

“I TRONCHI NODOSI PARLAVANO UNA LINGUA PRIMORDIALE”

Gli alberi nei testi di Robert Walser

Anna FATTORI

ABSTRACT • “*The Gnarled Trunks Were Speaking a Primordial Language*”. *Trees in Robert Walser’s Texts*. The essay examines the relationship between trees and the human in the work of the Swiss-German author Robert Walser (1878-1956). Starting from the early poems and short stories to the late microscripts (*Mikrogramme*), trees are anthropomorphized: not only can they think, feel and in some cases speak, but they do suffer too and feel empathy with human beings. In the *Jahrhundertwende* Walser’s ecocentric concern anticipates the *Naturlyrik* of Erika Burkart, one of the most distinguished poets of contemporary Swiss-German literature, and also relevant issues of the German ecological movements which rose in the 70s and in the 80s.

KEYWORDS • Robert Walser; Trees; Poetry; *Waldsterben*; Literature and Visual Arts; Swiss-German Literature.

Scrivere in modo preciso e definito su qualcosa di bello è difficile. I pensieri volano intorno alla cosa bella come farfalle ebbre, senza giungere alla meta e al punto fermo.

Robert Walser, *I temi di Fritz Kocher* (Walser 1978b T: 150)¹

*Chi vorrebbe vivere senza il conforto degli alberi!
È bello che partecipino al morire.*

Günther Eich, *Fine di un’estate*²

¹ “Über etwas Schönes exakt und bestimmt schreiben, ist schwer. Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge, ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen.“ (Walser 1978a, *Fritz Kochers Aufsätze*: I 106). Se non diversamente indicato, le traduzioni dei testi e dei contributi critici sono state effettuate da chi qui scrive. Ove vengano commentati componimenti poetici, viene riportato direttamente nel testo anche l’originale tedesco, che è anteposto alla traduzione.

² “Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume! / Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!“ (Eich 2006: 127).

1. Walser e la natura

Robert Walser (1878-1956)³, tra i maggiori rappresentanti della letteratura svizzero-tedesca del Novecento, palesa già nei titoli dei suoi testi – spesso prose di poche pagine – uno spiccato interesse per la natura: *L'alberello* (*Das Bäumchen*), *Le rocce* (*Die Felsen*), *Passeggiata nel bosco* (*Spaziergang im Wald*), *Pioggia* (*Regen*), *Paesaggio I* (*Die Landschaft I*), *Paesaggio II* (*Die Landschaft II*), *Leggevo nel bosco* (*Ich las im Wald*), *Nel bosco* (*Im Wald*), *Madre Natura* (*Mutter Natur*), *Nevicare* (*Schneien*), *Bucaneve* (*Schneeglöckchen*), per citare solo una scelta limitatissima.

Motivo ricorrente della sua opera è quello della passeggiata effettuata qualche volta in un contesto cittadino, più spesso in spazi aperti come vallate alpine, boschi, sentieri di campagna, stradine che costeggiano laghi e fiumi

Il racconto più significativo, ed anche il più ampio, della sua produzione reca come titolo proprio *La Passeggiata* (*Der Spaziergang*, 1914) e fornisce precise indicazioni in merito alla funzione che l'attività deambulatoria assume per il protagonista, *alter ego* di Robert Walser:

A spasso [...] ci devo assolutamente andare, per ravvivarmi e per mantenere il contatto col mondo [...] Senza passeggiate sarei morto e da tempo avrei dovuto rinunciare alla mia professione, che amo appassionatamente [...] Senza passeggiate non potrei collezionare appunti né osservazioni. (Walser 1976 T: 64-5)⁴

³ Robert Walser nasce nel 1878 a Biel, cittadina elvetica posta sul confine tra la Svizzera germanofona e quella francofona. Dopo aver soggiornato in varie città (Zurigo, Basilea, Stoccarda, Thun, Monaco), nel 1906 si stabilisce dal fratello Karl, noto pittore, a Berlino, dove entra in contatto con vari intellettuali e scrittori e compone i romanzi *I fratelli Tanner* (*Geschwister Tanner*, 1906), *L'assistente* (*Der Gehülfe*, 1907) e *Jakob von Gunten* (1908); dal 1913 è a Biel, periodo cui risalgono diverse raccolte di prose e il racconto lungo *La passeggiata* (*Der Spaziergang*) incentrato sul motivo tematico e strutturale emblematico dell'opera dell'autore; nel 1921 si trasferisce a Berna, dove conduce un'esistenza alquanto solitaria, tendendo a rifuggire dal contatto con l'élite letteraria, da cui si sente rifiutato. A seguito di una crisi professionale e, non da ultimo, per una delicata situazione familiare, nel 1929 è ricoverato con la diagnosi di schizofrenia, che non verrà mai più verificata, nella clinica psichiatrica di Waldau, dove continua a scrivere; nel 1933 viene trasferito presso la clinica di Herisau e la sua attività artistica cessa. Muore il giorno di Natale del 1956 durante una solitaria passeggiata.

A Walser, autore di narrativa, lirica e testi teatrali, è particolarmente congeniale la forma breve in tutte le sue varianti: prose di pochissime pagine che prendono il nome di *Prosastücke*, poesie, drammoletti, sintetiche biografie fittive di artisti e colleghi, micro-riscritture di testi letterari canonici e non. Circa un terzo dei testi di Walser oggi pubblicati proviene dal *Bleistiftgebiet* (territorio a matita), ovvero dai fogli di carta riciclata riempiti dall'autore, utilizzando una minutissima grafia a matita non leggibile ad occhio nudo, di brevi componimenti di vario genere; solo alcuni di tali testi furono da lui trascritti in bella copia e proposti ad editori. I 526 fogli, affidati dalla sorella Lisa all'esecutore testamentario Carl Seelig, furono erroneamente ritenuti per lungo tempo una scrittura segreta. Decifrati a partire dagli anni '70, i testi ricavati dai microgrammi (prose brevi, scene teatrali, poesie) sono stati pubblicati in sei volumi, dal 1985 al 2000, presso l'editore Suhrkamp e vengono attualmente di nuovo sottoposti a decifrazione facendo uso degli strumenti messi a disposizione dalla moderna tecnologia.

⁴ "Spazieren [...] muss ich unbedingt, um mich zu beleben und um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrechtzuerhalten [...] Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet [...] Ohne Spazieren würde ich ja gar keine Beobachtungen und gar keine Studien machen können" (Walser 1978a: III 251).

Sulla scorta di tali affermazioni, il movimento stesso così come la natura osservata nel corso della passeggiata sono stati considerati in primo luogo in relazione all'attività artistica di Walser, ovvero come spunto per la scrittura, per testi spesso dal carattere ibrido tra narrazione e saggistica improntati alla libera associazione di idee stimolata dall'incontro con il reale. Su tale tematica si annoverano diversi contributi critici di notevole interesse. Leonardo Tofi, ad esempio, afferma che “*Spaziergang e Wanderung* costituiscono [...] per la poetica walseriana della letteratura strumenti produttivi, in quanto esperienze precipue di stimolazione creatrice e, allo stesso tempo, anche modalità di composizione artistica” (Tofi 1996: 97); Stefano Beretta evidenzia il divario tra il “linguaggio lirico del ‘flâneur passioné’ baudelariano e l’intenzione di Walser di scandire nella passeggiata il ritmo di una ricerca gravida di presupposti gnostici” (Beretta 2008: 152)⁵. È stato inoltre rilevato che nei romanzi la natura, che costituisce quasi sempre un rifugio per i protagonisti, costantemente introversi e malinconici, viene descritta in modo deliberatamente ripetitivo; in *Der Gehülfe*, ad esempio, nelle varie scene notturne al chiar di luna ricorrono le stesse espressioni, i paesaggi lacustri mattutini si somigliano moltissimo, come pure i crepuscoli osservati dalla figura principale (Cfr. Grenz 1974: 175-185). Si è anche cercato di capire se le descrizioni paesaggistiche dello scrittore di Biel permettano di individuare connessioni con indirizzi artistici a lui contemporanei, in particolare con lo *Jugendstil* o l'espressionismo (cfr. Krebs 1991). Senza dubbio il “particolare potenziale creativo e politico della natura”⁶ nei testi di Walser non può essere negato.

Prima di procedere al commento di alcuni testi scelti, è da precisare che, sebbene Walser dimostri un sensibile interesse per la natura, quest'ultima non pervade la totalità dei suoi scritti. Basti pensare, ad esempio, al romanzo *Jakob von Gunten* (1909), caratterizzato da ambientazioni in interni spesso dal carattere claustrofobico; non a caso l'elvetico è stato (anche) per questa ragione spesso accostato a Kafka, nella cui narrativa il mondo naturale ha un ruolo del tutto secondario. Walser poeta non può essere paragonato a Karl Krolow e Günter Eich rappresentanti emblematici della *Naturlyrik* novecentesca. Inoltre, con particolare riferimento alla produzione poetica, è opportuna un'osservazione di carattere stilistico-formale: sebbene la sensibilità dell'elvetico nell'approccio alla natura anticipi i tempi, come più oltre si vedrà, la sua rappresentazione del non umano sembra essere dal punto di vista della forma – almeno in apparenza – convenzionale, non volta ad arditi sperimentalismi, come si rilevano, ad esempio, nella poesia di Heißenbüttel *Il boschetto sacro* (*Der heilige Hain*, 1971), che qui val la pena citare in quanto si tratta di una delle più cripliche e affascinanti poesie sperimentali sul tema degli alberi nella letteratura tedesca del Novecento:

Der heilige Hain

Baum und Baum und Baum und Baum und Baum und Baum und Baum
 und Baumbaum und Baubaum und Baumbaum und Baumbaum und Baubaum und Baumbaum
 und Buambaubaum und Baumbaubaum und Buambaubaum und Baumbaubaum und Buam-
 baumbaum
 und Buambaubaubaum und Baumbaubaubaum und und Buambaubaubaum und Baum-
 baumbaubaum
 und Buambaubaubaubaum und Baumbaubaubaubaum und Baumbaubaubaubaum
 und Buambaubaubaubaubaum und Baumbaubaubaubaubaum
 und Buambaubaubaubaubaubaum. (Heißenbüttel 1981: 14)

⁵ Tra i non pochi contributi incentrati sul tema della passeggiata, si segnalano Stefani 1986, Kurscheidt 1987, Avanesian – Hennig 2012.

