un sonetto *An die Sterne (Alle stelle)*, celebrava in un epigramma in alessandrini eroici, *Über Nicolai Copernici Bild (Del ritratto di Niccolò Copernico)*,²⁹ le scoperte del polacco Copernico, aprendo la strada alle lodi del coraggio scientifico nella poesia tedesca. Nella tensione tra mito popolare e religioso, fantasia e Rivoluzione scientifica, nel corso del Settecento il rapporto della letteratura tedesca con la volta celeste, con le stelle e la luna si trasformò, in un ininterrotto dialogo con scienza e filosofia. Le liriche sugli astri assolsero il compito di dare forma alla verticalizzazione del sublime, alla sfida

²⁵ ANKE JANSSEN, *Wirkung eines Romans als Inspirationsquelle. Francis Godwins 'The Man in the Moone'*, «Arcadia», 1985, XX, p. 22.

²⁶ Su Godwin e la sua ricezione in Europa, cfr. di nuovo A. JANSSEN, *Wirkung eines Romans als Inspirationsquelle*, cit., pp. 20-46.

²⁷ Su Keplero e il suo *Somnium, seu opus posthumum de astronomia lunari* (1634), si veda TH. RAHN, *Die Erde als Mond*, cit., p. 157 e sgg.

²⁸ Per una introduzione di ampio respiro alle astro poetiche non solo tedesche si rimanda al volume di PIERO BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2012, in particolare pp. 295-328; pp. 347-367. Per i *topoi* del sublime come categoria estetica nel Settecento, si veda la voce *Erhaben* in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, II, hrsg. von Karl Barck, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, pp. 275-310, autore della voce: JÖRG HEININGER.

²⁹ Su Andreas Gryphius cfr. HANS GEORG-KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, IV/1, Niemeyer, Tübingen 2006, pp. 231-259.

dell'infinito e al superamento, antropologico, tecnico e linguistico, dei limiti dell'umano, con registri via via diversi, dalla poesia didattica fino agli inni e ai *Lieder* stürmeriani, e alterne sorti, dall'entusiasmo alla prostrazione.

Il primo poeta che nella chiave del sublime settecentesco trovò una voce lirica per l'infinito è l'erudito amburghese Barthold Heinrich Brockes. In una poesia del 1721, intitolata appunto *Das Firmament (Il firmamento)*, posta in apertura del suo monumentale *Irdisches Vergnügen in Gott (Godimento terreno in Dio)* (1721), l'occhio del poeta ispirato dalla fisioteologia settecentesca si lancia nell'universo infinito, immagine stessa della grandezza di Dio, per ritrarsi poi dall'ansia di conoscenza nei confini contemplativi dell'ammirazione. La vertigine del volo si magnifica nell'antitesi con il titolo, una parola vincolata, per etimologia, alla concezione medioevale del cielo delle stelle fisse, il firmamento appunto:

Als jüngst mein Auge sich in die Sapphirne Tiefe,
 Die weder Grund, noch Strand, noch Ziel, noch End' umschrenckt,
 Ins unerforschte Meer des hohlen Luft-Raums, senckt',
 Und mein verschlung'ner Blick bald hie – bald dahin liefe,
 Doch immer tiefer sanck; entsatze sich mein Geist,
 Es schwindelte mein Aug', es stockte meine Seele
 Ob der unendlichen, unmäßig – tiefen Höle,
 Die, wohl mit Recht, ein Bild der Ewigkeiten heisse,
 So nur aus Gott allein, ohn' End' und Anfang, stammen.
 Es schlug des Abgrunds Raum, wie eine dicke Fluth
 Des Boden-losen Meers auf sinkend Eisen thut,
 In einem Augenblick, auf meinen Geist zusammen.
 Die ungeheure Gruft voll unsichtbaren Lichts,
 Voll lichter Dunkelheit, ohn' Anfang, ohne Schranken,
 Verschleng so gar die Welt, begrub selbst die Gedanken;
 Mein gantzes Wesen ward ein Staub, ein Punct, ein Nichts,
 Und ich verlor mich selbst. Dieß schlug mich plötzlich nieder;
 Verzweiflung drohete der gantz verwirrten Brust:
 Allein, o heilsams Nichts! glückseliger Verlust!
 Allgegenwärt'ger Gott, in Dir fand ich mich wieder.

Quando di recente il mio occhio s'immerse nella profondità blu zaffiro, che nessun fondale, spiaggia, meta o fine delimita, nel mare inesplorato del vuoto spazio, e il mio sguardo, inabissandosi, vagava ora qui, ora là, eppure sempre più sprofondava, il mio spirito fu preso dal terrore, il mio occhio dalla vertigine, la mia anima esitava al cospetto del vuoto infinito, smisurato, profondo che, certo a ragione, si dice derivare, immagine dell'eternità, soltanto da Dio, senza fine e inizio. Lo spazio dell'abisso si chiuse all'istante sul mio spirito come l'onda greve del mare senza fondo si chiude su ferro che affonda. La fossa immensa piena di luce invisibile, piena di oscurità lucente, senza inizio, senza limiti, fece sparire persino il mondo, seppelli persino i pensieri; tutto il mio essere diventò polvere, un punto, un nulla, smarrii me stesso. Ciò d'improvviso mi prostrò; la disperazione incombeva sul cuore del tutto smarrito: o Nulla salvifico! O beata

perdita! Dio onnipresente, soltanto in te mi ritrovai³⁰.

La volta celeste viene percorsa in un movimento ascensionale che, planando di nuovo verso il basso, esalta la bellezza della terra, l'armonia tra natura e divino, tra uomo e universo resa ancora più evidente dallo sguardo della scienza.

Con le stelle, la luna già amata dal mito e dalla poesia rimane protagonista del secondo Settecento e del primo Ottocento, in una visione ormai secolarizzata del cielo. Il satellite argenteo è capace di assommare in sé l'intersezione di scienza, mito, fantasia e poesia, tempo della vita umana e tempo dell'universo, come nel famoso *incipit* goethiano della lirica *An den Mond (Alla luna)* del 1789, un componimento nel quale il poeta rivoluziona lo sguardo sul cielo, avocandosi ogni significazione:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Di nuovo inondi bosco e valle
silente di luminosa bruna;
e questa volta sciogli alfine
tutta l'anima mia.

