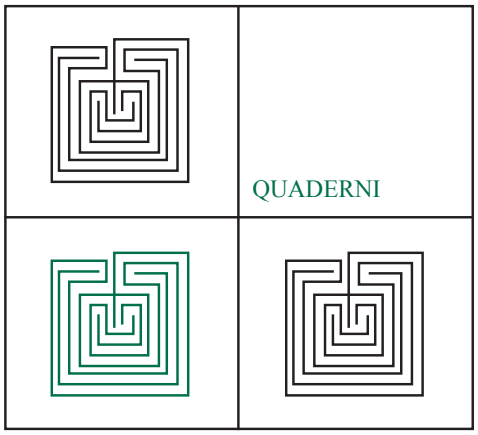
Sull'utopia
Scritti in onore di Fabrizio Cambi

a cura di Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari,
Michele Sisto



LABIRINTI 167

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Labirinti 167

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Simone Albonico
Università degli Studi di Losanna
Pedro Álvarez de Miranda
Universidad Autónoma de Madrid
Maria Vittoria Calvi
Università degli Studi di Milano
Antonella Cancellier
Università degli Studi di Padova
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
José Antonio Pascual
Real Academia Española
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 167
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-729-7

Finito di stampare nel mese di maggio 2017

SULL'UTOPIA

SCRITTI IN ONORE DI FABRIZIO CAMBI

a cura di

Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari,
Michele Sisto

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

Nota dei curatori 9

PAOLO GATTI, La nostra 'sede' 11

VOLKER BRAUN, Mail nach Erbil oder Die ertrunkne Braut von Messina 13

CHRISTOPH HEIN, Das goldene Vlies 15

GRAZIA PULVIRENTI, L'utopia nel Settecento tedesco fra illuminismo e massoneria. Un breve viatico mozartiano 23

STEFANO BERETTA, «Habe ich nicht genung geschrieben, so habe ich doch etwas geschrieben». Il racconto dell'utopia sull'isola di Johann Gottfried Schnabel 57

MAURIZIO PIRRO, Legami perduti, nuovi legami. Utopia e totalità in *Hermann und Dorothea* di Goethe 77

ELENA AGAZZI, Übersee-Utopien. Die Amerika-Romane von Sophie La Roche und Henriette Frölich *Erscheinungen am See Oneida* (1798) und *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky* (1820) 91

PRIMUS-HEINZ KUCHER, Von Heine zu Kompert. Konzepte der Emanzipation im Spannungsfeld von Tradition, Assimilation und Utopie in der deutschsprachigen Ghetto-Literatur des 19. Jahrhunderts: Vom *Rabbi von Bacherach zu Zwischen Ruinen* 111

WOLFGANG HACKL, *«Ich habe das Meer gesehen»*. Adalbert Stifters Sehnsucht nach Italien 129

ALESSANDRO FAMBRINI, Progetti del mondo. Kurd Lasswitz alla ricerca dell'utopia 143

ROBERTA ASCARELLI, Tradurre un titolo e realizzare un'utopia. Da *Altneuland a Tel Aviv* 157

GIUSEPPE DOLEI, L'utopia pacifista di Leonhard Frank. *L'uomo è buono* (1917) 169

GIOVANNI TATEO, I residui della civiltà. *Die Insel der Großen Mutter* di Gerhart Hauptmann 177

LUCA CRESCENZI, ELISABETH GALVAN, I pantaloni di Settembrini. Demonismo, cannibalismo e nichilismo nel Dostoevskij di Merežkovskij e in Thomas Mann 193

FULVIO FERRARI, L'orrenda utopia. Il paradiso ariano di Karl Schworm 213

ALDO VENTURELLI, Utopia tra progetto e poesia. Osservazioni su *L'uomo senza qualità* di Robert Musil 227