⁶ „besondere politische und schöpferische Potentialität“ (Haselbeck 2015: 310).

Il boschetto sacro

albero e albero e albero e albero e albero e albero e albero
 e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero
 e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalberoalbero alberoalberoalberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalberoalberoalbero.

Il boschetto, ricco di rimandi culturali nella letteratura antica, come in quella tedesca – nel dizionario dei Grimm si legge sotto la voce **Hain** che “la parola da oltre duecento anni è tra le predilette dei nostri poeti [...] usata spessissimo nel XVIII secolo”⁷ –, viene qui mostrato linguisticamente nel suo grado zero per essere poi sistematicamente ricomposto all’insegna del numero dalla valenza religiosa sette. In tal modo, come ha osservato Renate Kühn in uno dei più illuminanti contributi su tale componimento, la forma della poesia vanifica la subalternità del significante rispetto al significato propria della visione logocentrica della letteratura, ponendo piuttosto in essere quella “concezione materiale e materialistica su cui la letteratura sperimentale si basa, una concezione che in *Der heilige Hain* si può osservare per così dire à l’état pur”⁸. Walser è sicuramente scrittore provocatorio non meno dei poeti della sperimentazione linguistica e dei rappresentanti della *konkrete poesie*, ma la sua componente innovativa, la sua radicalità si palesano in modo diverso: non attraverso un plateale sconvolgimento di forme e strutture note, bensì attraverso un graduale, sottile e spesso inappariscente processo di erosione (cfr. Utz 1998: 90-128). Come ha magistralmente osservato Claudio Magris nella sua postfazione a *L’assistente (Der Gehülfe, 1907)*, Walser generalmente nei suoi testi accetta in apparenza “le regole e le convenzioni della letteratura” (Magris 1978: 258), ma solo per metterle in discussione in modo del tutto singolare e far emergere così – in modo ironicamente garbato e deliberatamente infantile – il carattere sovversivo della sua scrittura.

Tra gli elementi della natura che compaiono più spesso nelle pagine dell’elvetico, i boschi e gli alberi. Walser è talmente affascinato dal bosco, da sentirsi a suo agio esclusivamente all’interno di esso, mentre il mondo esterno perde di qualsiasi significato: “Sono innamorato di questo bosco, [...] il mondo esterno è per me davvero morto”⁹. Certo si potrebbe intendere tale affermazione come una mera posa, come passiva adesione ad un poetica della natura di ascendenza eichendorffiana diffusa in ambito letterario; tuttavia, alla luce di quanto egli stesso in numerosissime opere scrive in merito al bosco, sarà opportuno prendere molto sul serio l’osservazione, espressa in quella dizione banale e deliberatamente ingenua che contrassegna tante righe di Walser e che molto spesso induce il lettore a minimizzare – erroneamente – il senso dello scritto.

⁷ “Das wort ist länger als seit zweihundert jahren ein Lieblingsausdruck unserer dichter; [...] im 18. Jahr. in überhäufiger anwendung“. Seguono quindi citazioni da Hagedorn, Gellert, Klopstock, Goethe, Schiller (*Grimmsches Wörterbuch: hain*). Si pensi inoltre al gruppo del *Göttinger Hain*, ispirato alla poesia di Klopstock.

⁸ “materialistisch-materiale Literaturkonzeption, auf der die experimentelle Literatur basiert – eine Konzeption, die sich im ‘heiligen Hein’ sozusagen à l’état pur studieren läßt” (Kühn 2002: 76).

⁹ “Ich bin in diesen Wald verliebt, [...] Wie ist mir tot die ganze Welt” (Walser 1986: XII 143).

L'immagine della natura e in modo specifico del bosco che trapela dai testi di Walser risente in più d'un luogo del clima storico-culturale dell'epoca. Si era infatti agli albori del moderno turismo domenicale e coloro che abitavano in città cominciarono a considerare le oasi di verde come spazi da occupare durante gite nel corso delle quali i boschi si animavano di gente e si riempivano di cestini da pic nic, tovagliette e rifiuti; anche da qui deriva il senso di una "gestörte Idylle" (Tismar 1973) ossia di un idillio lacerato, o che almeno mostra delle crepe, in vari testi di Walser che tendono a commistionare immagini romantiche con elementi propri della *Moderne* riferibili appunto agli inizi del processo di globalizzazione. Inoltre, Walser prendeva atto della ideologizzazione di vari elementi della natura, tra cui del bosco – già prima dell'avvento del nazismo, negli anni '20, considerato quintessenza del *Deutschum* –, ma anche dei monti, da sempre immagine emblematica della Svizzera, e reagiva a tale tendenza con la deliberata banalizzazione e con l'insistito indulgere sulla componente ludica del linguaggio utilizzato, un linguaggio che non mira ad esaltare e a ri-produrre la realtà, ma piuttosto ad estraniarla ironicamente. Un esempio particolarmente significativo di tale tendenza nei versi che segue, in cui egli appare critico verso l'idealizzazione ed ideologizzazione delle Alpi e correlati da parte della Confederazione: "Im Gebirge stehen die Tannen / kaffeekannenhaft da. / In der Luft badet man wie in Badewannen" (Walser 1985.200: VI 428) ("Sui monti stanno gli abeti / a mo' di caffettiere. / Nell'aria ci si immerge come in vasche da bagno"). L'uso ironico-giocoso della rima ed i singolari paragoni che accostano oggetti dell'esperienza quotidiana ad elementi paesaggistici tipici della Confederazione provocano un effetto di straniamento che realizza una vera e propria decostruzione della *Gebirgigkeit*, simbolo di eroica elveticità.

A Walser non è estranea la *Walderotik* cui si assiste nel periodo della *Jahrhunderwende*¹⁰; ad es. nei già citati *Temi di Fritz Kocher* si legge in riferimento al bosco: "Voglio penetrare in lui, voglio averlo, voglio che mi abbia intero, così come sono. Ma lui mi respinge, lo vedo bene. Non posso più avanzare, ho tanta paura". (Walser 1978b T: 144)¹¹

Non mancano descrizioni di catastrofi cui Walser ha probabilmente assistito in prima persona come ad esempio ne *L'incendio del bosco (Der Waldbrand)* che potrebbe prendere spunto dall'incendio che si sviluppò a Biel, città natale dell'artista, nel 1893¹²:

[...] improvvisamente tutto il monte era avvolto nelle fiamme. Le splendide, maestose querce bruciavano cadendo a terra come fossero fiammiferi, [...] In città la gente guardava con il binocolo lo spettacolo del fuoco su in alto, mentre giù nel lago posto ai piedi della montagna il terribile incendio si rispecchiava con colori magnifici. Giù nelle strade i cittadini agitati correvano gridando e sventolando in aria i cappelli.¹³

¹⁰ Si vedano in merito le sintetiche ed utili osservazioni contenute nella postfazione al volumetto walseriano *Wälder* (Eickenrodt – Schütz 2019: 99-100).

¹¹ "Ich will in ihn hineindringen, will ihn haben, will, daß er mich habe, ganz, so wie ich bin. Aber er stößt mich zurück, ich sehe es ja. Ich darf nicht mehr vorwärts, ich habe Angst." (Walser 1978a: I 101)

¹² Cfr. la nota del curatore Greven in Walser 1978a I: 389.

¹³ „[...] mit einem Male stand der ganze Berg in roten Flammen. Die herrlichen, breitgewachsene Eichen brannten wie leichte Zündholzer herunter, [...]. In der Stadt sahen die Menschen mit Fernrohren zu dem feurigen Schauspiel hinauf und im See, am Fuße des Berges gelegen, spiegelte sich der schreckliche Brand in wundervollen Farben wider. Unten in den Straßen liefen und schrien und hütebeschwenkten die erregten Bürger“ (Walser 1978a: I 139)

Qui lo sguardo si allarga alla comunità e al modo diverso di reagire al disastro; viene infatti delineata l'immagine di una cittadina durante la giornata traboccante di persone dedite alle più svariate attività che in diversi modi cercano di osservare quello che considerano uno 'spettacolo', persone che la sera si raccolgono nel proprio nucleo per commentare l'accaduto. Se da un lato descrizioni simili, brulicanti di vita e piene di movimento, si discostano da quella che è la dizione walseriana, dall'altro si deve sottolineare che la posizione dell'osservatore esterno assunta dall'io narrante è invece tipica dei testi dell'elvetico. Le righe conclusive fanno luce su quella che in questa prosa potrebbe essere la matrice alla base di tale angolazione: "Un pittore ne ha fatto un quadro, si chiama Hans Kunz [...] l'immagine verrà esposta nella sala del consiglio comunale, a imperituro ricordo del grande disastro del bosco, della montagna e del comune intero"¹⁴.