Sopra i miei campi diffondi
il tuo sguardo mitigante,
tenero come l'occhio dell'amico
di fronte alla mia sorte.³¹

Come ha dimostrato Hans Blumenberg, questa lirica occupa un posto particolare nella letteratura tedesca sugli astri. Proprio nel momento in cui gli astronomi la sottraggono alla mitologia, facendola diventare un satellite fra i tanti, la luna viene inventata da Goethe come poesia, unica e irripetibile, ma, in quanto

³⁰ HERRN B.H. BROCKES, Rathsherrn der Stadt Hamburg, *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten*, zweyte durghehends verbesserte, und über die Hälfte vermehrte Auflage, Johann Christoph Kießners, Hamburg 1724, p. 4 [citato dalla «Digitale Bibliothek Mecklenburg-Vorpommern», <http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/ppnresolver?id=PPN617040648> (consultato il 1 maggio del 2018)]. Su Brockes cfr. PETER ANDRÉ ALT, *Kopernikanische Lektionen. Zur Topik des Himmels in der Literatur der Aufklärung*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», 1998, NF, ILVIII, pp. 141-164. Per una diversa traduzione si rimanda a «*Mirabile è anche un granello di polvere*». Barthold H. Brockes, *poesie del Creato*, a cura di Laura Bignotti, Tectum, Marburg 2015, p. 107.

³¹ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *An den Mond, Alla luna*, in Id., *Tutte le poesie*, I, edizione diretta da Roberto Fertonani, Mondadori, Milano 1989, pp. 120-121.

poesia, polisemica, oggetto estetico per eccellenza. Commentando il primo verso, Blumenberg osserva: «Poter dire questo sotto nuove lune, poter sentirlo dire sotto quella di luna, nuovo deserta, è una scoperta stupefacente di intangibilità. [...] La polisemia della luna, pur nel contesto di un disincanto teorico e di un disciplinamento oggettivo, assurge al rango di un' *invenzione* [...]»³². La luna, declassata a satellite fra i molti, ritorna unica come metafora della poesia e della fantasia, del possibile e dell'irraggiungibile nel nuovo mondo della scienza.

III-

Immerso nell'incrocio di stili, generi, tradizioni della letteratura popolare, l'«uomo nella luna» partecipa in modo peculiare delle astropoetiche settecentesche, di cui condivide, oltre al già citato uso della fantasia, la verticalizzazione dello sguardo e l'aspirazione al volo, quale si esprime nel romanzo barocco di Godwin. Per il resto, il selenita rimane legato in larga misura a un registro popolare, come nell'eponima poesia di Johann Peter Hebel nelle *Alemannische Gedichte (Poesie alemanne)* (1803) che, sia detto per inciso, Wilhelm Hauff possedeva³³. Qui un bambino chiede alla madre, in alemanno però, chi ci sia sulla luna, ed ecco la madre racconta dell'esule irrigidito per l'eternità nella posa a lui imposta dalle macchie lunari, biblicamente punito per aver raccolto legna di domenica³⁴. Gli afferisce inoltre un interesse folclorico, nelle saghe raccontate da Jakob Grimm³⁵ o, molto più tardi, nelle fiabe, fedele al sostrato religioso della propria leggenda. Ne basti una, la più famosa, quella dello scrittore turin-gio Ludwig Bechstein, *Der Mann im Mond (L'uomo nella luna)*, inclusa nel suo *Deutsches Märchenbuch* (1845), uno dei maggiori successi editoriali della cosiddetta *Trivalliteratur*, la letteratura di consumo³⁶. L'«uomo nella luna» continua dunque ad essere un Giano bifronte, da un lato ciò di cui si dice, oggetto di una

³² «Das noch unter den neuen Monden sagen zu dürfen, unter dem schon wieder verlassenem noch hören zu können, ist eine erstaunliche Entdeckung von Unversehrtheit. [...] die Bedeutungsfülle des Mondes unter Bedingung theoretischer Ernüchterung und objektiver Disziplinierung nimmt die Dignität einer *Erfindung* [...]». (H. BLUMENBERG, *Die Singularität des Mondes*, in ID., *Die Vollzähligkeit der Sterne*, cit., pp. 470-473, qui pp. 472-473. Si veda tutta la sezione *Unter dem Mond* delle glosse astronomiche di Blumenberg, *ibid.*, pp. 161-181.

³³ *Wilhelm Hauff und der Liechtenstein*, «Marbacher Magazin», 1981, XVIII, hrsg. von Friedrich Pfäfflin, p. 17.

³⁴ JOHANN PETER HEBEL, *Der Mann im Mond* in ID., *Sämmtliche Werke*, I: *Alemannische Gedichte*, Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung, Karlsruhe 1834, pp. 76-79. Il riferimento biblico si trova in Numeri 15, 32-36. Lì la legna viene raccolta di sabato.

³⁵ JACOB [JAKOB] GRIMM, *Deutsche Mythologie*, voce *Mondsflecken*, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1835, pp. 409-412.

³⁶ Per una disamina delle teorie sulla *Trivalliteratur* si rimanda a PETER NUSSER, *Trivalliteratur*, Metzler, Stuttgart 1991.

immaginazione superstiziosa che ha il pregio, per classici e romantici, di essere frutto di una letteratura popolare, dall'altro l'icona di una fantasia ambiziosa e utopica, anche in senso politico-scientifico, come quella di Francis Godwin, lettore di Galileo, che spedisce un uomo in carne ossa a raggiungere la luna e i suoi abitanti.

A lato del dualismo folclorico-utopico si colloca invece l'uso che, dell'«uomo nella luna», fa, contro gli eccessi della fantasia, Christoph Martin Wieland in un suo romanzo satirico, *Sokrates mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (*Socrate mainomenos ovvero i dialoghi di Diogene di Sinope*) (1770)³⁷. Il narratore, il filosofo Diogene, si presenta a un pubblico a suo giudizio troppo entusiasta del misticismo pitagorico nelle vesti fittizie di un saggio caldeo e lo arringa con una disquisizione sull'esistenza o meno dell'«uomo nella luna». Dopo essersi fatto burla delle ipotesi più disparate sul selenita, Diogene approda a un elogio dell'esperienza diretta, contro fantasie senza fondamento. Invita quindi i filosofi a verificare sul posto, trovando prima il modo di viaggiare fino alla luna e ritorno, per incontrare di persona l'«uomo nella luna» e in seguito poterne parlare sulla terra. La satira di Wieland³⁸ è soprattutto uno scintillante esercizio di stile, dalla tautologia esasperata: «l'uomo nella luna [è] l'uomo nella luna»³⁹ al quesito ironico che viene posto a vari filosofi: «Se l'uomo nella luna esiste, che cosa è?»⁴⁰, fino alla definizione per negazioni che culmina nell'assunto che «l'uomo nella luna [...] non è il non-uomo nella non-luna»⁴¹, o al climax

³⁷ Il titolo citato è della prima edizione del 1770, *Σωκράτης μαινόμενος oder die Dialogen des Diogenes von Sinope*, in seguito noto con il titolo *Nachlass des Diogenes von Sinope. Aus einer alten Handschrift*, in CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Wielands Sämtliche Werke*, XIII Göschen, Leipzig 1795, edizione da cui qui si cita, pp. 161-162. La prima edizione si trova in CH. M. WIELAND, *Σωκράτης μαινόμενος oder die Dialogen des Diogenes von Sinope*, in *Wielands Werke*, IX/1: *Texte*, hrsg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, bearb. von Hans-Peter Nowitzki, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 1-106. Su questo romanzo, considerato tra l'altro un importante esempio della ricezione di Laurence Sterne nella letteratura tedesca, si rimanda a *Wieland-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Jutta Heinz, Metzler, Stuttgart-Weimar 2008, pp. 274-284.

