



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze del Linguaggio
Ordinamento LM5-08

Tesi di Laurea

Riscritture Teatrali della Materia Nibelungica

Confronto delle rielaborazioni per teatro del poema epico *Nibelungenlied* tra “Die Nibelungen” di Friedrich Hebbel e “Siegfried/Frauenprotokolle/Deutscher Furor” di Volker Braun sul mito di Sigfried e della disfatta unno-burgunda

Relatore

Ch. Prof. Massimiliano Bampi

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Marina Buzzoni

Laureanda

Adriana De Luca
Matricola 865907

Anno Accademico

2018 / 2019

Indice:

Introduzione:	3
Capitolo 1:	5
<i>Introduzione al Nibelungenlied</i>	5
<i>Trama del Nibelungenlied</i>	7
<i>Nibelungenklage</i>	12
<i>Teorie sull'autore anonimo</i>	16
<i>Antefatti e varianti del canto nibelungico</i>	20
Capitolo 2:	31
<i>Mutabilità del testo</i>	31
<i>Translation Studies e polisistemi</i>	33
<i>Traduzione e adattamento</i>	36
<i>Riadattamenti teatrali e cinematografici</i>	39
<i>Riadattamenti moderni di genere 'fantasy'</i>	46
Capitolo 3:	53
<i>Contesto storico</i>	53
<i>Riscritture teatrali nell'Ottocento</i>	57

<i>Hebbel e la trilogia dei Nibelunghi</i>	60
<i>Riassunto e commento</i>	63
<i>Interpretazione religiosa dell'opera</i>	81
Capitolo 4:	83
<i>Contesto storico</i>	83
<i>Braun e Siegfried/Frauenprotokolle/Deutscher Furor</i>	86
<i>Introduzione e trama dell'opera</i>	88
<i>Manipolazione politica dell'opera</i>	93
Conclusioni:	97
Indice delle figure:	101
Bibliografia:	105
Sitografia:	107

Introduzione:

Nel presente elaborato viene proposto un confronto tra due delle rielaborazioni per teatro del poema epico tedesco *Nibelungenlied*, che tratta dell'eroe Sigfried e della vendetta della sua morte, vale a dire *Die Nibelungen* di Friedrich Hebbel, rappresentato per la prima volta nel 1861, e *Siegfried/Frauenprotokolle/Deutscher Furor* di Volker Braun, pubblicato invece nel 1986. L'appartenenza degli autori in questione a contesti storici notevolmente differenti, seppur rimanendo nei confini della Germania, rende tali componimenti particolarmente interessanti per via della diversa interpretazione data alla stessa fonte d'ispirazione.

Lo scopo di tale analisi è indagare il modo in cui la materia nibelungica si presta alla rielaborazione non solamente letteraria, quanto soprattutto ideologica, poiché tra le tematiche trattate nella fonte originale figurano argomenti di carattere sociale, religioso e politico che trovano facilmente riscontro in epoca moderna. Il confronto tra gli autori in esame si ripropone di illustrare quali aspetti sono stati più significativi per i rispettivi compositori, e attraverso quali punti d'incontro o disaccordo sono state espresse le loro opinioni e ideologie.

A tal fine, risulta necessario familiarizzare con il canto nibelungico di tradizione tedesca, da cui Friedrich Hebbel e Volker Braun hanno tratto ispirazione. È stata fornito un riepilogo delle vicende rilevanti all'interno dell'opera, il cui autore è ad oggi ignoto,

e un confronto con altre versioni della stessa leggenda in cui gli eventi vengono narrati talvolta in modo molto differente.

In seguito, viene presentato un approfondimento sull'approccio metodologico adottato dai *Translation Studies*, un ambito interdisciplinare che privilegia lo studio di un'opera in stretto legame con il contesto storico cui appartiene e che mette in relazione il componimento e le motivazioni che muovono l'interprete in una determinata scelta, in particolare nel caso di riadattamenti e traduzioni. Viene inoltre proposta una selezione di lavori appartenenti all'ambito teatrale, cinematografico e fumettistico per mostrare la versatilità della materia nibelungica sino al ventesimo secolo.

La terza e quarta parte dell'elaborato sono dedicate alle specifiche opere teatrali di Hebbel e Braun: dopo aver contestualizzato i rispettivi autori e presentato una breve sintesi dei loro lavori, si osservano i punti di convergenza e di divergenza rispetto al *Nibelungenlied*. Gli autori pongono particolare attenzione a diversi aspetti della stessa fonte, Hebbel mostra un marcato interesse per gli aspetti religiosi del canto nibelungico, mentre Braun si concentra invece su un'interpretazione politica, esplorando sfumature diverse del medesimo componimento.

Capitolo 1:

Introduzione al Nibelungenlied

Contrariamente a quanto concerne le opere letterarie moderne, risulta difficile stabilire con precisione l'autore o la provenienza di testi che pervengono ai giorni nostri in condizioni spesso non ottimali. Lo studio della lingua usata nei manoscritti medievali ed il confronto con diverse fonti scritte dello stesso materiale definiscono con maggior precisione le stime sull'origine del manoscritto, pertanto il testo è in grado di fornire le informazioni necessarie affinché ne venga stabilita la provenienza.

Per quanto concerne il poema *Nibelungenlied*, si suppone che il componimento epico scritto in medio tedesco antico da autore ignoto risalga alla seconda metà del XIII secolo o alla prima metà del XIV, sebbene il manoscritto originale sia andato perduto e se ne consultano ad oggi solo rinvenimenti postumi. Fortunatamente, la diffusione del manoscritto fu relativamente prolissa: ne pervengono infatti undici testimoni pressoché integrali e ventitré frammenti, tra quali i alcuni “frammenti complessi,” secondo quanto riportato nel *Verfasserlexikon*, opera enciclopedica incentrata sulla letteratura tedesca medievale. Viene in seguito fornito un riepilogo delle fonti testuali in cui sono tràditi, parzialmente o nella loro interezza, *Nibelungenlied* e *Nibelungenklage* basata sul secolo in cui se ne stima la produzione.

Nel XIII secolo vennero prodotti quattro manoscritti: il testo A (Cgm 34), scritto presumibilmente nell'ultimo quarto del secolo,¹ conservato nella Biblioteca Nazionale di Monaco; il testo B (Cod. Sang. 857) scritto intorno alla metà del secolo o poco prima, attualmente situato nella biblioteca dell'abbazia di San Gallo; il manoscritto C (Cod. Donaueschingen 63) scritto nel secondo quarto del secolo, conservato dal 2001 nella *Badischen Landesbibliothek*; I [J] (Mgf 474) scritto nell'ultimo quarto del secolo, ad ora collocato nella Biblioteca Statale di Berlino, in cui sono contenuti sei frammenti di *Nibelungenlied* ed uno di *Nibelunenklage*.

Nel XIV secolo venne trascritto solo il manoscritto D (Cgm 31), nella prima metà del secolo, conservato nella Biblioteca Nazionale di Monaco, e otto frammenti di *Nibelungelied*, due di *Nibelungenklage* e altri due in cui compaiono ambedue.

Nel XV secolo vennero prodotti cinque manoscritti, tra cui l'unico a contenere illustrazioni: b (Mgf 855) scritto nel 1441 e collocato ad oggi nella Biblioteca Statale di Berlino; Lienhart Scheubels Heldenbuch (k, con frontespizio) trascritto dalla fine del secolo, ai quali si aggiungono quattro frammenti, tutti riguardanti il *Nibelungenlied* o ad esso riconducibili. In particolare, m e c presentano una lista incompleta delle *âventiure*.

Ad inizio XVI secolo viene datato infine il testo d (Cod. ser. nova 2663), noto anche come Ambraser Heldenbuch, conservato nella Biblioteca Nazionale Austriaca, in cui sono raccolte molteplici componimenti epico-cavallereschi del XII-XIII secolo oltre al canto nibelungico.

L'ambientazione cortese Duecentesca in cui accadono le vicende, non priva di elementi soprannaturali o fiabeschi, viene descritta con minuziosa attenzione, lasciando presupporre che la conoscenza approfondita degli usi e costumi descritti dell'autore sia indizio della sua estrazione sociale agiata.² In particolare, i sontuosi banchetti e le scene di caccia si intrecciano con le gesta dell'eroe Sigfried e, nella seconda parte del canto, con la vendetta della sua morte per mano della moglie Kriemhild.

¹ Tale manoscritto veniva ritenuto dal filologo tedesco Karl Lachmann la fonte più prossima all'originale, come riporta Mancinelli (2006) a p. XII

² In merito allo status dell'autore e al suo gusto per la descrizione di feste e cerimonie di corte, si veda Mancinelli (2006) p. XV

Le vicissitudini di questi valorosi personaggi vengono narrate in 2379 quartine, ripartite in 39 *âventiure*, a loro volta raccolte in due parti. Nella prima, il protagonista, principe di Xanten, figlio di Siegmund e Sieglind, viene presentato come un eroe bello, dall'animo generoso, nobile e cortese, il quale intende portare la corona solo dal giorno in cui suo padre mancherà. Il desiderio di sposare la principessa burgunda lo conduce ad intrecciare il proprio destino con re Gunther e la sua corte, nella quale per via di una lite tra la sua sposa e quella del re burgundo si ordisce la sua morte. Nella seconda parte, la dolce Kriemhild, sorella di Gunther, abbandona la propria mitezza e si investe del ruolo di inesorabile vendicatrice, consumando al termine del racconto la tragedia che colpisce tanto il popolo burgundo quanto quello unno.

Trama del Nibelungenlied

Prima di procedere con l'analisi, occorre esporre brevemente le vicissitudini in cui sono coinvolti i protagonisti principali, ponendo particolare attenzione sui legami di potere che inevitabilmente influenzano i rapporti dei loro stessi feudi.

Il canto dei Nibelunghi si apre nelle stanze di Kriemhild, sorella dei re burgundi Gunther, Gernot e Giselher, la quale si risveglia da un sogno dai cupi presagi. Turbata, ne chiede interpretazione alla madre e regina, sentendosi predire che l'uomo di cui si invaghirà perirà prima del dovuto. La principessa asserisce che preferirebbe non amare affatto, pur di non soffrire, poiché la pena si lega indissolubilmente all'affetto, più di quanto non faccia la vera felicità.

Sigfried sente parlare della principessa burgunda che, per quanto bella e gentile, rifiuta ogni pretendente le si presenti, e decide di partire per chiederla in moglie. Suo padre Siegmund tenta di persuaderlo, poiché sa che la corte di re Gunther pullula di vassalli superbi, tra cui Hagen di Tronje, e che non si può conquistare il regno e la dama con la forza. Irremovibile, Siegfried procede con il suo intento e giunge sino a Worms, dove proprio Hagen lo riconosce come l'eroe detentore del tesoro nibelungo, custodito dal nano Alberich, nonché il detentore della spada magica Balmung. Hagen consiglia al suo re di ingraziarsi Siegfried, sebbene il suo atteggiamento sia inizialmente superbo e

bellicoso. Alla richiesta di abbandonare ogni ostilità, Siegfrid acconsente, accettando la gentilezza di Gunther mentre Kriemhild ammira la scena dalla propria stanza.

La permanenza di Sigfried al castello burgundo si protrae per un anno intero, prima che i principi di Danimarca e Sassonia dichiarino guerra a Gunther, il quale, sotto consiglio di Hagen, coinvolgere Siegfried. La sua pelle indistruttibile e il suo desiderio di dimostrare il proprio valore l'accompagnano nello scontro, al termine del quale i suoi avversari, sconfitti e condotti in catene a Worms, ne tessono le lodi. Kriemhild ascolta in seguito con singolare interesse il racconto delle sue gesta. La vicenda si conclude con il voto dei nemici di non lasciare il regno, in cui Gunther dà loro licenza di circolare liberamente, mostrando grande ospitalità. Gli viene concesso di fare ritorno nelle loro terre dopo aver prestato giuramento di non tornare con intenti bellici. Ne segue una grandiosa festa di corte per celebrare la vittoria riportata da Siegfried.

Durante i festeggiamenti accade il primo incontro tra il condottiero e Kriemhild, dal quale nasce un profondo affetto, e proprio per sposare la dolce principessa Sigfried accetta di aiutare Gunther nell'impresa di conquistare la mano di Brünhild, fiera regina d'Islanda. Con la promessa di celebrare doppie nozze al loro ritorno, Sigfried, Gunther e Hagen, indossando le loro vesti più preziose, salpano per Issenstein.

Al cospetto di Brünhild, Sigfried si presenta come servitore del re burgundo, pur essendo suo pari, per poi assistere celatamente Gunther nel superamento delle tre prove da lei imposte con l'aiuto della cappa fatata di Alberich, che consente invisibilità e forza smisurata. Una volta sconfitta, la regina dà disposizioni dei propri beni, portando con sé a Worms oro e sete pregiate, ma non concedendosi al suo sposo durante la traversata.

Al loro rientro, i burgundi ricevono una calorosa accoglienza, Brünhild viene trattata da Kriemhild con il calore riservato ad una sorella, ma rimane indignata quando si menziona il suo matrimonio con Sigfried, un mero vassallo. La mancanza di rispetto verso Kriemhild la turba, poiché la trova tanto cortese e nobile, ed insiste affinché le si spieghi l'arcano a costo di non consumare le nozze. Gunther è costretto ad affidarsi alla cappa fatata di Sigfried nuovamente per gestire la donna irriducibile, ma nel trambusto il guerriero nibelungo le prende il cinto dalla vita.

Dopo quattordici giorni di festeggiamenti, Sigfried intende condurre la propria sposa a Xanten, la sua terra d'origine. Al loro ritorno lo attende l'incoronazione e molti anni di gioia, nonché la nascita di un erede per il trono di Xanten.

A dieci anni di distanza, Brünhild palesa il proprio desiderio di rivedere la dolce Kriemhild ed il suo sposo, così Gunther accondiscende alla sua richiesta ed li invita a Worms per una visita di piacere. In principio, Sigfried si mostra reticente a lasciare il proprio regno, ma accetta infine ed intraprende il lungo viaggio assieme a sua moglie e suo padre. Brünhild non contiene la propria contentezza alla presenza di Kriemhild, benevola ed affettuosa quanto Hagen segretamente invidioso delle ricchezze di Sigfried, fin quando non nasce un diverbio tra le due regine per stabilire quale dei loro mariti sia il più meritevole di regnare. Brünhild è infatti convinta che Sigfried sia un sottoposto di Gunther, si concede perciò di trattare Kriemhild con sufficienza, fino a quando non la si pronuncia concubina di Sigfried, prima che moglie di Gunther.

L'affronto richiede a Sigfried una smentita pubblica, nella quale dichiara di non aver mai vantato tale conquista, ma il cinto che Kriemhild porta a riprova delle proprie accuse conferma le sue parole. L'amicizia tra le due regine è sciolta in modo definitivo.

Approfittando del dissidio tra le regine, Hagen insinua di ripristinare la dignità di Brünhild versando il sangue dell'eroe nibelungo, con l'intento di impadronirsi del suo tesoro. Convince Gunther a scegliere tra Sigfried e la sua sposa, ne ottiene il benessere per attentare alla vita dell'eroe nibelungo, quindi inganna Kriemhild affinché gli riveli il punto debole dell'amato. Comanda infine una caccia per trucidarlo in modo circospetto.

Prima che Sigfried parta per la foresta in cui Hagen intende ucciderlo, Kriemhild lo prega di non lasciare il castello, nuovamente colta da un sogno di cattivo auspicio, ma la sua richiesta viene dismessa. Nella foresta, Sigfried cattura molta selvaggina, tuttavia l'assenza di vino lo induce ad abbeverarsi ad una sorgente. Hagen attende che si chini per scagliare la propria lancia nel punto in cui una foglia di tiglio rese Sigfried mortale, quindi fugge inseguito dal furente eroe. La morte lo coglie mentre il guerriero pensa alla sua Kriemhild, non prima di maledire i suoi cospiratori. Gunther, fra questi, ne piange inutilmente la dipartita, mentre Hagen vanta di aver estirpato l'unica minaccia per il

dominio burgundo e, come ultimo affronto all'eroe, lascia la sua salma di fronte alla stanza da letto della sua mite sposa.

Kriemhild non impiega molto per imputare il misfatto a Brünhild e Gunther, ai quali giura amara vendetta prima che venga celebrato il funerale. Siegmund promette rivalsa sui parenti che assassinarono Sigfried, ma Kriemhild lo dissuade dai suoi intenti bellici, poiché la corte burgunda rimane un potente avversario. Dopo aver confermato i propri sospetti per mezzo della prova delle ferite, le quali sanguinano all'approssimarsi dell'uccisore, Kriemhild supplica il fratello Gunther di punire il misfatto, ma le viene negata giustizia. Non rimane altro per lei che il fievole conforto delle messe e della veglia funebre, poiché all'immenso dolore per la morte di Sigfried si aggiunge quello del tradimento degli amati fratelli.

Nonostante la situazione sfavorevole, Kriemhild rifiuta di tornare con Sigmund a Xanten per rimanere accanto alla tomba del marito, rompendo definitivamente i legami tra le due famiglie. Rimanendo a palazzo, in prossimità del duomo, Kriemhild dedica la propria esistenza alla vendetta, rifiutando il saluto per tre anni al fratello Gunther. Il loro riavvicinamento, incoraggiato da Hagen, le costerà il tesoro dei Nibelunghi che fu suo dono di nozze prima di venire gettato nelle acque del Reno da Hagen stesso.

Per tredici anni, la regina soffre senza posa, fino a quando il re unno Etzel invia il proprio messo Rüdiger a chiederla in sposa, poiché necessita di un erede maschio per il proprio regno. Vedovo come Kriemhild, spera di trovare affinità tra le braccia di lei, e poterne restituire altrettanta. Hagen si oppone alla proposta, pronostica la stoltezza di dare Kriemhild in moglie ad un sovrano tanto potente, mentre i re burgundi vedono solo un'occasione di porre fine al dolore della povera sorella. In seguito alla promessa delle grandi ricchezze unne e della fedeltà di Rüdiger nel vendicare le sue offese, Kriemhild accetta di intraprendere il viaggio in terra unna e vedere ripristinato il prestigio di cui Hagen, per paura della sua furia, l'ha privata.

In seguito al secondo matrimonio, Etzel ottiene un figlio maschio da Kriemhild, la quale fortifica al contempo la propria posizione all'interno della corte, in modo tale che la sua richiesta di invitare i propri parenti, per cui millanta di provare nostalgia, non risulti sospetta. Si attendono dunque Gunther e la corte burgunda alla festa del solstizio

d'estate. Hagen, al quale pure è esteso l'invito, indovina gli intenti di Kriemhild e mette in guardia i suoi re, acconsentendo di accompagnarli solo se armati come andassero in guerra. Sprezzante delle loro accuse di codardia, Hagen si unisce alla comitiva.

Lungo il tragitto, la strada viene loro sbarrata dallo straripamento del Danubio, un avvenimento provvidenziale che tuttavia non arresta il loro avanzamento: Hagen si procura una barca per traghettare i burgundi sull'altra sponda, ma incontra delle creature mitologiche gli predicono grande disfatta in terra unna. In seguito ad alcuni assalti nella notte, i burgundi vengono calorosamente ospitati da Rüdiger, tanto da concedere al più giovane dei re burgundi la propria figlia in matrimonio, prima di riprendere il viaggio al loro seguito, creando un legame indissolubile con loro. Prima di giungere alla loro meta, Gunther e Hagen vengono intercettati da Dietrich, nobile condottiero che non condona a condotta di Kriemhild, il quale li avverte di ciò che li attende all'arrivo.

Giunti a palazzo, Etzel accoglie con sincero calore i parenti che fino ad allora non ha avuto occasione di incontrare, è felice di conoscerli ed ospitarli, nonché del tutto ignaro delle losche trame di Kriemhild. Rimane perplesso dalla reticenza dei suoi ospiti a consegnare armi e scudi, inconsapevole del lauto compenso promesso da sua moglie per la loro uccisione, ma persiste nella propria benevolenza.

Per quanto facoltosa la ricompensa sulla testa di Hagen, la sua fama lo precede e sconforta qualsivoglia guerriero dall'incrociare la propria spada con la sua, appartenuta a Sigfried prima di lui. Dopo un rovinoso tentativo di sopraffare nella notte i cavalieri burgundi, mentre i soli Hagen e Volker montano la guardia, si rende palese la mancanza di fedeltà degli unni nei confronti di Kriemhild, per quanto oro sia loro offerto. Viene rispettata la sacralità della messa del mattino seguente, durante la quale Dietrich svela il proprio sdegno per il rancore di Kriemhild: per quanto la donna sia timorata di Dio, non ne abbraccia i precetti di misericordia e di perdono. I guerrieri burgundi sono inoltre, a suo dire, troppo potenti per venire sfidati, restano perciò spesso impuniti della loro boria e non lesinano le provocazioni. Proprio in risposta all'ennesimo affronto che rivolgono ai guerrieri di Etzel vengono infatti trucidati migliaia dei loro servi.

La netta rottura dell'equilibrio tra unni e burgundi si associa alla decapitazione del primogenito di Etzel. Prima che lo scontro abbia inizio, il sovrano unno e sua moglie

vengono messi in salvo per volere di Dietrich, ma l'affronto è tale che il guerriero unno non può contemplare il perdono, come Kriemhild non accetta la resa dei parenti se non in cambio della testa di Hagen.

In breve tempo, viene dato fuoco alle mura del palazzo nel quale i burgundi sono assediati, pur rimanendo in vita grazie al sangue dei nemici precedentemente uccisi. Ne emergono provati, ma ancora fremono per combattere, perciò Etzel comanda a Rüdiger e ai suoi uomini di affrontarli in combattimento. In virtù dei suoi obblighi morali verso Kriemhild, nonché della lealtà per il sovrano unno, Rüdiger non può sottrarsi ai propri doveri di vassallo, sebbene nello scontro sia coinvolto lo sposo di sua figlia. La penosa situazione in cui si ritrova lo porta a supplicare l'esilio pur di non arrecare danno ai suoi prossimi parenti, ma la sua lealtà lo conduce infine alla morte, lasciando che sia Etzel ad occuparsi di accasare nuovamente sua figlia. Il dolore per la sua perdita accomuna tutti i presenti, al punto da muovere Dietrich stesso all'intervento.

Promettendo loro che non gli verrà arrecato danno fino all'indomani, Dietrich cattura e consegna Gunther e Hagen, unici superstiti del conflitto, in mano a Kriemhild, la quale accondiscende alla sua richiesta di risparmiarli. Le importa solamente di sapere la locazione del tesoro dei Nibelunghi di cui fu ingiustamente privata. Persino in cambio della grazia Hagen rifiuta di rivelarle il luogo segreto e, dopo averla manipolata affinché uccidesse anche suo fratello Gunther, le rivela che rimane l'unico a conoscerlo e mai le verrà riferito. Di fronte al suo sprezzo, la fiera regina non si trattiene dall'afferrargli la spada e restituire ad Hagen il corpo mortale che venne inflitto al suo amato Sigfried.

Nibelungenklage

Le tragiche vicende burgundo-nibelunghesche vengono tramandate fino ai primi anni del XVI secolo. L'interesse per il canto viene riesumato intorno al 1755, in occasione del ritrovamento nella biblioteca di Graf di una delle tre redazioni principali del testo.³

³ In riferimento al ritrovamento del manoscritto in questione, grazie al medico Jakob Hermann Obereit, e alla sua corrispondenza con Johann Jakob Bodmer al fine di ridare lustro alla leggenda nibelungica, si veda Heinzle (2005) p. 108

Due anni dopo il rinvenimento, il letterato svizzero Johann Jakob Bodmer cura la prima pubblicazione di “Chriemhilden Rache, und die Klage,” in cui compare tuttavia solamente la terza parte del *Nibelungenlied*, nonché un’anonima postfazione, nominata *Klage*, scritta da un autore differente e con intenti differenti, sebbene sembri risalire allo stesso periodo del poema.

Benché rimanga una certa incertezza sulle motivazioni per cui la materia eroica nella *Nibelungenlied* sia stata trasposta in un contesto cortese e si sia tentato di valutare da un punto di vista etico gli accadimenti ivi narrati,⁴ si nota nella *Klage* un approccio improntato alla riabilitazione della figura di Krimhild agli occhi del pubblico. Il brano in questione è infatti permeato da valori cristiani e feudali, nella sua presa di posizione a favore della spietata regina vendicatrice.

In questo secondo poema epico, il narratore esterno riprende gli accadimenti fino alla morte dei protagonisti principali ed espone le conseguenze delle loro gesta in 4360 versi scritti in rima baciata.⁵

Allo scopo di illustrare la disfatta burgunda in terra unna, lo scrittore ignoto sintetizza la vita di Kriemhild fino al suo matrimonio con Etzel, annettendo al racconto l’approvazione dei parenti di Siegfried, della quale non si fa menzione nel canto stesso. La corte di Xanten dà il proprio benessere alla decisione della regina, fondata su una rabbia che può nascere solo dalla sua profonda lealtà verso il marito e che conduce alla morte di quaranta mila uomini. Contro il desiderio di Kriemhild, tra i deceduti figurano anche i suoi fratelli.

Dal poema breve trapela la consapevolezza che gli eroi che emergono dal popolo burgundo sono fautori del proprio fato, poiché la tragedia non si sarebbe consumata se Etzel fosse stato messo al corrente delle tensioni all’interno della famiglia fin dal principio. Vittime del loro stesso orgoglio, i sovrani di Worms figurano tra i caduti in combattimento assieme ai loro valorosi soldati, di cui lo scrittore tesse le lodi o designate le colpe, ne esalta il vigore in battaglia o i saldi principi morali. La

⁴ In merito alla ricezione del poema e all’operazione di trasposizione, si veda Ferrari (2008) p. 10

⁵ Per la stesura della seguente sinossi, si è fatto riferimento a Andersson (1987) pp. 256-259, il quale a sua volta consulta l’edizione di Bartsch come testimone

compassione per Rüdiger, fedele oltre ogni misura, e Giselher, giovane ed innocente, immeritevole di morire, si affianca allo sdegno per Gunther ed Etzel, incapaci di tenere testa alle loro mogli in modi diversi ma similmente disastrosi. Molte lacrime vengono versate nella *Klage* per Kriemhild, la quale riesce ad uccidere Hagen, portando grande disonore al guerriero di Tronje e guadagnandosi un posto in paradiso con la propria fedeltà. Le sue colpe sono giustificate da un diritto alla vendetta che non le viene mai contestato, perciò risulta innocente. Le offese rivoltele da Hagen di essere invero una diavolessa vengono restituite al guerriero,⁶ sul quale ricade per altro ogni colpa dell'intera vicenda.

A supervisionare i progressi dopo il conflitto, rimane il condottiero Dietrich, che si occupa di seppellire i caduti e rinfrancare Etzel, il quale nello scontro perde parenti ed alleati, nonché la potenza del proprio regno e, in parte, il senno. Nel suo folle dolore, Etzel recrimina alla sua amata sposa la scarsa saggezza, poiché avrebbe potuto dividere Hagen dai suoi fratelli con l'ingegno,⁷ impedendo lo spargimento di sangue nella loro sontuosa reggia. Rimpiange inoltre che il proprio erede non erediterà le virtù dei suoi parenti per parte di madre.

Dopo aver seppellito Rüdiger, vassallo ed amico, assieme ai re burgundi e alla propria famiglia con tutti gli onori, da cui Hagen rimane escluso, Etzel manda dei messi per informare le rispettive famiglie delle loro perdite e porgere le sue sentite scuse, in quanto non è stato in grado di prevenirle. Viene inoltre presa in esame la questione della moglie e figlia con cui Giselher si sarebbe dovuto maritare.

Gli ultimi versi del poema sono dedicati all'inclusione di Pilgrim, vescovo nella diocesi di Passau e zio dei regnanti burgundi, il quale rinforza l'idea che Kriemhild non avrebbe ordito lo sterminio del proprio popolo se le fosse stata concessa giustizia nella corte di Worms. Nella *Klage* viene inoltre riportato che il vescovo stesso abbia voluto far trascrivere le vicende accadute, pervenutegli da un messo unno, in latino da uno

⁶ In relazione alla figura di Kriemhild viene infatti usato il termine *valandinne*, come riporta Ferrari (2008) in p. 11

⁷ Per un approfondimento sullo stato di pazzia di Etzel ed un'interpretazione delle sue critiche nei riguardi di Kriemhild, si consulti Ferrari (2008) p. 26

scriba.⁸ Il suo intento di tramandare, interpretare e commentare le vicissitudini sembra volto per lo più a suscitare sconcerto alla menzione del massacro dei popoli unni e burgundi.

Nonostante la posteriorità della *Klage* rispetto al *Nibelungenlied*, entrambe le opere fanno parte della tradizione germanica e risultano tra loro strettamente legate. La *Klage* è tradita infatti in nove degli undici testimoni in versione integrale della leggenda nibelungica, tra i quali figura il manoscritto editato da Bodmer nel 1757. In seguito alla pubblicazione che diede nuovo respiro all'*Heldenepos*, fu il curatore dell'edizione ad associare il poema all'Iliade, nonché le lacrime della principessa burgunda a quelle di Andromaca nel rispettivo lamento omerico.⁹

Il paragone non suscita indignazione negli amanti dell'opera greca, i quali invero gradiscono il paragone tra la Germania e la Grecia antica, fino ad allora considerata un modello culturale.¹⁰ Tra le voci che si levano dal coro della critica contemporanea, lo storico Johannes von Müller sostiene che i Nibelunghi possano aspirare a diventare una sorta di *Deutsche Ilias*. Gli fa eco la risposta di Wilhelm August von Schlegel, il quale è invece dell'opinione che Omero rimanga irraggiungibile nella purezza della sua forma epica, sebbene per quanto riguarda i personaggi e l'ordine degli avvenimenti la *Lied* si possa misurare con i suoi capolavori.¹¹

⁸ In riferimento all'identificazione dello scriba in questione e al ruolo del vescovo di Passau nella trascrizione del manoscritto, si consulti Mancinelli (2006) pp. XVI-XVII

⁹ In rappresentazione del metaforico benessere di Omero riguardo le somiglianze di cui Bodmer fa menzione, l'artista Johann Heinrich Füssli, suo allievo e amico, ritrae se stesso ed il proprio insegnante intenti nel discutere tali somiglianze di fronte ad un busto del poeta greco, intorno al 1780, come viene riportato in Heinzle (2005) in pp. 110-114

¹⁰ Per approfondimenti sulla recezione pubblica della similitudine tra Iliade e *Nibelungenlied*, si rimanda a Heinzle (2005) in pp. 109-110

¹¹ In merito alle considerazioni di Schlegel riguardo al confronto tra l'epica nibelungica e quella omerica, si rimanda a Heinzle (2005) in p. 110

Teorie sull'autore anonimo

Indipendentemente dalle considerazioni dei letterati che riscoprono il fascino per la materia nibelungica in epoca moderna, le teorie riguardo all'identità dell'autore del *Nibelungenlied* non ritrovano ad oggi un accordo che soddisfi gli studiosi del materiale in questione. Nonostante il prestigio ottenuto da questo componimento, tale da meritare una menzione tra le pagine del *Parsival* di Wolfram von Eschenbach,¹² l'autore risulta infatti tuttora ignoto, come spesso appaiono autori di testi antecedenti al nono secolo, decisamente più tardi del *Nibelungenlied*. Sebbene la scelta di mantenere l'anonimato non risulti particolarmente singolare, poiché molte opere narrative medievali allo stesso modo non riportano la firma del proprio autore, Laura Mancinelli raccoglie svariate tesi circa le motivazioni per cui lo scrittore responsabile del *Nibelungenlied* sia sconosciuto.¹³

Il primo approccio adottato sull'anonimità dell'autore, secondo Mancinelli, fu quello di concepirlo come mera appendice di un cosiddetto 'popolo poeta,' ossia che l'opera sia frutto dell'estro poetico popolare e che il lavoro dello scrittore sia consistito nel solo raccogliere e trascrivere gli episodi più significativi. Fondata sul fascino di un assioma che esclude l'individuale capacità creativa, piuttosto che su considerazioni di carattere critico, questa ipotesi rimane la favorita fino all'introduzione della teoria di Lachmann.

La *Liedertheorie*, ispiratagli in parte dai poemi omerici,¹⁴ suppone che il canto nibelungico sia una sorta di agglomerato di canti provenienti da molti autori, riducendo l'operato dell'autore ad un accurato lavoro di selezione della materia prima da usare per assemblare il proprio poema epico, un operato più prossimo al lavoro di un editore in data odierna. Questa tesi presenta tuttavia alcune incongruenze, prima fra le quali la notevole coerenza dei personaggi protagonisti e la presenza di motivi ricorrenti lungo

¹² In particolare, viene citato il consiglio di Rumold, il quale tenta di dissuadere i propri sovrani dal lasciare la corte burgunda per dirigersi in terra unna, episodio divenuto proverbiale poiché le sue parole non vengono ascoltate. In merito al richiamo, si veda Mancinelli (2006) in p. XIII

¹³ Le seguenti proposte sono raccolte ed esposte con chiarezza in Mancinelli (2006) a pp. XIV-XVI

¹⁴ Come per il *Nibelungenlied*, l'opera di Omero viene imputata a un'entità superiore al poeta, di cui esso non è che un'estensione, secondo l'approccio romantico sopra illustrato. In merito alla questione, si consiglia di consultare Mancinelli (2006) in p. XIV

l'intero racconto. Non ne risulta un mosaico di episodi sconnessi tra loro, come invece lascerebbe presumere questa teoria.