Si tratta dunque – almeno così si può ipotizzare, dato che il quadro non è stato individuato – non del resoconto dell'incendio, ma della descrizione dell'opera pittorica di Kunz¹⁵; la natura e più in generale la realtà appare dunque, qui come in altri testi che verranno nel prosieguo esaminati, doppiamente filtrata, ovvero dalla trasposizione artistica prima e letteraria poi.

2. Natura e letteratura: nelle selve di Walser

Non è un caso che il bosco compaia così frequentemente in Walser, sia nei titoli che come tema dei testi. In proposito, val la pena ricordare un'accezione metaforica del termine "Wald" mutuata dal latino *silva*. Come Wolfram Groddeck ci rammenta, nella retorica *silva* - *silvae* (nella grafia tedesca spesso *sylva* - *sylvae*) "designa sin dall'antichità generi letterari secondari, privi di organicità, che si sottraggono ad una rigida classificazione"¹⁶, una caratterizzazione, questa, che parrebbe concepita *ad hoc* per gli scritti di Walser improntati – come Carsten Dutt ha osservato – alla *Gattungsexzentrität* (Dutt 2008: 52), ossia alla eccentricità in termini di generi letterari. Se si tiene conto che "sylvae" – "Wälder" rappresenta "la tradizionale designazione per una letteratura priva di regole"¹⁷, come documentato tra gli altri da Andreas Gryphius (*Poeticae Sylvae*, 1698) e da Herder (*Kritische Wälder, Selve critiche*, 1769)¹⁸, è evidente che il bosco diventa la *cifra poetologica* dell'opera di Walser, che sfugge ad ogni tentativo di precisa tassonomia in termini di generi letterari.

Sylvae evoca una letteratura all'insegna dell'asianesimo, come inteso da G. R. Hocke nei suoi magistrali contributi sul manierismo¹⁹: mentre lo stile attico è volto alla essenzialità, alla li-

¹⁴ "Ein Maler hat davon ein Gemälde gemacht, er heißt Hans Kunz [...] Das Bild wird im Rathausaal aufgehängt werden, zum fort dauernden Andenken an das große Wald-, Berg- und Gemeindeunglück". (Walser 1978a: I 142).

¹⁵ Osserva il curatore Greven che in realtà il nome del pittore era August (e non Hans) Kunz (cfr. Walser 1978a: I 389).

¹⁶ "bezeichnet seit der Antike die untergeordneten, wildwüchsigen Textgattungen, die nicht einer strengen formalen Ordnung unterworfen sind". (Groddeck 2012: 73)

¹⁷ "die traditionelle Bezeichnung für regellose Literatur". (Groddeck 2012 : 73)

¹⁸ Il dizionario dei Grimm riporta sotto il lemma **wald, silva** vari brani di letterati del Settecento che documentano tale significato della parola. Ad esempio, viene citato Jean Paul: "i dotti scrivevano ogni sorta di selve, Herder ad es. ne ha scritte di critiche [...] io scrivo semplicemente una piccola selva" ("die gelehrten schrieben allerlei wälder, herder schrieb z. b kritische, [...] ich schreibe bloss ein wäldchen"). Si pensi inoltre, in ambito romanzo, alle *Silvae* di Stazio o alle *Sylvae* del Poliziano.

¹⁹ Cfr. Hocke 1956, Hocke 1959.

nearità e alla chiarezza, lo stile asiano è caratterizzato dall'eccesso, dall'ambiguità, dall'arguzia, da circonlocuzioni che giocosamente alludono all'oggetto senza menzionarlo. Non c'è alcun dubbio che tutto ciò si attaglia perfettamente alla produzione di Walser: "Scrivere in modo preciso e definito su qualcosa di bello è difficile. I pensieri volano intorno alla cosa bella come farfalle ebbre, senza giungere alla meta e al punto fermo." (Walser 1978b T: 150)²⁰ si legge nei *Temi di Fritz Kocher (Fritz Kochers Aufsätze, 1904)*. È stato sottolineato che "il fascino perturbante che emana dai lavori di Walser" deriva dalla "costante oscillazione tra gioia e malinconia" (Barbi 1986: 69). Come osserva Hocke, in riferimento all'arte del manierismo, "[i]l poeta non mira alla chiarezza, ma alla sottigliezza"²¹.

Non appare affatto errato postulare che l'autore di Biel, dalla cultura asistemica ma enciclopedicamente ampia, fosse consapevole delle implicazioni retorico-letterarie del termine "Wald".

Alla luce di tali rimandi, ossia della spiccata valenza metaforica del vocabolario associato alla natura, ove si legge "ich [stehe] im stillen, lieben Walde / und ringsherum [sehe] nichts als Schönes" (Walser 1986: XIII 121) ("me ne sto nel caro bosco silenzioso / e attorno non vedo che bellezza"), oppure "[ich] flanier her und hin / und mein', ich sein in einem Zimmer" (Walser 1986: XIII 121) ("passeggio su e giù / e mi sembra di essere in una stanza"), i versi assumono una doppia accezione: una propriamente naturalistica e una artistica, strettamente connesse. Il poeta che vaga nel bosco è anche colui che fantastica sulla forma ibrida e variegata che la sua opera, ispirata dalla natura stessa, assumerà. Il fatto che un termine semanticamente collegato al bosco, "Blatt", sia in tedesco ambivalente, indicando, nella stessa identica forma grammaticale ("Blatt" sing. e "Blätter" pl.), sia la foglia / le foglie dell'albero che il foglio / i fogli su cui si scrive, non fa che rafforzare ulteriormente la valenza metaforica che "Wald" e il motivo del bosco assumono in Walser. Tale deliberata duplicità semantica ricorre non di rado nella letteratura tedesca. Per citare solo un esempio, basti pensare alla strabiliante finzione documentaria del romanzo di Jean Paul *Hesperus* (1795) in cui il narratore, che si trova su di un'isola, riceve periodicamente i capitoli della storia – da rielaborare stilisticamente – da un cane che arriva a nuoto. Il suddetto narratore si autocaratterizza come ninfa boschereccia (Amadriade) che è tutt'uno con gli alberi, felice che le proprie foglie (Blätter) vengano sfiorate dal vento, affermando quindi che sarà ben lieto "che un qualche animo triste concentrandosi su questi fogli (Blätter) dimentichi i suoi dolori, i suoi affanni, i suoi stenti tramutandoli in dolci sogni"²², ove il termine *Blätter* (in corsivo nell'originale tedesco qui citato) non designa più le foglie dell'albero, bensì i *fogli* del romanzo che il narratore sta scrivendo. Il corsivo volto a sottolineare il fenomeno della omonimia, quindi a stabilire la diversità concettuale di due termini grafematicamente uguali, nel contesto metaforico in cui è inserito finisce per affermare l'identità di funzione dei due referenti dei quali indica la diversità, la funzione cioè quella di offrire entrambi, sia l'elemento appartenente al campo semantico natura – cioè le fronde, le foglie – che quello appartenente al campo della scrittura – i fogli, l'opera letteraria – sollievo e ristoro.

Ferma restando l'interessante polisemia di "Blatt" e di altri vocaboli riguardanti la natura nei testi dell'elvetico, espressioni che inducono gli studiosi a soffermarsi in particolare su tutto ciò cui la metafora 'natura' rimanda, quindi sul *Bildempfänger* (l'arte) piuttosto che sul *Bildspender*

²⁰ "Über etwas Schönes exakt und bestimmt schreiben, ist schwer. Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge, ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen" (Walser 1978a: I 106).

²¹ "[d]er Dichter muß sich nicht um Klarheit, sondern um Subtilität bemühen" (Hocke 1959: 139).

²² "daß irgendein trübes Menschenherz unter der Aufmerksamkeit auf diese *Blätter* seine Stiche, sein Pochen, sein Stocken vergesse in kurzen sanften Träumen" (Jean Paul 1960: I 512).

(la realtà in sé, il mondo naturale), la *Weltanschauung* di Walser in riferimento al rapporto tra umano e non umano, il suo modo di sentire la natura, o per meglio dire il “rapporto umanità/natura che l’autore traduce nella sua opera” (Iovino 2015: 20) risulta tuttora pressoché inesplorata.

3. Bosco e alberi

Le pagine che seguono non hanno naturalmente alcuna pretesa di completezza e contengono solo alcune osservazioni preliminari per uno studio più ampio sulla relazione tra umano e non umano, in particolare in riferimento agli alberi, nell’opera dell’autore elvetico.

Già i testi che risalgono alla produzione giovanile palesano la spiccata tendenza a colloquiare con la natura, considerata alla stregua di un interlocutore umano in grado di trasmettere all’io narrante empatia e partecipazione. Nel primo volume di prose pubblicato, *I temi di Fritz Kocher*, una raccolta finzionale di temi di scuola, Walser dà prova della prospettiva ecocentrica che si avverte nella sua produzione:

La roccia è bosco morto, estinto, soffocato. Il bosco è vita, così soave e incantevole! [...] la roccia è rigida, il bosco vive, respira, succhia, fluisce, è lago di correnti profonde, è fiume che scorre e respira, è un essere, è quasi più un essere che un elemento perché è troppo morbido per essere elemento (Walser 1978 T: 135-6)²³.