³⁸ Sul mercato tedesco, attribuita allo stesso Sterne, circolava la traduzione di una delle numerosissime compilazioni e contraffazioni sterniane che avevano accompagnato il successo editoriale dei primi due volumi del *Tristram Shandy* (1759). Le *Yorick's Meditations Upon Various Interesting and Important Subjects* (1760) escono a Lipsia con il titolo tedesco *Yoriks Betrachtungen über verschiedene wichtige und angenehme Gegenstände*. Accolto con favore, come testimoniano due edizioni nello stesso anno, il 1769, il libriccino conteneva una sgangherata satira intitolata *Ueber den Mann in dem Monden*. Cfr. *Yoriks Betrachtungen über verschiedene wichtige und angenehme Gegenstände*, zwote, verbesserte Auflage, Frankfurt-Leipzig 1769, pp. 83-87. Il testo è disponibile sul sito della biblioteca digitale della Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, [<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56955/5/>] (consultato il 1 maggio 2018).

³⁹ «[...] der Mann im Mond [ist] der Mann im Mond». CH. M. WIELAND, *Nachlass des Diogenes*, cit., p. 154.

⁴⁰ «Wenn der Mann im Mond ist, was ist er?» *Ibid.*

⁴¹ «[...] der Mann im Mond [...] ist nicht der Nicht-Mann im Nicht-Mond». *Ibid.*, pp. 158-159.

satirico di domande alla fine superflue:

Was kümmert uns der Mann im Mond?
 Was für einen Einfluß hat er auf unser Wohl- oder Übefinden?
 Ist es auch wohl überall der Mühe werth, sich den Kopf um ihn zu
 zerbrechen?

Che ci importa dell'uomo nella luna?
 Che influsso ha sul nostro benessere o sul nostro malessere?
 Ma vale poi davvero la pena di rompersi il capo su costui? ⁴²

In fondo, osserva il Diogene di Wieland prima di spacciarsi per un saggio caldeo, ciò che il pubblico sa del «Mann im Mond» è che si tratta «di un movimento ondulato di suoni, di cui questo nome è fatto», ovvero di una sequenza di suoni che ben si adatta a una cadenza giambica, in grado di percuotere il timpano dell'ascoltatore⁴³. Di questo aspetto meramente linguistico e uditivo, non più soltanto visivo, ma pur sempre poetico del successo dell' "uomo nella luna", è ben consapevole, come si vedrà, Wilhelm Hauff, che sceglierà per il suo romanzo il titolo doppio *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (*L'uomo nella luna, ovvero il cenno del cuore è la voce del destino*), nel quale in tedesco è riconoscibile una sequenza di giambi.

Nelle vicende sette-ottocentesche dell'"uomo nella luna" va ricordato almeno un ultimo autore, Jean Paul Richter. Senza potersi soffermare sulle innumerevoli varianti dell'astro poetica ironica e onirica che attraversa l'intera opera di Jean Paul⁴⁴, ci si limita a ricordare alcuni seleniti creati dalla sua immaginazione. In una prosa dall'appendice al racconto *Das Kampaner Tal* (*La valle di Campan*) (1797), il narratore fa un salto con la fantasia sul satellite e lì vi incontra l'"uomo nella luna", che Jean Paul, ironizzando sul ruolo scenografico della luna negli idilli settecenteschi, immagina come un poeta bucolico, accompagnato dalla "donna nella luna". Con una classica inversione di prospettiva, il selenita guarda alla terra immaginandola migliore della luna, più virtuosa e libera da vizi.

[...] hier auf dem verglaseten Mond voll Krater, gleichsam voll Gräber der

⁴² *Ibid.*, p. 160. Questo passo non è presente nella prima edizione del 1770.

⁴³ Per la citazione, «wellenförmige Bewegung der Töne, woraus dieser Nahme besteht», e il suo contesto, *ibid.*, p. 150.

⁴⁴ Sulla selenofilia in Jean Paul, cfr. KARL-HEINZ ROFKAR, »Silberküste einer anderen Welt«-*Jean Paul und der Mond*, Aisthesis, Bielefeld 2000. In piena Restaurazione, Jean Paul affida al racconto dell'incontro con un ben più importante "uomo nella luna", l'imperatore lunare Lunus, le proprie considerazioni satirico-politiche sullo stato del governo della terra, nelle sue *Landnachtverhandlungen mit dem Mann im Monde, samt den vier Präliminarkonferenzen* (1817). Su questo scritto si veda in particolare JAKOB CHRISTOPH HELLER, *Mond. Neumond, Vollmond, Mondphasen – Selenographie als politische Reflexion bei Jean Paul (und zuvor)*, in *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium literarischer Meteorologie*, hrsg. von Urs Büttner und Ines Theilen, Metzler, Stuttgart-Weimar 2017, pp. 198-209.

Vorwelt, da ist unsere Heimat nicht – dort droben aber auf der *reinen keuschen* Erde sind wir zu Hause.

[...] qui sulla luna vetrificata piena di crateri, quasi fosse piena di sepolcri di tempi passati, qui non è la nostra patria, – è lassù, sulla terra pura e casta, che siamo a casa.⁴⁵

Su questo punto il narratore dovrà deludere i seleniti, così come altrove, in un altro inserto ironico dell'opera *Leben des Quintus Fixlein (Vita di Quintus Fixlein)* (1795-1796), l'*alter ego* di Jean Paul criticherà le fanciulle così prese dall'"uomo nella luna" da non degnare di uno sguardo gli uomini sulla terra, invitandole a distinguere bene tra la realtà descritta dagli astronomi e la fantasia della letteratura:

Man darf über alles unter dem Monde und über ihn selber Phantasien haben, wenn man nur nicht die Phantasien für Wahrheiten nimmt – oder das Schattenspiel für ein Bilderkabinett oder das Bilderkabinett für ein Naturalienkabinett. Der Astronom inventiert und taxiert den Himmel und fehlet um wenige Pfunde; der Dichter möbliert und bereichert ihn; jener fasset das Flurbuch von Auen ab, worin dieser Perlenbäche leitet samt einigen Goldfischchen; jener legt Meßschnüre, dieser Girlanden um den Mond – auch um die Erde.