Basandosi sull'eventualità che l'autore non intendesse rivelare la propria identità per via del proprio status sociale,¹⁵ il medievalista Andreas Heusler ipotizza che il poeta fosse in realtà un menestrello, un poeta vagabondo senza particolare propensione per la cultura,¹⁶ ma la considerevole dimestichezza con gli usi e i costumi di corte di cui lo scrittore sconosciuto fa sfoggio rende alquanto inverosimile questa ipotesi.

La padronanza di un linguaggio fortemente aristocratico,¹⁷ al contrario, parrebbe ben accordarsi con la teoria che il *Nibelungenlied* sia stato scritto per mano di un uomo di chiesa, per il quale sarebbe risultato sconveniente trattare contenuti non strettamente legati all'ambito religioso quali le imprese eroiche di Sigfried e della corte burgunda. I vari richiami alla corte vescovile di Passau lascerebbero propendere per la tesi che lo scrittore fosse un religioso al servizio del vescovo Pilgrim,¹⁸ presente nello stesso canto nibelungico come parente dei sovrani burgundi. Nella *Klage*, lo zio di Brunhild viene a conoscenza della miserevole disfatta del popolo unno e dei propri nipoti, pertanto fa trascrivere in caratteri latini le loro gesta e ne promuove la divulgazione.

Sebbene Vienna sia stata indicata da alcuni come una plausibile alternativa alla corte di Passau,¹⁹ rimane condivisa tra gli studiosi l'opinione che la patria del poema sia circoscritta all'ambiente cortese della Germania sudorientale, di cui l'autore sembra avere una notevole conoscenza geografica. Questa ipotesi risulterebbe più probabile del

¹⁵ Non si hanno notizie precise sull'astrazione popolare dell'autore del *Nibelungenlied*, pertanto le supposizioni di Heusler non ricevono conferme. In particolare, a proposito della presunta scarsa cultura del poeta, le stime di Heusler vengono rifiutate da Mancinelli (2006) a p. XV

¹⁶ Per un approfondimento in merito al significato di "authorship" in contesti medievali, al quale va declinato un concetto di anonimato sia individuale che collettivo, si veda McConnell (1998) a pp. 251-265

¹⁷ In merito al gusto dell'autore per i dettagli, si veda Mancinelli (2006) in p. XV

¹⁸ "Pilgrim non è un personaggio della tradizione e qui per la prima volta il suo nome viene associato a quello dei signori burgundi. È viceversa personaggio storico, vescovo di Passau tra il 971 e 991, divenuto celebre per presunti miracoli avvenuti sulla sua tomba nel 1181, in epoca quindi di poco anteriore alla composizione del poema." Mancinelli (2006) in p. XVI

¹⁹ In merito alla scelta tra Vienna e Passau come fulcro della produzione testuale, si consiglia di consultare Mancinelli (2006) a p. XVII

suo rifiuto di affermare la propria paternità sul poema epico perché il poeta non poteva considerarsi il solo inventore della materia nibelungica narrata, tuttavia viene comunque scartata per via dello scarso interesse per opere originali, prive di fonti antecedenti. Ai testi medievali veniva infatti riservata un'importanza tanto maggiore quante più fonti potevano sostenerne la veridicità, al punto che spesso autori poco conosciuti fingevano di aver preso spunto da autori più illustri affinché il loro operato riscuotesse maggiore successo, risultasse più credibile. Al fine di rendere più attendibili i propri racconti, agli scrittori era concesso di mescolare tradizioni diverse nelle loro opere, rimaneggiando ed elaborando una comune fonte di materiale.²⁰

Poiché la tradizione vincola enormemente i poeti medievali, fornendo dei nuclei narrativi complessi a cui attingere ed attenersi, vengono spesso citati i testi da cui è stato tratto spunto, consegnando la previa tradizione orale, fino ad allora legata alla sola fedeltà della memoria, alla maggiore stabilità della tradizione scritta. Nel particolare caso del *Nibelungenlied*, le fonti rimangono tuttavia tanto sconosciute quanto l'identità dello scrittore stesso, limitandosi ad un lavoro di raccolta e di rielaborazione senza dare indizi su quali fossero i propri testi di riferimento.²¹

Nel particolare caso degli eventi narrati nel canto nibelungico, si può desumere che il poeta sconosciuto sia stato ispirato da fatti storici realmente avvenuti, sebbene in parte distorti a causa dei lunghi anni di trasmissione orale. Una chiara dimostrazione di ciò è l'inclusione di Dietrich nelle vicende narrate,²² il quale non fu contemporaneo del sovrano Etzel come lascerebbe presumere il racconto. In contrasto con questo risvolto inaccurato, la seconda parte del canto risulta notevolmente coerente con la versione dei fatti confermata dagli eventi storicamente attestati, come lo scontro avvenuto tra unni e burgundi. Nel tentativo di espandersi nella Gallia Belgica intorno al V secolo, il popolo

²⁰ In merito alla funzione e alla validità del poeta, la cui originalità non giova in un'epoca in cui si predilige una fonte accertata alla completa innovazione letteraria, si veda Mancinelli (2006) a p. XVI

²¹ Venne avanzata da Heusler una tesi riguardo l'esistenza di una fonte letteraria detta *Ältere Not*, ad oggi non pervenuta, a cui sarebbe direttamente collegati sia il *Nibelungenlied* che la *Niflunga saga*, la sezione della *Þiðreks saga* incentrata sulle vicende dei Nibelunghi. In merito al tema delle fonti in relazione all'autore ignoto, si veda Ferrari (2008) a p. 11-12

²² La presenza del condottiero Dietrich, figura storica che viene trasformata in figura letteraria di grande rilevanza dalla tradizione, verrà ripresa in seguito per un confronto con Sigfried.

germanico si scontrò con esito disastroso nel 435 con il generale romano Ezio e con gli Unni nell'anno seguente. Il legame storico tra eventi e personaggi viene confermato in un passo del codice *Lex Burgundionum*,²³ che conferma dunque quanto l'autore abbia operato attraverso vicende reali, la cui storicizzazione risulta più omogenea e completa, piuttosto che di propria invenzione.

Nella trasposizione delle vicissitudini in nuclei narrativi, praticamente cementati insieme dalla tradizione, l'epica favorisce di regola gli avvenimenti più eclatanti, degni di menzione: l'autore non sofferma la propria attenzione sul risentimento di Kriemhild all'abbandono del proprio primogenito alle cure di Sigmund, nel regno di Xanten, ma ai suoi soli intenti vendicativi. Rimane pur tuttavia il dubbio sulle motivazioni del poeta, il quale mostra indubbiamente l'intenzione di mantenere chiari alcuni nuclei narrativi che caratterizzano il *Nibelungenlied*, ma al contempo pare intento ad esprimere un pensiero più elaborato, che vada oltre l'esposizione dei fatti e trasmetta invece un messaggio con fini morali.²⁴ Non è chiaro se il solo intento dell'autore consista nel rappresentare fatti noti alla tradizione, collegati tra loro in una sequenza razionale, o se questi siano invece subordinati ad un intento più raffinato.

Per sua natura, l'intenzione primaria dell'epica consiste nella trasmissione delle gesta eroiche in forma di narrazione, ma il *Nibelungenlied* si ridurrebbe notevolmente di spessore se lo si privasse dei segmenti di descrizione non funzionali alla rassegna degli eventi. I nuclei narrativi rimangono facilmente distinguibili, perciò si presume fosse desiderio dell'autore lasciare evidenti gli spunti da continuare a tramandare. Si potrebbe presumere che l'epica abbia subito l'influsso della letteratura francese contemporanea, che arricchì la tradizione con il gusto per le scene di vita cortese e gli intermezzi lirici,²⁵ tipicamente in contrasto col genere epico.

²³ Nel codice in questione vengono citati Gundaharius, Gislaharius, Gudomar e Gibica, sebbene mai tutti insieme, come fa notare Ferrari (2008) a p. 6

²⁴ In merito ai fini letterari dell'autore, siano essi volti ad un lavoro di trasmissione della materia nibelungica oppure all'espressione di un messaggio più complesso, su cui si sofferma Giorgio Dolfini, si veda Mancinelli (2006) a pp. XLVII-XLVIII

²⁵ In merito alla concezione dell'epica di Staiger e al modo in cui il tessuto connettivo tra nuclei narrativi sia divenuto spazio la libera espressione del sentimento dell'autore, si veda Mancinelli (2006) a p. LVII

L'autore è infatti in grado di mostrare sensibilità drammatica, com'è evidente in special modo nella seconda parte del componimento, talvolta persino raggiungendo toni patetici, come nel momento in cui Rüdiger consegna il proprio scudo a Hagen prima del conflitto finale. Nella sua capacità poetica, lo scrittore interrompe le lunghe descrizioni con frammenti o intere strofe al proprio diletto estetico, nonché ricercando un certo stile anche nella lingua: fa sfoggio di arcaismi e neologismo, imita sintassi antiche, primitive, alterna paratassi a complesse circonlocuzioni involute, improntando la propria lingua al formalismo cortese,²⁶ rendendo il *Nibelungenlied* un canto unico nel suo genere.

Antefatti e varianti del canto nibelungico

Per quanto il *Nibelungenlied* si distingua sotto molti aspetti dai testi medievali appartenenti alla stessa tradizione, di stesura antecedente o posteriore, rimane comunque interessante proporre un confronto con i componimenti più significativi che trattano la materia nibelungica. Benché gli stessi episodi ricorrono in una ciclica rielaborazione del medesimo soggetto, ogni riscrittura offre nuove sfumature di significato da analizzare in sé tanto quanto in relazione al proprio autore e al proprio pubblico.

Per via della complessità della leggenda dei Nibelunghi e della vasta diffusione dall'inizio del Medioevo all'epoca moderna, risulta problematico stabilirne un processo lineare dal punto di vista della divulgazione in area europea, in particolare nelle regioni tedesche, nordiche e scandinave. L'elaborazione della stessa materia in vari contesti storici e culturali ha portato alla proliferazione di testi scritti a più riprese. Nel corso dei secoli, molte versioni sono indubbiamente andate perdute,²⁷ ma la loro esistenza viene tenuta in considerazione nel tentativo di stabilire una ramificazione dell'evoluzione del mito nibelungico.²⁸

²⁶ In merito alle discordanze linguistiche che arricchiscono questo testo, rendendolo variopinto dal punto di vista lessico e sintattico, si rimanda a Mancinelli (2006) a pp. LVIII-LIX

²⁷ Basti pensare alla discussa esistenza della *Ältere Not* di cui è sostenitore lo studioso Theodore Andersson, come attestato in Andersson (1987) a p. 256

²⁸ Nel seguente elaborato, per definire il termine "mito" viene adottato l'enunciato del semiologo Roland Barthes, secondo cui il mito consiste in "un messaggio, un sistema di comunicazione, fatto

Nello studio di tale espansione viene inoltre considerato come la tradizione orale sia espressione di un preciso momento storico, di tramandare in forma scritta una storia potenzialmente in continua evoluzione,²⁹ e che la tradizione scritta può trasmettere solo in parte nella sua elaboratezza. Le storie di Sigfried e della disfatta burgunda vengono narrate in modo da aderire al gusto del narratore e del pubblico, instaurando un dialogo con le aspettative e le conoscenze preliminari di chi è in ascolto. Questo approccio viene a mancare nella trasmissione scritta, che opera secondo meccanismi differenti. Bisogna dunque considerare quale finalità avesse la specifica interpretazione, sebbene rimanga solo la versione manoscritta per formulare ipotesi circa l'evento storico di origine.

Per quanto sia verosimile l'ipotesi sulla formazione della leggenda sul tramonto dei Burgundi a partire dagli scontri del V secolo, non sembra esserci alcuna connessione con il fulcro epico della prima parte del mito, incentrato sul personaggio di Sigfried. Non è chiaro quale personaggio storico abbia ispirato il guerriero nibelungo dalla pelle di drago, seppure sia stato menzionato Arminio, eroico soldato germanico del I secolo, come possibile fonte d'ispirazione. Più verosimilmente si tratterebbe di un condottiero coinvolto nei conflitti tra regni franchi del VI secolo,³⁰ il quale venne elevato ad eroe e materia mitologica. In tal modo interagiscono tra loro personaggi di epoche storiche diverse ma simile ardore, tra i quali Etzel e Dietrich. Nel caso specifico del sovrano goto, in particolare, pervengono tracce di questo incontro non solo nel canto nibelungico, ma anche nella *Niflungasaga*, sezione interamente dedicata alle vicende unno-burgunde all'interno della *Þiðrekssaga*.³¹

Sebbene possa mancare un evidente nesso dal punto di vista storico tra la morte di Sigfried e il tramonto dei burgundi, vette nevralgiche del *Nibelungenlied*, entrambe le

da significante, significato e segno, ma che si basa su una catena semiologica preesistente," come illustrato in Ferrari (2005) a pp. 238-239

²⁹ A proposito delle difficoltà legate all'atto di produrre un testo scritto a partire da una tradizione orale, si veda Ferrari (2008) a pp. 4-5

³⁰ In ragione alla similitudine tra i nomi degli storici Sigibert e Brunichild, dei quali si fa menzione in Ferrari (2008) a pp. 6-7

³¹ Si suppone che *Niflungasaga* e *Nibelungenlied* siano accomunati dalla fonte precedentemente menzionata *Ältere Not*, come sostenuto da Anderson. La teoria non è accolta dalla maggior parte degli studiosi, i quali collocano la scrittura della saga alla corte di re Håkon Håkonarson intorno al XIII secolo. Per approfondimenti, si consulti Ferrari (2008) a p. 14

vicende sono parte della stessa narrazione, accomunate da legami familiari molto stretti, sin dalle prime fonti pervenute in materia. Prima del rinvenimento dei manoscritti che furono composti intorno alla fine del XII secolo, vennero infatti ritrovati alcuni reperti di natura raffigurativa sulla materia nibelungica nel mondo germanico continentale,³² in particolare in territorio scandinavo. Frequenti soggetti di queste riproduzioni sono infatti le imprese di Sigfried, come nel caso delle croci in pietra sull'isola di Man risalenti al X secolo, o la morte di Gunnarr, corrispondente al personaggio di Gunther nella *Völsunga saga*, che tuttavia presenta forti cambiamenti rispetto alla versione nibelungica, poiché non soccombe per mano di sua sorella, come voluto dalla tradizione tedesca, ma ucciso da serpenti (Fig. 1, Fig. 2).

Il primo frammento letterario riconducibile alle gesta di Sigfried, contrariamente alle premesse, compare in contesto inglese. Tra i versi 874 e 900 del componimento epico *Beowulf*,³³ viene narrata la storia di 'Sigemund the Wælsing,' impavido uccisore di giganti che sconfisse, secondo il racconto, il drago a guardia di un immenso tesoro. Sebbene le imprese vengano ricondotte al padre di Sigfried anziché al protagonista del *Nibelungenlied*, si tratta dello stesso filone leggendario da cui vengono attinte le informazioni per trascrivere, intorno al 1220, per la tradizione islandese dei Nibelunghi nell'*Edda*, una delle fonti nordiche più rilevanti del XIII secolo, che raccoglie canti su dei ed eroi della tradizione norrena. I vari componimenti di questa raccolta, provenienti da epoche diverse,³⁴ vengono tramandati nella loro interezza nel *Codex Regius*.³⁵ Al suo

³² Per un approfondimento sui ritrovamenti non letterari in cui sono rappresentate scene tratte dalla leggenda dei Nibelunghi, si veda Heinzle (2005) a pp. 31-35

³³ Sebbene il manoscritto non sia ancora stato datato con precisione, si presume che la stesura sia avvenuta intorno al X-XI secolo, ben prima della composizione del *Nibelungenlied* e dei carmi eddici. Sebbene venga nominato Sigmund anziché Sigfried come eroe della narrazione, la storia rimane sostanzialmente parte dello stesso complesso leggendario, in seguito rielaborato nella sua espansione in Europa e in particolare tra le genti germaniche. Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2008) a p. 7

³⁴ Si stima che alcuni estratti siano stati scritti nel IX-X secolo, mentre altri nel XI-XII o persino nel XIII. Per approfondire sulla questione, si rimanda a Heinzle (2005)

³⁵ Nel codice sono raccolti dieci carmi mitologici e diciannove di argomento eroico, quindici dei quali narrano le vicende dei Nibelunghi secondo le linee narrative riprese da Snorri. Risulta perciò plausibile che la tradizione tedesca e quella scandinava siano circolate parallelamente. Ogni testo formula la propria materia narrativa a partire da tradizioni orali diverse, riflettendo visioni diverse delle medesime informazioni a seconda del contesto storico e geografico. Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2008) a pp. 14-15

interno, i racconti rimangono chiaramente distinti l'uno dall'altro, sebbene interagiscano vicendevolmente in un intreccio ordinato di canti. Il declino del popolo burgundo e le gesta dell'eroe Sigurðr, appellativo norreno di Sigfried, sono correlati nella *Völsunga saga*, poiché la famiglia al centro delle vicende discende direttamente dal dio Óðinn. Come nella mitologia greca e romana, la rappresentazione del mondo nella *Völsungasaga* non vede una separazione netta tra entità divine da eroi umani. Ne deriva un legame indissolubile tra materia mitologica ed epica, una delle principali divergenze tra il *Nibelungenlied* e le vicende narrate, in cui la causa scatenante degli eventi³⁶ sarebbe posta sul piano mitologico, mentre nel canto di tradizione tedesca la magia viene ricondotta solamente al personaggio di Sigfried e la dimensione divina non ricopre un ruolo chiave.

Nell'*Edda* viene narrato per intero l'assassinio dell'uccisore del drago Fáfñir, nonché lo scontro tra Etzel e la stirpe di Gunnar, ma rispetto al *Nibelungenlied* si nota lo stravolgimento di alcune scene, come la fine cruenta del sovrano unno per mano di Guðrún, figura corrispondente a Kriemhild nella tradizione tedesca, in accordo con una narrazione che rispecchia il mito nordico anziché quello germanico.

Il confronto tra diverse versioni della stessa leggenda poteva risultare gradevole all'attenzione del pubblico, il quale così come il narratore conosceva spesso molteplici adattamenti,³⁷ sebbene nel caso specifico della *Völsungasaga* la lunghezza del racconto non rendesse possibile una lettura come quella dei carmi eddici, brevi ed indipendenti tra loro. L'autore viene influenzato dal contatto con varianti ed elaborazioni della stessa materia, risulta interessante paragonare varianti della stessa leggenda. *Nibelungenlied* e *Klage*, indubbiamente di gusto germanico, vengono posti a confronto con testi nordici, come i sopra menzionati *Niflungasaga* e *Völsungasaga*. Vengono inoltre prese in considerazione altre fonti dalla terra tedesca, come il *Lied vom Hürnen Seyfrid*, nel quale è assente il filone narrativo legato a Brünhild ma compaiono elementi provenienti dalla *Þiðrekssaga* ed altre fonti norrene.³⁸ A testimoniare la diffusione su larga scala e

³⁶ È infatti il dio Loki ad uccidere Ótr in forma di lontra, come riferito in Ferrari (2008) a p. 13

³⁷ In merito, si consulti Ferrari (2008) a p. 14

³⁸ Il protagonista è infatti ignaro delle proprie origini nobili, secondo la tradizione norrena, ed è invece adottato e cresciuto da un fabbro. Per ulteriori approfondimenti, si veda Ferrari (2008)

la duttilità altrettanto pronunciata della leggenda, sono stati trovati anche cicli di ballate danesi e feringe, sulle quali tuttavia questo studio non si sofferma.

I punti focali in cui il confronto risulta particolarmente significativo riguardano fondamentalmente la torbida relazione tra Sigfried e Brünhild, alla quale il condottiero apparentemente senza ragione, le motivazioni dietro al coinvolgimento di Ortlieb nello scontro per volere di Kriemhild, e l'attuale ruolo del tesoro dei Nibelunghi nella seconda parte delle vicende narrate.³⁹

In merito alla prima discordanza, ossia il motivo per cui Sigfried si presenta alla regina d'Islanda in veste di vassallo di Gunther, anziché suo pari, la sola lettura del *Nibelungenlied* non basta a fornire una spiegazione esauriente. Convinta dell'inferiorità di grado dell'eroe nibelungo, Brünhild avvia il processo che porta alla morte di Sigfried e, di conseguenza, alla dipartita del popolo burgundo in seguito. Le sue intenzioni nei confronti di Sigfried paiono guidate dalla sola rivalsa nei confronti del condottiero che le macchiò l'onore, mentre una lettura dei testi di tradizione norrena spiega che la loro relazione è invece molto più intima. Sigurðr le giura amore e le promette di sposarla, ma nel corso delle vicende si consuma il suo pieno tradimento, poiché Brynhildr viene data in moglie al sovrano Gunnarr affinché Sigurðr possa invece unirsi a Guðrún. Non viene spiegato nel *Nibelungenlied* come Sigfried conosca la strada per giungere al palazzo di Brünhild, né viene narrata per esteso la storia di come l'eroe abbia sconfitto il drago o ottenuto il tesoro dei Nibelunghi, poiché questi aspetti del mito vengono menzionati in altre fonti della stessa leggenda. In particolare nella *Völsungasaga*, nella quale divinità ed eroi interagiscono liberamente, Brynhildr è una valchiria. Nel suo primo incontro con Sigurðr, giace assopita su un letto di scudi per mano di Odino, il quale la punisce per avergli disobbedito, favorendo in battaglia un guerriero da lui designato alla morte.⁴⁰ In

³⁹ Tali punti di discrepanza sono trattati con particolare attenzione da Joachim Heinzle, il quale sostiene che le versioni nordiche della saga siano meno antiche del *Nibelungenlied*, al quale i testi di tradizione norrena tornano. Questa sorta di comunicazione tra testi viene approfondita in Heinzle (2005), a pp. 10-25

⁴⁰ La natura sovrumana di Brynhildr non è messa in discussione nelle fonti nordiche, nelle quali Sigurðr è costretto ad attraversare un muro di fiamme per svegliarla dal proprio sonno perenne, come puntualizzato da Ferrari (2008) a pp. 18-19

un secondo incontro con l'eroe, la giovane veste tuttavia i panni di principessa, sorella di Etzel, mostrando la dualità del proprio ruolo, tanto umano quanto divino.⁴¹

La versatilità del suo personaggio è spesso legata al tema della verginità, cui si attribuisce la fonte della straordinaria forza di cui sia Brünhild che Brynhildr sfoggiano, e a quello dell'inganno, nonché dell'umiliazione, da parte del protagonista nibelungo.⁴² Nella *Þiðrekssaga*, tale collegamento viene esplicitamente dichiarato, mentre nel canto tedesco il vigore dimostrato da Brünhild nelle tre prove sull'isola d'Islanda viene meno dopo che Sigfried la sopraffà ed ella si concede al proprio compagno.⁴³ Seppur Gunther sospetti che il guerriero si approfitti di lei, la narrazione non lascia adito ad alcun dubbio sull'innocenza di Sigfried, il quale non prova alcunché per Brünhild. Nella tradizione nordica viene al contrario ampiamente trattato il tema della tragedia amorosa consumata tra le rispettive figure. Nel *Nibelungenlied*, Brünhild sembra comparire al solo scopo di innescare lo sdegno nei confronti dell'eroe nibelungo, sparendo invece nella seconda parte delle vicissitudini dopo aver ottenuto vendetta. Viene nuovamente menzionata nel *Nibelungenklage*, tormentata dai sensi di colpa per quanto avviene in terra unna.

Il secondo punto di discordanza riguarda la figura di Ortlieb, figlio primogenito di Etzel nato dal matrimonio con Kriemhild, destinato ad ereditare il trono. Per via della crudele intromissione di sua madre, difficilmente riconducibile ad un gesto accidentale, viene decapitato da Hagen nella sala del banchetto, fornendo il pretesto ufficiale per gli scontri tra unni e burgundi.⁴⁴ Nella resa tedesca, l'ingerenza di Kriemhild è in palese

⁴¹ A proposito dei ruoli interpretati dalla figura di Brünhild, Snorri narra invece che la valchiria risvegliata da Sigurðr coincida con la moglie di Gunnarr, come precisa Ferrari (2008) a pp. 19-20

⁴² L'imbroglio sopramenzionato avviene in molti casi per mezzo della *tarnkappe* di cui Sigfried è in possesso, ma rimane un elemento non costante nella tradizione, come nota Ferrari (2008) a p. 21

⁴³ Una differenza sostanziale tra *Nibelungenlied* e *Völsungasaga* consiste nella crudeltà di Sigurðr nei confronti di Brynhildr. Se Sigfried è del tutto indifferente a Brünhild, la versione norrena narra invece che l'eroe la rifiuta poiché il matrimonio con lei non è sufficientemente vantaggioso dal punto di vista sociale, mentre ancor più brutale è il protagonista della *Þiðrekssaga*, che la priva della propria verginità col consenso del marito, come evidenzia Ferrari (2008) a pp. 21-22

⁴⁴ Specularmente a quanto avviene nel *Nibelungenlied*, la *Þiðrekssaga* presenta l'intromissione di Kriemhild ancor maggiormente forzosa, poiché il figlio viene provocato ed incitato all'attacco. Högni, il corrispettivo di Hagen che ne conserva tutta l'esperienza di guerriero, sconfigge tuttavia il giovane *knabe* e ne lancia la testa nel grembo della madre. Per ulteriori informazioni, si consulti Heinze (1999) a pp. 36-37

contraddizione con le sue intenzioni, poiché non viene presentato alcun rancore nel suo rapporto con Ortlieb. Il suo comportamento non è tuttavia in contrasto con la spietatezza solitamente associata alla sorella dei sovrani burgundi, la quale assume, nella tradizione nordica, le difese dei propri fratelli, invitati da Etzel nella propria corte con un pretesto per poterli trucidare. A nulla valgono le suppliche di Guðrún affinché venga risparmiata loro la vita, tuttavia la regina esibisce altrettanta ferocia uccidendo i figli ottenuti dalla loro unione e servendone i cuori al proprio inconsapevole marito.⁴⁵ Questa crudeltà è così radicata nella tradizione che l'autore del *Nibelungelied* la riporta nel proprio scritto, sebbene non si inserisca con altrettanta agevolezza.

Il legame indissolubile tra Kriemhild e la tematica della vendetta giustificata si declina in modo diverso nella tradizione norrena, in cui Guðrún abbandona il proprio ruolo di fratricida, pur rimanendo implacabile nel proprio intento di punire l'assassinio di Sigfried. Non è stato stabilito quale delle versioni preceda l'altra, tuttavia rimane il consenso sul diritto di rivalsa della vedova burgunda.⁴⁶ In aggiunta alle considerazioni di Joachim Heinzle riguardo alla crudeltà esibita da Kriemhild nei riguardi di Ortlieb, Fulvio Ferrari riporta come ulteriore esempio della sua caratteristica perfidia la condotta di Grímhildr nella *Þiðrekssaga*, che al termine delle vicende narrate si aggira sul campo di battaglia con un tizzone ardente per controllare che i suoi fratelli siano invero periti nello scontro.⁴⁷ Questo comportamento le conferisce una connotazione negativa, come se la donna umiliata, ingannata e sofferente descritta nel *Nibelungenlied* provasse nelle testimonianze norrene un certo gusto per il supplizio altrui.

La terza incongruenza presentata da Heinzle consiste nel cambiamento repentino di atteggiamento di Kriemhild nei confronti del tesoro che Sigfried le elargì come dono di nozze. Senza alcun apparente spiegazione, ancora in pena per la morte del marito, la regina di Xanten si distrae dal proprio tormento per chiedere che l'oro le venga condotto

⁴⁵ Un interessante collegamento tra la figura di Kriemhild e la Medea della mitologia greca, i cui figli muoiono per rivalsa verso un marito indegno, viene proposto da Heinzle (2005)

⁴⁶ "Era dunque inevitabile che gli studiosi si chiedessero quale delle versioni fosse più antica, ma allo stato della documentazione possiamo solo prendere atto che tutte le testimonianze d'area tedesca vedono in Kriemhild la vendicatrice di Sîvrit." Ferrari (2008) a p. 23

⁴⁷ Contrariamente a Gernoz, il giovane Gislher era sopravvissuto, ma muore per il legno infuocato che la sorella gli infila in bocca, come riporta Ferrari (2008) a p. 39

in terra burgunda, dove in seguito Hagen ha modo di sottrarglielo. L'episodio proviene presumibilmente dalla *Atlakviða* contenuta nell'Edda poetica, in cui Etzel invita i propri cognati Högni e Gunnarr, profondamente amati da Guðrún, nelle terre unne con intenti ostili. Il tesoro risulta dunque un mero pretesto per organizzare l'incontro nelle fonti di origine norrena, suggerendo che l'autore del *Nibelungenlied* si fosse interfacciato con il lavoro di Snorri Sturluson.⁴⁸

Nonostante le diversità create dal susseguirsi di adattamenti e traduzioni, Ferrari individua molteplici punti comuni tra *Nibelungenlied*, *Þiðrekssaga* e altre testimonianze nordiche, proponendo come schema riassuntivo delle vicissitudini di Sigfried, in tutte le sue alternative nomenclature. Secondo tale modello, l'eroe sconfigge un drago e ottiene un tesoro in giovane età. Raggiunta la maturità, si dirige in cerca di moglie in una corte straniera, innamorandosi della sorella del regnante e, per sposarla, aiuta il sovrano nel conquistare una guerriera; il suo ruolo rimane in parte o totalmente ignoto alla fanciulla. In seguito al doppio matrimonio, le due regine hanno una lite, durante la quale si svela il ruolo dell'eroe nella conquista della straniera. Viene ordita l'uccisione del protagonista, legata alla rottura di un patto o ad un inganno. La donna rimasta vedova prende dunque in seconde nozze Etzel, si trasferisce nel suo regno e, dopo alcuni anni, invita il proprio parentado con intenti vendicativi.⁴⁹ Questa struttura ha subito molteplici riadattamenti e reinterpretazioni, creando divergenze non solo dal punto di vista narrativo ma anche per il contenuto ideologico: se nel *Nibelungenlied* e nella *Klage* Sigfried è infatti figlio di re e consapevole del proprio status sociale, non si può dire lo stesso delle rimanenti fonti, in cui al principe ancorato nella propria realtà feudale si alterna un eroe senza stirpe ben più legato al mondo della foresta. Ne consegue una mancata educazione all'ambiente di corte, come si conviene al suo rango, mentre lo scrittore del canto tedesco si dilunga in dettagliate descrizioni sull'eleganza, sul fascino e sulla cerimoniosità legate al cavaliere

⁴⁸ Risulta tuttavia difficile ricostruire come l'autore ignoto sia entrato in contatto con tali scritti per mezzo delle fonti sparse e scarse sinora pervenute, come puntualizza Heinzle (2005)

⁴⁹ La parte precedente e antecedente la morte di Sigfried potrebbero essere nate separatamente ed unite in seguito, ma in tutte le versioni più antiche del mito c'è un nesso causale ad unirle. Ciò potrebbe spiegare le discrepanze più evidenti, come sostiene Ferrari (2008) a pp. 17-18

protagonista del suo racconto.⁵⁰ Ferrari argomenta questa rappresentazione come frutto del desiderio di astrarre Sigfried dal piano mitologico-fiabesco, ricercando un gusto più propenso all'epica cavalleresca, mentre l'autore lascia scorgere il compito di esporre tali dettagli sul come egli sia entrato in possesso il tesoro ad Hagen.⁵¹ La tradizione tedesca descrive l'accaduto come un evento violento, poiché Sigfried si appropria del tesoro a discapito dei proprietari ivi presenti, mentre la versione scandinava rappresenta il tesoro come ricompensa legittima per aver sconfitto Fáfnir. Diversamente avviene nel carne, in cui il ritrovamento del tesoro, che Sigfried ipotizza che fosse appartenuto al drago, avviene casualmente.⁵² Fonte di ulteriore divergenza consiste nei talenti acquisiti dal condottiero all'uccisione della bestia, poiché contrariamente alla versione nordica, in cui Sigurðr ottiene la comprensione del linguaggio degli uccelli in seguito all'assaggio del sangue di drago, la versione tedesca sostiene che gli sia fatto dono dell'invulnerabilità in ogni lembo della sua pelle che fu ricoperto del sangue incantato della creatura. Anche se l'autore del *Nibelungenlied* tralascia, per quanto possibile, il nucleo leggendario che concerne l'incontro tra Sigfried e Fáfnir, l'avvenimento occupa un ruolo fondamentale nei carmi eddici e nella *Völsungasaga*, in cui l'eroe viene adottato da Reginn alla morte del proprio genitore⁵³ e si instaura un legame diretto tra il nano fabbro (Fig. 3, Fig. 4) e il mostruoso drago, suo fratello.⁵⁴ L'evento funge da espediente per rivelare al mondo la natura prodigiosa dell'eroe uccisore di draghi.