La natura è intesa spesso come rifugio (“Le persone che soffrono amano andare nel bosco. È come se soffra e taccia insieme con loro”, Walser 1978b T: 142)²⁴, a volte come maestra di vita (“Chi soffre [...] dal bosco apprende la calma, e poi la trasferisce alla sua sofferenza”, Walser 1978b T: 142)²⁵ e come ispiratrice di poesia (“I poeti vi si recano volentieri perché là c’è silenzio, e nella sua ombra si può portare a termine una bella poesia. Lo si trova spesso nelle poesie, il bosco” (Walser 1978b T: 146)²⁶. Alla prospettiva del maestro, il quale cerca di convincere gli alunni che “se la civiltà fosse regredita, l’Europa centrale sarebbe diventata, in un tempo relativamente molto breve, un unico e grande bosco. Se non ci fossero gli uomini a combattere contro l’espandersi del bosco, esso avanzerebbe liberamente, come un tutto dominante”, Walser 1978b T: 131)²⁷ viene contrapposta quella dell’alunno Fritz, consapevole del carattere anacronistico e deleterio dell’osservazione dell’insegnante: “I maestri muoiono, i ragazzi crescono, e i boschi rimangono, perché crescono in modo molto più inavvertibile e silenzioso degli uomini” (Walser 1978b T: 132)²⁸. L’amore per la natura induce Walser a frequenti osservazioni sul colore verde,

²³ “Fels, das ist toter, gestorbener, erdrückter Wald. Wald ist so holdes, reizendes Leben! [...] Der Fels starrt, der Wald lebt, er atmet, saugt, strömt, ist See, der tiefströmend liegt, ist Fluß, der aufatmend fließt, ist Wesen, ist fast mehr Wesen als Element, denn er ist zu weich, um Element zu sein“ (Walser 1978a: I 93).

²⁴ “Menschen, die leiden, besuchen gerne den Wald. Es ist ihnen, als litte und schweige er mit ihnen (Walser 1978: I 99).

²⁵ „Der Leidende [...] lernt vom Wald die Ruhe, und er überträgt sie dann seinem Leiden“ (Walser 1978: I 99).

²⁶ „Von Dichtern wird er gern aufgesucht, weil es still ist darin, und man wohl in seinem Schatten mit einem guten Gedicht fertig werden kann“ (Walser 1978: I 102).

²⁷ “daß in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit das mittlere Europa ein pinzi großer Wald wäre, wenn die Zivilisation zurückginge. Wenn nicht Menschen da wären, die gegen das Wachsen des Waldes ankämpfen, träte der Wald frei, als herrschendes Ganzes auf.” (GW I 91)

²⁸ “Lehrer sterben, Knaben wachsen, und die Wälder bleiben, denn sie wachsen viel spurloser und stiller als Menschen” (Walser 1978a: I 92).

che si identifica con il creato: “E d’estate il bosco è un unico colore, pesante, prepotente. Allora tutto è verde, il verde è ovunque, il verde domina e comanda [...] D’estate [...] si vede solo quell’unico, grande, fluente, pensoso colore” (Walser 1978b T: 139)²⁹. Le prose *Verde I (Grün I)* e *Verde II (Grün II)* costituiscono una vera e propria *laudatio* a questo colore: “Il verde è il colore più bello, più solenne. È l’inizio del colore, la quintessenza, l’orgoglio dei colori. Il verde è l’anima dei colori”; “Chi pensa alla primavera ha davanti agli occhi il colore verde [...] O che colore fresco, nessun altro colore è così potente”.³⁰

È dunque più che mai, quella di Robert Walser, una scrittura *green*, sebbene il suo nome non compaia in manuali e raccolte di saggi di ecocritica letteraria.

Boschi e alberi hanno un ruolo essenziale nell’opera dell’autore di Biel, dalla produzione giovanile fino ai microgrammi che precedono il silenzio. Essi vengono osservati nel corso di passeggiate, costituiscono i silenziosi interlocutori dei soliloqui o delle apostrofi dei protagonisti, vengono antropomorfizzati in poesie ora apparentemente banali ora di enigmatica complessità, o ancora costituiscono il corrispettivo letterario di selve e piante ammirate in quadri che non di rado si configurano per Walser come spunti per *ekphrasis* di singolare potere suggestivo. È questo il caso – per citare solo due esempi – delle prose brevi *Il bosco di faggi di Hodler (Hodlers Buchenwald, 1925)* e *Il bosco di Diaz (Der Wald von Diaz, 1924)*, che si richiamano a capolavori rispettivamente dello svizzero Ferdinand Hodler (1853-1918), autore di innumerevoli paesaggi alpini dalla valenza simbolica, e del francese Virgile-Nancy Diaz de la Pena (1807-1876), rappresentante della scuola di Barbizon. Walser vede in questi due quadri la rappresentazione del bosco come organismo vivente che egli descrive letterariamente non analizzandone i singoli elementi, ma piuttosto sottolineando la somiglianza, l’intima affinità tra gli alberi che lo compongono, considerati come un tutto in sé conchiuso, una sorta di piccola comunità cui vengono attribuite caratteristiche umane: “I tronchi sono slanciati, chiari e sottili, qui e là alcune foglie dan suoni di sonaglio. Nel loro stato invernale, che sa di gaiezza, avvertiamo sinanche un mormorio”. (Walser 2011 T: 97)³¹

La sinestesia appare la figura più adeguata a descrivere il quadro di Hodler: vista, udito e tatto vengono commistionati al fine di amplificare il carattere per così dire ‘corale’ del bosco, il loro modo di sentire condiviso. Nella prosa, all’apertura dei vari campi sensoriali evocata dall’immagine di Hodler si contrappone la chiusura dei contesti in cui il quadro viene osservato: l’io narrante, guardando una riproduzione del capolavoro nella vetrina di un negozio, si rammenta di aver visto l’opera a casa di una conoscente altolocata che l’aveva inizialmente collocata negli spazi di rappresentanza, poi nella mansarda della servitù, stanza da cui si godeva della bellissima vista di un laghetto. Inserito prima nella cornice della vetrina, poi protetto dall’ambiente familiare della mansarda, il quadro con il bosco di faggi viene ad assumere una dimensione intima e privata, dischiudendo i doni di una natura spoglia e fredda, ma al tempo stesso delicata e benigna:

²⁹ „Und im Sommer ist der Wald eine einzige, schwere, überrnütige Farbe. Grün ist dann alles, Grün ist dann überall, Grün herrscht und befiehlt [...] im Sommer [sieht] man nur die eine große, fließende, gedankenvolle Farbe“ (GW 1978a: I 96).

³⁰ “Grün ist die größte, feierlichste Farbe. Es ist er Farbenanfang, der Inbegriff, der Stolz der Farben. Grün ist die Seele der Farben“ (Walser 1978a: VIII 91): “Wer an den Frühling denkt, hat Grün vor den Augen [...] O wie schön ist Grün. Was für eine frische Farbe. Keine andere Farbe ist so mächtig“ (Walser 19781: VIII 361).

³¹ “Die Stämme sind schlank, hell und dünn, und hie und da hängen einige klappernde Blätter dran. Man hört förmlich, wie sie in ihrem Winterzustand raspeln, den man als fröhlich empfindet“ (Walser 1978a: IX 376-7).

il gelo, il vento e il freddo sono portati a pennellate dentro il quadro. e altrettanto il tremolio di queste poche foglie, e il bosco sta sotto un cielo blu ghiaccio, su uno sfondo di celeste invernale che vira al verde, e tutto è a tal punto colto con l'udito colto sul vivo che sono pochi gli esempi altrettanto persuasivi.

(Walser 2011 T: 97)³².

Il carattere intimo dell'immagine è sottolineato dall'io narrante: "Forse, se lo possedessi, porterei anch'io questo quadro in una mansarda, perché non è un quadro da salon [sic!]". (Walser 2011 T: 97-8)³³ La minuscola figura umana che si intravede all'interno del bosco ("nel bosco un uomo si sta dando da fare", Walser 2011 T: 98)³⁴ è in perfetto unisono con la natura – il suo abbigliamento con fatica si distingue, in quanto è degli stessi colori tenui degli alberi –, secondo una prospettiva che non solo pone sullo stesso piano umano e non umano, ma fa dell'uomo stesso un elemento della natura, in cui trova protezione e sicurezza.

In *La foresta di Diaz* Walser traspone letterariamente il quadro *Radura* del pittore francese immaginando una strabiliante invettiva che la donna visibile nell'immagine rivolge al proprio figlioletto, che lei rimprovera di essere eccessivamente dipendente: "Trovo che non dovresti attaccarti così alle mie sottane. Come se avessi solo te a cui pensare. Sconsiderato, cosa credi mai? Piccolo come sei vorresti assoggettare i grandi. Che avventatezza" (Walser 2011 T: 59)³⁵. Colpisce l'estraniante consapevolezza della donna di trovarsi all'interno di un quadro. "Com'è vero che sono qui con te, nella foresta dipinta da Diaz, dovrai guadagnarti il pane col sudore della fronte, affinché il tuo animo non si imbarbarisca". (Walser 2011 T: 60)³⁶ Il bimbo appare piuttosto spaventato e comincia a tremare, sensazione che si trasmette al bosco: "[...] anche le foglie nella foresta di Diaz furono percorse da un tremito. Ma i tronchi poderosi rimasero ben saldi." (Walser 2011 T: 61)³⁷ L'antropomorfizzazione va ben oltre, sorprende infatti che non sia il bimbo a replicare, bensì la natura stessa: "Il fogliame in terra mormorò: 'Quanto si trova in questo breve testo è all'apparenza molto semplice, ma vi sono epoche in cui ogni cosa semplice e facile comprensione rimane del tutto avulsa dalla vita umana, e per tale motivo viene intesa soltanto a dura forza'." (Walser 2011 T: 61)³⁸ Il mormorio del fogliame, che assume il carattere di un commento gnomico

³² "Kälte und kalter Wind [sind] ins Bild hingemalt, und das zappelnde dieser paar Blätter ist ebenfalls gemalt, und der Wald steht in einem kaltblauen, vor Winterbläue ins Grüne hinübersteigende Himmel, und das ist von solcher Abgelauschtheit, Erlebtheit, wie es wenige so überzeugende Beispiele gibt" (Walser 1978 a: IX 377).