Si può fantasticare su tutto quel che c'è sotto la luna e sulla luna stessa, purché non si prendan le fantasie per verità, né la fantasmagoria [Schattenspiel] per una raccolta di quadri, né questa per un museo di scienze naturali. L'astronomo fa l'inventario e la stima del cielo e sbaglia di poche libbre; il poeta lo adobba e lo arricchisce; quegli redige il catasto dei prati, questi vi mena ruscelli di perle con qualche pesciolino d'oro; quegli cinge la luna di corde agrimensorie, questi di ghirlande; e così è per la terra.⁴⁶

Se la selenofilia stereotipata per fanciulle cade sotto la scure dell'ironia di Jean Paul, l'immaginazione reclama tuttavia un ruolo centrale che va oltre l'osservazione scientifica. Come ha fatto notare Max Milner, il cannocchiale in Jean Paul sta per l'ambigua «magia naturale dell'immaginazione», di cui si legge nel saggio *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft (Sulla magia naturale dell'immaginazione)* (1795)⁴⁷:

⁴⁵ JEAN PAUL, *Das Kampaner Tal*, in Id., *Werke*, IV: *Kleinere erzählende Schriften 1796-1801*, hrsg. von Norbert Miller, Hanser, München 1967, pp. 672-675, qui p. 673.

⁴⁶ JEAN PAUL, *Der Mond. Phantasierende Geschichte*, in Id., *Werke*, IV, cit., p. 51. Segue il racconto visionario *Der Mond*, *ibidem*, pp. 52-62 (trad. it. *La Luna (Storia fantastica)*, in JEAN PAUL RICHTER, *Levana e altri scritti*, a cura di Clara Bovero, Utet, Torino 1972, p. 547).

⁴⁷ MAX MILNER, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Mulino, Bologna 1982, pp. 42-43 (ed. or. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris 1982). Cfr anche MARINA BISTOLFI, *Nota del curatore*, in JEAN PAUL, *Sogni e visioni*, a cura di Marina Bistolfi, Mondadori, Milano 1998, XLVII-LXVIII. Per un approfondimento storico-culturale si rimanda agli studi di Michele Cometa, in particolare a MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2016.

Alle Personen, die bloß auf dem Zauberboden der Phantasie stehen, verklären sich unbeschreiblich vor uns, z.B. Tote – Abwesende – Unbekannte. – Der Held einer Biographie sei uns noch so treu vorgezeichnet: gleichwohl fängt ihn unsere metamorphotische Einbildung größer auf, als unsere plane Netzhaut ihn malen würde, wie in der Malerei ein treu abgemalter Menschenkopf größer scheint als sein Urbild von gleichem Quadratinhalt. [...]

So zieht das Fernrohr der Phantasie einen bunten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das geliebte Land der Zukunft.

Tutti coloro che solo ci appaiono nel terreno incantato della fantasia si trasfigurano indescrivibilmente ai nostri occhi, ad esempio morti – assenti – sconosciuti. – L'eroe di una biografia, per quanto fedelmente ritratto, l'immaginazione trasformante lo coglie, per così dire, più grande di quel che apparirebbe sul piano della nostra retina: così in pittura una testa umana fedelmente ritratta pare, come superficie, più grande dell'originale. [...]

Così il telescopio della fantasia traccia un iridato alone intorno alle Isole Felici del passato, intorno alla Terra Promessa del futuro.⁴⁸

Sottratto all'osservazione astronomica, il cannocchiale, con i romantici, serve a dar conto dell'esperienza stessa della fantasia, andando oltre la sfera della visione. In Jean Paul, i «magici artifici» («magischen Kunststücke») della fantasia riguardano non soltanto l'occhio e lo spazio, ma anche la percezione del tempo, in quella dimensione inaccessibile «nella cruda luce della vita comune» («im kahlen Lichte des gemeinen Lebens») ⁴⁹.

IV-

Nella sua più lucida diagnosi sui gusti del pubblico tedesco negli anni venti, *Die Bücher und die Lesewelt (I libri e il mondo dei lettori)* (1827), Wilhelm Hauff lascia a un bibliotecario il compito di descrivere il destino di Jean Paul, uno degli autori che fino a poco tempo prima avevano riscosso i favori del pubblico:

«Sehen Sie einmal, Bester, jene lange Reihe von Bänden an; die weißen Pergamentrücken sind so rein, als hätte man sie nie oder nur mit Handschuhen angefaßt. Wer ist wohl der Autor, der so vergessen und gleichsam in Ruhestand versetzt dort steht? [...] es ist Jean Paul!»

«Guardi un po', carissimo, quella lunga fila di volumi; i dorsi in pergamena sono così puliti che sembra quasi che nessuno li abbia mai toccati, se non con i guanti. Chi sarà mai l'autore che se ne sta là dimenticato, come messo a riposo?»

⁴⁸ JEAN PAUL, *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, in ID., *Werke*, IV, cit., pp. 196-197 (trad. it. *Sulla magia naturale dell'immaginazione*, in JEAN PAUL, *Levana e altri scritti* cit., p. 695). Si noti che, Bovero traduce «Zauberboden» con «cerchio magico». Si varia qui la traduzione a stampa.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 196-197. Qui non si segue la traduzione di Clara Bovero.

[...] è Jean Paul!»⁵⁰

La fantasia di Jean Paul non ha più lettori. Per questo nuovo pubblico poco attratto dai grandi scrittori Hauff aveva scritto nel 1825 *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (*L'uomo nella luna, ovvero il cenno del cuore è la voce del destino*). Questo caso editoriale rappresenta un clamoroso intruso nella storia del motivo dell'«uomo nella luna». L'autore lo pubblicò nel 1825, con lo pseudonimo H. Claren, presso l'editore Franckh di Stoccarda⁵¹. Il titolo doppio è un esempio eclatante di dissimulazione. Come si vedrà, non descrive il contenuto del romanzo, ma è una possibile citazione di opere intitolate *L'uomo nella luna* o di opere che parlano dell'«uomo nella luna». Allo stesso tempo è il nomignolo del protagonista maschile. Svvia il pubblico dal tema del romanzo che, in effetti, non parla della luna, del viaggio lunare e della fantasia. Si tratta invece di una parodia delle storie d'amore destinate a un pubblico popolare il cui autore, Carl Gottlieb Heun, di mestiere funzionario prussiano, divenne famoso sotto lo pseudonimo e anagramma Heinrich Claren, dopo l'*exploit* commerciale del romanzo *Mimili*, del 1815, nel quale una fanciulla svizzera, una montanara, trova l'amore con un ufficiale tedesco⁵². Se la critica molto ha detto della strategia editoriale di Hauff, un autore giovanissimo e ancora sconosciuto che si afferma con un colpo di scena, ovvero con l'appropriazione dello pseudonimo di Heun, la causa legale che ne segue, e la successiva invenzione letteraria con cui si difese dall'accusa di plagio, la *Kontrovers-Predigt über H.Claren und*

⁵⁰ W. HAUFF, *Die Bücher und die Lesewelt*, in ID., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, III, cit., pp. 54-70, qui p. 56. La prosa uscì sul «Morgenblatt für gebildete Stände» nell'aprile del 1827.