⁵⁰ In particolare, la cerimonia in cui Sigfried diventa cavaliere e gli viene conferita la spada sembra sia ispirata alla festa voluta da Federico Barbarossa nel 1184 per l'incoronazione dei propri figli, come menzionato da Ferrari (2008) a p. 28

⁵¹ Nella terza *âventiure* viene infatti raccontato il litigio tra Schilbunch e Nibelunch in cui Sigfried viene consultato per un'equa spartizione del tesoro. Non contenti del suo operato, i fratelli gli si avventano contro, ma l'eroe ha la meglio su di loro, ereditandone l'intero tesoro.

⁵² In merito a questo aspetto, in cui ben si evince il dinamismo della materia nibelungica, si veda Santoro (2005) a p. 225

⁵³ Per un approfondimento sulla posizione sociale di Sigurðr, il quale è di nobili origini ma non fa parte dell'ambiente nobile e vive invece in uno spazio liminale tra corte e foresta, mentre sua madre si trova nel regno danese, si consulti Ferrari (2008) a pp. 29-30

⁵⁴ Il motivo per cui Reginn, noto anche come Mimi o Mímir nella mitologia, manda il proprio figlio adottivo contro il fratello drago è ambiguo. In alcune fonti, tra i due fratelli non intercorre un bel rapporto, quindi Reginn intende mandare Sigurðr ad ucciderlo; in altre, non traspare un'inimicizia che possa giustificare tale odio fraterno, e le intenzioni del nano sono volte alla morte di Sigurðr per paura della sua turbolenza e della sua forza. Nel *Lied vom Hürnen Seyfrid*, come si discuterà più avanti, l'eroe viene mandato dal proprio padre naturale a fare esperienze del mondo, con un

Altro aspetto su cui si sofferma l'analisi di Ferrari è l'ambientazione, poiché il contesto ha un peso di grande rilevanza sulle vicende svolte.⁵⁵ Ogni versione del mito è in un proprio universo narrativo, le vicissitudini rappresentate e le scelte intraprese sono collegate secondo logiche ed ordini cronologici diversi, fornendo rappresentazioni del mondo talvolta discordanti. Per illustrare quanto variopinto sia il quadro intorno al mito nibelungico, vengono in seguito proposte le prospettive di *Nibelungenlied*, *Þiðrekssaga* e *Völsungasaga*. In quest'ultima saga sono ripresi i carmi eddici, combinati e riscritti in prosa, e si conserva la presenza di figure mitologiche pagane, sebbene l'opera sia stata scritta in epoca cristiana. Sigurðr è infatti discendente di Odino, il quale compare spesso in prima persona, poiché il mondo divino e quello umano interagiscono liberamente. La facilità con cui dei ed eroi si incontrano attenua lo stupore alla ricorrenza di questo tipo di eventi straordinari, poiché non sovvertono l'ordine naturale dell'universo descritto. Il medesimo atteggiamento si estende all'orientamento spaziale, poiché non si tiene conto della reciproca posizione di ogni locazione rispetto alla seguente menzionata all'interno della narrazione.⁵⁶ Altrettanto secondarie appaiono occasionalmente le motivazioni che guidano l'agire dei personaggi protagonisti, si ricorre infatti occasionalmente al motivo della bevanda d'oblio,⁵⁷ legato all'ambito surreale tipico delle opere fiabesche.

Una strategia completamente diversa è seguita dall'autore del *Nibelungenlied*, il quale invece abbandona l'astrazione della fiaba in favore della realtà feudale di Worms, nel cuore del mondo cristiano, lasciando l'elemento soprannaturale ai margini delle sue

intento istruttivo, ed in seguito avviene l'incontro con Fáfñir, da cui viene mandato a sua insaputa per venire ucciso. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2008) a pp. 30-32

⁵⁵ Essendo Sigfried, oltre a Dietrich, uno dei personaggi più fecondi della letteratura germanica, la materia nibelungica "mostra, lungo tutto il corso del Medioevo, una formidabile capacità di adattamento e di sviluppo," nonché prona alla circolazione in area tedesca in forma orale anche dopo l'introduzione delle fonti scritte, come sostiene Santoro (2005) a pp. 219-221

⁵⁶ Contrariamente a quanto avviene nei romanzi cortesi, le vicissitudini che si susseguono nella saga non intendono risultare coerenti dal punto di vista geografico, come si evince dagli anomali spostamenti di Brynhildr. Questo tratto ricalca l'intento, spesso presente nelle fiabe, di spostare i personaggi "esattamente là dove devono trovarsi per procedere con l'azione." Ferrari (2008) a pp. 33-34

⁵⁷ Il topos ricorrente dell'artificio magico viene impiegato dall'autore per rendere plausibile il tradimento di Sigurðr e il perdono che Guðrún concede ai fratelli, svolte inattese nella trama che richiedono di venire spiegate. Per ulteriori dettagli, si consulti Ferrari (2008) a p. 35

storie.⁵⁸ Ne emerge un contesto nettamente rivolto all'interpretazione degli avvenimenti sul piano cavalleresco e sui rapporti di potere, descrivendo un'intricata trama intessuta nell'alternarsi di obblighi, inganni e norme sociali.⁵⁹

Si ritorna all'elaborazione di materiale mitologico con la *Diðrekssaga*, in cui gli elementi fiabeschi vengono accolti di buon grado, seppur con intenti diversi rispetto alla *Völsungasaga*. Figura di relativo rilievo in questa saga è Högni, arrogante e coraggioso come il suo corrispettivo nibelungo, ma accomunato a Gunnarr e Grímhildr in quanto figlio della loro stessa madre, concepito dall'unione della regina con un elfo. Il legame con la tradizione popolare domina pertanto l'assetto dell'intero racconto, fin dalle prime imprese di Sigurðr, che risultano una mescolanza tra saga e fiaba. La seconda parte della vicenda replica più fedelmente le fonti tedesche settentrionali, nelle quali lo scontro tra unni e burgundi avviene in un contesto urbano, dando precise disposizioni geografiche sul luogo dell'avvenimento. In questa versione, il mondo mitologico incontra la realtà del feudo, creando un rapporto di contiguità tra foresta e civiltà cortese. La dualità che si instaura non lascia posto, come invece accade nel *Nibelungenlied*, per trame basate su complesse interazioni tra valori eroici ed etica cortese, ma si arricchisce di un'inusuale brutalità.⁶⁰ Come Kriemhild attua la propria vendetta in modi diversi, a seconda della tradizione letteraria a cui appartiene, l'intera storia si sviluppa secondo linee parallele per selezionare e trasmettere parti del mito nibelungico in un processo che si sviluppa nell'arco di decenni.

⁵⁸ Come già menzionato, il racconto delle prodezze giovanili di Sigfried è relegato al personaggio di Hagen, il quale ne narra senza precisarne la data o il luogo. Lo stesso individuo è in seguito solo protagonista dell'incontro con le ondine, figure marginali della mitologia germanica, che rivelano il futuro funesto della spedizione in cambio delle loro vesti. Per approfondimenti riguardo questa marginalizzazione dell'elemento mitologico, si veda Ferrari (2008) come sopra

⁵⁹ Sigfried viene infatti assassinato per aver arrecato offesa all'onore della regina Brünhild per volere di Hagen, interamente proiettato all'accrescimento del prestigio burgundo, nonostante si sia scusato pubblicamente ed abbia ripudiato le parole della moglie di fronte alla chiesta e al loro popolo. Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2008) a p. 36

⁶⁰ Si veda l'atteggiamento di Guðrún precedentemente menzionato nei confronti dei suoi fratelli al termine della battaglia, nonché la violenza subita da Brynhildr perché le sia tolta la verginità ad opera di Sigurðr col benessere del cognato. Per ulteriori esempi, si consulti Ferrari (2008) a pp. 38-39

Capitolo 2:

Mutabilità del testo

Come risulta evidente dalle molteplici rielaborazioni del mito nibelungico sinora menzionate,⁶¹ la trasposizione delle gesta di Sigfried e della tragica fine dei Burgundi non fu un processo lineare, in cui ogni versione rappresenta la medesima scena con fedeltà, ma piuttosto una sorta di “caleidoscopio di interpretazioni” che illustrano lo stesso evento mostrandone diverse sfaccettature, a seconda del contesto. Il testo è infatti concepito come prodotto dell’incontro e del dialogo tra comunità differenti, non isolato nel tempo e nello spazio, il cui significato si adatta a seconda di un determinato pubblico e del narratore che ne favorisce la promulgazione. Ogni riscrittura rappresenta l’oggettivazione di una delle possibili comprensioni del testo di partenza e, in quanto tale, implica la presa di una posizione critica con un certo grado di consapevolezza da parte dell’interprete o traduttore.⁶²

⁶¹ In questo elaborato, per descrivere il concetto di “mito” viene adottata la definizione fornita da Roland Barthes, il quale sostiene che il mito sia “un messaggio, un sistema di comunicazione, fatto da significante, significato e segno, ma basato su una catena semiologica preesistente,” come riporta Ferrari (2005) a pp. 238-239

⁶² Per ulteriori approfondimenti in merito alla questione, si veda Cammarota (2005) a pp. 9-10

Una tale duttilità dal punto di vista dell'interpretazione risulta tuttavia prona alla manipolazione:⁶³ le motivazioni per cui processi di traduzione o riscrittura come questo influenzano fortemente il risultato finale, così come le interazioni che il testo inevitabilmente instaura con il contesto con cui si interfaccia, vanno perciò indagate.

Contrariamente all'approccio di Lachmann alla filologia, secondo cui il primario obiettivo sarebbe stabilire l'autenticità di un testo e distinguerne gli elementi spuri che gradualmente ne segnano il deterioramento ogni qualvolta lo si rimaneggi, negli ultimi anni del Novecento è stata introdotta una concezione dello studio dei testi medievali che ne risalta l'importanza come "specchio del tempo in cui venne composto," al pari di una fonte storica.⁶⁴ Per affrontare con medesimo scrupolo sia i problemi di natura linguistica che quelli più strettamente letterari che sono insiti nella trasposizione, alcuni studiosi provenienti da Paesi Bassi e Belgio⁶⁵ si allontanano da un approccio di tipo normativo per promuovere uno studio descrittivo della traduzione. James Holmes è uno dei primi studiosi di questo ambito, per cui viene coniato il termine *Translation Studies*, e tra gli obiettivi di questo studio il linguista belga André Lefevere annovera "l'elaborazione di una direttiva generale nella produzione di traduzioni non fondata sull'approccio ermeneutico, né su quello neopositivista," lasciando momentaneamente in sospeso le problematiche filologiche o di traduzione per concentrarsi invece sull'analisi del testo tradotto.⁶⁶ Per capire come il testo di arrivo influenzi quello di partenza, si adotta un

⁶³ Esempio di ciò potrebbe risultare il poeta medievale Walther von der Vogelweide, largamente elogiato dai suoi contemporanei, a cui Ludwig Uhland diede nuovamente lustro nel 1822 con una pubblicazione biografica che lo resero vessillo di spirito patriottico durante la Restaurazione. La sua versione cambiò enormemente la sua ricezione nel contesto tedesco post-Napoleonico, in accordo con l'ideologia e le necessità dell'interprete. Per ulteriori approfondimenti, vedasi Bampi (2013) a pp. 163-165

⁶⁴ Allo stesso modo in cui Walther venne riconosciuto come massimo interprete della grandezza e dello splendore di una Germania che, evolvendosi, ricerca le proprie radici culturali in un passato lontano, il *Nibelungenlied* fu oggetto d'interesse nella ricerca di patrimonio nazionale in un clima politico incerto, come notifica Bampi (2013) a p. 160

⁶⁵ Le nazioni di provenienza dei suddetti ricercatori sono strettamente legate al multilinguismo dal punto di vista sociale, politico ed economico, per via della scarsa diffusione della lingua ufficiale. La traduzione ricopre pertanto un ruolo significativo nelle loro interazioni non solo con altri stati, ma all'interno delle loro stesse comunità, come nota Gentzler (2002) a pp. 86-87

⁶⁶ Per approfondimenti in merito alla questione, si consulti Gentzler (2002) a pp. 87-88

approccio interdisciplinare, in cui risaltino non solo gli aspetti linguistici e letterari, ma anche quelli storici, sociali e psicologici collegati al testo in esame.⁶⁷

Translation Studies e polisistemi

Oggetto di studio dei *Translation Studies* sono le manipolazioni subite dal testo nel corso della traduzione, sia a livello teorico che a livello delle norme artistiche, in un continuo trasferimento di significato tra culture e tradizioni storiche differenti. Lefevere propone di considerare teorie che si evolvano nel tempo in modo dinamico, non statico, come enunciato nell'articolo *Translation Studies: The Goal of the Discipline* del 1978. Secondo Gentzler, questi studi sono fortemente influenzati dal formalismo russo, dal cui Jiří Levý avrebbe estratto il concetto di letterarietà,⁶⁸ e dal modernismo degli anni Settanta. Levý sostiene che le idee astratte siano ricorsive nel tempo, espresse in modi differenti a seconda della lingua e della cultura in cui sono inserite. I *Translation Studies* apportano a questa concezione formalista del testo, concentrata sullo stile e sulla forma piuttosto che sul contenuto, il rapporto tra il testo originale e la sua traduzione,⁶⁹ nonché alla tradizione letteraria di cui entra a far parte. Basandosi sulla distinzione che Roman Jakobson offre di traduzione, discernendo tra interpretazione *intra*linguistica, *inter*linguistica e *inter*semiotica,⁷⁰ Levý monitora sia le relazioni sincroniche che quelle diacroniche di un testo allo scopo di mantenere la qualità letteraria, la brillantezza stilistica dell'opera, sacrificando parte del significato di partenza. Il contenuto della traduzione rimane in ogni istanza espressione di due punti di vista diversi, perciò il testo

⁶⁷ Secondo questa logica, il traduttore assume una rilevanza superiore rispetto a quella detenuta in altre correnti di pensiero sulla traduzione, come sottolinea Gentzler (2002) a p. 101

⁶⁸ Con tale termine si indica l'insieme di fatti, separati dai prodotti letterari che invece coinvolgono materie come psicologia, sociologia e cultura, lasciando solamente concetti autonomi del testo. Per approfondimenti in merito, si consulti Gentzler (2002) a pp. 89-91

⁶⁹ Per approfondimenti in tal merito, si consulti Gentzler (2002) a pp. 90-91

⁷⁰ Tale distinzione parte dal diverso modo di interpretare un segnale verbale: sia esso tradotto in altri segnali della stessa lingua, altrimenti detto *riformulazione*, in un'altra lingua, traduzione in senso stretto, oppure in un sistema non verbale, anche detto *trasmutazione*. In nessuno dei casi si ha una trasmissione del messaggio perfettamente equivalente al segnale originale, a meno che non vengano utilizzati gli stessi sintagmi, secondo Jakobson (1959) a p. 233

possiede una intrinseca instabilità: i concetti mutano a seconda della prospettiva di lettura nello stesso modo in cui lo sono i segni e i modi in cui si interfacciano.⁷¹ La riproduzione fedele del concetto insito nel testo costringe l'interprete a ricorrere a espedienti letterari, pur rischiando di compromettere le norme letterarie dell'opera originale. La tensione dialettica tra fedeltà al testo e libera interpretazione non scompare mai del tutto, e tale confronto, oltre al modo in cui il testo tradotto impatta nella cultura di arrivo, sono il fulcro di interesse dei *Translation Studies*.

Mentre nei *Translation Studies* l'attenzione è posta sulla soggettiva capacità di un traduttore di produrre un testo equivalente all'originale, il quale andrà ad influenzare le convenzioni letterarie e culturali della società a cui il risultato è indirizzato, la teoria polisistemica s'incentra sulle norme sociali e sulle convenzioni letterarie del sistema di arrivo, fondamento dei presupposti estetici che influenzano il traduttore. Per i ricercatori polisistemici, la componente diacronica non rappresenta un problema come invece per i *Translation Studies*, la cui l'ambizione sarebbe lavorare ad una teoria sul processo di traduzione su singoli testi in modo sincronico. Il formalista Jurij Nikolaevič Tynjanov espande in modo logico i criteri della propria raccolta per includere le norme letterarie e sociali, sebbene l'aspetto extraletterario del suo modello non sia destinato ad influenzare le opere letterarie, quanto invece il contrario.⁷² Fino a quel momento, è sempre stato il testo a cambiare il modo di percepire la realtà, senza venire condizionato a sua volta.

L'inclusione di molteplici procedure per tradurre e l'analisi di vari prodotti letterari ovvia al paradossale dilemma che si presenta nei *Translation Studies*, poiché l'obiettivo diviene capire come avviene il trasferimento non del singolo testo, ma del cambiamento apportato dalle traduzioni nell'ambito di un sistema prestabilito, anche detto polisistema.⁷³ L'intera rete di sistemi correlati, letterari ed extraletterari, di cui fa

⁷¹ In merito a questa mobilità del testo, alla sua insita tensione e alle inevitabili contraddizioni, si consulti Genzler (2002) a pp. 94-95

⁷² Per Tynjanov, era impensabile che ambienti culturali, condizioni economiche o istituzioni letterarie diverse, come ad esempio la stampa, potessero influenzare l'evoluzione di un sistema letterario. Per ulteriori spiegazioni, si veda Genzler (2002) a pp. 127-129

⁷³ Un polisistema viene definito "eterogeneo, stratificato e aperto, composto da un certo numero di co-sistemi interdipendenti e in competizione costante per chi occupa la posizione dominante, [...] in cui la letteratura tradotta viene eletta come campo privilegiato di indagine, essendole attribuita piena coerenza e alterità," come espone Diddi (2013) a p. 247

parte ogni tipo di scrittura nell'ambito di una data cultura è il campo di ricerca di Even-Zohar, che indaga i complessi rapporti intrasistemici, in cui i vari sistemi sono disposti in relazione gerarchica.⁷⁴ Il ruolo della letteratura tradotta in un polisistema varia a seconda della cultura di riferimento, pertanto le civiltà più antiche e stabili, come quella francese o anglo-americana, vengono influenzate dalla letteratura importata molto meno di quando invece accade in nazioni più giovani, come Israele.⁷⁵

Comunità linguisticamente isolate, o quantomeno solitamente accantonate, si rivelano significative in questo tipo di analisi, poiché la traduzione ricopre un ruolo non marginale, ma invece parte fondamentale del polisistema stesso. Potrebbe considerarsi tale il caso delle isole Fær Øer, crocevia di scambi commerciali e culturali tra Norvegia, Danimarca ed Islanda, che dunque risente da lungo tempo dell'influenza di molteplici popoli germanici. Sebbene l'arcipelago non sia spesso oggetto di studio della tradizione medievale, le produzioni letterarie scritte e orali, nell'ambito poetico, gli conferiscono occasione di dimostrare come anche centri culturali più limitati siano produttivi, come evidenzia Gianluca Falanga nel suo articolo *Skrivað í bók so breiða: kvæði feroesi e medioevo europeo*. In particolare, il suo interesse ricade sui *kvæði* feroesi,⁷⁶ i quali sono caratterizzati dalla tendenza di presentarsi in componimenti più estesi della rispettiva versione danese o svedese. “Talvolta vere e proprie saghe in versi,” scrive Falanga, che esalta la predilezione della tradizione feroese per materie eroico-leggendarie e un gusto spiccato per l'allitterazione.⁷⁷ Questo fenomeno letterario prettamente orale e legato alla memorizzazione, attecchiscono particolarmente nel polisistema instauratosi nelle isole

⁷⁴ In merito alla questione, si veda Gertzler (2002) a p. 130

⁷⁵ Nazioni come Israele o i Paesi Bassi vengono ritenute incapaci di produrre una letteratura tale da poterne realizzare un sistema autonomo, quindi dipendono dalla traduzione per introdurre testi che stabiliscano dei precedenti, ispirando idee nuove, come riportato in Gertzler (2002) a pp. 131-132

⁷⁶ Il fenomeno di espansione di queste ballate parte probabilmente dalla Francia, per diffondersi in seguito in tutta l'Europa continentale. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Falanga (2005) a p. 265

⁷⁷ Nel XIII secolo, la letteratura nordica assorbe in modo massiccio il gusto per la cultura cortese, inducendo in Islanda alla scrittura di *sögur* e alla composizione di *rimur*, mentre in Norvegia ci si arresta alla ballata di tradizione orale. Grazie al quasi assente ostacolo linguistico tra norvegese, feroese e islandese, i *kvæði* hanno modo di diffondersi. Per ulteriori informazioni, si veda Falanga (2005) a p. 267

feroesi. Similmente alle corti europee continentali, la ballata diviene in breve tempo una forma di intrattenimento tipica dell'ambiente nobile, assumendo precocemente carattere epico-narrativo, spesso confinando nel lirismo.⁷⁸

Il cambiamento occorso nel caso di tali produzioni non coinvolge problematiche esclusivamente legate ad una traduzione interlinguistica, poiché le catene di traduzioni comportano una graduale perdita di significato,⁷⁹ ma anche le difficoltà connesse ad una manipolazione dell'opera originale che si avvicina di più al riadattamento che alla mera riscrittura. Per quanto la lingua, nelle sue funzioni cognitive, dipenda in modo minimo dalla grammatica, un processo di traduzione richiede inevitabilmente di attuare una fase interpretativa.

Traduzione e adattamento

Molteplici definizioni sono state proposte in merito alla traduzione e al modo in cui questa operi, in seguito agli studi effettuati nell'ambito sia dal punto di vista pratico che teorico, e la questione non risulta priva di opinioni discordanti persino in merito alla posizione dell'atto traduttivo, definito da Lefevere come “una forma di riscrittura, la più evidente e forse la più influente, risultato del preciso contesto culturale e ideologico in cui è stata prodotta,” come riportato da Siri Nergaard nell'articolo *La traduzione come riscrittura. Dalla rielaborazione intralinguistica all'adattamento intersemiotico*.⁸⁰

Il termine ‘riscrittura’ comprende tuttavia non solo opere di natura scritta, come nel caso di testi medievali, ma anche traduzioni multimediali ed intersemiotiche, in cui

⁷⁸ Non si parla di ballata in forma scritta come di espressione delle classi sociali meno elevate, in quanto forma di cultura più elevata, come Falanga (2005) a p. 268

⁷⁹ Le differenze linguistiche tra due lingue, come russo e inglese nel caso presentato da Jakobson, rendono impossibile la totale e fedele trasmissione del significato. Tale passaggio, secondo lo studioso russo, non sarebbe possibile nemmeno rimanendo nella stessa lingua, semplicemente riscrivendo il testo originale, poiché non esiste completa sinonimia se non utilizzando le stesse unità linguistiche. Per approfondimenti in merito, si consulti Jakobson (1959) a pp. 233-236

⁸⁰ Alcuni traduttori considerano la traduzione come una pratica di elaborazione del testo in cui l'interpretazione personale ricopre un ruolo più importante del contesto di appartenenza, come nota Nergaard (2005) a p. 16

emergono sfaccettature diverse dell'opera originale, risaltate ed interpretate con mezzi e fini diversi.⁸¹ A proposito dell'atteggiamento da adottare nei confronti di queste opere, Nergaard si pronuncia come segue:

Non è compito nostro in questo caso esprimersi sulla correttezza o fedeltà di tali operazioni, ma semplicemente prendere atto del fatto che i testi, in questo caso medievali, vengono trasmessi e fatti sopravvivere in molti modi che non sono da definire come traduzioni in senso stretto, ma piuttosto delle riscritture.⁸²

In accorto con tale opinione, la ricercatrice aggiunge che il presupposto da cui si parte nella traduzione intersemiotica sarebbe quello di occuparsi di “tutte le forme di espressione e comunicazione, poiché la traducibilità è una delle proprietà fondamentali di ogni sistema semiotico.”⁸³ Sebbene nel caso di testi medievali la distinzione non sia altrettanto pronunciata, adattamenti e traduzioni nell'ambito di testi moderni rimangono concetti ben distinti, poiché la prima categoria include la seconda anche se non è vero il contrario, eppure considerare anche rielaborazioni cinematografici, teatrali o fumetti⁸⁴ può fornire nuovi ed interessanti spunti d'interpretazione.

Diverse forme di rielaborazione dello stesso ipotesto potrebbero essere motivate dalla stessa intenzione, implicita o esplicita, dietro la scelta del testo specifico che si vuole riportare alla luce e alla modernità con questa pratica. Poiché viene effettuata una selezione, bisogna domandarsi quali siano le motivazioni di coloro che ne impartiscono i criteri di valutazione. Citando Herman e Lefevere, Nergaard introduce nel discorso i concetti di potere e manipolazione, intendendo con il secondo termine la trasformazione subita da una fonte testuale in un qualsiasi processo di traduzione, dal punto di vista del target letterario.⁸⁵ Secondo tale prospettiva, poiché una traduzione non si può definire

⁸¹ Nel caso del mito di Sigfried e del popolo burgundo, molte forme di riscrittura sono occorse nel corso degli anni, dagli adattamenti teatrali alle riproduzioni fumettistiche, ed ognuna di queste può considerarsi una riscrittura, come sostenuto da Nergaard (2005) a p. 19

⁸² Estratto proveniente da Nergaard (2005) a p. 20

⁸³ In merito ai processi di traduzione tra le diverse semiotiche, si consulti Nergaard (2005) a p. 23

⁸⁴ Verranno in seguito prese in considerazione diverse opere di tale natura per un confronto più approfondito, a p. 14 del presente elaborato

⁸⁵ Assieme ad André Lefevere, Theo Hermans viene considerato uno degli esponenti più rilevanti della *Manipulation School*, in particolare per la pubblicazione “The Manipulation of Literature”

oggettiva ed in nessun caso innocente o *super partes*, è necessario tenere presente che i testi possono essere tradotti in molteplici modi, e il modo in cui si sceglie di operare tale traduzione può avere fondamenta di natura culturale o istituzionale, anziché puramente linguistica.⁸⁶ La natura duttile della traduzione, la flessibilità che deriva intrinsecamente dall'atto di selezione, costruzione ed omissione, rende relativa qualunque dichiarazione di fedeltà che non tenga presente anche il fine per cui la traduzione viene attuata.⁸⁷

Nell'ultimo ventennio è stata esaminata più attentamente la questione di quanto le istituzioni di potere ingeriscano sulla cultura attraverso la traduzione, inducendo alcuni traduttori ad includere l'impatto sociale nell'interpretazione della traduzione stessa.⁸⁸ Sebbene fino ad allora il potere sia stato solitamente associato ad una forza repressiva, in cui la manipolazione consiste in modo preponderante nella censura, è stata introdotta la nozione di potere come fattore motivante di conoscenza, o viceversa di ignoranza, in un dominio culturale.⁸⁹ La creazione e divulgazione di una certa informazione riconduce al dibattito sulla rappresentazione di un testo e delle sue fonti culturali. Seppure la faziosità del testo tradotto sia un problema cui risulta difficile porre rimedio,⁹⁰ si può quantomeno analizzare il tipo di rappresentazione che viene proposta nella letteratura.

Tale approccio è stato assunto da Fulvio Ferrari nel saggio *Correcting traditions and inventing history: the manipulation of mythology and of the past in the Nibelungen-*

del 1985. La definizione di 'manipolazione' sopra proposta è una traduzione di un estratto di tale opera. Per ulteriori approfondimenti in merito, si consulti Nergaard (2007) a pp. 34-35

⁸⁶ Questa consapevolezza renderebbe la traduzione un perfetto strumento per influenzare, dare forma e trasmettere rappresentazioni culturali trasformate e artificiali, come riferito in Nergaard (2007) a p. 35

⁸⁷ Nergaard insiste sull'importanza della connessione tra manipolazione e ciò che chiama 'power,' intendendo non solo la possibilità di gestire la traduzione a propria discrezione, ma soprattutto l'autorità per farlo. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Nergaard (2007) a p. 35

⁸⁸ Tra i suddetti ricercatori figura anche Gertzler, la cui ideologia viene commentata in Nergaard (2007) a p. 37

⁸⁹ Per un approfondimento in merito alla traduzione come atto di emancipazione e asserzione di potere, si consulti Nergaard (2007) a p. 38

⁹⁰ In merito alla natura frammentaria della traduzione e alla sua intrinseca inadeguatezza, poiché destinata a rimanere subordinata all'opera originale e comunque non in grado di esprimerne ogni sfumatura, si rimanda a Nergaard (2007) a p. 41

literature of the 19th and 20th centuries, in cui emerge la consapevolezza dell'autore che ogni categoria sociale, nazionale, culturale o politica, anche la più reazionaria, possa dar adito ad interpretazioni della storia, e similmente della letteratura, che inducano ad una identificazione emotiva. La leggenda nibelungica risulta a suo dire particolarmente adatta al processo di manipolazione,⁹¹ poiché molte figure storiche assumono dei ruoli di primaria importanza nelle vicende narrate.⁹² Ciò comporta la possibilità di rappresentare gli avvenimenti secondo interessi personali, creando riletture storiche che possono modificare la catena di eventi realmente successi. Trasformare la tradizione in narrativa la rende flessibile, e lo stesso accade nel caso di riscritture che prevedano la confluenza di parole e immagini o parole e recitazione. In merito alla diffusione su vasta scala dell'opera nibelungica, la critica dispone di molteplici riadattamenti per analizzare diversi rimaneggiamenti ed indagarne l'imparzialità: come precedentemente anticipato, opere teatrali e a fumetti ispirate ai Nibelunghi costituiscono un interessante spunto per mostrare come il mito sia stato talvolta trasmesso con intenti faziosi.

Riadattamenti teatrali e cinematografici

La saga nibelungica si distingue per la propria vitalità non solo poiché continua ad essere tramandata in forma orale nei secoli successivi alla stesura del *Nibelungenlied* in Germania, ma anche per la fecondità del mito in altre forme testuali, come le opere *Das Lied vom Hurnen Seyfrid, Ein Tragedj mit 17 personen: Der hurnen Sewfrid, und hat 7 actus* di Hans Sachs e *Der gehornte Siegfried*, scritte tra XVI e XVII secolo. In un articolo dello studioso Verio Santoro, queste produzioni tanto diverse per forma quanto per contenuto sono presentate e documentate, sebbene non abbiano suscitato l'interesse della critica e siano dunque rimaste marginali nello studio della materia nibelungica.⁹³

⁹¹ Non solo la propaganda nazista sfruttò tale meccanismo per il proprio fine politico, come fatto presente in Ferrari (2007) a p. 47

⁹² Le vicende di Siegfried è intersecano spesso con quelle della figura di Dietrich, tra i più fecondi personaggi della letteratura germanica medievale, mostrando per altro lungo tutto il corso del Medioevo un formidabile capacità di adattamento e sviluppo, come osservato in Santoro (2005) a pp. 219-220

⁹³ Per approfondimenti, si consulti Santoro (2005) a pp. 220-221

L'opera *Das Lied vom Hurnen Seyfried* narra le avventure giovanili e la tragica morte dell'eroe Seyfried in 1438 versi per 179 strofe. Gradita in gran parte del territorio tedesco, la produzione risulta tanto popolare da espandersi nei territori di lingua ceca e nederlandese in forma tradotta.⁹⁴ Il dramma *Ein Tragedj mit 17 personen: Der hurnen Sewfrid, und hat 7 actus*, scritto nel 1557 da Hans Sachs, non ha al contrario la stessa fortuna, poiché non viene mai rappresentato. Il racconto popolare in prosa *Der gehornete Siegfried* presenta invece un interessante dettaglio: sul frontespizio è infatti riportata la nota "Aus dem Französischen ins Teutsche übersetz, und von newen wieder aufgelegt," che induce Grimm a considerare una possibile origine francese del mito nibelungico.⁹⁵ Lo spiccato gusto per latinismi e francesismi, nonché le alterazioni apportate alla trama sul personaggio di Hagen e l'introduzione di una discendenza genealogica di Sigfried, sono alcune delle differenze più evidenti dal *Nibelungenlied*. Santoro osserva che nella ricerca critica si indagano solitamente similitudini anziché divergenze nel confronto tra composizioni scritte, senza tenere conto della distanza sia temporale che spaziale:

Il canto [nibelungico] è stato così di buon grado sottoposto ad analisi minuziose volte alla ricerca di riscontri, sovente sterili e arbitrari, con gli elementi appartenenti sia alla tradizione germanica meridionale sia settentrionale in una prospettiva di genesi letteraria che, se intendeva rivalutarne (o rifiutarne) il valore come fonte, ne ha man mano oscurato gli aspetti più innovativi e originali in quanto prezioso testimone dell'evoluzione della figura di Sigfrido nella Germania del secolo della Riforma e della Controriforma.⁹⁶

Tale approccio non tiene presente il modo in cui la leggenda si evolva e si adatti nel corso dei secoli anche in base alle condizioni sociali, religiose e politiche tedesche. Secondo Santoro, la modernità dei testi sopramenzionati, che si sono lasciati influenzare dal contesto, si nota particolarmente nell'episodio della lotta contro il drago e in quello del rinvenimento del tesoro.