³³ "Vielleicht würde ich dieses Bild, falls ich's besäße, auch in eine Mansarde hinauftun denn es ist kein Salonbild" (Walser 1978a: IX 377).

³⁴ "Im Wald hantiert ein Mann" (Walser 1978a: IX 377).

³⁵ "Ich bin der Meinung, daß du dich so nicht an meine Schürze klammern solltest. Als wenn ich nur für dich da wäre. Unbesonnenes, was denkst du eigentlich? Du Kleines möchtest die Großen abhängig von dir machen. Ei. wie gedankenlos" (Walser 1985-200: I 295).

³⁶ "So wahr ich hier mit dir im Wald stehe, den Diaz malte, sollst du dir den Lebensunterhalt sauer verdienen gehen, damit du mir innerlich nicht verwilderst" (Walser 1985-200: I 296).

³⁷ "durch die Blätter des Diazwaldes fuhr ebenfalls ein Zittern, aber die kräftigen Stämme standen fest." (Walser 1985-2000: I 296)

³⁸ "Das Laub am Boden raunte: 'Was in diesem kleinen Aufsatz steht, ist scheinbar sehr einfach, aber es gab Zeiten, darin alles Einfache und Leichtbegreifliche sich vom Menschenverstand total entfernt und daher nur mit großer Mühe begriffen wird'" (Walser 1985-200: I 296).

alla lunga tirata della donna, fa comprendere come alla natura venga attribuita una saggezza superiore rispetto a quella umana e come essa possa dunque avere una funzione didattica. La prosa si conclude con la constatazione che il mondo è anch'esso una 'foresta' in cui il bimbo dovrà trovare la sua strada.

Se nelle due prose appena menzionate il bosco è visto nella sua totalità, come organismo che sente, pensa e, nell'ultimo esempio, che parla, altrove Walser appare attento a singole piante, a volte a malapena visibili nei quadri cui si ispira per i propri testi. È questo il caso della *Pietà* di Roger van der Weyden, cui si richiama in *Mostra d'arte belga (Belgische Kunstaussstellung, 1926)*: Walser accenna *en passant* al gigantesco soggetto in primo piano per concentrarsi su di un elemento infinitesimale, un arbusto che fa capolino nel paesaggio dello sfondo, nella parte sinistra del quadro: "In un compianto sul Cristo morto mi ha colpito un alberello aguzzo, spoglio, i cui rami danzano stregati, sono immobili e nel contempo, stranamente offrono un'immagine di grande agitazione". (Walser 2011 T: 27)³⁹ Qui come in altre *ekphrasis*, Walser, che non stabilisce alcuna gerarchia tra elemento umano e mondo vegetale, è colpito da un dettaglio che sembrerebbe non degno di alcuna attenzione, dando prova di quella capacità poeticamente produttiva di soffermarsi sul particolare, sul ciò che è marginale, che costituisce la base di numerosi suoi testi⁴⁰. A tale capacità si devono alcuni dei più originali e raffinati componimenti. Ad esempio, nella poesia *Isolette splendenti nel mare (Schimmernde Inselchen im Meer, 1926)*, descrivendo il quadro di Pieter Bruegel il Vecchio *Paesaggio con la caduta di Icaro (1588)*, Walser mette a fuoco l'elemento quasi invisibile – Icaro che sta affogando, di cui si intravede un frammento microscopico – su cui è impernata la scena, cogliendo in tal modo l'essenza della rappresentazione di Bruegel, incentrata sull'indifferenza della natura verso la tragedia umana di colui che è precipitato, per questo rappresentato pittoricamente come un elemento invisibile rispetto alla vastità e alla molteplicità del reale⁴¹. Altrove Walser, commentando alcuni lavori del fratello pittore Karl, evidenzia oggetti e figure che con estrema fatica si riesce di volta in volta ad individuare nelle immagini: fili del telegrafo, vasi di fiori, silhouette quasi puntiformi all'interno di minuscole finestre. Ad esempio, in *Vita di un pittore (Leben eines Malers)* del quadro *Strasse* lo scrittore ignora la prospettiva ampia e profonda, che mette in evidenza la strada deserta e gli edifici laterali, per concentrarsi su di una figurina umana – che invero si confonde quasi completamente con gli alberi secchi – volta ad osservare una finestra illuminata, atteggiamento che induce l'io narrante ad imbastire una storia dickensiana di abbandono e nostalgia di casa. Tali continue 'decentralizzazioni', ovvero la spiccata tendenza ad osservare rappresentazioni pittoriche da una prospettiva secondaria, marginale, a partire da dettagli, fanno di Walser – come già sopra accennato – un autore manierista nell'accezione proposta da Hocke. Componenti essenziali di tale disposizione sono appunto l'insistita attenzione al dettaglio, il rifiuto di gerarchizzare elementi umani, vegetali ed oggetti così come di proporre testi di impronta classica, all'insegna di chiarezza ed organicità.

Gli alberi appaiono dotati di una propria sensibilità anche in numerosi componimenti poetici che evidenziano "la tendenza a stabilire una relazione con il dato naturale, che appare spesso provvisto di carattere umano" (Rossi 2000: 101). Alcune poesie riguardano singole piante, talora ap-

³⁹ "Auf einem Christusbeweinungsbild ist mir ein gezacktes, entlaubtes Bäumchen aufgefallen, dessen Äste gebannt tanzen, unbeweglich sind und gleichzeitig seltsam viel Bewegtheit darstellen" (Walser 1978a: X 278).

⁴⁰ Su tale osservazione si fonda lo studio di Utz 1998.

⁴¹ Sul confronto tra tale poesia di Walser e il quadro di Bruegel cfr. Fattori 2017.

partenenti alla stessa specie, talora di natura non specificata, talora un singolo rappresentante di una determinata famiglia di fusti, come nel sonetto *Tutto solenne se ne sta lì un abete* (*Wie feierlich so eine Tanne steht*, 1925). L'albero indicato nel titolo è antropomorfizzato e considerato a tutti gli effetti non semplicemente un organismo vivente, ma un essere umano sensibilissimo, con una propria identità, dal carattere riservato e modesto, compito nel suo aspetto esteriore, distaccato ma al tempo stesso con un cuore generoso, al punto da sacrificarsi di buon grado per il benessere dell'uomo:

Wie feierlich so eine Tanne steht
 Wie feierlich so eine Tanne steht
 wie würdig ihre Äste niederhängen
 ob ihr wohl Späßlein je gelängen,
 jedenfalls nichts an ihr, das flennt und fleht.

Ob wohl die Müh' uns sonst noch her was weht,
 womit wir unsren Gegenstand besängen,
 die Tanne schient uns nicht sehr reich an Klängen,
 sie bläht sich jedoch nicht mit Qualitäten.

Als Kleidung trägt sie ein verhalt'nes Grün,
 scheint eher abgeklärt als keck und kühn
 stelle eine Bindung dar von Wärm und Kälte.

Sie ist das ständig Aufsichselbstgestellte,
 woran schon häufige Dringlichkeit zerschellte,
 das, was sich auch in acht nimmt beim Erglühn.
 (Walser 1985-2000: II 360)

Tutto solenne se ne sta lì un abete
 Tutto solenne se ne sta lì un abete
 i suoi rami emanano grande dignità,
 che gli riesca ogni tanto un po' di scherzosa amenità?
 Certo non è albero che se ne sta lì a supplicare.

Se ci si volesse ad ogni costo sforzare
 e le lodi dell'albero cantare,
 ma l'abete non si vanta dei suoi pregi
 e non esibisce la sue qualità.

È abbigliato in un modesto colore verde
 sembra posato, non è audace e invero neanche spigliato,
 combina ardore e compostezza.

Può sempre contare su sé stesso, sul suo fusto,
 per questo l'urgenza non lo può sopraffare
 lui che è assorto e compito anche nell'avvampare.

L'abete è dotato di intelligenza emotiva e di senso morale e viene per questo implicitamente additato ad esempio per il comportamento umano, in quanto modello di mirabile equilibrio tra possenza e autoconsapevolezza, spirito di autonomia e dedizione agli altri. Tenendo conto che il

sonetto risale al periodo di Berna, in cui l'elvetico rifuggiva dal contesto borghese, assumendo una posizione critica e parodistica nei confronti dei letterati *à la mode* che ostentavano la loro originalità, non è errato postulare che il riferimento alla modestia e alle qualità morali dell'abete sia da intendere come una autorappresentazione polemicamente rivolta a colleghi ritenuti vanitosi e di scarso spessore artistico e deontologico, colleghi cui l'autore contrappone l'affidabilità, la solidità e la sobrietà dell'albero, che con la sua solitudine allude anche alla posizione marginale e isolata di Walser a Berna. In tal senso il sonetto, dalla valenza autoreferenziale, si configura come *fabula docet*.