SIMONE COSTAGLI, Sezuan/ Sichuan. La Cina utopica di Bertolt Brecht 245

MARCO RISPOLI, *Sur l'eau*. Theodor W. Adorno e il pudore dell'utopia 263

MATTEO GALLI, Classe, genere e razza. *Happy end* e utopie nel cinema di Billy Wilder 279

MARCO CASTELLARI, 'Der Wahrheitssucher'. Su Peter Weiss, Dante e l'utopia 301

IAN WALLACE, 'Produktives Unverständnis'. A Note on Volker Braun's *Großer Frieden* 319

MICHELE SISTO, La forma dell'utopia. Su *Kein Ort. Nirgends* di Christa Wolf 327

DANIELA NELVA, La terza via. *Schwarzenberg* di Stefan Heym 351

ANNA CHIARLONI, L'arca perduta di Lutz Seiler. Forme dell'amicizia in *Kruso* 361

GIULIO SCHIAVONI, Oltre il disincanto. Riflessioni su Peter Sloterdijk a partire dal suo confronto con Ernst Bloch e Jacques Derrida 379

FEDERICA RICCI GAROTTI, L'utopia della lingua universale come monito per gli studi linguistici. Wilhelm von Humboldt e Walter Benjamin 393

NOTA DEI CURATORI

Nel 2017 Fabrizio Cambi compie 65 anni, per circa venti dei quali ha tenuto la cattedra di Letteratura tedesca dell'Università di Trento. In questo periodo Fabrizio Cambi non solo ha dato un contributo fondamentale alla formazione degli studenti trentini e al dibattito della comunità scientifica (locale, nazionale e internazionale), ma ha anche svolto un prezioso lavoro di organizzazione e di direzione, sia come Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, sia come Direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.

Per rendergli omaggio abbiamo pensato di chiedere a diversi suoi colleghi e amici di dedicare un contributo al tema dell'utopia, un tema a lui caro, affrontandolo nella prospettiva più congeniale ai loro interessi di studio. Li ringraziamo per aver accettato e aver preso parte alla costruzione di questo percorso attraverso le mutevoli vicende dell'istanza utopica nella letteratura, nella musica e nel cinema, dal Settecento a oggi.

Ci sembra di avere così ottenuto un risultato interessante e innovativo e speriamo di fargli cosa gradita facendogliene dono, testimoniando così quanto sia vivo il legame che Fabrizio Cambi continua a mantenere con l'Ateneo trentino e con l'insieme della comunità scientifica, italiana e internazionale.

ALESSANDRO FAMBRINI
FULVIO FERRARI
MICHELE SISTO

PAOLO GATTI

LA NOSTRA 'SEDE'

Caro Fabrizio,

era, se non sbaglio, il 1995. Allora tu, fresco vincitore di concorso per la cattedra di Lingua e letteratura tedesca, secondo i settori scientifico-disciplinari del tempo, avevi preferito Trento come sede in cui stabilirti. Sempre se non ricordo male, questa scelta ti venne suggerita più che dalla già ben nota eccellenza del nostro ateneo – che nel tempo, come sai, è divenuto ancora più eccellente – dalla vicinanza delle amate montagne. Sovente ci ricordavi i tuoi passati di soldato (alpino? o solo 'alpestre'?) tra i monti e le vallate altoatesine, con gustosi aneddoti e racconti di tue esperienze. In quel periodo ero direttore del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, allora l'unico dipartimento presso la Facoltà di Lettere e filosofia: una volta a Trento, non ti restava altra scelta che afferirvi – 'Rovereto' non esisteva ancora.