⁵¹ In italiano, si veda su Wilhelm Hauff la ricca tesi di dottorato di STEFANIA ACCIAIOLI, *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*, Firenze University Press, Firenze 2012.

⁵² ULRICH KITTSTEIN, *Wilhelm Hauff*, Wehrhahn, Hannover 2018, pp. 20-21. Si veda anche la bella ricostruzione di Friedrich Pfäfflin, curatore di *Wilhelm Hauff und der Liechtenstein*, cit., pp. 1-5; pp. 14-22. Heun era altrettanto famoso per aver contribuito ai diversi volumi del *Gespenserbuch* uscito a Lipsia a partire dal 1810 a cura di Johann August Apel e Friedrich August Schulze, dall'editore Göschen, una raccolta di grande successo europeo sul soprannaturale. Lo stesso Hauff non disdegnò la *Gespensergeschichte*, con *Die Geschichte von dem Gespenserschiff* (*La storia della nave fantasma*) in W. HAUFF, *Sämtliche Werke*, II, cit., pp. 25-35. Un discorso a parte meriterebbe la più ambigua posizione di Hauff sulla fantasmagoria, parola che viene associata, inizialmente, a spettacoli itineranti con spaventosi effetti ottici e messinscena di fantasmi, teschi e scheletri, fin dal tardo Settecento. Sulla fantasmagoria e le storie di fantasmi, e sulla loro importanza nella cultura del gotico europeo, si rimanda al saggio di taglio comparatistico di FABIO CAMILLETI, *Storie di fantasmi, tradotte dal tedesco*, in *Fantasmagoriana*, a cura di Fabio Camilletti, Nova Delphi, Roma 2016, pp. 7-110 e alle note introduttive di ALESSANDRO FAMBRINI *Morti apparenti e fantasmi reali*, «Hypnos. Rivista di letteratura weird e fantastica», autunno 2018, VIII, pp. 140-143. Nel racconto *Klein Zaches* (1818) (*Il piccolo Zaccheo*) E.T.A. Hoffmann ha distinto tra la degenerazione della fantasmagoria in puro illusionismo e la fantasia come magia e grande teatro. Da un lato c'è la seduzione del travestimento e dell'inganno, il gioco di prestigio di una magia minore, di cui approfitta il nano Zaches, dall'altro svetta il potere della magia e della fantasia di Prosper Alpanus, ultimo erede romantico del «meraviglioso» della *Tempesta* di Shakespeare.

den Mann im Monde (Predica di controversia su H.Clauren e L'uomo nella luna)⁵³, poco è stato osservato sulla scelta del titolo. Eppure, Hauff fa dire al libraio fittizio della prosa *Die Bücher und die Lesewelt* (I libri e il mondo dei lettori) che i titoli sono tutto, con un pubblico volubile e superficiale: «L'abito fa il monaco e una bella illustrazione, un titolo vistoso hanno sul mondo dei lettori lo stesso effetto di una nuova moda su un gruppo di persone»⁵⁴.

Hauff sembra mettere in pratica questa massima per la sua parodia, ma, nel farlo, mira a produrre un effetto di spaesamento. Fa suo lo pseudonimo colaudato di Heun e costruisce un testo all'apparenza estraneo alla tradizione di leggende e testi letterari sull'"uomo nella luna". Non si devono sfogliare molte pagine che il titolo già è demistificato e smascherato come mero gioco linguistico, nel quale la luna è una semplice metonimia. Il protagonista maschile, il conte polacco Emil von Martiniz, è in viaggio per cercare di guarire da un'allucinazione che lo perseguita. Ogni giorno a mezzanotte, Antonio, il fidanzato della sorella, che Emil ha ucciso in duello, dopo averlo accusato di infedeltà e tradimento, gli si presenta tutto insanguinato, a ricordargli il crimine commesso. Sull'orlo della follia, pallidissimo, ma molto bello, Emil fa sosta a Freilingen, la cittadina renana che fa da sfondo alla vicenda, e lì alloggerà nella locanda *Im goldenen Mond* (Alla luna d'oro). È quindi, alla lettera, l'"uomo nella luna", che abita nella locanda "Alla Luna d'oro". Così comincia ad apostrofarlo il consigliere di corte Berner, lo scapolo attempato che seguirà la storia d'amore tra il giovane polacco e la figlia del Presidente, Ida, sua protetta, la cui stanza dà proprio sulle finestre della locanda⁵⁵. In tutto ciò, il titolo si associa all'insegna della locanda, diventando a sua volta l'insegna del romanzo.

Se ciò non bastasse, il sottotitolo è una citazione dalla trilogia del *Wallenstein* di Friedrich Schiller, dai *Piccolomini*. Come è noto al lettore colto, a pronunciare le parole «der Zug des Herzens is des Schicksals Stimme»⁵⁶, è Thekla, la figlia di Wallenstein, in difesa del proprio diritto di amare Max Piccolomini, ancora fedele all'imperatore, contro il volere di un padre ormai propenso a passare al nemico svedese. La citazione del *Wallenstein* non è meno impropria del titolo lunare. L'amore impossibile e tragico di Thekla per Piccolomini, destinato a morire in battaglia mentre combatte per l'imperatore, ha davvero poco a che

⁵³ EHRARD SCHÜTZ, *Die Parabel vom angenehmen Mann. Hauffs Clauren und die Strategie des Namens*, in *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, in Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft herausgegeben von Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg und Ehrard Schütz, Wallstein, Göttingen 2005, pp. 115-133.

⁵⁴ «Kleider machen Leute, und eine hübsche Vignette, ein auffallender Titel tut in der Lesewelt soweit als eine neue Mode in einer Assemblée». W. HAUFF, *Die Bücher und die Lesewelt*, cit., 66.

⁵⁵ *MiM*, p. 637.

⁵⁶ FRIEDRICH SCHILLER, *Piccolomini*, in ID., *Wallenstein*, hrsg. von Frithjof Stock, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2000, p. 119 (F.SCHILLER, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*) (trad. it. F.SCHILLER, *Wallenstein*, traduzione di Massimo Mila, Einaudi, Torino 1993, p. 126).

fare con la storia di Ida e Emil, cui si opporrà al massimo, e senza alcun successo, una lillipuziana tresca locale. Conosce anch'essa, questa citazione, una catabasi retorica. Entra a far parte del romanzo in più punti, degradata a proverbio, per spiegare la moda di un nuovo ballo in cui la fanciulla sceglie bendata il proprio accompagnatore⁵⁷, o come suggello della decisione di Ida di soccorrere l'amato e salvarlo dall'allucinazione che lo perseguita⁵⁸, una ennesima volta, ma variata, il giorno del matrimonio, dove la voce è di Dio oltre che del destino⁵⁹, infine come motto del narratore fittizio che ne vede confermato il senso da una storia in cui il lieto fine, pur nato da una concatenazione di casualità, non sarebbe stato possibile senza i milioni dello zio di Emil⁶⁰, *deus ex machina* del matrimonio tra Ida, di origini più modeste, con l'ambito nipote, che viene così salvato dalle mire materiali di dame decadute, avidi e maligne. A ben vedere, è il denaro a diventare la voce del destino. Se dunque la citazione schilleriana ha maggiore attinenza tematica con il romanzo, producendo un minore grado di spaesamento rispetto all'"uomo nella luna", il suo destino retorico nello stile triviale della parodia di Hauff ne azzerà lo statuto di citazione letteraria. Da opera di canone, il *Wallenstein* scompare dall'orizzonte del lettore, per giocare nel romanzo il ruolo anonimo di un proverbio, o di un motto, nel chiacchiericcio che domina le conversazioni di paese.