In un testo di oltre venti anni prima, la poesia *Vom Wald (Dal bosco)* del 1900, Walser, poco più che ventenne, palesava una sensibilità ecologica all'epoca non comune:

Vom Wald

Seine Erde ist wie Teppich weich,
 seine Luft ist tröstend wie Balsam,
 seine Stimme ist ein Liederton,
 schlicht und schlank wie seiner Stämme Wuchs.
 Seine Stimme ist ein Liebeston.
 Jeden Morgen horche ich und lausche
 In dem grünen Rätsel seiner Wohnung.
 Jeden Morgen sehen meine Augen,
 die verliebten, seins stummen Wunder,
 seine Wunden, denn er ist bald tot. –
 Aus den Stämmen quillt das rote Blut –
 seine Wunden, denn er ist bald tot.
 (Walser 1986: XIII 45).

Dal bosco

La sua terra è morbida come un tappeto,
 la sua aria salutare come un balsamo,
 la sua voce è un canto,
 semplice e fine come i suoi tronchi alti e snelli.
 La sua voce è un canto d'amore.
 Ogni mattino sto a sentire, cerco di ascoltare
 nel mistero verde della sua casa.
 Ogni mattino i miei occhi,
 innamorati, vedono le sue silenziose meraviglie,
 le sue ferite, ché presto morirà. –
 Dai tronchi sgorga sangue rosso –
 le sue ferite, ché presto morirà.

Il componimento si può inserire nel filone dello *Artensterben* che riguarda, come è noto, non solo le specie animali ma anche quelle vegetali (cfr. Bühler 2016: 154-155). La deforestazione non è certamente un problema recente, emerge infatti in Europa già nel Medioevo: in ambito britannico, ad esempio, quando nel XI secolo Guglielmo il Conquistatore arrivò dalla Francia l'isola era in buona parte già stata deforestata e nel XVI secolo lo scritto *Sylva* (1664) di John Evelyn si soffermava sulla penuria di legno per le imbarcazioni inducendo ad una "new awareness on the administration about the vital economic and national importance of woodlands" (Harrison 2000: 212). Non si può negare, tuttavia, che Walser in questa poesia dal tono apparentemente romantico ed ingenuo, fino ai tre versi conclusivi di inaspettata tragicità, anticipi quello che sarà un problema

al centro dell'interesse dei movimenti ecologisti tedeschi del Novecento, ossia il *Waldsterben*, descritto qui attraverso un'insistita antropomorfizzazione. Il bosco canta in modo melodioso, sanguigno e presto morirà a causa delle ferite inferte, risultato di una concezione antropocentrica del creato che intende il rapporto tra umano e non umano come una relazione soggetto-oggetto, considerando la natura come una riserva di materiale da utilizzare per i propri bisogni ed il proprio benessere. Molto diversa la posizione che emerge dal componimento. La descrizione affettuosa dei versi 1-9 fa capire infatti come per l'io poetico il *Waldsterben* non voglia dire semplicemente il progressivo scomparire di uno *habitat* che protegge l'uomo e in cui quest'ultimo si trova a proprio agio, ma indichi il tragico venir meno, come segnalato dal sangue e dalle ferite, di un organismo simile a noi, che soffre: il bosco sente la vicinanza dell'essere umano e lo protegge e quest'ultimo, da parte sua, intrattiene con gli alberi un rapporto amicale. L'approccio dell'elvetico alla natura è caratterizzato da quella "partecipazione affettiva a quanto percepito"⁴² che costituisce il nucleo dell'estetica ecologica della natura delineata da Gernot Böhme. Pur non trattandosi di un *Warngedicht*, in quanto manca la consapevolezza di Walser di farsi portavoce di una *Weltanschauung* ecologica che si contrappone alle tendenze imperanti, il componimento costituisce una sorta di *Klagelied* in riferimento ad un elemento essenziale del paesaggio elvetico e di cui l'io poetico percepisce la fragilità.

Sarebbe tuttavia fuorviante ritenere che la sincera partecipazione alla vita della natura si estrinsechi nei testi di Walser sempre in uno scambio di stati d'animo tra umano e non umano. Che nell'opera dell'elvetico la natura possa essere definita come "la Grande Consolatrice" e che costituisca costantemente "la positività assoluta" (Angeletti 1985: 377) è un'affermazione da non sottoscrivere *sic et simpliciter*. Talora, l'io narrante o l'io poetico coglie degli alberi proprio la differenza fondamentale rispetto agli esseri umani, ossia – contrariamente a quel che si legge in gran parte dei componimenti sinora esaminati – la loro impossibilità non solo di pensare e di sentire, ma anche di volere qualcosa e di veder realizzato il loro desiderio. Tutto ciò induce lo scrivente ad una profonda empatia per l'albero e a considerazioni luttuose, del resto niente affatto rare nella produzione dell'autore di Biel, di cui a ragione è stato scritto che appartiene "ai grandi artisti melancolici della storia della letteratura"⁴³:

Perché [l'alberello] non si può render conto del mio affetto [...], ma a lui non è dato percepirlo. Non mi può mai vedere sorridere del suo saluto, che neanche conosce. O morire ai suoi piedi come l'albero di Courbet che sta per scomparire per sempre!
Io continuerò a vivere, ma che ne sarà di te?⁴⁴

Nella poesia *Gli alberi (Die Bäume)* invece, l'intima corrispondenza con il creato cui l'io poetico anela viene rigettata dalla natura stessa con estrema aggressività, palese rispecchiamento dell'angoscia dell'individuo:

⁴² "affektive Teilnahme am Wahrgenommenen" (Böhme 1989: 9).

⁴³ "zu den großen Melancholikern der Literaturgeschichte" (Müller 2007: 172).

⁴⁴ "Warum kann es [das Bäumchen] keinen Sinn für mein Lieben haben [...] aber ihm ist kein Vernehmen gegeben. Nie sieht's mich ob seinem Gruße lächeln, den es nicht kennt. Zu seines Wesens wie jener von Courbet gemalte für immer Scheidende sterben!

Doch ich werde weiterleben, aber was wird denn aus dir?" (Walser *Die Bäumchen* 1978a: IX 355).

*Die Bäume (I)**(Eine Ballade)*

Sei sollten nicht die Fäuste ballen,
 meine Sehnsucht ist es, die sich ihnen naht;
 nicht so zorn erfüllt umherstehen,
 meine Sehnsucht nähert sich schüchtern ihnen;
 nicht wie böse Hunde sprungbereit sein,
 als wenn sie meine Sehnsucht zerreißen wollten;
 nicht mit weiten Ärmeln drohen,
 meine Sehnsucht tut das weh.
 Warum sind sie auf einmal umgewandelt?
 Gleich groß und gleich tief ist meine Sehnsucht,
 So schwer es ist, so drohend es ist:
 Ich muß zu ihnen gehen und bin schom da.
 (Walser 1978a: VII 11)

*Gli alberi I**(Una ballata)*

Non dovrebbero stringere i pugni,
 è il mio desiderio che si avvicina ad essi;
 non dovrebbero mostrarsi così adirati,
 il mio desiderio si avvicina timidamente ad essi;
 non dovrebbero minacciare con larghe maniche,
 al mio desiderio ciò fa male.
 Perché a un tratto si sono trasformati?
 Ugualmente grande e profondo è il mio desiderio.
 Benché sia tanto difficile, tanto pericoloso:
 devo andare da essi e già vi sono.
 (Walser 2000 T: 23)

Alla delicatezza, al timido e profondo desiderio dell'io poetico di trovare conforto nella natura gli alberi rispondono con un atteggiamento minaccioso che delude le aspettative dell'individuo, il quale sembra tuttavia – stando ai versi conclusivi – non desistere dal proprio scopo. Una natura matrigna, dunque, e completamente psicologizzata, il cui contatto non fa che intensificare lo stato di inquietudine esistenziale del soggetto, piuttosto che alleviarlo.

Niente affatto minacciosi, anzi protesi verso l'individuo, appaiono gli alberi in *Abend (Sera)* in cui essi vengono antropomorfizzati non solo nel modo di sentire, ma anche nel loro aspetto: “Die Bäume, unten denen ich gehe, / haben Äste wie Kinderhände. / Sie flehen ohne Ende / unsäglich lieb, wenn ich sie stille sehe“ (Walser 1978a: VII 8) (“Gli alberi sotto cui cammino / hanno rami di bambino / implorano senza fine, se mi fermo / con dolcezza indicibile”, Walser 2000 T: 13).