⁹⁴ Per ulteriori approfondimenti, si consiglia di consultare Santoro (2005) a pp. 221-222

⁹⁵ La nota, "Tradotto dal francese al tedesco, e nuovamente ristampato," fu un primo passo verso lo studio di "Sifroi le cornu," indizio dell'interesse per la materia nibelungica in Francia nel secolo del Re Sole; per assicurare al testo maggior popolarità, vennero assegnati ai personaggi principali dei nomi più comuni, fatta eccezione per il protagonista. Per approfondimenti, si consulti Santoro (2005) a pp. 224-225

⁹⁶ Estratto proveniente da Santoro (2005) a p. 225

Da un confronto proposto dal germanista Friedrich Panzer emerge l'ipotesi che *Das Lied vom Hurnen Seyfried* possa venire definito un romanzo di formazione per il modo in cui Seyfried, allontanato dalla corte per iniziare un percorso di maturazione, entra in possesso del tesoro.⁹⁷ Simili obiettivi pedagogici sembrano motivare l'opera di Sachs che, contrastando in modo altrettanto pronunciato la tradizione, affronta il motivo dell'abbandono del tesoro imputandolo all'eroe stesso. Mentre nel *Nibelungenlied* è il personaggio di Hagen a far sprofondare il tesoro nel fiume Reno, Sachs conferisce tale ruolo a Sewfrid, il quale potrebbe averlo fatto poiché il tesoro non rappresenta altro che una seccatura o, come sostiene Volker-Jeske Kreyher,⁹⁸ per via di una consapevolezza istintiva della connessione tra il tesoro e le cause della propria morte. In questa versione degli eventi, Hagen vuole infatti impadronirsi del potere politico di Sewfrid, anziché del suo oro.⁹⁹ L'attualità politica e sociale del canto di Sachs risulta evidente nell'episodio della lotta contro il drago, interpretata dal teologo tedesco Cyriacus Spangenberg come una metafora della lotta tra l'eroe a difesa dei deboli e le forze dispotiche, rappresentate dal drago e dai giganti, che "in ogni cosa procedono con insolenza e violenza, e vengono ripagate con la stessa moneta," nel dramma di Sachs.¹⁰⁰

Come nell'ambiente teatrale, la leggenda nibelungica ha trovato apprezzamento anche nel cinema grazie alla considerevole transmedialità di personaggi appartenenti all'iconografia tedesca antica. Tali eroi cosiddetti 'sociosemiotici' di fatto assumono un grande valore anche fuori dal singolo contesto o linguaggio, producendo trasposizioni

⁹⁷ Per approfondimenti in merito all'intento didattico del canto, si consulti Santoro (2005) a pp. 227-228

⁹⁸ In merito alle motivazioni che spingono l'eroe a compiere tale gesto e alle interpretazioni che sono state date, si consulti Santoro (2005) a p. 228

⁹⁹ Sewfrid offre protezione e giustizia ai propri sudditi, aumenta la sicurezza per le strade e tutela così i viandanti carichi d'oro, punisce le ingiustizie mentre i tre fratelli burgundi litigano per avere la corona. Il motivo delle rapine durante i viaggi è presente nel testo in forma di un tentato rapimento di Kriemhild, l'eroe deve infatti scegliere tra salvarla o inseguire il proprio oro. Per un approfondimento sulla questione, si consulti Santoro (2005) a p. 230

¹⁰⁰ Il canto di Sachs si presta con facilità ad una lettura politicamente impegnata, vista la prontezza di Sewfrid nel mettere a repentaglio la propria vita per liberare Kriemhild e difendere la comunità oppressa dei nani. Per ulteriori approfondimenti, si veda Santoro (2005) a pp. 231-232

della leggenda originale che potessero integrare innovazioni ed interpretazioni alle fonti medievali.¹⁰¹

Nella costellazione di film che reinterpreta la materia nibelungica, lo studioso Fulvio Ferrari ritrova molteplici versioni da confrontare, come riportato nel suo saggio *Altri schemi per Sigfrido: Nibelunghi e cinema dopo Fritz Lang*. Sebbene ogni versione possieda un proprio valore, una propria efficacia e legittimità, il rapporto dialogico che si instaura fra loro lascia indurre a considerare che alcune opere siano particolarmente influenti per le future riscritture, vale a dire il ciclo di quattro drammi musicali *Der Ring des Nibelungens* di Richard Wagner,¹⁰² inscenato per la prima volta nel 1876, e la celebre produzione di Fritz Lang del 1924 suddivisa in due parti, *Siegfried* e *Kriemhilds Rache*. L'autore propone un confronto tra tali opere e altre produzioni cinematografiche più recenti: *Sigfrido* (1958) di Giacomo Gentilomo; *Die Nibelungen* (1966) di Harald Reinl; *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* (1970) di Adrian Hoven; *Die Nibelungen* (2004) di Uli Edel, diviso in *Der Fluch des Drachens* e *Liebe und Verrat*, e infine *Siegfried* (2005) di Tom Gerhardt.

Dal confronto di questi lavori, prodotti nell'arco di cinquant'anni, emerge come i diversi autori abbiano selezionato alcune scene nelle loro rappresentazioni del mito, e ne abbiano scartate altre. Edel e Gentilomo seguono il modello di Wagner, limitandosi a illustrare la prima parte del mito, ignorando la vendetta di Kriemhild e la disfatta dei Burgundi, aggiungendo invece alcuni dettagli ispirati dai testi antichi, come la regalità di Siegmund di cui non si fa menzione nella tetralogia wagneriana. Per via della netta differenza tra la *fabula* delle loro composizioni e quella di Wagner, così come i diversi ruoli dei personaggi e la conseguente difficoltà nel riconoscere una simile struttura, Ferrari ipotizza che non si possano considerare dei rifacimenti a pieno titolo.¹⁰³

¹⁰¹ In merito all'attività di trasposizione del linguaggio dell'arte figurativa, si consulti Ferrari (2008) a p. 36

¹⁰² Poiché Wagner riscrisse il mito combinando linguaggi e fonti diverse, tra cui *Nibelungenlied* ed Edda, l'opera si pone come spartiacque tra gli adattamenti antecedenti e i lavori che traggono ispirazione dalla tetralogia, essendo questa a sua volta nodo d'origine di riadattamenti nibelungici che intersecano fra loro tradizioni diverse del mito. In questo elaborato si è preferito non tenere in considerazione il contributo wagneriano alla diffusione del mito nibelungico al di fuori della sezione cinematografica.

¹⁰³ Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2008) a pp. 41-42

Al contrario, Reinl sembra ricalcare l'opera di Lang, richiamarne la struttura e il gusto estetico, aggiornando e completando l'opera con colori ed effetti sonori. Ne risulta quanto di più simile ad un *remake* si possa concepire, intendendo con tale espressione la trasposizione o l'aggiornamento dell'opera nel linguaggio cinematografico della propria epoca.¹⁰⁴ Risulta comunque significativo notare che ambedue gli autori siano ispirati dal dramma di Hebbel,¹⁰⁵ perciò risulta difficile distinguere se Reinl si sia ispirato a Lang o se si tratti di una traduzione intersemiotica di una costellazione di fonti letterarie, dato che Reinl inserisce nella propria opera una parte della trama che Lang invece tralascia. La contrapposizione religiosa illustrata nella sua opera tra cristiani e pagani, ricalcata in seguito da Edel, proviene infatti dallo scritto di Hebbel.¹⁰⁶

La versione 'soft pornografica' di Hoven e quella parodica di Gerhardt vengono considerate al limite dell'accettabilità come *remake* dal critico cinematografico Augusto Sainati: innanzitutto per via del carattere grottesco e parodistico,¹⁰⁷ nonché per il lieto fine che caratterizza ambedue i film, in netto contrasto coi finali drammatici delle rimanenti produzioni. Questo contrasto tra la solennità della materia nibelungica e il genere parodico è volto a mettere in risalto argomenti solitamente non affrontati dalla tradizione, come nel caso dell'opera *Die Lustige Nibelungen* (1904) di Oscar Straus, in cui le vicende mitologiche sono intrecciate con l'avidità e la superficialità borghese.¹⁰⁸

Poiché ogni versione è comunque parte integrante del processo divulgativo della leggenda e contribuisce alla sua vitalità attraverso diverse generazioni, si può sostenere che ogni rielaborazione offra un nuovo spunto d'interpretazione, un 'gioco intertestuale'

¹⁰⁴ In merito alla traduzione creativa compiuta da Reinl sull'opera di Lang, che "la consacra come classico della storia del cinema," si consulti Ferrari (2008) a p. 41

¹⁰⁵ Dell'opera teatrale di Hebbel si discuterà nel successivo capitolo di questo elaborato

¹⁰⁶ Associando il mondo pagano e quello cristiano a distinti personaggi all'interno delle vicende e agli elementi magici, a cui per altro Gunther non crede, Reinl mette il conflitto religioso al centro della scena, lasciando intravedere che il paganesimo è destinato a soccombere al cristianesimo sul piano etico. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2008) a pp. 44-45

¹⁰⁷ Il genere della parodia si serve della preconsocenza del materiale parodiato quantomeno indiretta, altrimenti se ne perde il valore dissacratorio. Nicola Dusi è dell'opinione che la parodia sia uno dei generi più frequenti per i *remake*, supportato da Daniele Barbieri nel sostenere che il genere comico sia comunque un commento al testo da non sottovalutare, come nota Ferrari (2008) a p. 42 e p. 61

¹⁰⁸ Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2008) a p. 54

da cui trarre un senso sino ad allora non contemplato. Nel caso della rilettura in chiave erotica di Hoven, in cui la trama rimane essenzialmente invariata, l'intento dell'autore potrebbe consistere nell'invitare ogni donna a 'cercare il proprio Sigfried' e disdegnare invece ogni pretendente che non sia in grado di dimostrarsi abbastanza virile.¹⁰⁹

Secondo quanto riportato nel saggio di Ferrari, la satira di Gerhardt rifletterebbe invece intenzioni 'vendicative' nei confronti dell'istituzione scolastica:

[Il film] è anche una specie di resa dei conti con il modo noioso di trattare la leggenda a scuola e all'università. Il testo originale, del resto, è scritto in *mittelhochdeutsch* e per lunghi brani è semplicemente noioso. [...] Il film è dunque anche una tardiva vendetta contro i miei anni di scuola e di università.¹¹⁰

Seyfrid è descritto come un giovane dalla forza strabiliante e di scarsissimo intelletto, un pericolo pubblico anziché un eroe, le cui attenzioni indesiderate spingono Kriemhild a chiedere al proprio amante, Hagen, di assisterla nel disfarsi del pretendente molesto.¹¹¹ Il produttore affronta tangenzialmente temi inaspettatamente seri, come la pericolosità di una forza incontrollata come quella del protagonista, causa stessa dell'allontanamento dalla corte. Il tentativo di ridicolizzare una leggenda fino ad allora considerata motivo di orgoglio per il popolo tedesco dissocia questo componimento dissacratorio dalla previa tradizione cinematografica sull'argomento.

Seguendo l'esempio di Lang, Edel e Gentilomo incentrano la disputa delle loro rispettive opere sulla lettura religiosa, ambientando le vicende in un'epoca di passaggio tra il paganesimo e il cristianesimo, lasciando l'elemento sovranaturale sullo sfondo al fine di incentrare lo scontro sul piano culturale. Lo scontro allestito nell'opera di Edel è infatti tra sassoni e popoli del nord, ultimi fedeli delle divinità più antiche.¹¹² Il tentativo

¹⁰⁹ Sebbene Sigfried sia rappresentato come un eroe piacente, i restanti personaggi maschili sono brutti e goffi. Gunther in particolare è impotente, mentre Hagen mostra forti tendenze alcoliste. Il narratore delegato alla comunicazione di tale invito, la figura di Loreley, mette in guardia contro tali partiti. Per ulteriori approfondimenti in merito, si veda Ferrari (2008) a pp. 54-56

¹¹⁰ L'estratto è stato tradotto da Ferrari (2008) a p. 56

¹¹¹ Le vicende si concludono con il matrimonio di Sigfried ed una servetta, portando con sé il suo aiutante, un maialino parlante preso a prestito dal fortunato film di Chris Noonan del 1995, come ennesimo richiamo alla contemporaneità. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2008) a p. 57

¹¹² In merito ai riferimenti sulle divinità pagane come Odino, si consulti Ferrari (2008) a pp. 47-49

di Edel di razionalizzare i fenomeni sovranaturali non viene effettuato da Reinl, che si cimenta nella riattualizzazione dell'opera di Lang. La caricatura antisemita degli unni, raffigurati come una popolazione di selvaggi e primitivi dal regista anteguerra, avrebbe suscitato scalpore se Reinl non avesse riadattato il film in seguito alla Seconda Guerra Mondiale. Ferrari sostiene che Reinl voglia mantenere l'eterogeneità feudale dei due popoli in contrasto, senza connotare negativamente né unni né burgundi, spostando l'opposizione sul piano militare anziché culturale.¹¹³ La figura di Etzel, personificazione dell'invincibile impero unno, diviene così mediazione tra oriente e occidente. Mentre l'opera di Gentilomo in Italia si sottomette volontariamente alla visione idilliaca di Sigfried, esaltandone il mito a creatura quasi divina, in armonia con la natura, dedito alla propria moglie e mera vittima degli eventi e dell'altrui vizio, il clima nazionalista e in seguito nazista influenzano pesantemente il lavoro di Reinl, che riprende e completa il film di Lang e indirettamente il dramma in tre parti di Hebbel con tecniche moderne e un'attenzione particolare per i temi dell'amore, della gelosia e della lotta per il potere.

Se dalle finalità didattiche del classico del cinema proposto nel 1924 si è giunti a molteplici trasposizioni cinematografiche, le quali dialogano tra loro e con altre fonti contemporanee,¹¹⁴ si può convenire che la stessa materia abbia offerto svariati spunti di interpretazione mostrando di volta in volta significati fino a quel momento celati o non risaltati. Ogni film presenta delle peculiarità, dei messaggi per il proprio pubblico, degli intenti del regista, ed interagisce attraverso legami intertestuali con altre opere.¹¹⁵ Si stabilisce un rapporto parallelo tra le diverse fonti, in cui risulta più interessante valutare le affinità comunicative rispetto all'originalità nei confronti del precedente.

¹¹³ Reinl rappresenta gli unni come uomini a cavallo dai tratti orientaleggianti, rinforzando tale immagine con colonne sonore che ripropongono gli stessi toni, dalla postura simile a quella dei burgundi, che invece indossano giacche gialle, colli in pelliccia: una massa ordinata e disciplinata. Mentre Lang propone uno stereotipo selvaggio, Reinl raffigura l'immaginario esotico del tempo con elementi anche architettonici di origine orientale. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2008) a pp. 49-51

¹¹⁴ Non solo testi scritti interagiscono con i lavori in questione, ma anche film non strettamente legati alla tradizione nibelungica, come nel caso del maialino parlante protagonista del film *Babe* di Chris Noolan che compare nel riadattamento cinematografico di Tom Gerhardt. Per maggiori informazioni, si consulti Ferrari (2008) a pp. 57-58

¹¹⁵ Perché questa comunicazione funzioni appieno, lo spettatore deve esibire certe conoscenze enciclopediche preliminari sull'argomento e sull'opera che ispira il riadattamento, altrimenti non viene colto il gioco di influenze, come fa notare Ferrari (2008) a p. 58

Nel proprio articolo, Ferrari puntualizza che la tendenza emergente nell'ambito delle rivisitazioni cinematografiche da lui confrontate tenda a privilegiare il genere *fantasy* eroico, come dimostrano le opere di Gentilomo e Reinl, ma l'osservazione risulta vera in particolare per Uli Edel, il quale vorrebbe aprire un dialogo con Stephen Grundy e Diana Paxson,¹¹⁶ promotori della rinascita di una fede fondata su credenze nordiche antiche. In *Die Nibelungen* il paganesimo viene rappresentato come culto della natura e dell'eroismo, un credo che il cristianesimo è sul punto di rimpiazzare. Lo sviluppo del genere *fantasy* non è limitato all'ambito cinematografico, ma si propaga nella letteratura e nei fumetti per trovare sviluppi altrettanto significativi in forme mediatiche considerate più accattivanti da un pubblico moderno.

Riadattamenti moderni di genere 'fantasy'

Per quanto la critica letteraria tenda a considerare il genere *fantasy* una categoria di second'ordine o da accorpare a quello fantascientifico, per via del comune approccio alla realtà e per la presenza di elementi sovranaturali in sostituzione alla tecnologia,¹¹⁷ il suo rilievo spicca nel contesto contemporaneo e nella ricerca di un'ambientazione che in parte ricalchi il mondo antico rappresentati nelle opere letterarie medievali. Gli scrittori di *fantasy* prendono spunto da temi, personaggi o schemi narrativi provenienti non solo da queste, ma anche da riferimenti mitologici.

Nel caso del *Nibelungenlied*, la scelta dell'autore di limitare gli elementi magici all'interno della narrazione,¹¹⁸ rispetto ad altri testimoni, non dissuade molteplici scrittori moderni dalla prospettiva di sperimentare, combinare ed integrare liberamente le fonti medievali, volgarizzare o meno, rivolgendosi ad un pubblico variopinto, dalla

¹¹⁶ Verranno in seguito illustrate le caratteristiche principali delle produzioni letterarie degli autori sopramenzionati.

¹¹⁷ La forte tendenza ad eludere o manipolare le leggi della fisica moderna induce ad associare il *fantasy* ad un'espressione di mera 'volontà di evasione,' come riportato in Ferrari (2005) a p. 242

¹¹⁸ La magia risulta una delle caratteristiche principali del genere *fantasy*, tratto distintivo che lo allontana dal romanzo storico moderno, mentre l'analisi psicologica lo separa dalla fiaba classica, come nota Ferrari (2005) a p. 244

letteratura d'infanzia a complesse trame per veterani del genere, riprendendo diverse strategie di riscrittura. Fulvio Ferrari scrive nel 2005 il saggio *La reinvenzione della tradizione: riscritture fantasy della materia nibelungica*, in cui vengono presi in esame alcuni testi, scritti tra il 1986 e il 1988, nei quali la materia nibelungica è il fondamento su cui si basano le vicende.

Particolarmente prominente nello scritto risulta la consapevolezza di Ferrari in merito alla faziosità degli interventi di riscrittura, mai privi di motivazioni secondarie o non improntati ad influenzare il significato dell'ipertesto in un modo o nell'altro. Gérard Genette sostiene che non esistano rielaborazioni 'innocenti' di un'opera,¹¹⁹ dal dramma musicale alla prosa, in particolare in un ambito che la critica reputa di scarso interesse per via della propria natura ingenua, come nel caso della letteratura di genere *fantasy*.¹²⁰

Tra le varie opere prese in considerazione da Ferrari che risultano dimostrazioni efficaci dell'affermazione di Genette, figurano alcuni volumi di *Econ*, un ciclo di natura testuale ricco di riflessioni e rivendicazioni sviluppatasi negli anni Sessanta. L'influsso di tematiche quali pacifismo, ambientalismo, femminismo o liberazione sessuale tipiche del contesto storico della pubblicazione ha portato a valutare in modo diverso temi quali la tolleranza religiosa, la repressione della diversità, la prepotenza del monoteismo nei confronti del panteismo, nonché il ruolo femminile in un'utopia matriarcale priva di una marcata repressione sessuale,¹²¹ aspetti secondari o non rilevanti del mito nibelungico.

Wolfgang Hohlbein rovescia invece nella propria saga nibelungica la prospettiva tradizionalmente adottata nei riguardi di Hagen e Sigfried, mostrando la natura violenta delle loro gesta e criticandone il presunto eroismo. Sebbene l'opera possa non risultare di grande pregio dal punto di vista puramente letterario, la sua esistenza influenza molto

¹¹⁹ "Il n'y a pas de transformation innocente, pas même la mieux intentionnée, et [...] on ne peut toucher à la lettre d'un texte – a fortiori à son action – sans toucher à son sens." Genette (1982), a p. 448

¹²⁰ Ciò risulta specialmente vero nel caso di lettori che guardano con diffidenza ai testi 'alti' da cui è stato tratto spunto, motivo per cui le diverse riscritture associano nuovi significati alla leggenda nibelungica. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2005) a p. 252

¹²¹ La figura antagonista è infatti rappresentata da un mago seduttore 'mangia donne.' Si consulti in merito Ferrari (2005) a p. 255

il pensiero delle future generazioni di autori tedeschi,¹²² alcuni tra i quali esaltano con le rispettive opere l'insensatezza di guerre e massacri, espressione della violenza associata spesso all'eroe Sigfried e alla sua controparte Hagen, altrettanto valoroso guerriero.

Con simili intenti anti-nazionalistici sembra agire lo scrittore Helmut W. Pesch, autore del romanzo *Die Kinder der Nibelungen*. Il suo elaborato è volto all'educazione del rispetto reciproco, in opposizione al delirio di potenza proveniente dal nazismo, e si sfruttano i tratti essenziali della leggenda nibelungica allo scopo di risaltare la discordia provocata dall'odio razziale tipico di tale movimento, con il chiaro intento pedagogico di istruire giovani lettori al rispetto e alla tolleranza.¹²³

Assieme all'obiettivo di promulgare determinati approcci di natura pedagogica, sociale o politica, la materia nibelungica si presta alla diffusione di ideologie religiose, come nel caso di Paxson e Grundy, intenti a divulgare un culto neo-pagano basato su miti nordici e sul rispetto della natura.¹²⁴ Gli scritti prodotti da loro assumono la duplice funzione di romanzo di genere *fantasy* e al contempo testi sacri, strumento di trasmissione del loro credo, in un processo di significazione del mito nibelungico che lo riporta al proprio ruolo di leggenda per fortificare una comunità.

L'analisi di Ferrari sinora non tiene tuttavia conto di una delle più significative lacune del processo di riscrittura, vale a dire il problema della preconsoscenza del lettore. La stessa questione si presenta nell'ambito dei fumetti che ripropongono vicende narrate in fonti medievali, poiché non è dato sapere in che misura il pubblico sia familiare con l'ipotesto. L'istruzione scolastica non sempre provvede una preparazione adeguata alla

¹²² Tra gli autori in questione, oltre a Heiner Müller e Georg Zauner figura lo scrittore Braun, di cui si parlerà ampiamente nel capitolo quarto del seguente elaborato

¹²³ Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2005) a p. 255

¹²⁴ Il movimento si basa per lo più sul fatto che l'uomo occidentale si sia allontanato dalla natura e dedicato alle faccende terrene, anziché a quelle spirituali, fino al punto da legittimarsi nel trattare la terra come una possessione da dominare; il movimento incita al riavvicinamento con la natura e punta al superamento delle mediocrità terrene. Gli autori prendono le distanze dai risvolti spesso marginali delle frange più razziste della religione da loro promossa, dichiarandosi estranei a tali ideologie. Per ulteriori informazioni, si consulti Ferrari (2005) a pp. 256-257

comprensione dell'ipertesto.¹²⁵ Nel tentativo di riportare l'attenzione dei giovani su antichi racconti eroici e mitologici, sono state approntate delle trasposizioni grafiche, le quali tuttavia conservavano il desiderio di mantenere un certo distacco dal repertorio di fumetti moderni.¹²⁶ L'illustratore americano Gareth Hinds propone un riadattamento del *Beowulf* con l'intenzione esplicita di mantenere e riprodurre l'arcaicità dell'ipotesi, non solo nella materia narrativa, ma anche nella narrazione stessa. Per rivendicare l'importanza del manoscritto originale, se ne citano alcuni brani, la cui traduzione risulta artificialmente arcaizzata per imitare un autentico poema epico.¹²⁷ Ne risulta una narrazione per immagini in cui il testo esplicita i nessi logici e spazio-temporali, e l'attenzione rimane incentrata sulla resa pittorica del combattimento, anziché sul contrasto tra mondo eroico pre-cristiano e cristiano.

La materia nibelungica desta un simile interesse nel mondo dei fumetti. Sia Roy Thomas e Gil Kane per conto di DC Comics, tra il 1994 e il 1995, che Paul Craig Russell per la Dark Horse Comics, tra il 2000 e il 2001, prendono ispirazione dal dramma wagneriano anziché direttamente dalle fonti medievali: la struttura in atti e scene dell'opera si presta alla rielaborazione, sebbene rimanga il problema di tramutare ciò che Wagner trasmette attraverso la musica in immagini e colori.¹²⁸ Per ovviare alla questione, vengono adottati metodi diversi, dai quali risultano differenze significative soprattutto nella trasposizione delle immagini. Se Gil Kane segue più fedelmente la tradizione del fumetto d'azione americano, inserendo dei rimandi espliciti nelle proprie tavole, Craig Russell esibisce la propria originalità in modo più marcato, pur rimanendo

¹²⁵ Come nel caso del genere parodico, risulta poco proficuo conoscere solo la rielaborazione e non aver familiarità con l'opera da cui questa è ispirata, come puntualizzato da Ferrari (2002) a pp. 55-56

¹²⁶ Venne ad esempio fatto un tentativo di riscrittura del *Beowulf*, intorno al 2000, in cui la materia verbale rimaneva circoscritta nelle didascalie all'interno della tavola. La separazione tra parola e immagine, in cui non compariva alcun *balloon*, fece sì che si creassero due linee parallele, anziché un racconto omogeneo. Per ulteriori approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2002) a p. 57

¹²⁷ Hinds ha lavorato anche sulla calligrafia del lettering, per rafforzare l'impressione di autenticità, come osserva Ferrari (2002) a pp. 58-59

¹²⁸ Nel caso di entrambe le produzioni fumettistiche americane, non si parla di composizioni che aspirano a sostituire o rielaborare l'ipotesi wagneriano, quanto invece a riproporre gli stessi leitmotiv in *light novels* di una certa autonomia, come sostiene Ferrari (2002) a p. 59

nei canoni tradizionali. In entrambi i casi, il racconto amplia il contenuto dell'ipotesto: nell'opera di Thomas e Kane si ha essenzialmente una procedura di contaminazione,¹²⁹ mentre Craig Russell tenta di riprodurre il mutismo associato al termine del dramma di Wagner chiudendo il lavoro con una serie di tavole mute per evocare un tono solenne.¹³⁰

Nel contesto italiano, al contrario, la fastosa grandiosità sinora riscontrata cede il posto alle riletture umoristiche disneyane attraverso le opere *Paperino e l'oro del Reno* ovvero *l'anello dei nani lunghi* del 1959, sceneggiato da Guido Martina e disegnato da Pier Lorenza De Ita, *Zio Paperone e i funghi dei Nibelunghi* del 1975, sceneggiato da Rodolfo Cinico e disegnato da Romano Scarpa, e *Paperin Sigfrido e l'oro del Reno* del 1989, sceneggiato da Osvaldo Pavese e disegnato da Guido Scala, alcune delle quali poi ripubblicate nella collana delle *Grandi Parodie Disney*.¹³¹

Le differenze tra le trasposizioni sopra menzionate sono decisamente sostanziose nelle strategie di riscrittura, nella selezione e composizione degli episodi dell'ipotesto, così come nella gestione dei personaggi, tuttavia convergono nel proposito di proporre al pubblico una rivisitazione umoristica attraverso meccanismi comuni al genere comico o parodico. Alcuni degli espedienti adottati sono stati estrapolati ed analizzati nel saggio di Ferrari: l'eroe Sigfried viene interpretato da Paperino, che nell'universo disneyano ne è un burlesco rovesciamento, mentre Zio Paperone possiede il tesoro di Alberico, ricreando un gioco di affinità e contrasti. Gli eventi si concludono inoltre con episodi divertenti anziché grotteschi,¹³² il registro linguistico epico e tragico delle fonti originali

¹²⁹ Viene infatti aggiunto di un prologo trasposto dalla *Völuspá* antico nordica, volto a completare il racconto di Wagner e portarlo ad un finale comunque escatologico, mantenendo il carattere nordico e tradizionale. Per maggiori informazioni, si consulti Ferrari (2002) a p. 60

¹³⁰ Tale scelta, ad eccezione dell'ultima battuta di Hagen prima che il guerriero muoia annegato, non è tuttavia volta al mantenimento del pessimismo presente nell'ipotesto. Una prospettiva di rinascita cosmica è presente nell'opera di Craig Russell, come nota Ferrari (2002) a pp. 60-61

¹³¹ Il primo riadattamento è ambientato in un'America disneyana, in cui Reno è il nome della città del Nevada in cui Paperon-Alberico si arricchisce attraverso il gioco d'azzardo; il secondo narra di un'esperienza allucinatoria collettiva dovuta a dei funghi allucinogeni, mentre il terzo richiama sia il *Nibelungenlied*, da cui prende il personaggio di Volker come narratore, sia dall'opera di Wagner, ambientando le vicende in un contesto medievale fiabesco di foglia rinascimentale o neogotica. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2002) a pp. 63-64

¹³² La morde di Fáfñir è alternativamente scongiurata grazie ad un inganno di Paperin Sigfrido, che si fa aiutare da alcuni coniglietti, oppure dovuta alle troppe risate, poiché scoppia letteralmente dal ridere alla vista della goffaggine del protagonista. In *Zio Paperone e i funghi dei*

viene distorto in un registro colloquiale, giovanile, permeato da anacronismi e termini allegoricamente arcaici.¹³³

La contaminazione tra fumetto e melodramma si fonda sul desiderio di manipolare l'ipotesto ed estenderne la compatibilità ad un diverso genere, un diverso pubblico, indipendentemente dalla presunta non validità della forma in cui la reinterpretazione si presenta, poiché la comunicazione si evolve nel tempo seguendo le disponibilità del contesto, pertanto le saghe trasmesse oralmente da menestrelli e cantastorie trovano al giorno d'oggi una funzione completamente diversa da quella della versione originale, passando attraverso ballate, prosa e, particolarmente nei secoli scorsi, teatro. In seguito verranno proposte due opere che, particolarmente nel loro contesto storico, politico e culturale, hanno contribuito alla trasmissione della tradizione tedesca del *Nibelungenlied* attraverso questo distintivo mezzo di espressione.

Nibelunghi è addirittura il drago ad averla vinta, in accordo con la politica non cruenta adottata dalla Disney, come riporta Ferrari (2002) a pp. 64-65

¹³³ Significativa la storpiatura del nome di Sigfried in *Paperino e l'oro del Reno*, il cui protagonista sospira continuamente, al punto da guadagnarsi l'appellativo di Sigfritto. Per ulteriori dettagli, si invita alla consultazione di Ferrari (2002) a p. 65

Capitolo 3:

Contesto storico

Dalla seconda metà dell'Ottocento si sono susseguite molteplici riscritture del *Nibelungenlied*, presentando in ogni rielaborazione un'ideologia culturale differente, in accordo con un differente contesto di recezione rispetto alla fonte originale. Lo scopo sociale per cui tali rielaborazioni vengono operate induce a indagare la produttività della leggenda nibelungica, che nelle sue svariate interpretazioni vede occasionalmente stravolti alcuni dei significati sedimentati nella percezione vigente sino a quel momento, creando un intenso dialogo intertestuale tra opere, talvolta persino conflittuale.¹³⁴ Per comprendere appieno l'importanza della versione proposta da Friedrich Hebbel del 1861 bisogna dunque tracciare una panoramica del contesto socio-culturale in cui l'opera è stata concepita.

In seguito alla rivoluzione industriale in Inghilterra, al quale sono conseguiti dei cambiamenti strutturali economici, tecnologici, filosofici e religiosi che sconvolsero per i secoli a venire l'intero continente europeo, si presentò alle nuove generazioni un senso

¹³⁴ Non sono naturalmente mancate riscritture politicamente impegnate della materia nibelungica. Sebbene le fonti nordiche trattino il decadimento di un popolo, l'accento è stato posto sulla forza della nazione che si scontra, e perisce, contro gli Unni invasori, con l'intento di suscitare coesione e fortificare l'identità nazionale tedesca, come illustra Ferrari (2005) a pp. 237-238

di disorientamento di fronte al frenetico sviluppo evolutivo, nonché un attaccamento ai valori dell'Illuminismo pressoché religioso. Tale sentimento di angoscia e spaesamento, anticamera del profondo nichilismo tipico novecentesco, si manifestò in Germania con un'acuta nostalgia per il passato, un intenso desiderio di riscoprire il presunto glorioso trascorso germanico. La ricerca di un substrato comune per le popolazioni di lingua tedesca incentivò il crescente nazionalismo, nonostante l'interesse per le scoperte scientifiche fosse riuscito a permeare l'ostruzionismo politico in Germania.¹³⁵

La tarda formazione di uno Stato nazionale tedesco, ottenuta attraverso vittorie militari e politiche del cancelliere prussiano Bismarck anziché movimenti nazionali di stampo liberale, determinò un sentito ritardo anche nella recezione di correnti culturali di provenienza europea.¹³⁶ Berlino fu la prima metropoli moderna tedesca, capitale della Germania unita. Dopo la rivoluzione del 1848, con cui tramontarono le speranze in uno Stato progressista, le tendenze contrapposte che si affermarono furono un pessimismo cosmico basato sulla dottrina filosofica di Schopenhauer, una sorta di negazione del mondo legata in parte alla venerazione tardo-romantica per l'arte, e la fiducia nel progresso tecnico dovuta alle industrie di cui la borghesia tedesca scoprì il potenziale. Il pensiero del filosofo francese Auguste Comte, padre spirituale della sociologia moderna,¹³⁷ diede al positivismo tedesco un forte impulso verso la ricerca di una spiegazione logica agli eventi del presente nella ricostruzione quanto più fedele degli avvenimenti passati, attraverso riferimenti storici, connessioni e condizionamenti.