La fantasia letteraria subisce un esilio immediato nel romanzo di Hauff, dopo poche pagine, lasciando il posto a uno stile dominato da stereotipi e luoghi comuni. In questo rifacimento del romanzo di consumo, parodistico, ma anche teso a imitare le strategie narrative di Heun per conseguirne il medesimo successo⁶¹, dell'ambizione verticale verso il cielo non rimane che una bizzarra metonimia, non più frutto di immaginazione, bensì di una malizia che si allarga a becera maldicenza. La proiezione di progetti, viaggi fantastici e utopie sulla superficie lunare decade a semplice gioco di parole e a sciocco pettegolezzo sull'insegna della locanda che ospita il misterioso Emil Martiniz. Altro non è, insomma, che l'invenzione volgare dell'«Urteil der Welt» («giudizio del mondo»)⁶²:

⁵⁷ *MiM*, p. 632.

⁵⁸ *MiM*, p. 706.

⁵⁹ *MiM*, p. 787.

⁶⁰ *MiM*, p. 793.

⁶¹ Sulle strategie commerciali di Wilhelm Hauff cfr. *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, in particolare i contributi di Günter Oesterle, Ernst Osterkamp e il già citato Ehrard Schütz. Diversa l'opinione di Stefan Neuhaus, che pone l'accento sul valore meramente letterario della strategia parodistica di Hauff: STEFAN NEUHAUS, *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2002, pp. 36-39; pp. 139-156.

⁶² *Das Urteil der Welt*, il giudizio del mondo, ovvero il pettegolezzo, è il titolo di un capitolo del romanzo, *MiM*, pp. 626-631 e tocca un motivo che riguarda sia il protagonista Emil, sia, altrove, il destino dei libri. Come Emil è vittima della maldicenza, così, come si vince dalla

Alt und jung kannte bald den fremden Grafen, und überall kursierte er unter dem Namen der "Mann im Mond", denn sein geisterhaft bleiches Gesicht, sein Aufenthalt im Goldenen Mond hatte dem Volkswitz Anlaß zu diesem Spottnamen gegeben, und selbst Ida, als sie es erfuhr, nannte ihn nie anders, als den "Mann im Mond".

Vecchi e giovani vennero presto a conoscenza del conte straniero e ovunque egli era noto con il nome di "uomo nella luna", poiché il suo volto pallido e spettrale e il suo soggiorno alla Luna d'oro avevano dato adito a questo nomignolo, e la stessa Ida, da quando lo venne a sapere, non lo chiamò più con altro nome che l'"uomo nella luna".⁶³

Emil è un senza casa, di origine straniera, e agli occhi degli abitanti, in virtù del suo pallore e della sua malinconia, sembra un bianco selenita. La curiosità che dovrebbe muovere il progresso scientifico e la forza creatrice della poesia si appiattiscono nelle chiacchiere che procedono per basse associazioni: Emil è pallido, misteriosa la sua origine, è un escluso come l'uomo del mito lunare, definisce se stesso un Caino⁶⁴ e, non bastasse, vive pure in una locanda che autorizza il lazzo. Hauff affida al vecchio Berner il compito di tracciare in modo ancora più inequivocabile la parabola discendente dell'astro poetica e al suo seguito dell'"uomo nella luna" nell'universo letterario degli anni venti dell'Ottocento. Cannocchiale e astronomia vengono umiliate dal tono allusivo della conversazione di Berner. Il consigliere provoca Ida, la cui finestra guarda sulla locanda e sulle stanze di Emil:

[...] wer schaut denn immer hinter dem Vorhang, hinüber in den Mond, um den Mann im Mond, wie ihn die bösen Stadtkinder heißen, herauszuäugeln. Aber freilich, die jungen Damen machen jetzt gerne astronomische Versuche, sehen nach den schönen Sternen, welche das schönste Feuer haben, da muß man ja doch auch in den Mond sehen; aber Fräulein Ida wird nicht, wie jener sharfsichtige Astronom, Städte, Festungen, ganze Wälle und Verschanzungen darin erschauen, sondern höchstens die Besatzung selbst [...]

[...] chi è che non smette mai di guardare da dietro la tenda, verso la luna, per adocchiare l'uomo nella luna, come lo chiamano con malizia i figli di questa città. Ma certo, le giovani dame ora si diletano con esperimenti astronomici,

Kontrovers-Predigt, lo sono anche i libri, vittime di tribunali segreti, ovvero i giornali, che al pari dei giudici della medioevale *Vehme*, agiscono come censori anonimi. W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff*, in ID., *Sämtliche Werke*, I, pp. 811-812. Sulla consueta prassi della recensione anonima nel XVIII e XIX secolo cfr. RAINER BAASNER, *Allgemeine Grundzüge der Literaturwissenschaft im 18. und 19. Jahrhundert*, in THOMAS ANZ, RAINER BAASNER (Hrsg.), *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*, München, Beck, 2004, pp. 23-26.

⁶³ *MiM*, p. 678.

⁶⁴ *MiM*, p. 703.

guardano verso le belle stelle, quelle che hanno il fuoco più bello, ecco allora che si deve guardare anche nella luna; ma la Signorina Ida non vedrà, come quell'astronomo dall'occhio di falco, città, fortificazioni, intere muraglie e trincee, bensì al massimo chi le occupa [...]⁶⁵

L'astronomia non serve più a guardare il cielo, per onorare la scienza, o accendere la fantasia, sia essa scientifica o letteraria. Lo sguardo con il cannocchiale si qualifica tutt'al più come gesto voyeuristico o battuta di pancia in una cattiva conversazione.

Allo stesso modo, il *Wallenstein* di Friedrich Schiller, in cui le congiunzioni astrali sono parte integrante della percezione del destino⁶⁶, si ritrova degradato per sineddoche, trascinato verso il basso dalle occorrenze delle parole di Thekla, sempre più lontane dal testo e dal suo autore, in virtù di una ricezione impoverita e banale.