A tali poesie dalle quali, al di là del tono angoscioso o sereno, trapela un'interiorità tutta volta al rapporto con il creato, se ne contrappongono altre come ad es. il giovanile *Ein Landschäftchen (Un piccolo paesaggio, 1898)*, da inscrivere all'interno di quei componimenti all'insegna del “dilettantismo ostentato” che ben evidenziano “il carattere ‘decorativo’ della scrittura di Walser, che mette in dubbio il senso e l'esistenza stessa del concetto di poesia come genere letterario” (Buzzo 1990: 136, 138). Qui il reale è osservato con distacco e con voluta ingenuità, facendo bella mostra di una scrittura calligrafica vicina allo *Jugendstil* letterario coevo:

Ein Landschäftchen

Da steht ein Bäumlein im Wiesengrund,
 und noch viele artige Bäumlein dazu.
 Ein Blättlein friert im frostigen Wind
 und noch viele einzelne Blättlein dazu.
 [...]
 (Walser 1978a: VII 20)

Un piccolo paesaggio

C'è un alberello sul prato
 e con lui molti alberelli graziosi.
 Una fogliolina trema nel vento gelido,
 e con lui molte singole foglioline.
 [...]
 (Walser 2000 T: 55)

Si tratta di un *Ghasel* sui generis che, ben lontano dal riprodurre la realtà, come l'attenzione ai minimi particolari – alla lettera *minimi*, come testimoniano i diminutivi-vezzeggiativi in ‘-lein’ – potrebbe suggerire, attraverso il procedimento parcellizzante tradisce un intento polemico nei confronti, ad esempio, di descrizioni canoniche di maestosi spettacoli naturali all'insegna del sublime.

Altrove, in una delle ultime poesie, che risale al periodo in cui l'artista era nell'istituto psichiatrico di Waldau, dei tronchi degli alberi si legge che evocano delle sbarre (*Im Wald*: “Wie Gitterstäbe an einem Tor / ragen die Tannen hoch empor”, Walser 1986: XIII 108) (*Nel bosco*: “Come le sbarre di una porta / si elevano su verso l'alto gli abeti”), rispecchiamento dello stato di sofferenza psicologica dell'autore.

4. Connessioni

Trattando il tema degli alberi nella letteratura tedesca e in particolare nella lirica, il pensiero va ai notissimi versi di Brecht che nel 1938 nella poesia *Ai posteri* (*An die Nachgeborenen*) scriveva “Was das sind für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt?” (Brecht 1988: XII 85) (“Che tempi sono questi / quando un dialogo sugli alberi è quasi un delitto / poiché comporta il silenzio su così tanti misfatti?”), lamentando dunque l'impossibilità di dedicarsi alla *Naturlyrik* nel periodo drammatico del nazionalsocialismo. È vero che nella lirica della *innere Emigration* (emigrazione interna) non mancavano immagini della natura, che però non era vista come fine a sé stessa, bensì era usata come metafora per travestire, e con ciò rendere innocue alla censura, posizioni non in linea con il clima politico. Dopo il '45 si registra nella poesia germanofona un ritorno alla natura *in sé*, ritorno che si realizza in varie modalità, una delle quali è la “decentralizzazione della prospettiva umana”⁴⁵, come si rileva ad esempio nella produzione di Enzensberger, che verte sullo *Artensterben*, sia in riferimento al mondo animale che vegetale. Siamo agli albori della modernità: concentrarsi sulla natura in sede poetica non ha una valenza antipolitica, non vuol dire estraniarsi dal contesto, ma assume una rilevanza ecologica e dunque ideologica e implica quindi, indirettamente, anche impegno politico.

⁴⁵ “Dezentrierung der menschlichen Perspektive“ (Bühler 2016: 128).

La Svizzera, dato il suo diverso contesto storico-politico, risente solo in maniera molto filtrata di tali cambiamenti nell'orizzonte culturale. Da tener presente, inoltre, che la natura sin dal '700 è un tema privilegiato della letteratura elvetica, almeno a partire da *Die Alpen* di Albrecht von Haller. In tal senso, la produzione poetica di Walser, che spazia dal 1898 al 1933, si inserisce perfettamente nel contesto patrio. Nei suoi testi egli non solo *parla degli* alberi, ma in molti casi *fa parlare* gli alberi stessi, come si è visto, attribuendo ad essi un valore e una individualità che vanno ben oltre l'orizzonte scientifico e culturale dell'epoca. Anche in Walser, come è stato osservato per la lirica di Emily Dickinson, gli alberi sono "i messi silenziosi di un ordine necessario e sconosciuto" (Iovino 2015: 125). Senza dubbio, egli articola nella sua opera *il proprio* rapporto con il mondo naturale, allargando solo di tanto in tanto lo sguardo al contesto e sottolineando piuttosto la dimensione personale, poetica e poetica – come si è accennato – del legame con il creato. La natura è vista come qualcosa di misterioso e di arcano ("I tronchi nodosi parlavano una lingua primordiale", Walser 2011 T: 59⁴⁶), come ispiratrice di poesia, come dispensatrice conforto, a volte come matrigna, mai come qualcosa da dominare. L'idea della gerarchizzazione è del tutto estranea all'autore di Biel.

In conclusione, non si può fare a meno di osservare che agli albori del '900 la sensibilità ecologica di Walser è davvero in anticipo sui tempi, se si pensa che meno di quaranta anni fa la poetessa Rose Ausländer scriveva: "Erde nicht du / Aber du / Mensch / bist Mittelpunkt der Erde" (Ausländer 1986: 60) ("Non tu, terra, / ma tu, / essere umano / sei al centro della terra"), mostrando in tal modo, come afferma Egyptien, "il marcato persistere del pensiero antropocentrico"⁴⁷. Nello stesso periodo, ossia negli anni '80, agli antipodi rispetto a tale posizione, piuttosto su di una linea ecologista e mistico-animistica, si colloca la lirica di Erika Burkart⁴⁸, connazionale di Walser – probabilmente la più produttiva poetessa del Novecento elvetico – che presenta con la visione della natura da parte dell'autore di Biel talune analogie. La Burkart appartiene a quegli artisti che "vedono negli elementi primordiali una forza cosmica dinamica, dotata di una potenza creativa di cui può farsi partecipe l'individuo umano e che danno vita così a una sorta di filosofia panteistica" (Basili 2014: 332-33). Tra le sue poesie più rilevanti dalla prospettiva ecocritica, *Auf einen Nussbaum* (*Ad un noce*), che verte sulla perdita di un albero abbattuto per mano dell'uomo:

Am Rand der Feldebene war er
der einzige Baum,
ein Solitär von vollendetem Wuchs,
noch jung, er wäre ein König geworden
unter den Bäumen, auf die man zugeht
wie auf einen Gott.

Seine Fruchtbarkeit, dachte man stets,
würde ihn schützen bei Leuten,
die nichts sehn, weil sie

⁴⁶ "Knorrige Stämme redeten in einer Urweltsprache" (Walser 1985-2000: I 295).

⁴⁷ "die Baharrungskraft des anthropozentrischen Denkens" (Egyptien 1996: 47).

⁴⁸ Erika Burkart è nata ad Aarau nel 1922. Per alcuni anni è stata insegnante elementare presso varie scuole, finché nel 1953 per motivi di salute ha interrotto l'attività didattica. Ha sposato lo scrittore Ernst Halter (1938 -); la coppia ha vissuto in una casa di campagna chiamata Kapf ad Aristau, contesto cui entrambi erano molto legati. È scomparsa nel 2010. In qualità di autrice di narrativa e di poesia, ha ricevuto numerosi premi, tra i quali riconoscimenti della prestigiosa Schweizerische Schillerstiftung.

einzig den Nutzen im Auge haben.
 [...]
 Ein Bauer hat ihn erschlagen
 zwecks Gewinnung zusätzlichen Nutzlands.
 Sein Tod und seine Absenz
 sind mir ein dauernder Schmerz.

Niemals kann ich vergessen
 seinen bergenden Schatten,
 [...]
 Niemals kann ich vergessen.
 Wenn ich vorbeigeh,
 verneige ich mich.
 (Brukart 1981: 12-13)

Al margine del campo
 era l'unico albero,
 solitario e già molto grande,
 anche se giovane, sarebbe diventato un re
 tra gli alberi, ai quali ci si rivolge
 come se fossero divinità

Essere così generoso di frutta,
 si era sempre pensato,
 l'avrebbe protetto nei confronti della gente
 che non guarda a null'altro
 che al proprio profitto.
 [...]
 Un contadino l'ha abbattuto
 per ricavare spazio per coltivare la terra.
 La sua morte, la sua assenza,
 è per me fonte di costante dolore.

Non dimenticherò mai,
 la sua ombra che offriva riparo
 [...]
 Non dimenticherò mai.
 Passandoci davanti
 mi inchino.

Isolato come l'abete del sonetto di Walser, al noce di Erika Burkart non giova il fatto di essere profumato e di offrire frutti all'essere umano, infatti viene abbattuto al fine di poter ricavare terreno agricolo. La differenza sostanziale rispetto al componimento *Tutto solenne se ne sta lì un abete* è data dal fatto che l'albero della Burkart è molto chiaramente collocato in un preciso contesto sociale il cui approccio al non umano è caratterizzato dall'imperativo della *Leistung*, imposto persino agli elementi della natura. L'ultimo verso ("mi inchino") rende nota la prospettiva animistica cui è improntata gran parte della lirica della poetessa, in cui gli alberi hanno un ruolo privilegiato. Uno degli esempi che meglio illustrano la suggestione che essi esercitano sulla Burkart è dato da *Gli alberi dei poeti* (*Die Bäume der Dichter*), che attraverso una metafora ("gli alberi di fumo")

passa inaspettatamente da osservazioni a carattere artistico-letterario – gli alberi come compagni di vita di noti scrittori – ad evocare il periodo più buio della storia tedesca:

Die Bäume der Dichter
Freunde ohne Arg,
Begleiter, als kein anderer
Mehr mitkam; sie fielen:
Rilkes Pappel, Höldernins Eichen,
Die Nußbäume Werthers,
Joseph Roths Weiden im Sumpf.