Nella seconda metà dell'Ottocento, lo storicismo divenne la mentalità dominante presso la borghesia tedesca, invitando a ridurre ogni fenomeno a risultato di un processo storico. Tale tendenza influenzò tutti i settori della vita culturale in Germania, dai testi

¹³⁵ Le teorie darwiniane, tradotte in tedesco dal biologo e filosofo Ernst Haeckel, indussero ad un approccio entusiasta della popolazione verso il dibattito scientifico, nonostante il bigottismo e l'atteggiamento conservatore del Reich guglielmino, facilitando l'introduzione di tali conoscenze in Germania. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Kindl (2015) a pp.272-273

¹³⁶ Tale distacco indusse in Germania ad un conflitto quasi violento tra naturalismo e realismo, una reazione di ribellione *à la* Sturm und Drang,

¹³⁷ Comte sosteneva che "tutto il sapere risiede nell'unità pratica, nella sua funzione sociale, vale a dire nell'obiettivo di far progredire l'intera società." A sostegno della stessa ipotesi, secondo cui sarebbe possibile "capire il mondo dolo se se ne conoscono le origini," si disse Leopold von Ranke, fondatore della moderna scienza storica in Germania. Per ulteriori approfondimenti, si veda Kindl (2015) a pp. 278-279

in prosa ai libretti per l'opera, fornendo terreno ideologicamente fertile al nazionalismo prussiano. Lo storicismo indusse ad una riscoperta del mondo medievale, di tradizioni e storie perdute di cui la Prussia, proclamatasi erede legittima del Sacro Romano Impero, si appropriò al fine di unificare la Germania sotto la propria guida con il consenso del popolo. Parte di tale processo coinvolse il mondo della mitologia germanica, patrimonio culturale di cui la Prussia ingiustamente rivendicò l'esclusivo possesso, estromettendo l'Austria e la Germania dall'eredità dei Nibelunghi. Sigfried divenne l'eroe leggendario senza paura e senza macchia, il portavoce di un sentimento nazionalistico ottuso e reazionario,¹³⁸ forza e combattività rappresentavano caratteristiche fondamentali del popolo germanico e del suo presunto passato arcaico, sublime e tragico.

Lo sprofondamento in un dibattito sulle presunte glorie passate di un antico popolo germanico si tramutò in crescente rinuncia alle aspirazioni politiche nel presente, in particolar modo dopo il 1848. Nell'ambito letterario, si assistette ad uno spostamento dell'interesse di poeti e scrittori verso illusioni e realtà alterate, anziché a replicare "una copia esatta e naturalistica," non idealizzata, delle esperienze quotidiane.¹³⁹

In risposta alla stagnazione economica, sociale e politica, la borghesia preferì il conforto del mito religioso dell'arte, rifugiandosi in un idillio artificioso che estraniava l'individuo in un mondo interiore. Di tale problematica erano ben consapevoli gli autori dell'epoca, tra i quali il drammaturgo Friedrich Hebbel, che trattarono ampiamente nelle loro composizioni la tematica della miseria umana e delle pessime condizioni di vita.¹⁴⁰

¹³⁸ Il prototipo di prode guerriero tedesco delineato dalla Prussia, sconfitto solo perché tradito dai suoi, servì per focalizzare l'odio contro la nazione francese, erede della minaccia "latina" presente nella tradizione, come evidenzia Kindl (2015) a p. 281

¹³⁹ Nella produzione letteraria del realismo poetico tedesco mancarono i grandi romanzi a sfondo sociale, vicini al contemporaneo movimento europeo, che affrontino temi di scottante attualità della portata dei narratori russi Tolstoj e Dostoevskij, né di Balzac, Stendhal, Flaubert o Zola nella vicina Francia, lasciando il posto alla tradizione classica del *Bildungsroman*, di scarsa rilevanza sociale. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Kindl (2015) a pp. 282-283

¹⁴⁰ L'assenza di grandi metropoli tedesche in cui allargare le proprie vedute spinse diversi scrittori a dirigersi altrove, come nel caso di Theodor Fontane, in alternativa a rimanere in periferia, come nel caso degli svizzeri Gottfried Keller e Conrad Meyer. Hebbel similmente si trasferì dall'estremo Nord della Germania a Vienna. Per ulteriori informazioni, si consulti Kindl (2015) a p. 284

In Germania, l'inquietudine derivante dalle trasformazioni e dalle rivendicazioni proletarie persuase la borghesia a cercare l'ordine sociale della Prussia conservatrice, in cambio del progresso economico e tecnologico. Il nazionalismo reazionario si connotò in modo pericolosamente affine a ideologie razziste che in seguito avrebbero avuto conseguenze disastrose. Lo sconvolgimento filosofico ad opera di Friedrich Nietzsche contribuì all'abbandono del dibattito su temi trascendentali e metafisici, in favore di un ritorno alla realtà che si estese all'ambito della letteratura.¹⁴¹

Il genere prediletto dal realismo tedesco, a differenza di quello europeo, non fu il romanzo, bensì la novella, per via del formato agile e della particolare adattabilità alla pubblicazione in riviste e periodici culturali. La struttura di tale componimento breve si distingueva inoltre per una certa affinità con quella del dramma, dove la tensione sale repentinamente e l'azione si chiude con uno scioglimento inatteso del nodo drammatico, dando una conclusione concisa del racconto.¹⁴² Il bisogno di intrattenimento di spessore culturale espresso dalla popolazione interessò anche il teatro, in particolare di genere musicale come l'opera, e non mancarono rifacimenti della materia nibelungica a rinforzare l'ideologia storica collettiva. Come già anticipato, l'intreccio della figura di Sigfried con il personaggio di Bismark,¹⁴³ associazione rafforzata dalla sovrapposizione del drago ucciso dall'eroe con la Francia sconfitta, trovò notevole riscontro nelle opere contemporanee. In seguito verranno proposte alcune delle rielaborazioni teatrali che si distinsero intorno alla seconda metà dell'Ottocento, per motivi diversi l'una dall'altra, e agevolarono la trasmissione della leggenda nibelungica.

¹⁴¹ Nietzsche mise pesantemente sotto processo le teorie incentrate sul concetto di ragione che dava fondamento alla fiducia nel progresso ereditata dall'Illuminismo, concentrandosi in modo particolare sullo storicismo fino a quel momento tanto apprezzato. Così facendo, il filosofo si accorse che anche Wagner forniva con i propri libretti "uno straordinario esempio di falsificazione storicista," come viene definito in Kindl (2015) a p. 292

¹⁴² In questo stesso periodo conobbe il successo anche la satira breve, un genere che si affermò in Inghilterra e in Francia già a partire dal Seicento. Il tardo sviluppo del *comic strip* permise a Busch di conoscere il successo con "*Max und Moritz*," una storia illustrata piena di rassegnazione e pessimismo nei confronti dell'innata malvagità umana. Per approfondimenti in merito, si consulti Kindl (2015) a pp. 301-302

¹⁴³ Adottando un'immagine proveniente nella tradizione nordica anziché dal *Nibelungelied*, Guido Schmitt raffigurò il cancelliere tedesco mentre forgia una spada, associando Balmung all'unità del Paese che il politico abilmente maneggia. Per un approfondimento in merito, si consulti Heinzle (2005) a pp. 122-124

Riscritture teatrali nell'Ottocento

L'esordio della tradizione tedesca nibelungica nella scena teatrale ottocentesca avviene in Germania nel 1810, quando Friedrich de la Motte Fouqué riesuma il mito del popolo burgundo e dell'eroe nibelungo nella trilogia drammatica *Der Held des Nordens*. Il componimento teatrale non mostra un particolare interesse per la contestualizzazione storica delle gesta compiute dai personaggi,¹⁴⁴ quanto invece un fervente impegno nella trasposizione della narrazione in chiave politica. Il drammaturgo simpatizza con le idee promulgate dalle istituzioni prusso-tedesche, che dalla caduta definitiva di Napoleone si diffondono e incoraggiano un clima nazionalista, e il mito nibelungico si presenta allo scrittore come un candidato promettente per riportare il popolo germanico, divenuto una potenza coesa da poco tempo,¹⁴⁵ alla gloria e all'unità. Il primo obiettivo della riscrittura teatrale di Fouqué sembrerebbe quello di riportare alla luce le virtù degli eroi germanici antichi e risvegliare l'orgoglio nazionalistico necessario per sconfiggere definitivamente la minaccia francese, rappresentata da Napoleone, e fondare una nazione moderna.¹⁴⁶

Dopo questa rilettura del mito, apprezzata e sostenuta da Wilhelm August von Schlegel,¹⁴⁷ gli intellettuali della nascente Germania fondano ideologicamente la propria identità nazionale sullo scontro tra goti, burgundi e scandinavi, nonché sulla rinascita dalle ceneri dei loro antenati massacrati. La propensione della critica ad interpretare il mito in chiave prima nazionale, poi nazionalistica, fino a diventare propaganda razzista,

¹⁴⁴ L'autore non fa riferimenti storici a fatti realmente avvenuti, né indaga le condizioni che hanno portato alla morte di Sigfried e al massacro burgundo. Si preferisce mantenere il racconto in una dimensione storica che non sia connessa con la realtà. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2005) a p. 46

¹⁴⁵ Il ritardo della classe borghese in Germania significa una costituzione politica senza tradizioni a cui affidare uno spirito nazionalistico, su cui focalizzare le aspettative per il futuro. La condizione sociale in cui versa il Paese, immaturo per una rivoluzione, viene descritta da Heine nel discorso "*Deutschland*" del 1842 come quella di un bambino ancora maldestro, di cui tuttavia i bambini dei vicini devono guardarsi per quando crescerà. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Heinze (2005) a p. 122

¹⁴⁶ Come altri scrittori romantici della sua epoca, che ne seguono le orme, Fouqué prende spunto dalla versione tedesca del mito per mettere in risalto quelli che giudica gli aspetti più autentici, in qualche modo più "germanici" della tradizione, come puntualizza Ferrari (2005) a p. 46

¹⁴⁷ Secondo il critico letterario, serve infatti una mediazione poetica che renda accessibile ai lettori le fonti nordiche. Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2005) a pp. 240-241

lascia comunque il posto a diverse riletture in cui la tematica principale risulta di natura religiosa, anziché politica. È il caso dell'opera Ernst Raupach, all'epoca molto amato, intitolata *Nibelungenhort*, inscenata per la prima volta nel 1828 e pubblicata nel 1834.

Il componimento drammatico di Raupach non riveste al giorno d'oggi un ruolo di notevole rilievo nello studio delle riscritture del *Nibelungenlied*, tuttavia si distanzia dalle riscritture che la precedono in quanto pone al centro della propria narrazione la contrapposizione tra il mondo pagano e quello cristiano. La figura di Etzel risulta inoltre associata ad un leader barbaro e dispotico, il cui popolo esulta alla morte del proprio sovrano,¹⁴⁸ in riferimento alla battaglia unno-burgunda del V secolo. Tali considerazioni rappresentano i primi passi verso un approccio storicamente più preciso delle vicissitudini dei Nibelunghi, le quali rimangono pressoché invariate ma ricontestualizzate, presentate sotto una diversa luce, rendendo la leggenda un ponte tra passato e presente.

Mostrando una propensione per l'accuratezza nei dettagli più marcata di quella presente nel lavoro di Raupach,¹⁴⁹ Richard Wagner compone il celeberrimo *Der Ring des Nibelungen*, contribuendo alla tradizione nibelungica teatrale col *Musikdrama* d'ispirazione non solamente tedesca,¹⁵⁰ bensì annoverando l'Edda tra le proprie fonti. In tale componimento emerge il desiderio di astrarre i Nibelunghi dalle stesse connotazioni nazionalistiche che fino a quel momento caratterizzano l'opera.¹⁵¹

¹⁴⁸ La libertà nazionale viene dunque collegata alla libertà religiosa, come nota Ferrari (2005) a p. 47

¹⁴⁹ La rielaborazione drammatica di Raupach risente fortemente delle intenzioni cristianeggianti dell'autore, considerato molto colto ma poeticamente epigonale. Per approfondimenti in merito all'opinione del razionalista Friedrich Theodor Vischer nei riguardi del tentativo di riprodurre una "contaminazione moderna che sottragga il tessuto della saga nibelungica alla sua originaria arcaicità," si consulti Quattrocchi (1986) a pp. 109-111

¹⁵⁰ Con l'aiuto del professore Jakob Grimm, Wagner integra alle vicende narrate nel *Nibelungenlied* frequenti interventi provenienti dalla tradizione nordica. Al fine di esprimere la propria visione dell'autentica natura umana, in conflitto con la forza di elementi esterni quali amore e potere attraverso molteplici fonti, Wagner studia intensivamente la traduzione di Johan Gustav Droysen del 1832 e trasforma la tradizione epica stessa. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Heinze (2005) a pp. 123-125

¹⁵¹ Per approfondimenti, si consulti Heinze (2005) a pp. 123-125

L'esclusivo predominio dell'elemento mitico su quello storico rende la versione di Wagner nettamente distinta dalle precedenti,¹⁵² nonché da quella del coevo Friedrich Hebbel che si fa notare per la profondità della caratterizzazione dei personaggi e per la distanza intellettuale dalla visione conservatrice di Raupach. Nel proprio dramma in tre atti del 1861 *Die Nibelungen*, ambientato in un periodo storico d'invenzione del drammaturgo in cui tutte le popolazioni germaniche si convertono al Cristianesimo contemporaneamente, alla tematica religiosa s'interseca quella filosofica e mitologica,¹⁵³ nonostante la fonte principale, vale a dire il *Nibelungenlied*, sia quanto più lontano dalla magia di attestato nella tradizione nibelungica. Il trionfo del credo cristiano sul Paganesimo, in parte incarnato nella figura della strega Frigga,¹⁵⁴ viene annunciata al termine dell'opera teatrale da Dietrich, il quale proclama l'incombente arrivo di un'era votata al monoteismo.

Altrettanto riguardo, se non maggiore, è riservato al condottiero cristiano nella rappresentazione teatrale di Felix Dahn, un popolare imitatore di Hebbel simpatizzante della politica bismarckiana. Nel suo lavoro *Markgraf Rüdiger von Bechelaren* del 1875, Dietrich è il reale motore dietro agli eventi narrati, il suo intento originario consiste nel liberare il popolo germanico dal giogo di Etzel e vendicare la morte di Sigfried,¹⁵⁵ quindi si serve dell'odio represso di Kriemhild nei confronti di Hagen. I burgundi macchiatisi del sangue dell'eroe nibelungo periscono nello scontro con gli unni, mostrando tuttavia il loro valore in battaglia contro la codardia dei loro avversari prima di perire.

¹⁵² Per ulteriori approfondimenti in merito alla critica di Vischer nei confronti della tetralogia wagneriana, si consulti Quattrocchi (1986) a p. 112

¹⁵³ A riprova di ciò, la figura di Brunhild è progenie di dei norreni contrariamente alla principessa della tradizione tedesca. L'interazione tra umani e figure divine o semi-divine non conduce ad una coesistenza pacifica. Per approfondimenti, si consulti Ferrari (2005)

¹⁵⁴ Questo personaggio, ripreso in seguito da Reinl della propria rielaborazione cinematografica del mito, rappresenta il mondo pagano nordico, l'uso di pratiche divinatorie attraverso bastoncini con segni runici e pitture rupestri scandinave. Per ulteriori informazioni, si consulti Ferrari (2008) a pp. 46-47

¹⁵⁵ La battuta conclusiva dell'opera ricalca quella del suo corrispettivo Hebbeliano, inneggiando alle popolazioni germanofone anziché a colui che morì sulla croce. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Ferrari (2005) a pp. 48-49

Nonostante le notevoli differenze strutturali e qualitative nella serie di riscritture ad opera in particolare della triade formata da Raupach, Hebbel e Dahn, la tradizione letteraria sinora illustrata preferisce rappresentare gli eventi nella stessa ambientazione e in un medesimo periodo storico. Il drammaturgo norvegese Henrik Ibsen rompe nel 1858 questa tradizione con la prima rappresentazione dell'opera *Hærmændene på Helgeland*, in cui emerge una sua ideologia letteraria,¹⁵⁶ piuttosto che politica. L'opera norvegese non raggiunge tuttavia il fasto di quella wagneriana o Hebbeliana, considerati invece capitolari nello studio delle rielaborazioni nibelungiche, non solo per via del notevole impatto storico.¹⁵⁷ Durante la Repubblica di Weimar, *Die Nibelungen* di Hebbel fu infatti la seconda opera teatrale più rappresentata, legando indissolubilmente il nome di Friedrich Hebbel al culto nazionale del terzo Reich, sebbene contro il suo consenso, così come il *Nibelungenlied* divenne strumento di propaganda nazista per il carattere eroico dei personaggi nonostante la sua reale complessità.¹⁵⁸

Per comprendere meglio come si sia distinta la trilogia Hebbeliana dalle varianti proposte da rinomati drammaturghi della stessa epoca e contesto storico, si propone in seguito un'analisi più accurata sul componimento in questione e un approfondimento sull'autore che diede personalità a dei personaggi mitologici fino ad allora puramente associati a valori eroici germanici.

Hebbel e la trilogia dei Nibelunghi

Christian Friedrich Hebbel nasce il 18 marzo 1813 nella città di Wesselburen, nella Germania settentrionale, in una famiglia di umili origini. Le ristrettezze finanziarie

¹⁵⁶ Ibsen opera secondo una teoria di propria formulazione secondo la quale ballate e narrazioni tradizionali andrebbero integrati nella letteratura moderna e resi appetibili per il pubblico a lui contemporaneo. La sua opera è testamento del desiderio di vedere prosa e poesia intersecarsi in un armonioso intreccio, aggiungendo talvolta citazioni dalle saghe nordiche antiche, come nota Ferrari (2005) a pp. 50-51

¹⁵⁷ In merito alle rappresentazioni teatrali di drammi a tematica nibelungica e al forte ascendente esercitato dalla produzione Hebbeliana nella produzione Novecentesca, si consulti il saggio di Hoffmann (1998) a pp. 127-152

¹⁵⁸ Hoffmann (1998) a pp. 127-152

che contraddistinguono la sua infanzia sono motivo d'esortazione per il giovane Hebbel a sfruttare le proprie conoscenze, dopo la morte del padre muratore, per proseguire gli studi ad Amburgo, dove in seguito inizia la sua produzione teatrale ispirata alle lezioni di filosofia schellinghiana. Grazie al sostegno economico delle figure che riconoscono il suo talento poetico, tra i quali figura la scrittrice Amalie Schoppe per aver sostenuto la pubblicazione delle sue poesie sulla rivista *Hamburg Modezeitung*, lo scrittore riesce a studiare e viaggiare, seppur vivendo negli stenti per molti anni. Dopo aver frequentato per breve tempo l'università di Heidelberg e Monaco, una borsa di studio gli permette di entrare in contatto con la cultura di grandi città quali Roma, Napoli e Parigi, nella quale conosce Heinrich Heine, prima di stanziarsi a Vienna. Nella capitale austriaca, Hebbel s'invaghisce dell'attrice del *Burgtheater* Christine Enghaus, che sposa nel 1846, poco prima dell'anno della rivoluzione.

Nel 1848, Hebbel conosce un notevole successo nel teatro viennese, arrivando persino a divenire l'autore più rappresentato dell'epoca assieme a Franz Grillparzer, in particolare per merito dell'opera *Maria Magdalena*,¹⁵⁹ considerato il suo *magnum opus*, in cui emerge l'inclinazione politica dell'autore. La protagonista delle vicende, ispirata in parte all'Emilia Galotti di Lessing, è infatti vittima di conflitti interni alla classe borghese, i quali mostrano la vicinanza del drammaturgo all'ideologia rivoluzionaria. In seguito alla rivoluzione, tuttavia, Hebbel rimane colpito dalle conseguenze negative che ne derivano. L'influenza del pensiero filosofico di Schopenhauer avvicina Hebbel ad un pessimismo che si riflette nelle sue opere future, quali *Herodes und Marianne* e *Gyges und sein Ring*, in cui traspare una visione tragica della vita. La stessa *Die Nibelungen* è un'opera pervasa dal senso di impotenza dell'uomo, per quanto moralmente integro o eroico, di fronte ad un destino avverso.¹⁶⁰

¹⁵⁹ La *Maria Maddalena* rappresenta il solo tentativo di riprendere la tradizione e lo sviluppo del dramma borghese, che getta i primi germogli durante il classicismo, in un'epoca altrimenti volta a dedicare la propria attenzione interamente alla fedeltà storica, come sostiene Kindl (2015) a p. 302

¹⁶⁰ Rimane tuttora significativo il contributo di Hebbel all'immagine collettiva dei personaggi mitologici della leggenda nibelungica, che riecheggia nell'opera di Ibsen e Strindberg così come, suo malgrado, nella propaganda nazista che ne strumentalizza gli elementi epici in seguito alla sua morte nell'anno 1863. Per ulteriori informazioni, si consulti Kindl (2015) a p. 303

Dopo un primo contatto con la materia nibelungica nel 1831, Hebbel ne riscopre il fascino assistendo ad una rappresentazione del componimento di Raupach intorno al 1845. L'attenzione del popolare drammaturgo per gli effetti speciali non sopperisce alla mancanza di spessore nella caratterizzazione dei personaggi, secondo il gusto di Hebbel, il quale trova l'opera complessivamente triviale ma rimane ciò nondimeno colpito dalla forza della figura di Kriemhild, inesorabile nella vendetta del proprio amore nonostante le avversità. Tale esperienza ispira Hebbel nel 1855 a lavorare al proprio adattamento della materia nibelungica,¹⁶¹ mantenendo quanto più immutata la trama del manoscritto tedesco originale.

La stesura di *Siegfrieds Tod*, la prima parte della trilogia di Hebbel, è terminata nel febbraio 1857, mentre il resto dell'opera viene ripreso due anni dopo e concluso nel marzo 1860. La prima rappresentazione completa viene messa in scena a Weimar l'anno seguente, riscuotendo grande successo prima che la trilogia venga pubblicata nel 1863.

Lo stile inflessibile, persino rude della tragedia tedesca che ne risulta esprime la diretta proiezione dei personaggi ad ascoltare le proprie inclinazioni ed i loro affetti, il loro amore nel caso della protagonista femminile. Ampliando o tralasciando a propria discrezione alcune scene o alcuni dettagli delle vicissitudini narrate nel poema medievale,¹⁶² Hebbel rappresenta delle personalità complesse e spontanee, primitive nella loro naturalità e prive delle più evidenti forzature presenti nell'opera duecentesca.

Poiché le differenze sostanziali tra l'interpretazione Hebbeliana e l'ipotesi si apprezzano nel dettaglio della profondità interiore dei personaggi coinvolti e nella scelta di lasciare che alcuni episodi vengano narrati dai protagonisti stessi, anziché dallo scrittore, si ritiene opportuno fornire in seguito un riepilogo della trama corredato da estratti di alcuni interventi ritenuti significativi nello studio delle figure delineate.

¹⁶¹ Il lavoro di Raupach non è il solo a suscitare le critiche di Hebbel, che deride i tentativi fatti dai suoi predecessori Ludwig Uhland, Friedrich de la Motte Fouqué, Emmanuel Geibel, il quale scrive ben due drammi sull'argomento, usando toni definiti 'dolciastri,' nonché Theodor Vischer, la cui trilogia paradossalmente ispira l'opera Hebbeliana. Per ulteriori approfondimenti, si consulti Dell'Omodarme (1953)

¹⁶² Pur restando il *Nibelungenlied* la fonte preponderante degli eventi narrati, Hebbel trae alcuni elementi dall'*Edda* e dalla *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm, in particolare per il personaggio di Brunhild, come puntualizzato da Dell'Omodarme (1953)

Riassunto e commento

Come precedentemente anticipato, la rielaborazione di Hebbel non ritocca eventi o circostanze narrate nel manoscritto tedesco, fornisce piuttosto delle spiegazioni e degli approfondimenti su quanto avviene nella corte burgunda e, in seguito, unna. Una certa attenzione è riservata alla tematica religiosa e all'interpretazione dei precetti cristiani in particolare, poiché a seconda del personaggio vengono messe in risalto diversi volti del medesimo credo. Non per nulla, il primo atto della tragedia si apre con lo spergiuro contro Cristo di Hagen Tronje. La mattina di Pasqua, il condottiero burgundo dal temperamento borioso e beffardo si rifiuta di osservare l'usanza di mangiare pesce anziché carne, un aperto gesto di sfida nei confronti delle usanze cristiane.

Il medesimo sprezzo si mostra nel momento in cui il compagno Volker menziona Brunhild e la forza sovrumana della donna, dalla quale invece Gunther sembra attratto. La bella vergine dalla lontana Islanda ha molti pretendenti, nessuno dei quali fa ritorno dopo aver chiesto la sua mano.¹⁶³ L'arrivo inaspettato del famigerato Sigfried, accompagnato da dodici cavalieri, distoglie l'attenzione del sovrano burgundo, poiché Hagen sostiene che ogni suo possedimento sia frutto della sua possanza, non di astuzie o tranelli.

Il guerriero nibelungo annuncia il proprio intento di sfidare Gunther affinché il vincitore possa ergersi sui loro regni uniti in un unico reame, provando il proprio valore di sovrano, e nonostante Hagen lo accusi di sbruffoneria, Gunther invita Sigfried alla propria tavola per instaurare un rapporto amichevole, anziché cercare il conflitto o rimandarlo forzatamente nelle terre paterne. Nel frattempo, la regina Ute assiste la principessa Kriemhild nell'interpretazione del sogno, presagio dell'arrivo di uno sposo che la giovane non vuole amare per timore di soffrire. Diversamente da quanto avviene nel *Nibelungenlied*, in cui si pone fine alla discussione per volere della principessa, Ute conforta la figlia:

¹⁶³ Contrariamente a quanto riportato dalla tradizione tedesca, il castello di Brunhild, circondato e protetto da fiamme, è inoltre sotto la tutela di Alberigo e dal popolo dei nani, creature perfide, astute e dotate di grande forza fisica.

Doch all die bittren Tränen, die ich weine, / Sind durch den ersten Kuß vorausbezahlt, /
Den ich von deinem Vater einst empfang. / Auch hat er, eh er schied, für Trost gesorgt, /
Denn wenn ich stolz auf tapfre Söhne bin, / Und wenn ich dich jetzt an den Busen drücke,
/ So kann's doch nur geschehn, weil ich geliebt. / Drum laß dich nicht durch einen Reim
erschrecken: / Ich hatte lange Lust und kurzes Leid.¹⁶⁴

Le rassicurazioni di Ute e la visione di Sigfried dalle proprie stanze persuade Kriemhild a non terminare il giuramento di ritrarsi alla prospettiva di intraprendere una relazione anziché farsi avanti, prima che le nobildonne si rechino a messa. La presenza materna si percepisce più distintamente di quanto non avvenga nell'ipotesi.

Il clima festoso alla corte burgunda e la prova di forza in cui il nibelungo dimostra la propria superiorità nel lancio della pietra,¹⁶⁵ inducono Sigfried ad ammettere che le sue mire non erano estese ai possedimenti materiali di Gunther, quanto a sua sorella. Gunther gli propone di ottenerla in sposa in cambio dell'aiuto nel conquistare la mano di Brunhild, sebbene Sigfried lo metta in guardia dalla potente regina. Di fronte all'insistenza di Gunther, che professa di voler morire nel tentativo piuttosto di rinunciare a priori, Sigfried paragona Brunhild ad una sorta di divinità naturale dal cuore di pietra, il cui animo conosce solo la freddezza e il desiderio di combattere per la propria indipendenza:

Du weißt nicht, was du sprichst. Ist's Schmach für dich, / Daß dich das Feuer brennt, und
daß das Wasser / Dich in die Tiefe zieht? Nun, sie ist ganz, / Wie's Element, und einen
Mann nur gibt's, / Der sie bewält'gen und, wie's ihm gefällt, / Behalten oder auch
verschenken kann!¹⁶⁶

Non riuscendo a far desistere Gunther dai propri intenti, né a farlo riflettere sulla propria non idoneità quale compagno di un tale spirito indomabile, Sigfried accetta le sue condizioni e narra del proprio viaggio in Islanda, dove ottenne tesoro dei nibelunghi

¹⁶⁴ Gli estratti dell'opera di Hebbel citati in seguito provengono dalla biblioteca digitale "Projekt Gutenberg" e fanno riferimento all'edizione pubblicata da Reclam Verlag nel 1998. Se ne indicherà da qui in avanti il link alla pagina di consultazione e la data dell'ultima visualizzazione: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/5> 01/08/2019

¹⁶⁵ Hebbel sceglie di non includere nella propria rielaborazione quanto avviene in terra islandese, lasciando che si palesino solo gli effetti della spedizione anziché descrivere come i protagonisti affrontano le prove di Brunhild, ma viene comunque dimostrata la superiorità prestazionale di Sigfried sui burgundi in tale occasione.

¹⁶⁶ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/6> 01/08/2019

e apprese le modalità delle sfide senza farsi scoprire.¹⁶⁷ Il racconto prosegue esponendo l'uccisione del drago e l'asservimento di Alberigo, il quale gli cede la propria cappa magica e gli rivela le proprietà magiche del sangue di drago in cambio della propria vita.¹⁶⁸ Il resoconto incita l'entusiasmo di Gunther anziché estinguerlo.

La prima scena del primo atto del *Sigfrieds Tod* si apre con un rito pagano, attraverso il quale la consigliera e nutrice di Brunhild annuncia l'arrivo dei burgundi leggendo le rune al chiaro di luna,¹⁶⁹ incurante della progressiva sostituzione del cristianesimo ai suoi antichi dei pagani:

Fürchtest du / Sie darum weniger? Sie können uns / Noch immer fluchen, wenn auch
nicht mehr segnen, / Und willig schlacht ich ihnen ihren Bock. ¹⁷⁰

Frigga rammenta a Brunhild del suo battesimo controverso,¹⁷¹ pronostico di un'incompatibilità col cristianesimo, prima che giungano i pretendenti dalla terra burgunda. La regina mostra subito il suo interesse per Sigfried, il quale tesse invece le lodi di Gunther, mai sconfitto in battaglia, ricco e potente. A poca distanza, Volker mostra sprezzo per le Brunhild ed i suoi possedimenti:

¹⁶⁷ Poiché nel *Nibelungenlied* il racconto non è altrettanto dettagliato, Hebbel prende ispirazione dalla versione norrena della leggenda, secondo cui Siegfried incontra i due figli del re Nibelung, i quali hanno appena ucciso e seppellito il loro padre per spartirsi l'eredità, e chiedono all'eroe di dividere il tesoro in modo equo. Dopo aver proposto la propria soluzione, viene attaccato dai due fratelli insoddisfatti. Nel tentativo di difendersi, Sigfried impugna la spada magica Balmung e per incanto i suoi avversari si trafiggono tra loro senza che l'eroe debba muovere un attacco. La narrazione ha la funzione di mostrare come Sigfried entri in modo legittimo in possesso del tesoro e della spada magica.

¹⁶⁸ Contrariamente alla versione tedesca, Hebbel include tra i poteri conferiti a Sigfried la capacità di capire il linguaggio degli uccelli, oltre all'invulnerabilità dermica quasi totale. Sono infatti gli uccelli a indirizzare Sigfried verso il castello di Brunhild, a suggerirgli di farsi largo tra le fiamme e di non fidarsi della sua bellezza commovente.

¹⁶⁹ L'inserimento nel testo Hebbeliano di elementi tipici della tradizione pagana crea un senso di contrapposizione tra il credo cristiano e le religioni che lo precedono. Hebbel intende dare voce al credo legato alla natura che, nel corso delle vicende, si scontra con il monoteismo, mentre nel *Nibelungenlied* non viene menzionata neppure la figura della nutrice di Brunhild.

¹⁷⁰ <https://guttenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/8> 01/08/2019

¹⁷¹ Nel racconto di Frigga, quando la bimba destinata a diventare regina è in procinto di ricevere il battesimo, il braccio del prete che si occupa della funzione si immobilizza misteriosamente prima che l'acqua santa la bagni. Viene invitato un secondo sacerdote per completare il rito, il quale si ammutolisce durante la cerimonia anziché benedirlo. Il terzo tentativo giunge a buon fine, anche se poco dopo il prete officiante cade al suolo e non si rialza più.