Nella *Predica*, che Hauff fa pronunciare dal pulpito a un personaggio di finzione, un predicatore appunto, lo scrittore svevo che aveva scelto la letteratura per sfuggire a una carriera da predicatore⁶⁷ si diverte a stigmatizzare le paludi narrative di Clauren. Hauff usa la predica in chiave satirica, nella scia illustre di Laurence Sterne, per elevare sul pulpito il proprio temporaneo *alter ego* e rivolgersi, dall'alto, allo scrittore Clauren e al pubblico dei suoi lettori. Quasi a citare l'ironia di Wieland e del suo Diogene, inaugura la predica con due interrogazioni rivolte agli astanti:

I. Wer und was ist dieser Mann im Mond, oder – was ist sein Zweck auf dieser Welt?

II. Wie hat er diesen Zweck verfolgt, und wie erging es ihm auf dieser Welt?

Chi e cosa è questo uomo nella luna ovvero quale è il suo scopo su questo mondo?

Come ha perseguito tale fine, e come se l'è passata su questo mondo?⁶⁸

L'“uomo nella luna” è più che mai, nel contesto della *Predica*, l'insegna del romanzo, è lì per attirare l'attenzione verso l'alto, verso la luna, ci si deve chiedere chi sia, cosa faccia sul pianeta, come se la sia passata. Ma non solo l'“uomo

⁶⁵ *MiM*, p. 698. Si usa l'espressione «nella luna» per mantenere il gioco di parole tra satellite e nome della locanda.

⁶⁶ Sull'astrologia e gli astri nel *Wallenstein*, cfr. DIETER BORCHMEYER, *Wallenstein*, in *Companion to the Works of Friedrich Schiller*, ed. by Steven D. Martinson, Camden House, Rochester, NY 2005, pp. 189-212, qui pp. 203-204.

⁶⁷ ERNST OSTERKAMP, *Der Autor als Teufel oder die Inszenierung der Einbildungskraft. Über Wilhelm Hauffs Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, in *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 100-114, in particolare p. 101.

⁶⁸ W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff*, in *Id.*, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 797.

nella luna”, né Emil, come ovvio. Il predicatore si domanda infatti perché sia stato scritto e come sia stato accolto il romanzo che tale titolo porta e che al titolo sembra ridursi.

Nella predica l'antitesi astronomica tra luna e terra si traduce immediatamente in un'antitesi tra alta e bassa letteratura, quella letteratura scritta per compiacere il popolo, da scrittori che si comportano come mescitori di vino e alterano la bevanda per renderla più gustosa:

[...] diese Leute handelten bei den großen Geistern der Nation, welche dem Volke zu hoch waren, Gedanken und Wendungen ein, machten sie nach ihrem Geschmack zurecht und gaben sie wiederum ihren Leuten preis, die solche mit Jubel und Herzenslust verschlangen. Diese Volksmänner sind die Zwischenhändler geworden und sind anzusehen wie die Unternehmer von Gassenwirthshäusern und Winkelschenken. Sie nehmen ihren Wein von den großen Handlungen, wo er ihnen echt und lauter gegeben wird; sie mischen ihn, weil er dem Volke anders nicht munden will, mit einigem gebranntem Wasser und Zucker, färben ihn mit roten Beeren, daß er lieblich anzuschauen ist, und verzapfen ihn ihren Kunden unter irgend einem bedeutungsvollen Namen.

[...] queste persone hanno acquisito pensieri e stilemi dalle grandi menti della nazione, troppo elevate per il popolo, li hanno adattati al loro gusto e a loro volta li hanno dati in pasto alla loro gente che se li è ingurgitati con giubilo e gioia dal profondo del cuore. Questi uomini del popolo sono diventati intermediari e vanno considerati alla stregua dei gestori di taverne e bettole. Prendono il loro vino da fornitori importanti, dove viene loro consegnato genuino e limpido, ci mescolano, perché altrimenti al popolo non sarebbe gradito, acqua e zucchero, lo colorano con bacche rosse cosicché sia gradevole allo sguardo, e lo versano ai loro clienti dandogli un qualche nome .⁶⁹

Circa un decennio prima il pubblico era stato quasi conquistato da Friedrich Schiller, osserva il religioso polemist: «Un guadagno per lui e per il suo secolo, come dite di solito, se fosse diventato di moda, ma per questo era troppo grande, troppo possente. Non volevate far la fatica di seguire fino in fondo i suoi pensieri sublimi»⁷⁰. All'uscita di *Mimili* di Clauren, il pubblico, incapace di onorare Schiller e Goethe, con le sue ardue *Wahlverwandschaften* (*Affinità elettive*), non ha saputo resistere alla nuova «maniera», piacevole come «il linguaggio della società, che si impone la regola di non toccare mai alcuna corda con troppa energia, di non approfondire mai, di non far volare i pensieri più in alto del soffitto della sala da thè»⁷¹. Inoltre, osserva Hauff, la maniera di Clauren è naturale, ma

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 797-824. Qui p. 798.

⁷⁰ «Gewinn für ihn und für sein Jahrhundert, wenn er, wie ihr zu sagen pflegt, in die Mode gekommen wäre; dazu war er aber auch zu groß, zu stark. Ihr wolltet euch die Mühe nicht geben, seinen erhabenen Gedanken zu folgen». *Ibid.*, p. 799.

⁷¹ «[...] die Sprache der Gesellschaft, die sich zum Gesetz macht, keine Saite zu stark anzuschlagen, nie tief einzugehen, den Gedankenflug nicht höher zu nehmen als bis an den Plafond des

senza avere colori nella propria tavolozza. Per descrivere i personaggi femminili, assembla un inventario («Inventarium») delle varie parti del corpo e dei vestiti o, per descrivere il paesaggio, ne riproduce i tratti come se usasse una «[...] camera obscura», quel dispositivo ottico che trovò vasta applicazione in pittura per replicare paesaggi e vedute con assoluta precisione. Il tono è «commovente» («rührend»), infine, si aggiunge, è «eccitante» («reizend»), per solleticare la bassa sensualità che degrada le figure femminili a «marionette ben vestite» («geputzte Puppen») ⁷². La maniera Clauren, dunque, contro cui il romanzo di Hauff, così almeno dichiara il predicatore, è stato scritto, avvelena i lettori e le lettrici, li perverte, come un diavolo in «pelle d'agnello» («Schafskleid») ⁷³. Non a caso, forse anche soltanto per rendere credibile il proprio ruolo, il predicatore usa l'esclamazione mefistofelica che condanna la finta innocenza di Faust, «O sancta simplicitas!» ⁷⁴, per smascherare le basse intenzioni dei romanzi d'amore di Clauren. Il *boudoir* è il luogo di questa letteratura triviale, lì si parla di cose che in società si riterrebbero sconvenienti ⁷⁵. Sarà bene però non lasciarsi ingannare dal predicatore, personaggio di finzione, e ricordare che Hauff aveva appena inventato un Satana mondano, nelle *Memoiren des Satan (Memorie di Satana)*, virtuoso del racconto interessante ⁷⁶. Di Clauren, è chiaro, Hauff critica soprattutto l'ipocrisia.