Die Rauchbäume Celans,
kann man nicht fällen.
Länderweit blieben sie stehn.
In den Himmel sind sie gewachsen,
wachsen –
er sah sie, damit wir sie sehn.
(Burkart 2002: 18-19)

Gli alberi dei poeti
Amici leali,
compagni di strada, quando nessuno
più viene con noi; sono caduti:
il pioppo di Rilke, le querce di Hölderlin,
i noci del giovane Werther,
i salici di Joseph Roth nella palude.

Ma gli alberi di fumo di Celan,
non potranno cadere.
Si levano per ogni dove
sono cresciuti in cielo,
crescono -
Lui li ha visti, perché noi li vediamo
(Burkart 2005: 19)

Robert Walser poeta condivide con Erika Burkart “un’umile disposizione all’osservazione e all’ascolto (del volo degli uccelli, del fruscio delle foglie o del disporsi della neve nei campi, sui rami degli alberi); la capacità di cogliere ciò che sembra effimero, le piccole epifanie del quotidiano” (Zweifel Azzone 2006: 306), senza però arrivare alla purezza e all’abbandono totale al creato che sono propri della poetessa di Aarau⁴⁹; piuttosto, la scrittura walseriana è costantemente pervasa da quel sottilissimo alternarsi di profondità di sentire, malinconia, ironia e contegnoso pu-

⁴⁹ Osserva Annarosa Zweifel Azzone che “[l]e liriche più intense della Burkart sono espressione di una fusione edenica col vivente, di un rapporto mistico, di una vera e propria osmosi dell’io con la natura” (Zweifel Azzone 2006: 307).

dore che blocca, trattiene l'emotività, affidando al lettore il compito di venire a capo dell'insondabilità alla base dei versi e che ad essi conferisce un fascino misterioso.

BIBLIOGRAFIA

A. Letteratura primaria

A.1. Testi di Robert Walser

A.1.1 Originali

- Walser, R. (1978a), *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, hrsg. v. Jochen Greven, Frankfurt a. M. – Zürich, Suhrkamp.
- Walser, R. (1986), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von J. Greven, Frankfurt a. M. – Zürich, Suhrkamp.
- Walser, R. (1985-2000), *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde, hrsg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

A.1.2 Traduzioni italiane citate

- Walser, R. (1976 T), *La passeggiata*, trad. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.
- Walser, R. (1978b T), *I temi di Fritz Kocher*, trad. it. di Vittoria Rovelli Ruberl, Milano, Adelphi.
- Walser, R. (2000 T), *Poesie*, a cura di Antonio Rossi, Bellinzona, Casagrande.
- Walser, R. (2011 T), *Ritratti di pittori*, trad. it. di Domenico Pinto, Milano, Adelphi.

A.2. Testi di altri autori

- Ausländer, R. (1986), *Wieder ein Tag aus Glut und Wind. Gedichte 1980-1982*, Frankfurt a. M., S. Fischer.
- Brecht, B. (1988), *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. W. Hecht, Bd. 12, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Burkart, E. (1981), *Die Freiheit der Nacht*, Zürich – München.
- Burkart, E. (2002), *Langsamer Satz*, Zürich, Amman.
- Burkart, E. (2005), *Poesie*, trad. dal tedesco di Annarosa Zweifel Azzone, edizione con testo a fronte, Udine, Campanotto.
- Eich, G. (2006), *Sämtliche Gedichte*, hrsg. v. Jörg Drews, Frankfurt a. M., Insel.
- Heißenbüttel, H. (1981), *Ödipuskomplex made in Germany. Gelegenheitsgedichte, Totentage, Landschaften, 1965-1980*, Stuttgart, Klett.

B. Letteratura secondaria

- Angeletti, G. F. (1985), *Società e natura in Robert Walser Per un riesame della critica*, in *AION. Studi tedeschi*, XXVIII, 1-3, pp. 363-381.
- Avanessian, A. - Hennig, A. (2012), *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich, Diaphanes.
- Barbi A. (1986), *Il costituirsi dell'interiorità in rapporto alla natura e all'identificazione nel lavoro di Robert Walser*, in *Il lettore di provincia*, 1986, pp. 65-75.
- Basili, M. (2014), *La Letteratura Svizzera dal 1945 ai nostri giorni*, Roma, Portaparole.
- Beretta, S. (2008), *Una sorta di racconto. La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza in Robert Walser*, Udine, Campanotto.
- Böhme, G. (1989), *Vorwort*, in G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 7-16.
- Bühler, B. (2016), *Ecocriticism. Grundlagen, Theorien. Interpretation*, Stuttgart Metzler.
- Buzzo Märgari, R. (1990), *Robert Walser*, in A. Chiarloni - U. Isselstein (a cura di), *Poesia tedesca del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 131-138.
- Dutt, C. (2008), *Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion*, in A.

- Fattori - M. Gigerl (Hrsg.), *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München, Fink, pp. 49-61.
- Egyptien, J. (1998), *Die Naturlyrik im Zeichen der Krise. Themen und Formen des ökologischen Gedichts seit 1970*, in A. Goodbody (Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, pp. 41-67.
- Eickenrodt, S. – Schütz, E. (2019), *Nachwort: Grün, grün. Wohin man blickt: Grün*, in Robert Walser, *Wälder*, hrsg. v. S. Eickenrodt, Berlin, Insel Verlag, pp. 95-106.
- Fattori, A. (2017), *Robert Walser als Ikarus: Das Mikrogramm-Gedicht ‘Schimmernde Inselchen im Meer’ und das Ikarussturz-Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä.*, in I. Hernandez und D. Sośnicka (Hrsg.), *Fabulierwelten. Zum (auto)biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz. Festschrift für Beatrice Sandberg zum 75. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann pp. 27-47.
- Gisi, L. M. (Hrsg.) (2015), *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler
- Goodbody, A. (Hrsg.) (1998), *Literatur und Ökologie*, Atlanta, Rodopi, Amsterdam.
- Grenz, D. (1974), *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*, München, Fink.
- Grimmsches Wörterbuch (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16.Bde, Leipzig 1854-1961)*, online-Version (30.03.2010).
- Groddeck, W. (2012), *Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers*, in U. Amrein, W. Groddeck, K. Wagner (Hrsg.), *Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser*, Zürich, Chronos, pp. 71-82.
- Harrison, R. P. (2000), *The Forest of Literature*, in L. Coupe (ed.), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London - New York, Routledge, pp. 212-218.
- Haselbeck, S. (2015), *Natur* in L. M. Gisi (Hrsg.), *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler, pp. 309-312.
- Hocke, G. R. (1956), *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, Rowohlt
- Hocke, G. R. (1959), *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, Rowohlt.
- Iovino, S. (2015), *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, posta, di C. Glotfelty, Milano, Edizioni Ambiente (prima ed. 2006)
- Jean Paul (1960), *Werke*, erster Band, hrsg. v. N. Miller, München, Hanser.
- Krebs, G. (1991), *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Kühn, R. (2002), *mehr ist dazu nicht zu sagen‘. Helmut Heißenbüttel: Der heilige Hain*, in R. Kühn, *Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik*, 3. Aufl. Bielefeld, Aysthesis Verlag, pp. 70-81.
- Kurscheidt, G. (1987), *‘Stillstehendes Galoppieren‘. Der Spaziergang bei Robert Walser: Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des ‚stehenden Sturmlaufs‘ bei Franz Kafka*, in *Euphorion* 81, (1987), pp. 131-155.
- Laurence C. (ed.) (2000), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London - New York, Routledge.
- Magris, C. (1978), *Davanti alla porta della vita*, in R. Walser, *L’assistente*, trad. it. di Ervino Pocar, Torino, Einaudi, pp. 149-159.
- Müller, D. (2007), *Der liberale Bundesstaat (1830–1848–1914)*, in P. Rusterholz – A. Solbach (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte. Mit 195 Abbildungen*, Stuttgart – Weimar, Metzler, pp. 104–173.
- Rossi, A. (2000), *Postfazione a Robert Walser, Poesie*, a cura di A. Rossi, Bellinzona, Casagrande, pp. 95-105.
- Stefani, G. (1985), *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, Zürich – München, Artemis.
- Tismar, J. (1973), *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München, Hanser.
- Tofi, L. (1996), *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser*, Napoli, ESI.
- Utz, P. (1998), *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers “Jetztzeitstil“*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Zweifel Azzone, A. (2006), *Erika Burkart: L’idillio e la frattura*, in *Cenobio*, LVI, N. S., ottobre-dicembre 2006, pp. 303-312.

ANNA FATTORI • is Professor of German Literature at the Faculty of the Humanities of the University of Rome 'Tor Vergata'. She has studied German Literature and English Literature at the Universities of Perugia, Zürich and Pavia. She has published on a variety of themes in Swiss-German Literature, focusing in particular on Robert Walser. Her areas of special interest include the German novel of the 18th century, Anglo-German Studies and literary stylistics. She has recently published the Italian translation of the *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782* by K. Ph. Moritz (*Viaggi di un tedesco in Inghilterra nell'anno 1782*, Perugia, Morlacchi 2018). She is Erasmus coordinator for the German speaking countries and Erasmus delegate for the Faculty of the Humanities in her University.

E-MAIL • fattori@lettere.uniroma2.it