Und bald verbreitet sich's von Pol zu Pol. / Dann ziehn sie noch, wie jetzt, zu mir heran, / Doch nicht mit Schwertern, um mit mir zu kämpfen, / Nein, demutvoll, mit abgelegten Kronen, / Um meine Träume zu behorchen und / Mein Stammeln auszudeuten, denn mein Auge / Durchdringt die Zukunft, und in Händen halt ich / Den Schlüssel zu den Schätzen dieser Welt. / So thron ich schicksallos, doch schicksalkundig, / Hoch über allen und vergesse ganz, / Daß mir noch mehr verheißen ist. Es rollen / Jahrhunderte dahin, Jahrtausende, / Ich spür es nicht! Doch endlich frag ich mich: / Wo bleibt der Tod? Da geben meine Locken / Mir Antwort durch den Spiegel, sie sind schwarz / Und ungebleicht geblieben, und ich rufe: / Dies ist das Dritte, daß der Tod nicht kommt! ¹⁷²

Nel frattempo, la corte burgunda si appronta per le nozze da commemorare al ritorno del re e dei suoi uomini. Nelle cucine, Rumolt elogia l'audacia di Sigfried, che sconfisse i principi Lüdegast e Lüdeger con facilità, prima dell'arrivo di molte navi, in cui viaggiano Gunther e della futura sposa. La stima di Rumolt per Sigfried è condivisa da Giselher, che approva l'unione tra il nibelungo e sua sorella Kriemhild, la quale a sua volta mostra il proprio benessere con piccoli gesti d'affetto:

Sigfried: Kleinodien sind mir, was den andern Staub, / Aus Gold und Silber kann ich Häuser baun, / Doch fehlt mir solch ein Tuch.
Kriemhild: So nimm es hin. / Ich hab es selbst gewirkt. ¹⁷³

Nella quinta scena, il cappellano è preoccupato poiché il mito di Wotan resiste ancora in terra burgunda così come in Islanda. Frigga è infatti una presenza molto sentita, una confidente fedele della regina di cui Hagen non si fida. La regina Ute e Kriemhild accolgono calorosamente la promessa sposa, spaesata nonostante il tentativo di Kriemhild di mostrarle la bellezza della diversità e di farla sentire accolta. Accortasi della recondita belligeranza di Brunhild, Ute consiglia a Gunther di trattare la propria futura consorte con dolcezza,¹⁷⁴ anziché tentare di temprarne lo spirito orgoglioso. La scena si pone in netto contrasto con la richiesta di matrimonio di Sigfried a Kriemhild, per la quale Brunhild si oltraggia enormemente, poiché rimane all'oscuro dell'intrigo

¹⁷² <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/8> 02/08/2019

¹⁷³ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/9> 02/08/2019

¹⁷⁴ La figura di Ute, pur rimanendo un ruolo marginale come nel *Nibelungenlied*, riveste nell'opera Hebbeliana un ruolo di modesto pacificatore, capace di grande affetto per i propri parenti e dotata di un animo capace di simpatizzare con le angosce delle protagoniste femminili dell'opera.

ordito perché Gunther ottenesse la sua mano.¹⁷⁵ Sigfried dona a Kriemhild in dote il proprio tesoro per mostrarle quanto vale.

La celebrazione delle doppie nozze è occasione di confronto tra le due prossime regine e di acri considerazioni a proposito del popolo dei nani, una razza che vive nella terra e vanta una grande forza e sapienza. Il loro arrivo nella corte burgunda è legato al trasporto del tesoro dei Nibelunghi, che dalla loro protezione passa alle mani di Kriemhild, di cui si vocifera il cattivo auspicio. Sigfried è turbato da incubi in cui un corvo nero si posa sull'oro in questione e non intenda abbandonarlo.

L'attenzione di Sigfried si sposta sullo stallo tra Brunhild e Gunther, al quale Hagen lo intima a porre rimedio, sostenendo che sia un atto dovuto, una prova di fedeltà che egli stesso ben volentieri sosterebbe se ne avesse la possibilità. Il nibelungo si convince della necessità di aiutare Gunther solo quando la questione viene posta sul piano dell'onore, poiché non sarebbe possibile riacquisirlo. Nel corso dei festeggiamenti, i burgundi lamentano l'umore tetro dei nibelunghi, come se vivere al buio li avesse resi un popolo muto e schivo,¹⁷⁶ mostrando chiaramente il carattere polemico dei burgundi.

In un momento di tranquillità, Kriemhild mostra a Sigfried di indossare la cintura da lui gettata in terra la sera prima, ricordando al condottiero in modo frammentario di essere entrato in possesso del suddetto cinto mentre soccorreva Gunther nel domare Brunhild.¹⁷⁷ L'oggetto suscita in lui ribrezzo, ma Kriemhild gli estorce la promessa di farsi confidare il motivo di tanta angoscia.

¹⁷⁵ Nell'opera di Hebbel non vengono illustrati gli eventi che accadono in terra islandese, com'è invece necessario nel *Nibelungenlied*. L'autore si affida alla preconoscenza del pubblico di quanto tramandato nel manoscritto medievale.

¹⁷⁶ Si percepisce lo scherno e l'arroganza che contraddistingue non solo il personaggio di Hagen, bensì l'intero popolo burgundo nell'interpretazione di Hebbel della leggenda.

¹⁷⁷ Contrariamente alla scelta presa da Sigfried nel *Nibelungenlied* in completa consapevolezza del proprio gesto, mentre raccoglie la cintura come una sorta di trofeo, l'eroe nibelungo di Hebbel si accorge di averla strappata solo in seguito. La vista dell'oggetto gli ricorda l'accaduto e provoca in lui disgusto, tanto da volerlo gettare nel Reno per disfarsene.

Il cambiamento di Brunhild in seguito alla notte della violenza si palesa nelle parole affettuose ed accomodanti, come se improvvisamente abbia accettato il proprio ruolo di moglie e ripudi il suo passato da guerriera apertamente:

Ich hör mich gern so nennen, und es kommt / Mir jetzt so seltsam vor, daß ich das Roß /
Getummelt und den Speer geworfen habe, / Als sah ich dich den Bratenwender drehn! /
Ich mag die Waffen nicht mehr sehn, auch ist / Mein eigener Schild mir jetzt zu schwer,
ich wollte / Ihn auf die Seite stellen, und ich mußte / Die Magd um Beistand rufen! ja, ich
möchte / Jetzt lieber lauschen, wie die Spinnen weben, / Und wie die Vögel ihre Nester
baun, / Als dich begleiten! ¹⁷⁸

Convinta della bontà del proprio consorte, che non ha voluto sinora costringerla al rapporto per non svergognarla, Brunhild ammette la propria altezzosità e accusa Sigfried dello stesso difetto, poiché si atteggiava a sovrano pur essendo un mero vassallo. Brunhild vorrebbe che Gunther affermasse pubblicamente la propria superiorità su Sigfried, così da poter vantare il marito più forte. L'umiltà di Brunhild colpisce molto Frigga, la quale non riconosce l'eroina che ha cresciuto.

Ihr Sinn ist so verwandelt, daß ich nicht / Erstaunen würde, wenn sich auch ihr Wesen /
Verwandelte, und wenn sie blonde Locken / Bekäme, statt der schwarzen, die so lange /
Mir unterm goldnen Kamme knisterten. [...] Und hättest du dies Heldenbild erzogen, /
Wie ich, und wüßtest alles, was ich weiß, / So würdest du dich wundern, wie ich selbst.
¹⁷⁹

La gelosia di Brunhild si manifesta quando condivide un bagno con Kriemhild,¹⁸⁰ occasione in cui la sminuisce disprezzando apertamente le arti in cui le è superiore, come il cucito, mentre manca della padronanza di spada e scudo. Kriemhild s'infervorisce di fronte alle offese rivolte al marito nel corso della discussione,¹⁸¹ e risponde alle provocazioni commiserando Brunhild per la verità della quale è al corrente. Ciononostante, la regina burgunda prova di fronte al duomo che Brunhild sia

¹⁷⁸ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/11> 06/08/2019

¹⁷⁹ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/12> 06/08/2019

¹⁸⁰ La scena in questione non perviene nelle stesse circostanze nel *Nibelungenlied*, che avviene invece durante una passeggiata inizialmente tranquilla.

¹⁸¹ Le critiche di Kriemhild sono volte soprattutto all'ostinazione con cui Brunhild investe Gunther di aspettative, poiché non è innamorata di lui ma lo eleva alla figura del proprio ideale. La cecità di Brunhild nei confronti del compagno è fondata poiché, secondo la donna, solo il più forte degli eroi avrebbe potuto sconfiggerla, e così è successo, poiché Gunther non avrebbe potuto sottometterla senza l'aiuto di Sigfried.

stata concubina di Sigfried. Differentemente da quanto avviene nel *Nibelungenlied*, la presenza di Frigga fortifica l'orgoglio e la superiorità di Brunhild, sebbene con la sua verginità sia svanita anche la sua forza smisurata. Il desiderio di vendetta della donna per l'onore offeso incontra il sostegno di Hagen,¹⁸² sebbene Sigfried abbia offerto pubblicamente le proprie scuse e dichiarato di non aver mai giaciuto con la regina: l'unico definitivo rimedio al torto subito di Brunhild consiste nella sua morte. Il motivo per cui la donna brama così ardentemente il suo sangue, non è dettato dalla ragione quanto dalla consapevolezza di essere stata usata come moneta di scambio affinché l'eroe ottenesse la mano di Kriemhild, consegnandola a sua volta a Gunther con l'inganno.

La sostanziale differenza tra Sigfried, la cui cavalleria si forgia su un senso di lealtà esteso persino ai nemici, e Hagen, perfido manipolatore che non si fa scrupoli nell'infangare persino i propri alleati, si mostra nel momento in cui il guerriero burgundo annuncia la falsa dichiarazione di guerra dei principi danesi sconfitti precedentemente dal nibelungo, alla quale l'eroe risponde con astio:

Höll und Teufel, / Ich fühle meinen ersten Zorn! Ich glaubte / Schon oft zu hassen, doch ich irrte mich, / Ich liebte dann nur weniger. Ich kann / Nichts hassen, als den Treubruch, den Verrat, / Die Gleißnerei und all die feigen Laster, / Auf denen er herankriecht, wie die Spinne / Auf ihren hohlen Beinen [...] Hier für die ganze Welt, und meine Zunge / Ruft, wie die Glocke zum Gebet, zur Rache / Und zum Gericht, was Mensch mit Menschen ist. [...] (spezifisch zu Hagen) Schau ihm ins Angesicht und lächle noch. / Du stellst dich ihm in ehrlich-offnem Streit / Und wirfst ihn nieder. Aber viel zu stolz, / Wenn nicht zu edel, um ihn zu vernichten, / Gibst du ihn wieder frei und reichst ihm selbst / Die Waffen dar, die er an dich verlor. / Er stößt sie nicht zurück und knirscht dich an, / Er dankt es dir, er rühmt und preist dich gar / Und schwört sich dir zum Mann mit tausend Eiden: / Doch wenn du, all den Honig noch im Ohr, / Dich nun aufs Lager müde niederstreckst / Und nackt und wehrlos daliegst, wie ein Kind, / So schleicht er sich heran und mordet dich, / Und spuckt vielleicht auf dich, indem du stirbst.¹⁸³

Hagen sfrutta a proprio vantaggio l'aperto disprezzo di Sigfried alla notizia del tradimento della propria fiducia. Sebbene Gunther si opponga alla sua morte,¹⁸⁴ e

¹⁸² Le motivazioni di Hagen sono mosse dal desiderio di disfarsi di un'identità scomoda all'interno della corte burgunda, ma i propositi del guerriero non sono ostacolati né da Gunther, il quale non oppone resistenza all'idea, né da Giselher, che invece prende le distanze dal *Bluträt* che Hagen propone.

¹⁸³ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/13> 06/08/2019

¹⁸⁴ La personalità descritta da Hebbel del sovrano burgundo mette in evidenza una mancanza di polso che l'autore del *Nibelungenlied* lascia implicito: l'unica occasione in cui Gunther riprende il

Giselher similmente contrario,¹⁸⁵ il complotto è stato messo in moto e Hagen insiste per scoprire il punto debole di Sigfried. La rivelazione del segreto collegato al cinto di Brunhild pone il re burgundo nella difficile situazione di scegliere tra la propria sposa e un amico leale, ma Gunther tenta saggiamente di placare Brunhild un'ultima volta. Hagen nel frattempo avvicina Kriemhild con l'intento di manipolarla affinché gli riveli il punto debole in cui la foglia di tiglio cadde su Sigfried mentre il sangue di drago rendeva la sua pelle inscalfibile, e in tale occasione la principessa burgunda rivela che il guerriero nibelungo ha mostrato misericordia con lei, anziché punirla con violenza come avviene nel *Nibelungenlied*:

Mein Gatte hat mir jedes Wort erspart! [...] Lieber hätt' ich's, / Wenn er mich schölte,
doch er mag wohl wissen, / Daß ich es selber tu! [...] Ich weiß, wie schwer ich sie
gekränkt, und werde / Mir's nie vergeben, ja, ich möchte eher, / Daß ich's erlitten hätte,
als getan.¹⁸⁶

Kriemhild è sinceramente addolorata che il suo gesto impulsivo abbia creato tanta pena e non vuole che Sigfried ne debba pagare le conseguenze, perciò rivela ad Hagen il segreto del marito.¹⁸⁷

L'ottava scena viene dedicata con particolare attenzione alla tematica religiosa, in quanto il cappellano conversa con Ute a proposito di temi quali umiltà, abnegazione e sacrificio, citando in particolare il martirio di Santo Stefano, lapidato mentre ascendeva al paradiso, e Kriemhild chiede accuratamente al prete la protezione di Dio per Sigfried, che sta per andare a una caccia. Il colloquio diventa occasione per il sacerdote di parlare

proprio sottoposto è infatti il momento dell'arrivo dell'eroe alla corte burgunda. La sua titubanza lo rende un leader carente, a cui Hagen porta relativamente poco rispetto, mentre nello scritto originale Hagen manipola abilmente il suo sovrano.

¹⁸⁵ Le parole di Giselher durante le conversazioni a proposito dell'assassinio di Sigfried mostrano la sua lealtà al nibelungo, nonché una saggezza che ci si aspetterebbe da un sovrano, sebbene sia il più giovane e focoso dei reali burgundi. La sofferenza della regina Brunhild lo lascia indifferente e trova che questi 'giochi di corte' non si addicano ad un re.

¹⁸⁶ <https://guttenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/13> 06/08/2019

¹⁸⁷ La principessa rivela i propri timori ad Hagen che il marito possa essere blandito dalle valchirie, un richiamo alla mitologia nordica che Hebbel inserisce in riferimento alla duplice natura di Brunhild nella tradizione norrena. La morte di Sigfried è infatti legata al volere della donna.

delle circostanze in cui è avvenuta la sua conversione.¹⁸⁸ Al termine della scena, Hebbel congettura attraverso un monologo di Hagen sullo stato di Brunhild, che sembra colpita da un maleficio che non le permette di mangiare, né di vivere, alternando la fede cristiana alla dimensione della magia, arricchendo la propria interpretazione della fonte tedesca con elementi sovranaturali più marcati, potenzialmente ispirati alla tradizione nordica:

Ein Zauber ist's, / Durch den sich ihr Geschlecht erhalten will, / Und der die letzte Riesin
ohne Lust, / Wie ohne Wahl, zum letzten Riesen treibt. [...] Den löst man durch den Tod!
/ Ihr Blut gefriert, wenn seins erstarrt, und er / War dazu da, den Lindwurm zu erschlagen
/ Und dann den Weg zu gehn, den dieser ging.¹⁸⁹

La consapevolezza, non del tutto conscia, del fatto che lei e Sigfried sono gli ultimi di una lunga stirpe di eroi, ma che il nibelungo non sia interessato a proseguirla, l'angustia terribilmente. La mancata battaglia con i principi danesi induce Sigfried ad agognare la caccia a cui è stato invitato, seppure Kriemhild lo scongiuri di astenersi per via di un sogno premonitore in cui dei moni crollano addosso ad un falco.¹⁹⁰ Le manca il coraggio di confessargli dell'incontro avvenuto con Hagen, ma il forte sospetto sui sentimenti positivi del burgundo la inducono a fidarsi con le colombe fuori dalla sua stanza,¹⁹¹ sebbene il gesto non basta per salvare la vita del suo compagno. Come nella versione tedesca, Hagen approfitta della vulnerabilità di Sigfried mentre si abbevera per colpirlo con la lancia, ed accusa l'eroe di non valere nulla senza la propria spada. Sigfried riconosce l'invidia del burgundo, così come il tradimento di Gunther, e maledice i propri cospiratori con profondo rancore.

Doch wißt, ihr habt in ihm euch selbst erschlagen, / Wer wird euch weiter traun! Man
wird euch hetzen, / Wie ich den Dänen wollte. [...] Da seid ihr's ganz allein! Man wird /

¹⁸⁸ L'esperienza del soldato pagano che si converte al cristianesimo vedendo un prete pregare per la propria anima di peccatore in punto di morte è un intervento inserito da Hebbel, che affronta la tematica religiosa più da vicino rispetto a quanto non avvenga nel *Nibelungenlied*. Il tema verrà delineato in seguito con maggiore attenzione.

¹⁸⁹ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/14> 06/08/2019

¹⁹⁰ L'accostamento di Sigfried al falco è presente anche nella fonte medievale, spesso similmente richiamato anche nell'opera Hebbeliana in relazione ai sogni di Kriemhild.

¹⁹¹ Sebbene nel *Nibelungenlied* non se ne faccia menzione, Sigfried ha acquisito l'abilità di capire il linguaggio degli uccelli nella tradizione norrena, bagnandosi del sangue del drago, ed Hebbel trae spunto da questa versione per la propria opera.

Eucl immer mit verfluchen, wenn man flucht, / Und sprechen: Kröten, Vipern und Burgunden! / Nein, ihr voran: Burgunden, Vipern, Kröten, / Denn alles ist für euch dahin, die Ehre, / Der Ruhm, der Adel, alles hin, wie ich! / Dem Frevel ist kein Maß, noch Ziel gesetzt, / Es kann der Arm sogar das Herz durchbohren, / Doch sicher ist es seine letzte Tat!¹⁹²

Quella stessa notte, mentre Hagen si addossa ogni responsabilità dell'accaduto, Kriemhild si sveglia improvvisamente nel cuore della notte, turbata. La mattina seguente scopre che fuori dalla porta giace il corpo dell'amato e indovina che la vendetta di Brunhild è stata compiuta per mano di Hagen.¹⁹³ La morte di Sigfried viene accolta con incredulità nella corte burgunda, nessuno crede si sia trattato di un incidente avvenuto durante la caccia come dichiarato, e Kriemhild rifugge ogni tentativo dei fratelli di consolarla, poiché sa che il sovrano sta coprendo gli assassini di suo marito anziché portarli alla giustizia, e la donna è irremovibile nella propria condanna.¹⁹⁴ Il cadavere di Sigfried viene portato al duomo, dove si celebra il funerale all'arrivo dei familiari del defunto. Il cappellano mostra in tale occasione una marcata irriverenza nei confronti del re di Niederland, accolto come un fratello peccatore anziché un uomo dalle molteplici corone, così come per il dolore di Kriemhild, la quale viene ripresa perché si mostri rispettosa di fronte alla croce. Alla replica della donna in lacrime, che proclama di bramare verità e giustizia, il prete significativamente risponde come segue:

Du suchst die Rache, doch die Rache hat / Der Herr sich vorbehalten, er allein / Schaut ins Verborgne, er allein vergilt!¹⁹⁵

Il contrasto ideologico sulla questione si fonda sulla convinzione del cappellano che la giustizia divina basti per punire i colpevoli, che Cristo sia risorto per espiare tutti i peccati e Kriemhild non abbia diritto di negare la propria misericordia. Ad indispettire ulteriormente la donna, Hagen viene coperto dai presenti, nonostante ammetta di fronte ai presenti di aver voluto punire Sigfried per la sua arroganza. Come ultimo atto di

¹⁹² <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/15> 06/08/2019

¹⁹³ Alla vista della miseria di Kriemhild, Ute desidera persino la morte della propria figlia purché la donna non debba patire tanta sofferenza. Le parole richiamano il sogno profetico di Kriemhild ad inizio opera, nonché anticipano quanto accadrà nella seconda parte del componimento.

¹⁹⁴ Come nel *Nibelungenlied*, Gunther acconsente alla prova dei morti invocata da Kriemhild, che conferma quanto sostenuto dalla vedova.

¹⁹⁵ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/16> 06/08/2019

spregio, Hagen raccoglie Balmung dal fianco del defunto e la prende con sé, mentre Kriemhild invoca vendetta e alla sua richiesta fanno eco gli insistenti richiami del cappellano e le preghiere di Ute di non portare discordia nella loro dimora. La prima parte del componimento di Hebbel si chiude dunque all'insegna dell'ingiustizia che Kriemhild, nella seconda parte, vedrà rettificata nel sangue dei propri parenti.

Il primo passo verso il compimento della vendetta di Kriemhild giunge assieme alla visita di Rüdiger alla corte burgunda, con la richiesta da parte di Etzel di spostare la vedova.¹⁹⁶ Hagen sconsiglia vivamente a Gunther di menzionare tale proposta alla sorella, ormai privo di riguardi per la donna,¹⁹⁷ ma il sovrano si oppone aspramente al tentativo di boicottare ancora una volta la felicità di Kriemhild:

So hab's denn auch, daß ich einmal die Brust / Mir lüfte, daß ich dich und deinen Rat /
Verfluche und dir schwöre: wär ich nicht / So jung gewesen, nimmer hättest du mich / So
arg betört, und jetzt, jetzt würd ich dir / Mit Abscheu das verbieten, was ich damals / Aus
Schwachheit, nicht aus Haß, geschehen ließ.¹⁹⁸

La strategia di Hagen ha nuociuto a chiunque nel tempo, compresa Brunhild che perde ogni impulso vitale.¹⁹⁹ L'arrivo di Rüdiger potrebbe riscattare l'onta dei burgundi. Hagen insiste sul bisogno di privare Kriemhild del tesoro che Sigfried le aveva consegnato, gettandolo in un punto del Reno di cui solo in pochi sono a conoscenza, anziché lasciare che la donna lo sperperi o lo usi per assoldare un esercito, nonostante l'intenzione non sembri averla finora sfiorata. Hagen nutre infatti il forte sospetto che Kriemhild sia generosa col proprio oro al fine di fare sfoggio della propria ricchezza e farsi degli amici potenti, interpretando il suo agire come un'astuta mossa strategica:

¹⁹⁶ A quanto sostiene il margravio, la condizione di solitudine di Kriemhild attrae l'attenzione del re unno poiché entrambi conoscono il dolore della perdita e cercano solo conforto, anziché la gioia delle prime nozze. Kriemhild tuttavia rifuge la condizione di conforto dall'assassinio di Sigfried.

¹⁹⁷ Contrariamente alla netta mancanza di attenzione per le figure femminili all'interno della corte burgunda che non siano Kriemhild nel *Nibelungenlied*, Hebbel persiste nell'evidenziare come Ute mantenga un atteggiamento freddo e distaccato nei riguardi di coloro che hanno arrecato dolore alla propria figlia, non rivolgendo più il saluto ad Hagen né baciando Gunther dal fatidico giorno del funerale. Di riflesso, il comportamento di Hagen mostra ancor meno rispetto per il prossimo.

¹⁹⁸ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/18> 06/08/2019

¹⁹⁹ La condizione di Brunhild significa che Gunther non otterrà eredi da lei, come asserisce il sovrano burgundo.

Sie füllte links und rechts die offenen Hände / Mit Siegfrieds Gold und kümmerte sich nicht, / Ob einer einmal oder zehnmahl kam. / Das war das Mittel, Freunde zu erwerben / Und zu erhalten. [...] es war ein Bild, / Den Stein zu rühren! Und da Wohltat drückt, / Und jeder, um die Last sich zu erleichtern, / Auf irgendeine Art zu danken wünscht, / So hätte von den vielen Tausenden, / Die sich allmählich um sie sammeln mußten, / Zuletzt wohl einer sie gefragt: Was weinst du? / Um auf den kleinsten Wink das Schwert zu ziehn / Und den zu rächen, der den Wurm erschlagen / Und auch den reichen Hort ins Land gebracht.²⁰⁰

Kriemhild interiorizza il dolore causato dalla morte del marito e dalla rinuncia del proprio figlio immergendosi nella natura e nel mondo animale, al punto che la richiesta di matrimonio le giunge come un oltraggio, poiché la felicità tra le braccia di un altro uomo non la interessa:

Ich sollte meinen edlen Siegfried / Im Tode noch verleugnen? Diese Hand, / Die er durch seinen letzten Druck geheiligt, / In eine andre legen? Diese Lippen, / Die, seit er hin ist, nur den Sarg noch küßten, / In dem er ruht, beflecken? Nicht genug, / Daß ich ihm keine Sühne schaffen kann, / Sollt ich ihn auch noch um sein Recht verkürzen / Und sein Gedächtnis trüben? Denn man mißt / Die Toten nach dem Schmerz der Lebenden, / Und wenn die Witwe freit, so denkt die Welt: / Sie ist das letzte unter allen Weibern, / Oder sie hat den letzten Mann gehabt.²⁰¹

La contrarietà di Hagen tuttavia la convince che il matrimonio con un sovrano tanto potente potrebbe darle occasione per riscattarsi.²⁰² Dopo aver mostrato lagnanza contro Hagen un'ultima volta, avvertendo Gunther che il popolo avrebbe potuto ribellarsi all'autorità di un sovrano che non punisce le angherie più palesi, Kriemhild incontra Rüdiger e gli confessa apertamente che il suo cuore è ormai freddo, ma accetta la sua proposta anche se non condivide il credo religioso del sovrano unno:

Herr Etzel ist auch in Burgund bekannt, / Wer seinen Namen hört, der denkt zuerst / An Blut und Feuer, dann an einen Menschen! – / Jawohl, du hast mein Wort! – Man sagt: die Krone / Muß ihm ums Angesicht zusammenschmelzen, / Der glühnde Degen aus den Händen tröpfeln, / Eh er im Stürmen innehält! Das ist / Der Mann dafür, dem wird es Wollust sein!²⁰³

²⁰⁰ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/18> 06/08/2019

²⁰¹ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/19> 06/08/2019

²⁰² Sebbene Hagen sia associato in tale frangente ad una figura malevola e maliziosa, viene fatto notare a Kriemhild che è stato anche una figura paterna ed uno zio amorevole per lunghi anni, prima di rappresentare una minaccia che si rivelerà fatale per l'intera corte burgunda.

²⁰³ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/20> 06/08/2019

Dopo che Kriemhild porte un ultimo saluto alla tomba del marito, Gunther affida il compito di scortarla in terra unna al margravio, ma l'allontanamento non avviene in condizioni ottimali per i rapporti familiari, quindi la corte burgunda non ha contatti con quella unna negli anni seguenti, fino al momento in cui il parentado non riceve un invito da Etzel.²⁰⁴ Le notizie dei messaggeri su Kriemhild insospettiscono Volker e Hagen, il quale afferma che gli è stato predetto un futuro funesto da cui solo l'uomo da lui più disprezzato è destinato a salvarsi.²⁰⁵ Dopo un tentativo di far annegare il cappellano, il burgundo si convince della verità di quanto gli è stato annunciato, così Hagen rivela ai compagni di viaggio la tetra prospettiva di morte che incombe sul gruppo, ma la spedizione prosegue.²⁰⁶

Nel margraviato di Bechlarn, Dietrich fa visita a Rüdiger, con cui discorre dell'impatto di Etzel sui regni circostanti. Viene menzionata l'insolita condizione del condottiero al servizio unno e Dietrich risponde in modo nebuloso al quesito, sostenendo che a breve sarebbe giunto il giorno in cui le sue motivazioni si sarebbero palesate. La conversazione si sposta sulla legittimità di Etzel come sovrano, la cui nobiltà è dovuta al merito e alla generosità anziché alla discendenza, poiché permette a sudditi e vassalli di mantenere il loro credo, sia questo di natura panteistica o cristiana.²⁰⁷ L'arrivo di Hagen e dei burgundi diverte l'attenzione, portando alla luce le

²⁰⁴ In tale occasione, la regina viene descritta come una persona sempre lieta e posata, come se non avesse mai conosciuto il cordoglio. Il messaggero si dice stupito di sapere che la famiglia non ha mai visitato la principessa nelle terre unne, come se la corte si vergognasse del legame di parentela.

²⁰⁵ Hebbel offre un interessante scorcio sulla figura mitologica delle *Meerweiber* nel colloquio con Wolker, secondo la quale tali creature non parlerebbero poiché ogni parola proferita toglierebbe loro un anno di vita. Nonostante ciò, le donne sbeffeggiano il burgundo e gli rivelano l'imminente disfatta. Nel *Nibelungenlied* non viene invece menzionato il sacrificio compiuto dalle ninfe, il loro ruolo riveste piuttosto il solo significato di dare un primo esplicito avvertimento al condottiero.

²⁰⁶ In seguito alla confessione di Hagen su ciò che li attende, rimane solo il fidato Volker ad offrirgli sostegno, nonostante lo stesso abbia avuto un sogno premonitore sulla loro disfatta. Hebbel offre un momento di rara debolezza nel personaggio di Hagen, che trova grande supporto nell'amico.

²⁰⁷ In particolare per il vassallo Iring sembra che la questione religiosa abbia un grande valore e sia motivo di grande vanto poter professare il proprio credo senza incorrere nella collera del suo re, che di riflesso viene rappresentato come un sovrano benevolo e meritevole della propria carica. Hebbel non sembra mostrare il desiderio di paragonare gli unni a un popolo barbarico e despota, come invece accade ad esempio nella rappresentazione di Raupach.

diverse opinioni dei presenti. Lo sdegno di Dietrich, in particolare, è tale che il condottiero rifiuta loro il saluto. Nella dimora di Rüdiger viene rafforzato il legame coi burgundi attraverso il dono dello scudo verso cui Hagen mostra apprezzamento e la richiesta di Giselher di prendere in moglie la figlia del margravio,²⁰⁸ richiesta alla quale Rüdiger non può sottrarsi benché riconosca la manovra come parte di una strategia difensiva. Dietrich avverte i burgundi che il matrimonio di convenienza non garantisce loro salvezza dalla vendetta di Kriemhild. Invano Gunther invita Hagen a fare ritorno alla corte burgunda per annunciare la notizia del fidanzamento a Ute, il guerriero indovina che il comando viene impartito col pretesto di salvarlo dalla morte, e dunque si rifiuta di lasciare il proprio sovrano:²⁰⁹

Du meldest meiner Mutter, / Was hier geschah, damit sie Betten stopft, / Und freust dich, daß du uns gerettet hast. / Denn die Gefahr, vor der du ewig warnst, / Ist nur für dich und nicht für uns vorhanden, / Wir sind gedeckt, sobald du selbst nur willst, / Und deinen Auftrag hast du! Kehr denn um! [...] Siehst du? Es ist dir nicht allein um mich! / Du willst nicht fehlen, wo man spotten könnte: / Wo bleibt er denn? Er fürchtet sich doch nicht? / Nun, was dich treibt, das treibt auch mich! Ich will / Nicht warten, bis der Heunenkönig mir / Ein Spinnrad schickt. Ja, wenn die Norne selbst / Mit aufgehobnem Finger mich bedräute, / Ich wiche keinen Schritt zurück! Und du / Bist unser Tod, wenn's drunten wirklich steht, / Wie du's uns prophezeist. Doch – Komm nur, Tod! ²¹⁰

Al loro arrivo, i burgundi vengono accolti con tutti gli onore secondo il costume unno,²¹¹ viene persino permesso loro di tenere armi ed armature. I burgundi recano notizie della regina Brunhild, che dalla partenza di Kriemhild rimane presso il sepolcro di Sigfried e si lascia consumare dal tempo, e dalla madre Ute, che le chiede di non trattengo troppo a lungo i suoi fratelli. Contrariamente alla regina, Etzel intende mostrare ogni riguardo verso gli ospiti. Non per premura di onorare parenti che per sette anni non hanno mostrato alcun interesse nel loro ramo della famiglia, quanto per

²⁰⁸ Diversamente da quanto avviene nel Nibelungelied, l'interesse del minore dei sovrani burbundi sembra venire innescato da una manovra di Volker, il quale intende approfittarsi della gelosia del giovane per indurlo a chiedere in moglie la donna prima di lasciare le terre di Rüdiger, fornendo delle basi ancor più solide per creare un'unione tra i burgundi e il vassallo più leale di Etzel.

²⁰⁹ Nel comportamento di Hagen, Gunther non scorge un senso di lealtà o spirito di sacrificio, quanto un orgoglio cieco e sdegno all'idea di farsi passare per codardo, ma il sovrano trova comunque confortante il suo entusiasmo.