Diventammo presto amici, in barba alla consuetudine accademica che insegna: «pas d'amis à l'université». Il nostro era un contatto quotidiano, un colloquio che per noi, docenti 'fuori sede', era favorito, oltre che da indubbia reciproca affinità, anche da una relativa estraneità, almeno al principio, nei confronti della città che ci ospitava. Eravamo docenti 'fuori sede' un po' anomali poiché, non avendo 'sede', dal mattino fino alla sera tardi eravamo sempre in facoltà, la nostra 'sede'. Ci sosteneva certamente il forte senso del dovere: eravamo diventati in questo modo dei docenti 'dentro sede'. Alla sera tardi ci trovavamo con regolarità, assieme ad alcuni colleghi nella stessa nostra situazione, a cena in mensa oppure nei ristoranti più vicini – Pedavena, Forst, Il mercato, Patelli... e, quando avevamo voglia di

camminare un po’, Semprebon in piazza Centa –. Le lunghe chiacchierate proseguivano nel dopocena, accompagnate e favorite da qualche grappino. E gli argomenti, li ricordi? Erano di ogni tipo, discorrevamo davvero *über alles*, senza doverci concentrare, come sarebbe accaduto negli anni a venire, nei cosiddetti anni post-riforma (o post-riforme?), su affascinanti, e talora sciagurati, temi di politica universitaria.

Ricordi certo la nostra ‘scalata’ verso Sardagna, salendo gli orridi sopra il Belvedere di Ravina, dove eravamo arrivati in bicicletta. Ma erano orridi solo per me, *anaticula*, mentre tu, *vera capra*, arrampicatore senza vertigine, mi precedevi scattante, e qua e là un po’ sfottente. E la birra, una volta arrivati su, ce la eravamo meritata e ce la siamo goduta tutta – l’avevi pagata tu. D’altronde ci raccontavi sovente delle tue maratone: eri il più allenato di tutti, e te ne vantavi un po’.

A lungo abbiamo condiviso le responsabilità della gestione di ‘Lettere’: dopo essermi succeduto alla direzione dipartimentale, sei stato preside, passandomi di nuovo il dipartimento. Anni stimolanti, per le iniziative scientifiche – Jura Soyfer, Osservatorio critico della germanistica, la Biblioteca Austriaca... –, ma anche pesanti, in cui alle riforme si susseguivano le controriforme, che ci imponevano adattamenti immediati nell’organizzazione accademica. E il tempo passava.

Ora ti dedicano una miscellanea, segno non tanto del trascorrere degli anni, ma soprattutto del rispetto che ti sei procurato, come studioso e come uomo. La fanno a tutti, dirai. Ma nel tuo caso è certo un onore più che meritato, e per questo mi auguro che possa farti piacere. Da me un abbraccio sincero

Paolo

VOLKER BRAUN

MAIL NACH ERBIL ODER DIE ERTRUNKNE BRAUT VON MESSINA

Ich befinde mich an der Straße von Messina, wo sich die Meere mischen, die Völker, die Mythen von den Machenschaften der Götter und Menschen. Hinter mir die Äolischen Inseln, über welche der Wind seine Schläuche öffnet, was die Flugzeugträger nicht aufhält, voraus das Eiland Lampedusa, vor dem die Flüchtlingsboote stranden. Eine Ertrinkende, lese ich, schwanger im achten Monat, ertrinkend gebar sie, vielmehr wurde vom Wasser entbunden. Auf einem Video sehe ich, wie ein Mann in einer ländlichen Gegend in Syrien unter Aufsicht von Dschihadisten seine Tochter wegen Ehebruchs steinigt. An der türkischen Grenze werden die Kurden, ausgebrochen aus dem belagerten Kobane, von angelegten Gewehren empfangen. Auf halbem Weg von Europa nach Arabien, zehn Meilen von einem Vulkan, während die Kontinentalplatten aufeinanderdrifften, maile ich mein Mitgefühl nach Kurdistan, das seine gerechten Grenzen sucht. Dieses rasche Medium, das knappe Botschaften will, muß ich nicht mit Widersprüchen füttern, die Welt ist voll davon. Staaten zerfallen und Stämme raffen sich auf, Völker werden zu Feinden und Feinde Verbündete. Ein Imperium bombt den Nahen Osten ins «konstruktive Chaos», und ein Kalifat wälzt seinen glühenden Glauben wie Lava aus. Scylla und Charybdis: die Verhängnisse sitzen seit Homer auf dem Felsenufer und üben ihren betörenden Sound. Die Posaunen von ISIS, die Sirenen von CNN. Soll ich mich an den Mast binden und die Ohren mit Wachs verschließen, dem Honig Siziliens. Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch, aber das Ret-