Hauff mette in ridicolo la assoluta inconsistenza delle figure di Clauren, create per un pubblico di «magra fantasia» («magere Phantasie») ⁷⁷. L'«uomo nella luna», quell'appellativo eponimo che declassa un mito centenario, frutto dell'immaginazione, a una battuta, implica una lotta non tanto per la letteratura alta, la cui epoca Hauff sente come conclusa ⁷⁸, quanto contro la mortificazione della fantasia e della lingua che trionfa nell'universo della letteratura di consumo. Nel suo romanzo *L'uomo nella luna* Hauff riproduce la piattezza di Clauren, concedendo assoluto dominio stilistico alla linearità dell'elenco: elenchi di vestiti alla moda, di accessori, di oggetti di mobilio, di epiteti stereotipati per

Teezimmers». *Ibid.*, p. 800.

⁷² *Ibid.*, pp. 800-803.

⁷³ *Ibid.*, p. 802.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 803. L'esclamazione «O sancta simplicitas!» è stata attribuita da una leggenda apocrifia al predicatore boemo Jan Hus (1369-1415), che l'avrebbe pronunciata per stigmatizzare lo zelo di un contadino, o di una donna, che aggiungeva legna al rogo a lui destinato. Nel *Faust* di Goethe Mefistofele ne fa uso per commentare l'ipocrisia del seduttore, Faust. Cfr. J.W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, Milano, a cura di Giovanni V. Amoretti, nuova edizione in un unico volume, Milano, Feltrinelli 2014, pp. 154-155.

⁷⁵ *MiM*, pp. 636-637.

⁷⁶ Ernst Osterkamp ricostruisce l'idea di autorialità e virtuosismo in Hauff sullo sfondo del nuovo mercato editoriale tedesco nel citato *Der Autor als Teufel oder die Inszenierung der Einbildungskraft*, cit., pp. 106-109.

⁷⁷ W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt*, cit., p. 799.

⁷⁸ W. HAUFF, *Die Bücher und die Lesewelt*, cit., pp. 64-65.

descrivere il volto dei personaggi, fino a uno degli ultimi capitoli che, infine, riporta direttamente il menù del pranzo di nozze⁷⁹. La novità della moda ha come *pendant* l'indifferente serialità della merce, che va di pari passo con la serialità dell'elenco e con la «fabbrica» seriale dei romanzi di Heun: «La maniera di Mimili divenne mania di Mimili, divenne moda; cosa c'era di più naturale se non che Clauren mettesse su una fabbrica di questa roba appetibile [...]»⁸⁰. Tra gli studiosi di Hauff prevale giustamente la tesi che l'autore giovane e ancora sconosciuto abbia scritto il romanzo con mirato virtuosismo, ma non, come si verrebbe indotti a pensare leggendo invece la *Predica*, per criticare la letteratura triviale, bensì per sedurre il pubblico di Heun con una maggiore bravura nello stesso stile del funzionario prussiano⁸¹. Più in generale, Hauff non si oppone alla mutazione del mercato editoriale, bensì si impegna a ridefinire le forme della fantasia letteraria nell'epoca della Restaurazione.

Già Hoffmann, più di dieci anni prima, nella fiaba *Der goldene Topf* (*Il vaso d'oro*) aveva descritto con una tavolozza di grigi il proprio pubblico borghese, rappresentato nell'atto di smarrirsi in rituali gastronomici ed enologici, mentre la fantasia si accende soltanto nel mondo altro e parallelo del Salamandro e di Anselmo⁸². Leggere, fa notare Hauff, è divenuto un bisogno come mangiare. Il «Geschmack», il gusto dei lettori di Clauren, per Hauff è poco più di una passione culinaria. La loro fantasia li rende «sazi», tanto si appassionano ai banchetti descritti nella maniera di *Mimili*⁸³. L'esilio della fantasia a causa delle fabbriche di libri e la trasformazione della lettura in una forma di consumo, anziché in un'esperienza, aprono le porte a una reinvenzione del fantastico, nel momento stesso in cui ne testimoniano la crisi. *L'uomo nella luna* descrive al meglio la catabasi della fantasia nell'era della produzione di massa del libro e della serializzazione delle storie, con il virtuosismo di un marchingegno satirico, di cui la *Predica* ribadisce gli scoperti ingranaggi. La catabasi coinvolge nel titolo anche l'astro poetica che, nel 1825, è divenuta crepuscolare nel tardo Goethe, intimistica nel pieno romanticismo, ironica, provocatoria e disillusa nella lirica di Heinrich Heine⁸⁴. Nel vuoto temporaneo lasciato dall'astro poetica si crea lo spazio

⁷⁹ *MiM*, pp. 789-790.

⁸⁰ «Die Mimili-Manier wurde zur Mimili-Manie, wurde zur Mode; was war natürlicher, als daß Clauren eine Fabrik dieses köstlichen Zeuges anlegte [...]». W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt*, cit., p. 803.

⁸¹ E. SCHÜTZ, *Die Parabel vom angenehmen Mann*, cit., pp. 130-131.

⁸² Su questo aspetto della fiaba di E.T.A. Hoffmann, *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, si veda UWE WIRTH, *E.T.A. Hoffmann, 'Der goldene Topf'*, in *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Detlef Kremer, De Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 114-130.

⁸³ W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt*, cit., p. 809.

⁸⁴ Su Goethe cfr. MATHIAS MAYER, *Alle Nähe fern. Goethes Liebeslyrik im Licht des Mondes*, in *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, hrsg. von Carsten Rohde und Thorsten Valk, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 181-202; su Josef von Eichendorff GERHARD KAISER,

per l'incontro di scienza e immaginazione, di tecnica e letteratura che darà vita alla fantascienza nello scorcio del secolo e alla sua scommessa, spesso vinta, di riconquistare la serialità a una lettura curiosa e creativa. La fantasia si costruirà un'altra casa, nel mondo della scienza, cercando di far rinascere la «magia del cannocchiale» nell'epoca della letteratura di massa, non come fantasmagoria, non come trucco illusionistico, né come occhio interiore della fantasia, ma come visione futuribile, e possibile, di altri tempi e di altri spazi.

Mutter Natur als Himmelsbraut. Joseph Freiherr von Eichendorff: 'Mondnacht', in GERHARD KAISER, *Augenblicke deutscher Lyrik*, Insel, Frankfurt am Main 2012, pp. 178-192; su Heinrich Heine PAUL PETERS, *'Auf diesem Felsen bauen wir'*, in *Gedichte von Heinrich Heine. Interpretationen*, hrsg. von Bernd Kortländer, Reclam, Stuttgart 1995, pp. 86-104.