²¹⁰ <https://guttenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/23> 06/08/2019

²¹¹ La tensione è comunque chiaramente percepibile, in particolare tra Hagen e Kriemhild, la quale lo ammonisce per la propria presenza poiché l'invito non sarebbe stato esteso anche a lui.

desiderio di esprimere la propria riconoscenza a Krimhild, che gli ha donato un erede per il proprio regno. Le chiede solo di osservare deferenza per Dietrich, a suo dire uno dei tre più grandi uomini al mondo:

Es sind drei Freie auf der Welt, / Drei Starke, welche die Natur, wie's heißt, / Nicht schaffen konnte, ohne Mensch und Tier / Vorher zu schwächen und um eine Stufe / Herab zu setzen [...] Der erste ist – / Vergib! Er war! Der zweite bin ich selbst. / Der dritte und der mächtigste ist er!²¹²

Come Kriemhild, Dietrich è cristiano, ed Etzel trova che entrambi siano creature indecifrabili per lui,²¹³ ma ne apprezza comunque il valore. Kriemhild accoglie i propri parenti, i quali avrebbero dovuto portarle il tesoro dei Nibelunghi che le spetta di diritto e che spera di portare in dote ad Etzel, ma i burgundi hanno portato solo un esercito pronto a difenderli, una scarsa prova di fedeltà. Dietrich interviene in loro favore e si propone come garante poiché, come Sigfried, il cavaliere non sopporta la viltà. Nonostante la figura intermediaria, la tensione rimane palpabile nonostante la lieta notizia del legame instaurato tra Giselher e Rüdiger.²¹⁴ Solo Hagen ha modo di accertarsi del temperamento genuinamente bonaria di Etzel, il quale non ha potuto accoglierli per volere di Kriemhild. Nonostante la gentilezza mostratagli, Hagen invita il compagno Volker a comportarsi come più gli aggrada nella corte unna dato che non faranno ritorno nella loro. Al calare della notte, i due condottieri montano la guardia per lasciare che il resto del gruppo riposi senza temere di venire attaccati nel sonno. Mentre difendono i compagni dall'attacco notturno dei soldati unni, Volker suona la viola e accompagna la propria esibizione con una breve profezia secondo cui il tesoro porta la morte ai suoi possessori:

²¹² <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/24> 06/08/2019

²¹³ Rispetto ai propri predecessori, Hebbel si distingue nel ritrarre il popolo unno ed il suo sovrano non associandoli a selvaggi e guerrafondai, quanto invece sono i cristiani a risultare ad Etzel degli individui difficili da comprendere, estranei ed indecifrabili. Persino la sontuosa reggia del sovrano unno, osservata attraverso gli occhi burgundi nella scena sesta, è indice di grandiosità e sfarzo di gran lunga superiori a quanto Hagen stesso si aspetterebbe.

²¹⁴ I combattenti di entrambe le fazioni si fanno nervosi e suscettibili, notano ogni sguardo truce e mancanza di rispetto, Dankwart in particolare si comporta come se la guerra fosse imminente ed inevitabile. Hebbel mostra uno scenario in cui la guerra non è un capriccio di Kriemhild, ma frutto della crescente tensione tra due culture diverse che giunge al suo culmine.

Wer's je besitzt, muß sterben, eh's ihn freut. [...] Und wird es endlich durch den Wechseltod / Auf Erden herrenlos, so schlägt ein Feuer / Daraus hervor mit zügelloser Glut, / Das alle Meere nicht ersticken können, / Weil es die ganze Welt in Flammen setzen / Und Ragnaroke überdauern soll. [...] So haben es die Zwerge / In ihrer Wut verhängt, als sie den Hort / Verloren.²¹⁵

Quella stessa notte, Kriemhild si presenta ad Hagen per sfidarlo apertamente, ma la donna è suscettibile alle provocazioni e alla vista di Balmung non riesce a rimanere distaccata. Quanto i restanti burgundi si svegliano e per orgoglio rifiutano di consegnare Hagen in cambio della loro vita e Gunther promette di sostenere il compagno fino all'ultimo. Volker osserva che le sue parole non sono dovute alla sua soggezione nei confronti di Hagen, quanto segno di onesta lealtà:

Er flucht dir, doch er stellt sich vor dich hin, / Er tritt dir mit der Ferse auf die Zehen / Und fängt zugleich die Speere für dich auf! / Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib, / Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele, / Und eher zeigt sich dir das Mägdlein nackt, / Als solch ein Jüngling dir das Herz entblößt.²¹⁶

Dietrich nel frattempo espone con chiarezza la situazione ad Etzel, il quale non sospettava la malizia di Kriemhild ma, contrariamente alla propria versione nel manoscritto, mostra comprensività alla moglie e non intende intralciare la propria vendetta, quanto sostenerla. Il solo strumento di cui la donna dispone fino a quel momento è la promessa del proprio oro come compenso a chiunque uccida i suoi nemici durante il banchetto della sera stessa.²¹⁷

Dopo aver mandato Rüdiger a chiamare Hildebrand, mentre gli ospiti persistono nel loro atteggiamento sfrontato e nell'aperta mancanza di rispetto, Etzel si prodiga nel mantenere la pace tra le fazioni, invitando Kriemhild a non cedere alle angherie burgunde. La donna lamenta la sua mitezza, ma Etzel risponde che da lungo tempo non

²¹⁵ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/27> 06/08/2019

²¹⁶ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/28> 06/08/2019

²¹⁷ Poiché l'affetto di Kriemhild in tale rappresentazione è genuino, la donna tenta di risparmiare il proprio fratello minore chiedendo a Rüdiger di mandare Giselher dalla propria promessa sposa, così da non privare la giovane del proprio marito prematuramente. Il margravio si stupisce che la donna di fronte a lui sia la medesima che conobbe in lacrime per la perdita di Sigfried, ma rifiuta di cambiare il destino infausto del giovane burgundo.

è più il bruto, crudele conquistatore che fu,²¹⁸ e che avrebbe accolto diversamente i suoi parenti se gli avesse confidato i propri intenti:

Wie ich die Pflichten eines Wirtes kenne, / So kenn ich die des Gastes auch, und wer /
Den Spinnwebsfaden, der uns alle bindet, / Wenn wir das Haus betreten, frech zerreißt, /
Der trägt die Eisenkette, eh er's denkt. / Sei unbesorgt und harre ruhig aus, / Ich bringe dir
für jeden Becher Wein, / Den sie hier trinken, eine Kanne Blut, / Wenn ich auch jetzt die
Mücken für sie klatsche, / Nur duld ich nicht Verrat und Hinterlist.²¹⁹

Dopo la breve apparizione di un pellegrino che reclama pane e percosse in egual misura,²²⁰ Etzel ha modo di presentare il proprio figlio, destinato a sedere sul suo trono alla sua morte, e Hagen coglie l'occasione per commentare la magrezza del ragazzo con tono sprezzante, affermando che il giovane non avrà una corte da regnare.²²¹ Le parole di Hagen trovano conferma nel momento in cui Dankwart entra in scena coperto di sangue e annuncia che appartiene ai guerrieri burgundo. Hagen risponde decapitando il primogenito di Etzel con un colpo netto, dando la decisiva motivazione per rispondere alle gravi offese sinora subite:

Wie ich aus meiner Wüste / Hervorbrach, unbekannt mit Brauch und Sitte, / Wie Feuer
und Wasser, die vor weißen Fahnen / Nicht stehen bleiben und gefaltne Hände / Nicht
achten, räch ich meinen Sohn an Euch / Und auch mein Weib. Ihr werdet diesen Saal /
Nicht mehr verlassen, Ihr, Herr Dieterich, / Bürgt mir dafür, doch was den Heunenkönig /
Auf dieser Erde einst so furchtbar machte, / Das sollt Ihr sehn in seinem engen Raum!²²²

²¹⁸ Etzel afferma in seguito di non aver lasciato nulla dopo il suo passaggio fino al giorno in cui non si è voltato indietro e a scorto solo macerie dietro di sé, e da quel momento ha preso coscienza della gioia di costruire anziché distruggere. Con tale scorcio sulla sua personalità, Hebbel intende motivare l'indulgenza del sovrano unno che nel *Nibelungenlied* rimane invece ingiustificata.

²¹⁹ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/29> 06/08/2019

²²⁰ Il pellegrino in questione, viene spiegato, era un tempo un superbo duca che ora mendica per portare tanta felicità quanta gliene è stata concessa, un dono divino di cui si sente immeritevole. Per ulteriori approfondimenti, si consulti il seguente link: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/29> 06/08/2019

²²¹ Curiosamente, Hebbel accenna in tale frangente alle origini di Hagen, il quale sarebbe secondo quanto dice per metà elfo, e questo gli darebbe l'abilità di vedere la morte altrui. L'affermazione potrebbe essere l'ennesima beffa del burgundo, tuttavia non è da escludere che Hebbel si stesse rifacendo alla *Völsungasaga*, in cui il personaggio corrispondente ad Hagen è in effetti frutto della unione della regina con un elfo, come già menzionato nel seguente elaborato a p. 27

²²² <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/29> 06/08/2019

I burgundi vengono chiusi nella sala, che viene data alle fiamme sotto gli occhi di Dietrich e del suo maestro, Hildebrand.²²³ Abbeverandosi del sangue dei loro nemici, i guerrieri sopravvivono all'incendio e affrontano l'esercito unno sulla scalinata adiacente all'uscita. Hildebrand dibatte con il suo allievo sulla necessità di intervenire nello scontro, ma la conclusione a cui giungono è che la vendetta ha prevalso sul buonsenso. Kriemhild mostra la propria crudeltà per i soldati burgundi quanto per quelli unni, non accettando una resa:

Die ganze Welt bezahlt mich nicht für ihn [...] Was ich bin, das wurde ich durch die, /
Die Ihr der Strafe gern entziehen möchtet / Und wenn ich Blut vergieße, bis die Erde /
Ertrinkt, und einen Berg von Leichen türme, / Bis man sie auf dem Mond begraben kann,
/ So häuf ich ihre Schuld, die meine nicht. [...] Bin ich / Verräterisch und falsch? Sie
lehrten mich, / Wie man den Helden in die Falle lockt. / Und bin ich für des Mitleids
Stimme taub? / Sie waren's, als sogar der Stein zerschmolz. / Ich bin in allem nur ihr
Widerschein [...] ²²⁴

La richiesta di Hagen di affrontare gli unni in battaglia aperta, interpretata da Kriemhild come un tentativo di temporeggiare e provocare Etzel, non suscita compassione, come invece avviene per Rüdiger. Il margravio ha giurato fedeltà sia ad Etzel e sua moglie, sia ai burgundi che egli stesso ha accompagnato in terra unna. Quando il sovrano gli comanda di combattere contro di loro, il vassallo rifiuta, chiedendo di essere dispensato dal proprio servaggio, ma Kriemhild gli impone di onorare il loro patto.²²⁵ La situazione problematica spinge Rüdiger a salire le scale per affrontare i burgundi, e al termine della battaglia Gunther ed Hagen vengono fatti prigionieri. Etzel promette di tenerli al sicuro fino all'indomani mattina, quando Kriemhild potrà disporre delle loro vite come più le aggrada. La regina tuttavia non attende che il sole sorga prima di andare da Hagen per chiedere dove si trovi il suo tesoro, con cui intende pagare il proprio debito verso le famiglie dei soldati unni caduti

²²³ Contrariamente a quanto narrato nel *Nibelungenlied*, la decisione di dare fuoco al palazzo non è di Kriemhild, ma del sovrano unno che, secondo la tradizione, vorrebbe prelevare i cadaveri dei suoi uomini per onorarli con la cremazione, ma poiché Hagen rifiuta di lasciarli raccogliere i morti l'unica scelta è stata quella di incendiare l'intero palazzo, a dispetto dei burgundi rimasti dentro.

²²⁴ <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669/30> 06/08/2019

²²⁵ Poiché Kriemhild non concede la grazia nemmeno al fratello Giselher, il giovane colpevole solo di non aver tentato di prevenire la morte di Sigfried, Hildebrand le chiede se la colpa dei burgundi non venga espiata dal loro coraggio e dall'onore dimostrato fino a quel momento, esplicitando una connessione tra il valore di guerriero e l'essere meritevole di perdono che nel *Nibelungenlied* viene lasciata pressoché silente.

nello scontro. Come nel *Nibelungenlied*, Hagen raggiunge Kriemhild affinché uccida suo fratello e poi la sbeffeggia, giurando di portare nella tomba il segreto. Poiché non ha motivo per risparmiarlo oltre, la donna impugna Balmung e consuma la vendetta di suo marito, sebbene l'arrivo di Hildebrand ponga fine alla sua vita poco dopo. Etzel, messo al corrente del sangue versato nelle sue prigioni, cede la corona a Dietrich, che accetta di comandare sul suo regno per conto di Gesù Cristo.

Interpretazione religiosa dell'opera

Differentemente dal poema medievale tedesco, dove regna il fato e i personaggi sono sopraffatti dagli eventi, la trilogia Hebbeliana mostra un trionfo di umanità, in cui una moltitudine di personalità si snoda in una sinfonia di drammi interiori e l'autore si destreggia nello sviluppo di una selezione di tali tragedie, destinate alla catastrofe, come nel caso di Rüdiger ed Etzel, oltre ai protagonisti reali delle vicende. Attraverso i loro dialoghi si scorgono emozioni ed impeti, che elevano le figure leggendarie a personaggi dotati di sentimenti, le cui gesta rispecchiano una volontà ben delineata.²²⁶

Il sostanziale apporto di Hebbel alla tradizione nibelungica si riscontra nei vari riferimenti alla religione cristiana, spesso associata alla corte burgunda, contrapposta al panteismo di cui Brunhild è l'incarnazione,²²⁷ che viene escluso dall'universo umano e lascia che l'epoca degli dei e degli eroi sia sostituita da quella del cristianesimo, di cui Dietrich si fa portavoce. I ripetuti ammonimenti del condottiero a Kriemhild, che nella prima parte dell'opera incarna i precetti cristiani di mitezza e devozione, mostrano come il personaggio sia evoluto abbandonando la via del perdono per una vendetta terrena.

²²⁶ Un valido esempio di tale profondità si riscontra in particolare nella Brunhild Hebbeliana, più enigmatica e più umana di quella presente nel *Nibelungenlied*. Il suo amore deluso porta ad una solitudine e ad un senso di vanità della vita che sfocia in modo naturale nell'odio per la rivale, ben prima che venga offesa la sua dignità, e la morte di Sigfried induce Brunhild in uno stato di apatia che facilmente si può interpretare come la perdita del proprio amato. Per approfondimenti in merito, si consulti Dell'Omodarme (1953)

²²⁷ Per approfondire in merito all'associazione tra alcuni personaggi ed elementi pagani, come nel caso di Brunhild con i corvi, simboli di Wotan, o di Sigfried con il falco, talvolta nominato Arminius in onore dell'eroe nazionale con cui il protagonista è associato, si consulti il saggio introduttivo di Mancinelli (2006) e l'articolo di Ferrari (2008)

Come Sigfried è ingenuo, forte, mite, incapace di provare odio e combatte come se fosse nato per tale scopo, Kriemhild è destinata ad amare per breve tempo e patire in seguito la propria infelicità, soffrendo l'ingiustizia di aver tradito inconsapevolmente il proprio amore, da cui scaturisce il suo desiderio di rivalsa. Il suo comportamento dettato dall'odio si pone in totale contrapposizione con lo spirito cristiano, l'unico vero "grande sconfitto nel poema medievale e nella trilogia Hebbeliana." Il cristianesimo illustrato da Hebbel è un culto ricco di ritualità e povero di contenuti, che non raggiunge il cuore e l'anima delle persone raffigurate nell'opera. La fede di Dietrich fa da stendardo ad una religione che sta soppiantando un credo preesistente, come una civiltà antica in procinto di cedere il posto ad una nuova.²²⁸

I richiami ad un'interpretazione cristiana degli eventi non si soffermano tuttavia agli espliciti richiami che Hebbel inserisce nel proprio testo teatrale, ma si estendono sul piano della rappresentazione degli eventi stessi.²²⁹ La figura di Sigfried che viene tradito dai suoi presunti alleati e muore nonostante il proprio intrinseco candore richiama Gesù Cristo, similmente affine al mondo degli dei benché non figlio di Dio egli stesso. Anche se tale interpretazione non risulti particolarmente marcata dall'autore stesso, i successori di Hebbel e la critica contemporanea privilegiano l'ideologia cattolica forte del sostegno di una politica prona al nazionalismo conservatore, che si nutre di eroismo nella patria e, negli anni a venire, nella presunzione di una fondatezza del mito del 'superuomo'.

²²⁸ La morte di tale culto, che nella tradizione colpisce entrambe le parti sebbene il cristianesimo sopravviva al conflitto, sarebbe dovuta alla fedeltà ad un'epoca barbarica. Per approfondire in merito, si consulti Dell'Omodarme (1953)

²²⁹ Tale associazione viene esplorata in modo particolarmente esplicito nell'opera *Der Nibelunge Not* di Max Mell nel periodo tra le due guerre mondiali, come nota Ferrari (2011) a p. 41

Capitolo 4:

Contesto storico

La strumentalizzazione politica del mito nibelungico si riscontra in Germania sia durante il proto-nazionalismo Bismarkiano sia in quello più marcato del XX secolo. A differenza di opere letterarie provenienti da altri contesti culturali quali la *Chanson de Roland* o l'*Iliade*, il fulcro d'interesse del *Nibelungenlied* non consiste infatti nelle gesta compiute dall'eroe o in una trama significativamente complessa, quanto nell'emergente *Nationalcharakter* tedesco, come risulta chiaro ad una lettura dell'opera hebbeliana.²³⁰ Da quanto emerge in alcune testimonianze risalenti ai tempi di Tacito,²³¹ i popoli germanici risultano spesso associati a vigore, fedeltà e devozione,²³² caratteristiche che vengono esaltate al fine di proporre il *Nibelungenlied* come vessillo di patriottismo.

²³⁰ Friedrich Heinrich von der Hagen suggerisce che la ricerca di modelli di carattere nazionale del tipo che si riscontra nel *Nibelungenlied* sia dovuta al senso di conforto insito nel passato, in tempi ormai tramontati, poiché fungono da catena di congiunzione tra il presente ed eventi della storia del Paese, siano essi rievocazioni delle fiabe d'infanzia o personaggi reali, come Napoleone, che richiamano alle guerre contro un nemico nazionale, come riportato in Heinzle (2015) a pp. 115-116

²³¹ Per approfondire in merito, si consulti Heinzle (2015) a pp. 115-116

²³² L'artista Peter Cornelius, che illustra alcune delle scene salienti del poema tedesco, sceglie di raffigurare la scena in cui Sigfried doma l'orso al banchetto che segue la sua caccia nel bosco, apparentemente marginale all'interno della narrazione ma significativa per mostrare il fervore e la forza erculee di cui l'eroe germanico dispone (Fig. 5). Viene inoltre realizzata una rappresentazione del momento che precede la caccia, in cui Kriemhild e Sigfried si scambiano un

Nel novembre del 1989, le diatribe intellettuali sul concetto di *Vaterland* e nazionalità conoscono una svolta significativa dal punto di vista culturale e politico.²³³ La riunificazione tedesca non si manifesta infatti anche sul piano letterario. Ciò che viene percepito come il fallimento della condotta illuminista porta ad un generale disinteresse nella dimensione storica,²³⁴ nonché alla scelta di concentrare l'interesse su autori considerati in voga dagli emergenti mass-media.²³⁵ La critica contemporanea si concentra su scrittori virtuosi che producono letteratura di facile consumo, priva di contenuti autentici ma stilisticamente raffinata, che descrive le angosce legate a problematiche globali, quali le catastrofi ambientali e atomiche, ma che influenzano la letteratura solo momentaneamente.

Se gli scrittori più popolari non si confrontano con la paralisi intellettuale della società consumista tedesca, gli autori protagonisti della scena letteraria tendono invece a mostrare disinteresse per la creazione di un'ambiente totalmente artificioso e trovano un senso di stabilità nella mitologia.²³⁶ Tale tentativo di riconquistare miti e leggende viene effettuato da Botho Strauß, celebre drammaturgo della scena teatrale tedesca degli anni Ottanta.

abbraccio amorevole, mentre l'eroe tiene al guinzaglio un braccio (Fig. 6), simbolo di fedeltà, ed una rappresentazione opposta, in cui Hagen domanda dove si trovi il punto debole di Sigfried a Kriemhild mentre un gatto, segno di scaltrezza e infedeltà, si strofina contro le sue gambe (Fig. 7). In merito ad altre rappresentazioni di Cornelius, si consulti Heinzle (2005) a pp. 118-120

²³³ Ogni pensiero relativo ad una possibile riunificazione dei due Stati tedeschi era stata liquidata come un'assurda fantasia dagli intellettuali radicali e di sinistra, fazione a cui la letteratura mostra storicamente una maggiore tendenza. Venge frequentemente rivolta agli esponenti della scena letteraria l'accusa di non aver frenato in parte il crollo del regime. Per ulteriori approfondimenti in merito, si consulti Dallapiazza, Santi (2016) a p. 274

²³⁴ Alcuni autori marginali nella scena letteraria persistono nel trattare argomenti appartenenti alla tradizione, come Adolf Muschg e il suo romanzo sulla figura di Parzival intitolato *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival, auf der Basis des Werks Wolframs von Eschenbach* del 1993, come puntualizzato in Dallapiazza, Santi (2016) a p. 277

²³⁵ Lo scrittore Patrick Süskind, fino ad allora trascurato dai critici, riscuote col romanzo *Das Parfum* un grande successo con il pubblico. In merito alla questione, si consulti Dallapiazza, Santi (2016) a p. 278

²³⁶ La nostalgia per il mito e una dimensione storica risulta evidente nelle opere di Ernst Jünger e Peter Handke, quest'ultimo in particolare concepisce l'arte come un rimedio terapeutico contro la corruzione della realtà, come sostenuto in Dallapiazza, Santi (2016) a p. 280

Appartenente alla stessa epoca letteraria, Heiner Müller rappresenta il massimo esponente dell'arco di tre decenni di attività teatrale nella DDR,²³⁷ ispirato ai cupi orrori di una Germania misera, in consapevole declino, espressione di ciò che Georg Büchner ha chiamato fatalismo della storia.²³⁸ Come alcuni dei suoi contemporanei, Müller rielabora elementi appartenenti alla mitologia, in particolare nelle opere *Germania Tod in Berlin*, dove le figure dei burgundi Volker, Gunther, Gernot e Hagen appaiono come spettri sul campo di battaglia di Stalingrado,²³⁹ incitando i soldati tedeschi a combattere una guerra senza motivo, e in *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, dove i personaggi di Stalin e Hitler sono responsabili del fallimento dell'esperimento socialista della DDR.²⁴⁰ Il poema medievale viene riproposto dallo scrittore con un intento diverso da quello di Fouqué, Raupach, Hebbel e Dahn, poiché l'accento viene posto sul clima culturale e politico del periodo storico post-staliniano, sulle tendenze nazionalistiche ed espansionistiche che il regime associa al popolo dei burgundi, in perpetuo conflitto. Nonostante le critiche e l'asprezza della propria opera, Müller rimane assieme a Bertold Brecht uno degli autori più rappresentati nella stagione teatrale 1995-1996, nonché fonte d'ispirazione per molti intellettuali delle generazioni successive.

La riscrittura del mito diventa un espediente del teatro tedesco orientale, per via della versatilità delle leggende passate e della simbologia di cui sono sature,²⁴¹ ed è

²³⁷ Per approfondire in merito alla vita dell'autore e al suo ruolo nella letteratura tedesca del Novecento, si consulti Dallapiazza, Santi (2016) a p. 282

²³⁸ In merito all'intenzione di dare forma alla propria storia non come passivo osservatore ma come attivo partecipante, espressione di speranza negli ideali illuministi che fino ad allora sembrano usciti sconfitti dalla storia, si consulti Dallapiazza, Santi (2016) a p. 283

²³⁹ L'autore prende spunto da una famosa metafora di Hermann Göring, il quale paragona i soldati tedeschi ai guerrieri burgundi in terra unna. Nella rappresentazione di Müller, Gernot confessa di essere stanco di morire ogni notte e domanda ai compagni perché stiano combattendo. Gunther e Hagen danno risposte contraddittorie, mentono, sostengono di dover vendicare Sigfried, segno che si sta combattendo solo per il gusto o l'interesse di combattere. Per ulteriori informazioni, si consulti Ferrari (2005) a p. 54

²⁴⁰ Nella rappresentazione, Hagen indossa la divisa da ufficiale tedesco, mentre Kriemhild incarna la crudele diavolessa dell'Armata Rossa, alla corte di Etzel. L'identificazione di Sigfried con il leader comunista rappresenta un'ulteriore

²⁴¹ Vale la pena menzionare, oltre al mito nibelungico, quello omerico che Müller sfrutta attorno al 1968 per mostrare la contrapposizione tra arte e ragione di Stato, in cui Ulisse, sostenitore della necessità superiore dello Stato, si contrappone a Filottete, rappresentante invece la volontà del singolo individuo. Per ulteriori informazioni su questo conflitto, al quale Müller non ha soluzione, si consulti Costagli (2018)

occasione per autori molto diversi per grado di accettazione nei confronti della DDR di esporre la propria ideologia, tra i quali Peter Hacks, Thomas Brasch e Volker Braun. Quest'ultimo autore mostra il fervente impegno sociale di una serie di personalità che vengono malviste sin dal principio dalla critica, per il pessimismo dei loro versi e per la loro ostilità nei confronti del partito della SED. Questo atteggiamento provocatorio sul piano politico e letterario induce la critica contemporanea a chiamare Volker Braun un *Weltveränderungspoet* dei tempi odierni.

Braun e Siegfried/Frauenprotokolle/Deutscher Furor

Nato a Dresden il 7 maggio 1939, Volker Braun viene cresciuto assieme ai suoi quattro fratelli da sua madre dopo che suo padre, revisore contabile e amante delle belle arti, muore eroicamente in battaglia nella Seconda Guerra Mondiale, quando il piccolo Volker ha solo sei anni.²⁴² Nel 1957 Braun consegue il proprio *Abitur*, sebbene possa proseguire gli studi solo nel 1960, quando viene accettato all'Università di Lipsia, in cui si dedica allo studio della filosofia e ai primi componimenti lirici fino al 1964. Negli anni in cui gli viene precluso l'accesso ad enti universitari per motivi politici, il giovane Volker lavora nell'ambito edilizio e meccanico fin quando non prende parte al Partito di Unità Socialista, lo stesso anno in cui comincia gli studi accademici.

Negli anni che seguono la sua esperienza universitaria, Volker Braun si dimostra uno scrittore capace di padroneggiare molteplici forme di scrittura oltre alla poesia, dal teatro al romanzo, divenendo drammaturgo di punta della RFT. L'autore rimane teso tra l'adesione ideologica socialista e la critica alla SED, come si evince dalle sue speranze per un possibile scenario socialista in seguito alla caduta del muro di Berlino.²⁴³ Dopo gli eventi della Primavera di Praga, tali idee si affievoliscono e lasciano il posto ad una visione cinica della società.

²⁴² Per ulteriori informazioni, si consulti il seguente link: www.literaturport.de/Volker.Braun/ data di ultima consultazione 16/09/2019

²⁴³ Tale visione rimane al centro della poesia di Braun anche quando il capitalismo non lascia posto ad altro nell'orizzonte tedesco, come viene riferito in Costagli (2018)

Tra i molteplici componimenti attraverso la quale Volker Braun esprime i propri ideali politici, nonché il proprio estro creativo, figura una rielaborazione teatrale della leggenda nibelungica intitolata *Siegfried/Frauenprotokolle/Deutscher Furor*. L'ipotesi della rappresentazione rimane il *Nibelungenlied*, ma l'autore aggiunge riferimenti alla tradizione norrena e alla trilogia Hebbeliana, nella propria opera. Tale opera, inscenata per la prima volta nel 1987 a Weimar, è suddivisa in tre parti autonome e indipendenti tra loro, come suggerito dai titoli: la prima parte è incentrata sull'eroe e sulla sua origine e comparsa a Worms sotto forma di eroe popolare uccisore di drago, la seconda parte affronta la questione dei drammi familiari e della sorte di Brünhild e Krimhild, mentre la terza parte riporta l'intera questione sul piano politico, mostrando Siegfried come un uomo che non intende inginocchiarsi al volere di un impero che non riconosce come la propria autorità, e la sua morte per mano di Hagen porta un inasprimento della violenza a cui solo le donne sopravvivono.²⁴⁴

L'accostamento della disfatta burgunda con le vicissitudini contemporanee della vita dello scrittore inducono implicitamente ad uno smantellamento del mito, poiché la tribù germanica che funge da modello nazionalistico soccombe per mano degli unni nel corso della storia.²⁴⁵ Per comprendere meglio in che modo l'opera di Braun influenzi il proprio contesto storico attraverso la satira e il cambio di prospettiva sulla leggenda che fino ad allora viene associata al trionfo nazionalistico dei valori eroici germanici, viene in seguito proposto un riepilogo della trama, corredato talvolta da estratti nel caso di citazioni particolarmente rilevanti.

²⁴⁴ Il salto nel passato suggerito dall'autore induce ad attualizzare le vicende mitologiche legate ai Nibelunghi e le eleva a paradigma, a scenario catastrofico di un'aberrazione sociale agli occhi dei cittadini della DDR. Per ulteriori informazioni, si consulti il seguente link: www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/martin/fs03_mart.html data di ultima consultazione 16/09/2019

²⁴⁵ Il pubblico della prima a Weimar possiede le conoscenze prerequisite per interpretare questo messaggio critico, ma l'autore intende contestualizzare storicamente le vicende e il poema eroico affinché il messaggio sia chiaro anche per coloro che non conoscono l'originale. Per ulteriori informazioni, si consulti il seguente link: www.berliner-schauspielschule.de/nibelungen3.htm data di ultima consultazione 16/09/2019

Introduzione e trama dell'opera

Prima di introdurre il lettore ai protagonisti delle vicende, l'autore inserisce una breve cornice testuale intitolata *Die Trümmerfrauen*, che funge da chiave di lettura per interpretare l'esordio e la conclusione dell'opera. Braun esplicita inoltre i tre generi che vengono affrontati nelle rispettive parti del componimento, ognuna ambientata in un diverso scenario, *Frauenprotokollen* in uno spazio al chiuso mentre *Deutscher Furor* in un ambiente idilliaco e naturale, così come varia il carattere dei personaggi a seconda di quale delle parti viene rappresentata.

Siegfried si apre con un aneddoto dall'antichità di cui sono protagonisti Brünhild e Siegfried. La donna viene salvata dal suo promesso sposo, che intende sposare, ma nel momento in cui l'eroe la riconosce come la propria futura sposa comincia a sudare e si allontana da lei facendosi largo con la propria spada in mezzo al bosco. Nella seguente scena, l'interprete di Siegfried descrive l'ambiente in cui si trova come un panorama in cui industrie e guerra dominano la vista e l'udito. In questa versione della leggenda, nel primo incontro di Gunter, Gernot e Hagen con l'eroe nibelungo avviene in presenza di Kriemhild, mentre Siegfried chiede di battersi con il sovrano burgundo per averne le terre. Alla sua vista, i burgundi si gettano nel Reno, ma dopo una breve conversazione Siegfried viene invitato da Gunter a restare nelle sue terre.²⁴⁶ Il sovrano burgundo mostra interesse per Brünhild, che Siegfried descrive come una creatura difficile da domare:

Sie ist ein Tier. / Wer um sie wirbt und kann sie nicht besiegen / Der muß dann sterben.
Sie will oben liegen.²⁴⁷

Viene nuovamente accordata la complicità di Siegfried nel conquistare Brünhild in cambio di ottenere Kriemhild come sua sposa, nonostante la principessa burgunda sia

²⁴⁶ Nella conversazione, Siegfried rivela di essere disposto a consegnare le proprie terre e il tesoro dei Nibelunghi, se perdesse contro Gunter, ma non la propria spada miracolosa. Siegfried mostra inoltre il punto in cui la sua pelle non è stata bagnata dal sangue di drago, rivelando il proprio punto debole ai presenti. Contrariamente all'ipotesto medievale, sono presenti nel dramma dei soldati dell'impero romano.

²⁴⁷ Braun (1989) a p. 140

sgomenta del trattamento indegno.²⁴⁸ Quella notte, Kriemhild sogna le due aquile che si avventano sul falco, e l'angoscia di perdere una persona cara la dissuade dal cercare un amore che potrebbe tangere le sua bellezza. Sua madre Ute ride di tale ammissione.

Frauenprotokolle è incentrato sulle figure femminili della leggenda, vale a dire Kriemhild e Brünhild, la quale viene condotta in terra burgunda, rappresentata come una grande stazione, e trattata come un oggetto di cui Gunter dispone a suo piacimento. Ute si rende conto che il proprio egocentrico figlio sottovaluta Brünhild, apprezza invece il garbo di Siegfried nel non sfiorarla nemmeno.²⁴⁹ Il generale atteggiamento sprezzante di Siegfried e dei burgundi si estende a Kriemhild, a cui Gunter intima di fare ciò che le impone e sposare il nibelungo, che le dona in tale occasione il proprio tesoro. Durante la notte di nozze, poiché Gunter rifiuta di spiegarle perché accetta Siegfried come cognato, Brünhild lo appende al muro con la propria cintura, e lo sposo ne rimane sconvolto:

Das ist unglaublich. Wenn man mich so findet. / Ich werde schreien. Wie denn schreit ein König. / Grausamer Morgen der uns sichtbar macht. / So hoch wollt ich nicht steigen über dich. / Ich bin wie abgestorben, als ein toter / Ast vom männlichen Geschlecht. Ich schrumpfe / Zum Daumen hier, den sich die Magd selbst / In ihren Eingang schiebt, den Knecht zu Narren. / Die Stellung hab ich noch nicht ausprobiert. / Bin ich am Kreuz der, der die Menschheit / Mit seinem Blut erlöst hat, er / Die eine Hälfte, und die andre ich. / Oder Prometheus an der Kammertüre / Hängend in den Fängen einer Frau / Die Zungenschläge in die Magengrube. / Ich bin dein Herr. Das gibt ein böses Beispiel / Die Frauen nehmen sich ein jedes Recht / Und hängen ihren Gatten in den Rauch / Wenn er vom Reiten kommt und zur Ruhe. / Man wird die Wände niederreißen müssen / Und alle Stricke sammeln und die Senkel / Aus den Schuhen ziehn, eh man sich legt / Under freien Himmel, der keine Nägel hat. / Oder die Reiche falln und keiner herrscht. / Um deiner Güte willen, laß mich ledig. / Du auch bist ehrlos mit so einem Mann. / Ich will nie mehr versuchen, dich zu zwingen. / Wenn dir die Liebe so zuwider ist / Die ich dir zeige, ich zeig sie dir nie mehr / Und will nur auf der Kante liegen still / Wie ich als Kind bei meiner Mutter lag.²⁵⁰

Alle suppliche del marito, Brünhild lo libera, ma il giorno seguente l'intervento di Siegfried riporta il controllo della relazione nelle mani di Gunter, il quale lascia ogni

²⁴⁸ Dal dialogo con i burgundi, emerge una versione di Siegfried decisamente meno galante del personaggio appartenente all'opera Hebbeliana, in cui il nibelungo mostra tatto e gentilezza per Kriemhild. Braun descrive un individuo sfacciato, talvolta volgare.

²⁴⁹ Al ragguaglio di Ute della pericolosità di Brünhild, che potrebbe ucciderli tutti se volesse, i presenti la deridono, sostenendo che il cuore di una donna si fa debole di fronte alla caccia.

²⁵⁰ Braun (1989) a pp. 147-148

libertà al cognato sulla moglie, fintanto che il suo onore non ne risenta. Quella notte, col supporto di Siegfried, Gunter doma la moglie, che accetta impotente l'abuso maritale.

Siegfried pianifica di terminare la propria permanenza in terra burgunda, poiché la sua spada si arrugginisce mentre lui si abitua alla vita da cortigiano, ma Kriemhild trova ed indossa il cinto di Brünhild, indovinando per altro che deve appartenere alla cognata. Siegfried non vuole rivelarle la verità, ma le confida di aver battuto Brünhild in Islanda e nel letto, comprando il suo silenzio con il cinto lacerato.

Riprendendo lo scenario Hebbeliano, la lite tra le due regine avviene alle terme anche nel componimento di Braun. Dopo un breve confronto, nel quale le donne danno opinioni discordanti sul valore di Siegfried, Kriemhild dà appuntamento a Brünhild di fronte alla chiesa per mostrarle la cintura come prova delle proprie parole. In occasione dell'umiliazione pubblica di Brünhild, Kriemhild rivela la propria gelosia per la rivale in amore, che Siegfried le dimostra essere infondata, e la perdona immediatamente. Nel frattempo, Brünhild accusa i presenti di deriderla e di compiacersi della sua impotenza:

Bist du nicht auch / Sein Bruder und hast du eine Schwester, sie / Ist Siegfrieds Frau, die er gekauft hat und mit mir hat er gezahlt. Ihr seid so sehr / Verwandt mit mir, das ist ein Unglück. Und / Ich hab kein Feuer, um mich loszueisen / Man hat mir alles weggenommen. Wolker / Du lächelst, Zähne wie ein Wolf. Ihr alle. ²⁵¹

In preda alla sete di vendetta, la donna esige la morte di Sigfried per riscattare il proprio onore, asserendo che altrimenti non potrà vivere, sebbene il suo delirio di follia sia simulato. Di fronte alla scelta tra la moglie ed un alleato fidato fino alla morte, come Hagen malignamente puntualizza, Gunter sceglie di accontentare Brünhild. Hagen cerca dunque Siegfried nelle sue stanze per invitarlo a cacciare cervi e unni, ma l'invito è denotato dalla sua chiara invidia per la pelle indistruttibile del nibelungo. Gli domanda se la sua forza gli è valsa il favore dei suoi alleati, e lascia intendere che i burgundi non sono grati per come li ha serviti fino ad allora.

Con un repentino cambio di prospettiva, Braun inscena successivamente l'arrivo di un individuo identificato come S. al mattatoio dove lavora come macellaio. Opera a

²⁵¹ Braun (1989) a p. 163

regola d'arte, tanto da venire definito *Herd der Arbeit*,²⁵² ma sua moglie soffre perché è al corrente delle simpatie che il marito suscita nella moglie del direttore. Il frangente funge da espediente per rappresentare Siegfried come un lavoratore fin troppo zelante, il cui successo attira le invidie dei propri colleghi, e la sua morte come il risultato di tale sentimento suscitato in coloro che avrebbero dovuto sentirsi ispirati dal suo operato.

Dopo il trapasso di Siegfried, l'addolorata Kriemhild confronta i suoi assassini, prima Hagen e poi Gunter,²⁵³ e rivela il contenuto del proprio sogno. Poiché non è nella condizione di vendicare il proprio marito, Kriemhild intende distribuire l'oro che Siegfried le aveva lasciato come dono di nozze affinché non finisca nelle mani dei suoi infidi parenti, pregando che suo marito sia onorato anziché dimenticato. Spaventati dal gesto, poiché potrebbe attirare armate nemiche, i burgundi le sottraggono il tesoro e lo gettano nel punto più profondo del Reno, sebbene Gunter abbia appena giurato di non scontentare Kriemhild da lì in futuro. La donna ribolle di rabbia poiché il suo uomo le è stato strappato, ma sa già che amerà altrettanto chiunque sazierà il suo desiderio di rivalsa. Ute raggiunge la figlia e condivide il suo dolore, ma rimane turbata dalla vendetta che Kriemhild intende muovere contro l'intera famiglia, lei stessa compresa. Sopraggiunge Brünhild a chiedere di vedere Siegfried, ma vedendo la salma non sembra trarre alcuna gioia.

Deutscher Furor, terza ed ultima parte, viene introdotta da una premessa storica: nel 410 i burgundi migrano oltre il Reno, in terreno romano, e s'impadroniscono della città di Worms e dintorni. Nella rappresentazione, Gunter, Hagen e Siegfried vengono catturati e condotti al cospetto del generale Aetius, il quale ricorda ai burgundi che le loro terre sono in verità territorio romano, che il loro popolo è frutto di una mescolanza di etnie diverse e che l'onore di cui Hagen fa vanto è una vuota illusione. Siegfried nota che la libertà sia comunque preferibile all'idea di soggiacere alla volontà di un sovrano despota come avviene per la popolazione romana o quella unna. Viene data la libertà ai presenti, che sono in seguito lasciati in un bosco senza poter tornare nelle loro case, e in

²⁵² In tale frangente, l'autore utilizza una terminologia moderna, satura di significato per il proprio pubblico, come *Planwirtschaft*, adottando un contesto familiare ai contemporanei della DDR.

²⁵³ Sebbene Gunter sembri contrito di quanto avvenuto, Hagen mostra solo parole di sprezzo per Siegfried, sostenendo che persino morendo è riuscito ad intaccare il suo onore.

tale circostanza Hagen trafigge Siegfried nel suo punto debole, uccidendolo, rendendo i rimanenti migliori del deceduto. Brünhild viene rimproverata per versare lacrime per un uomo definito come un fantoccio nelle mani dei romani, di cui Hagen era sia geloso che intimorito. Per cercare un accordo politico con gli unni, Kriemhild viene data in sposa al loro potente sovrano contro il suo volere ed entra a far parte dell'harem di Etzel. L'unno intende condurre una campagna militare in terra burgunda, che si trova in una posizione strategica nella lotta contro i romani, e Gunter accetta l'invito a palazzo per vedere sua sorella. Kriemhild viene trattata bene, seppure rimanga fredda con il popolo unno, solo concentrata sui propri intenti di vendetta. Quando Etzel presenta il figlio che ha ottenuto da lei, destinato a regnare sulle terre unne e romane, si mostra tenero ed orgoglioso, ma per via di un triviale battibecco Hagen decapita il bambino e si apre lo scontro tra unni e burgundi.²⁵⁴ Kriemhild propone di risparmiare i burgundi in cambio della testa di Hagen, ma l'offerta viene ririutata. Gunter è consapevole di trovarsi in torto, eppure persiste nel combattere poiché null'altro sembra avere più senso, persino quando Rüdiger viene loro incontro senza scudo né armi per volere della loro stessa sorella.²⁵⁵

Dopo che la battaglia è giunta al termine con la sconfitta di ambedue le parti coinvolte, l'autore narra quanto avviene dodici anni dopo in territorio catalano. Aetius in Gallia forgia un'alleanza con Theoderich, il re guidato da Dio, e la spada di Siegfried miete ancora numerose vittime sul campo di battaglia. Sulle ceneri di quanto rimane in terra unna, Kriemhild piange per quanto sangue è stato versato per la propria vendetta, che comunque non è valsa a restituirle il proprio amato, come le fa notare Brunhild:

Auch wenn dein toter Sohn ein toter König wäre, so / lebte doch dein Siegfried nicht,
mein Siegfried. *Und so fort.* Es hat keinen Sinn, nicht wahr? Wenn ich dich gleich tötete
und mich. *Und so fort. Singt:* Dietlind der Schatz, Dietlind der Schatz, wer kriegt ihn nun?
Läßt ein Messer fallen. Werden die Bäumen wieder grün? Werden wir wieder lieben. ²⁵⁶

²⁵⁴ Nel componimento di Braun, il dilemma di Rüdiger, che è alleato di entrambe le fazioni, viene ridotto ad un brevissimo momento. Al richiamo di Gernot e Etzel, il sottoposto si finge cieco e si rifiuta di prestare aiuto ad ambedue le fazioni. Braun (1989) a p. 186

²⁵⁵ Replicando l'immagine del sovrano che deve scegliere tra la propria sposa ed un alleato fedele, Braun propone la scena in cui Rüdiger chiede ad Etzel di scegliere tra Kriemhild e lui, poiché uno dei due è destinato a morire quella notte, e l'unno come Gunter sceglie la propria donna.

²⁵⁶ Braun (1989) a p. 192

Il dolore e lo sconforto descritti dalle sue parole riecheggiano un profondo senso di desolazione e sfiducia nel futuro e in un lieto avvenire. Nemmeno dopo questo triste sguardo verso il futuro, quando ormai è evidente che Krimhild non possa ottenere ciò che desidera attraverso la guerra, la donna accetta di porre fine alla lotta. Quando Etzel le presenta Gunter e Hagen, gli ultimi burgundi rimasti in vita, e Hagen puntualizza che ormai la guerra che Etzel sta conducendo è solo un capriccio di lei, Kriemhild uccide anche loro, suoi parenti e compatrioti. Il sovrano unno intende farle pagare l'impudenza con la propria vita, come vorrebbe la tradizione, ma a differenza di quanto avviene nel *Nibelungenlied* e dell'opera Hebbeliana, Kriemhild sopravvive alla furia dell'uomo e viene invece messa di fronte alla crudezza della realtà che ha contribuito a creare:

[Dann lebe du.] Ich bringe dir dein Kind. Und deine Brüder, drei. [...] Halte sie fest. Das ist dein Hort.²⁵⁷

Dopo il gesto crudele di Etzel, che giunge come un invito a contemplare la totale distruttività del conflitto, da cui non si genera altro che ulteriori orrori, la scena si sposta su Dietlind, ormai anziana, che cerca ancora il promesso sposo tra le macerie, offrendo l'immagine di una generazione irrimediabilmente rovinata.

Manipolazione politica dell'opera

Come per Grundy e Paxson, i quali adottano la materia nibelungica per divulgare il loro credo religioso e definirne le linee guida, anche l'opera di Volker Braun e quella di Heiner Müller hanno un preciso scopo, vale a dire indurre il loro pubblico a riflettere sugli sviluppi storici della società tedesca, enfatizzando la distintiva violenza e le chiare contraddizioni presenti nell'ipotesi, come nota Ferrari nel saggio del 2005 *Correcting traditions and inventing history*. Smantellando il mito nibelungico, gli autori rivisitano gli avvenimenti di Stalingrado e Auschwitz in chiave anacronistica,²⁵⁸ usando una forte metafora della tradizione germanica.

²⁵⁷ Braun (1989) a p. 194

²⁵⁸ La ciclicità della storia presenta un'opportunità per il mondo delle arti, in quanto il presente include gli eventi passati e li rende modelli per i tempi odierni. Per tale motivo Braun rigetta la

La superimposizione di antichi miti e leggende sulla quotidianità contemporanea si basa sul fatto che molti arcaismi sociali e psicologici giungano nella modernità e nelle menti del presente, costituendo delle associazioni di cui gli scrittori interpretano alcune sfumature per trasmettere il loro messaggio, come Braun crea un parallelismo tra il mito e il conflitto del presente, specialmente per quanto riguarda il confronto aperto tra unni e romani. La popolazione tedesca della DDR, nella prima metà degli anni Ottanta, può immedesimarsi nella popolazione burgunda. Al centro della riscrittura di Braun si pone l'aggressività ingiustificata che trova le proprie origini nella brama di potere e nel senso dell'onore, la rinuncia ai propri affetti e alla propria sensibilità umana in nome di una vendetta brutale, l'oppressione patriarcale dell'uomo sulla donna, e il *Nibelungenlied* viene scelto come ipotesto proprio per l'assenza di pietà con cui i fatti vengono narrati. I piani temporali si sovrappongono, lasciando trasparire la prospettiva pessimistica dello scrittore nei confronti del futuro, o più precisamente *Nicht-Zukunft* della Germania, che nella leggenda nibelungica sfocia in un massacro senza vincitori. Braun condivide le riflessioni di Walter Benjamin sulla possibilità di assistere ad un cambiamento, come si evince dalle parole di Volker,²⁵⁹ prima che i suoi stessi compagni lo accusino di essere un traditore e una spia, riportando l'autore all'originario pessimismo, poiché le tendenze distruttive spesso prevalgono sul buonsenso nel corso della storia.

In maniera radicalmente opposta ai suoi predecessori ottocenteschi, Braun non intende dunque elevare il mito nibelungico a vessillo di identità nazionale per spronare il senso di comunità, quanto invece decostruisce la tradizione narrativa per mostrare la vacuità e la pericolosità insita nell'esaltazione del conflitto. La relativizzazione del mito è funzionale alla presa di coscienza di un trascorso contraddittorio ed immotivatamente violento, che senza un'attenta analisi nel presente conduce ad un futuro dalle prospettive tragiche.

Un approccio simile alla riscrittura della materia nibelungica è stato adottato da Georg Zauner, il quale viene definito ancor più radicale nell'intento di privare Siegfried

definizione di 'anacronismo' in relazione alla propria riscrittura dell'intera leggenda nibelungica. Per approfondimenti in merito, si consulti Ferrari (2005) a p. 56

²⁵⁹ La battuta "Wir müssen anders denken" sembra rispondere alle parole di Gernot nell'opera di Müller, come osserva Ferrari (2005) a p. 57

del suo caratteristico eroismo e dei suoi ferrei principi.²⁶⁰ Come Braun, Zauner sovverte l'immagine dell'eroe germanico solitamente glorificata dalla tradizione, associandola a quella di un individuo dominato dalle proprie pulsioni, che contestualizzato nel secolo odierno non susciterebbe lo stesso riguardo.²⁶¹ I molteplici riadattamenti della leggenda esibiscono chiaramente la versatilità del tema non solo da un punto di vista puramente estetico della letteratura, quanto una connessione diretta con tematiche ricorrenti nella dimensione politica del Paese. Non per nulla, il tratto distintivo che maggiormente trova espressione nel *Nibelungelied* è la lealtà, che nel contesto medievale a cui appartiene l'ipotesto può assumere la fattezze di slogan,²⁶² la pretesa di instaurare legame totale e indissolubilmente, un'alleanza che perduri fino alla morte, anche a costo della completa rovina delle parti coinvolte.

Tra le molteplici caratteristiche del *Nibelungelied*, la risonanza dal punto di vista politico è senz'altro uno degli aspetti più interessanti per lo studioso Werner Hoffmann, il quale sostiene che non ci si debba stupire delle manipolazioni a cui l'epica medievale è soggetta. Seppure la materia nibelungica giochi un ruolo sempre di minor rilievo nei curricula scolastici dall'inizio degli anni Settanta in Germania,²⁶³ l'autore dell'articolo mette in guardia dal ridurre il canto nibelungico ad un componimento la cui rilevanza risiede esclusivamente nell'interpretazione ideologica e politica che gli viene assegnata a seconda del contesto storico in cui le vicende vengono rielaborate nuovamente.

²⁶⁰ Nell'opera *Die Erinnerungen des Helden Sigfrid* del 1985 il condottiero viene infatti resuscitato nei tempi moderni, rivelando la propria natura criminale in una società che non rispecchia quella da cui il nibelungo proviene. Per ulteriori informazioni, si consulti Hoffmann (1998) a pp. 139-140

²⁶¹ Per approfondimenti in merito ad altre produzioni testuali che includano la materia nibelungica nel dopo guerra, reintroduzioni del mito per un pubblico più giovane, si veda Hoffmann (1998) a pp. 141-142

²⁶² Di *Nibelungentreue* si parla infatti nel discorso tenuto da Bernhard von Bülow nel *Reichstag* del 1909, in riferimento all'alleanza della Germania con l'Austria-Ungheria. Neppure la sconfitta rese lo slogan meno pregno di significato. Per ulteriori informazioni, si consulti Hoffmann (1998) a pp. 143-145

²⁶³ Per ulteriori approfondimenti in merito all'insegnamento nelle scuole del *Nibelungenlied*, si consulti Hoffmann (1998) a p. 128

Conclusioni:

Ponendo a confronto la trilogia dei Nibelunghi Hebbeliana con il componimento novecentesco *Siegfried/Frauenprotokolle/Deutscher Furor* di Braun, sembra evidente che la materia nibelungica proposta nel *Nibelungenlied* fornisca ai rispettivi autori degli spunti molto differenti.

Nel caso del dramma ottocentesco *Die Nibelungen*, l'autore richiama di sovente l'attenzione su dettagli appartenenti all'ambito religioso e culturale, come il fatto che il celebre Sigfried, accompagnato da dodici cavalieri, giunga in terra burgunda durante la mattina di Pasqua, e che Hagen mostri apertamente sprezzo per le usanze cristiane. Nel corso delle vicende, i personaggi principali interagiscono tra loro creando un contrasto tra fazioni appartenenti a credi religiosi diversi. I ripetuti richiami al cristianesimo sono spesso associati nella prima parte dell'opera alla figura di Kriemhild, la quale si reca a messa e prega affinché il proprio amato riceva protezione, similmente a come Brunhild appartiene ad un regno in cui il legame con gli elementi naturali è parte integrante della vita quotidiana. Entrambe le donne sono affiancate da rappresentanti emblematici di tali religioni, vale a dire rispettivamente il cappellano e Frigga, e l'aspro conflitto su cui si instaura la loro inimicizia vede Sigfried al centro della questione.

L'eroe nibelungo, apparentemente associato alla figura di Gesù Cristo, rifiuta il mondo pagano di cui Brunhild fa parte, tuttavia è indiscutibilmente legato ad elementi magici, quali la sua cappa dell'invisibilità e le capacità sovranaturali che ha ottenuto in

seguito all'uccisione del drago. La morte di Sigfried segna una svolta cruciale nella lite tra le due donne, le quali cambiano radicalmente atteggiamento nella seconda parte del dramma: mentre Brunhild diventa un personaggio estremamente passivo e perde le sue forze, Kriemhild abbandona i precetti cristiani e al perdono preferisce la vendetta tanto sconsigliatale dalla madre, altrettanto devota al monoteismo, e dal cappellano, lasciando il ruolo di portavoce degli ideali cristiani a Dietrich, il quale al termine della tragedia si pone sul trono del sovrano unno. Sullo sfondo di tale diatriba, Etzel si mostra benevolo e comprensivo con i propri sottoposti, lascia ad ognuno la libertà di esprimere il proprio credo e la sua apertura, degna del sovrano più meritevole, viene ripagata con una guerra all'insegna della distruzione del vecchio mondo da cui è destinato ad emergere una sola fede, quella cristiana.

Hebbel mostra uno spiccato interesse per gli aspetti culturali del confronto tra le fazioni presenti nell'ipotesto, allontanandosi per quanto possibile dai richiami di stampo nazionalistico che trovano invece facilmente riscontro nell'immagine del protagonista, simbolo di fedeltà e ardimento. Un approccio più improntato a offrire un'interpretazione politica del *Nibelungelied* proviene da Volker Braun, il quale rovescia la visione sin ad allora proposta per l'eroe nibelungo, spesso identificato con personalità di rilievo della politica tedesca quali Bismark o strumentalizzato da partiti politici come il nazismo, e lo trasforma in una figura in cui un cittadino tedesco sopravvissuto a due conflitti mondiali possa immedesimarsi. Attraverso lo smantellamento della materia nibelungica, l'autore invita il proprio pubblico ad una riflessione sulle condizioni sociali sue contemporanee.

Particolarmente significativa nella rielaborazione di Braun, in cui dominano le ambientazioni industriali e i richiami al mondo del lavoro, risulta la rappresentazione dell'uccisione del protagonista, che viene rappresentato come un lavoratore modello in un mattatoio, in buoni rapporti con il direttore, che suscita le invidie dei propri colleghi e muore per via di tale sentimento, nonostante i suoi sforzi nel condurre una vita onesta.

Introducendo un cambio di contesto nella terza parte del componimento, Braun propone un confronto tra i burgundi, da secoli associati al popolo tedesco per eccellenza e ai valori di nazionalità, lealtà e temerarietà, e l'esercito romano, occasione in cui viene ricordato ad Hagen e ai suoi compatrioti che la terra in cui hanno sempre vissuto è stata concessa loro per volere dell'impero che li ha preceduti, e che la superiorità che vantano

rispetto ad altre popolazioni è una mera illusione. La critica mossa dall'autore con tali osservazioni si pone in netto contrasto con la mentalità nazionalista al centro della scena politica, tuttavia il suo disappunto viene rivolto anche al modo in cui il popolo romano e quello unno intendono spartirsi la terra burgunda, strategicamente rilevante nella guerra tra le due potenze. Siegfried si fa portavoce di una popolazione che preferisce la libertà, anche se in una condizione di miseria, all'assoggettamento a forze despote che non si curano del benessere dei propri sudditi.

L'intento di Braun di risvegliare le coscienze dei suoi concittadini si fonda sulla comune esperienza politica e condizione sociale, a discapito dell'ambito religioso a cui Hebbel al contrario dedica il proprio interesse. Per tale motivo, sebbene gli autori siano partiti dalla stessa fonte d'ispirazione per le loro composizioni, risultano opere teatrali nettamente differenti: le motivazioni da cui sono mossi Hebbel e Braun li inducono ad operare una selezione degli aspetti da mettere in risalto o in ombra. Il *Nibelungenlied* offre svariate opportunità per esplorare concetti che trovano al giorno d'oggi riscontro sociale e culturale, la ricchezza del canto medievale si ritrova anche e soprattutto nella possibilità di venire interpretata attraverso molteplici chiavi di lettura.

Indice delle figure:

- Fig. 1. Gunnar nella fossa dei serpenti [cassa rettangolare in basso a sinistra nell'immagine] Klinte Hunninge I, VIII secolo, Museo di Gotland, in Heinzle (2005) a p. 30 [riferimento a p. 22 del seguente elaborato]
- Fig. 2. Gunnar nella fossa dei serpenti [figura a sinistra nell'immagine] Osebergwagen, VIII secolo, Museo norvegese di storia culturale, in Heinzle (2005) a p. 31 [riferimento a p. 22 del seguente elaborato]
- Fig. 3. Ingresso sud della chiesa di Santa María la Real di Sangüesa, Navarra, XII secolo, in Heinzle (2005) a p. 34 [riferimento a p. 28 del seguente elaborato]
- Fig. 4. Regin forgia la spada, Sigurd uccide il drago, timpano sopra l'ingresso sud della chiesa di Santa María la Real di Sangüesa, Navarra, XII secolo, in Heinzle (2005) a p. 34 [riferimento a p. 28 del seguente elaborato]
- Fig. 5. Peter Cornelius, Siegfried doma un orso, 1812, in Heinzle (2005) a p. 119 [riferimento a p. 83 del seguente elaborato]
- Fig. 6. Peter Cornelius, Siegfried prende congedo da Kriemhild, 1812, in Heinzle (2005) a p. 120 [riferimento a p. 84 del seguente elaborato]
- Fig. 7. Peter Cornelius, Kriemhild rivela ad Hagen il punto dov'è vulnerabile Siegfried, 1812, in Heinzle (2005) a p. 121 [rif. a p. 84 del seguente elaborato]



Fig. 1



Fig. 2

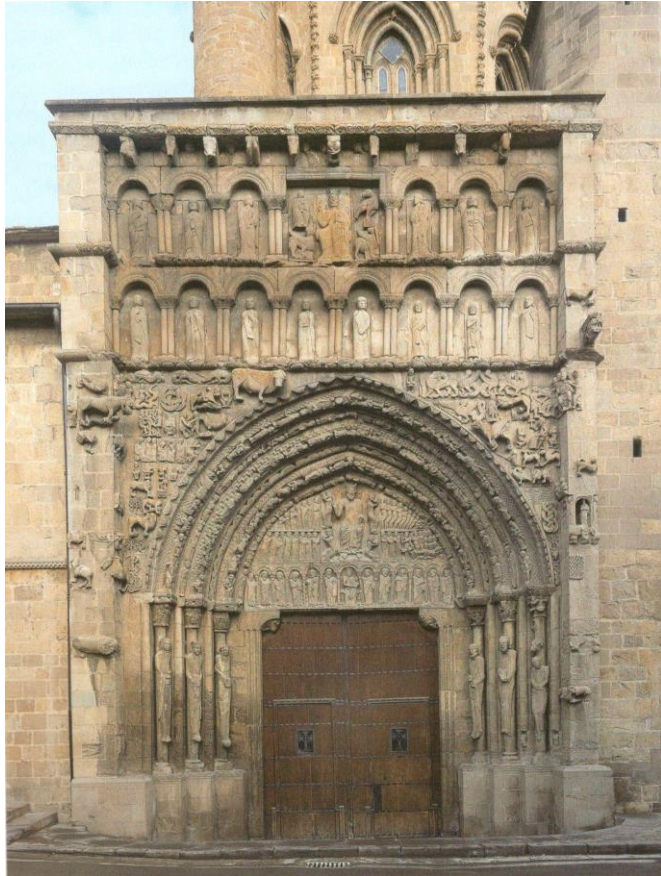


Fig. 3

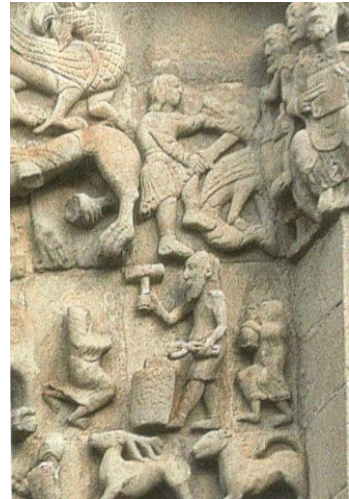


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Bibliografia:

- Andersson, Theodore. *A Preface to the Nibelungenlied*. Stanford University Press. Stanford, California, 1987, pp. 256-259.
- Bampi, Massimiliano. *Testi, paratesti, contesti* in Buzzoni, Cammarota, Francini, *Medioevi Moderni - Modernità del Medioevo: saggi per Maria Grazia Saibene*. Edizioni Ca' Foscari. Venezia, 2013, pp.157-170.
- Bartsch, Karl. *Das Nibelungenlied*. Brockhaus Verlag. Leipzig, 1940.
- Braun, Volker. *Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor*, in Braun, *Gesammelte Stücke*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1989, pp. 133-195.
- Costagli, Simone; Fambrini, Alessandro; Galli, Matteo; Sbarra, Stefania, *Guida alla letteratura tedesca. Percorsi e protagonisti 1945-2017*. Odoja. Bologna, 2018.
- Dell'Omodarme, Diana. *Introduzione a I Nibelunghi: Dramma tedesco in tre parti* in Dell'Omodarme, Diana (a cura di) *I Nibelunghi: Dramma tedesco in tre parti*. UTET. Torino, 1953.
- Diddi, Cristiano. *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in Nergaard, Siri (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Bompiani. Milano, 2013.
- Ferrari, Fulvio. *Il motivo del viaggio nelle Förnaldarsögur e nelle Riddarasögur originali* in Ferrari, *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*. Università degli studi di Trento. Trento, 1994, pp. 169-192.
- Ferrari, Fulvio. *Da Sigfrido a Capitan Harlock: Mito e leggenda germanici nei fumetti e nei cartoon* in Francini, Saibene (a cura di), *Eroi di carta e celluloidi. Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*. Atti del Convegno, Pavia 12 e 13 dicembre 2002. Viareggio, 2004, pp. 55-91.

- Ferrari, Fulvio. *Correcting traditions and inventing history: the manipulation of mythology and of the past in the Nibelungen-literature of the 19th and 20th centuries* in Buzzoni, Bambi (a cura di), *The Garden of Crossing Paths: The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts*. Venezia: Cafoscarina, 2005, pp. 45-61.
- Ferrari, Fulvio. *Altri schermi per Sigfrido: Nibelunghi e cinema dopo Fritz Lang* in Banchelli, Cammarota, *Le vite del testo: studi per Maria Vittoria Molinari*. Bergamo University Press. Bergamo, 2008, pp. 35-64.
- Ferrari, Fulvio. *Die Nibelungen nach dem Sturm: Max Mells christliche Interpretation des Nibelungenlieds* in Cambi, Ferrari, *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, Labirinto 134. Tipografia Alcione. Trento, 2011, pp. 33-45.
- Gentzler, Edwin. *Teorie della traduzione, tendenze contemporanee*. UTET. Torino, 2002.
- Hebbel, Friedrich. *I Nibelunghi: Dramma tedesco in tre parti*. UTET. Torino, 1953.
- Hebbel, Friedrich. *Die Nibelungen: Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Reclam Philip Jun. Stuttgart, 1998.
- Heinzle, Joachim. *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*. De Gruyter Verlag. Berlin, New York, 1999.
- Heinzle, Joachim. *Die Nibelungen: Lied und Sage*. Primus Verlag. Darmstadt, 2005.
- Hormann, Werner. *The Representation of the Nibelungenlied in the Twentieth Century*, in McConnell (edited by), *A Companion to the Nibelungenlied*. Columbia, Camden House, 1998, pp. 127-152.
- Jakobson, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*, in Brower, Reuber Arthur, *On Translation*. Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- Kindl, Ulrike. *Storia della letteratura tedesca. 2. Dal Settecento alla prima guerra mondiale*. Editori Laterza. Bari, 2015
- Dallapiazza, Michael. Santi, Claudio. *Storia della letteratura tedesca. 3. Il Novecento*. Editori Laterza. Bari, 2016
- Mancinelli, Laura. *Memorie e invenzione: introduzione alla lettura del "Nibelungenlied"* in Mancinelli, Laura, *I Nibelunghi*. Giulio Einaudi Editore. Torino, 2006.
- Mancinelli, Laura. *I Nibelunghi*. Giulio Einaudi Editore. Torino, 2006.
- McConnell, Winder. *A Companion to the Nibelungenlied*. Camden House. Columbia, 1998.
- Stöllinger-Löser, Christine. *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon, Band 6 [Mar-Obe]*. De Gruyter. Berlino, New York, 1987.

Sitografia:

www.berliner-schauspielschule.de/nibelungen3.htm

www.dailymotion.com/video/x23jjdo

www.gutenberg.spiegel.de/buch/die-nibelungen-2669

www.literaturport.de/Volker.Braun/

www.nibelungenlied-gesellschaft.de/