tende mag die nächste Gefahr sein, wenn es den Militärprimat diktiert. Es ist alles Kultur&Kriegsgebiet. Alexander zog bis vor die Tore von Arbila – und schlug die Perser und den Alten Orient mit. Jetzt fände er dort, von einem Tycoon nachgebaut, Washingtons Weißes Haus. Erbils sandfarbne Zitadelle, älteste feste Adresse, verteidigt das Wohnrecht der ganzen menschlichen Rasse.

CHRISTOPH HEIN

DAS GOLDENE VLIES

für Fabrizio Cambi zum 65.

Phrixos war noch ein Kind und keine vierzehn Jahre alt, doch alle, die ihn sahen, glaubten einen menschgewordenen Gott zu sehen, so vollkommen erschien er einem jeden. Er war größer als die Kinder in seinem Alter, und seine Glieder waren ebenmäßig, kräftig und gut trainiert. Der Kopf schien von einem Bildhauer der Tempelschule modelliert zu sein, so gleichmäßig und gebildet waren alle Züge. Seine Stirn war hoch und wirkte männlich, die Nase erinnerte einen jeden an die Statue des jugendlichen Zeus in Phokis, und ebenso wohlgeformt waren seine Wangenknochen, das Kinn und die Lippen. Gekräuseltes schwarzes Haar umrahmte und krönte das Haupt, und da es lang und ungeschnitten war, umgab es das schöne Gesicht mit einem Hauch von nachlässiger, ungebändigter Eleganz. Seine Brust war muskulös und die Hüfte schmal, und seine Haut besaß einen so bronzenen Ton, dass man vermeinte, einen Flaum darauf wahrzunehmen. Wie bei einem kleinen Kind streckte ein jeder unwillkürlich die Hand aus, um diese Haut zu streicheln. Wenn er durch Megara lief oder mit seinen Freunden am Ufer des Korinthischen Meeres spielte, waren seine Bewegungen geschmeidig und von spielerischer Vollkommenheit, denn sein Blut kannte noch nicht den Stachel der Lust und wusste nichts von der verzehrenden Gier, die eines Tages auch seine Ruhe zerstören würde.

Die Maler und Bildhauer in Megara und ganz Megaris schienen in einem Wettstreit zu sein, den Königssohn darzustellen, so viele Bilder und Statuen gab es von Phrixos. Der Knabe wur-

de stehend abgebildet und laufend, im sportlichen Kampf und beim Baden, mit Tieren und Blumen wurde er gemalt, und auch vom Schlafenden gab es einen Marmorstein. Über Megaris hinaus wurde eine Plastik bekannt und berühmt, die Phrixos nachbildete, wie er sich einen Dorn aus dem Fuß zog.

Der Knabe bezauberte einen jeden. Die Männer, die Phrixos sahen, hielten unwillkürlich inne, schauten ihm hinterher und lächelten. Und auch die Frauen blickten ihm lange nach, aber in ihrem Lächeln glitzerte der Schimmer von einem verzehrenden Fieber, und die Brüste und die Scham schmerzten sie, als habe ein heißer Hauch des erosgebärenden Westwindes diese berührt oder als seien sie von der zweiflügligen Plage der Hera gestochen worden. Selbst Nephele, seine Mutter, konnte ihn nicht ansehen, ohne dass sie ein ihr unerklärliches Zittern befiel und sie in ihrem Blut ein Rauschen verspürte, das nicht von Sohnesliebe zu ihr sprach und das im Schlaf sie mit Träumen verfolgte, die sie beim Erwachen erschreckten.

Phrixos aber nahm alle Freundlichkeiten mit der Unschuld und Selbstverständlichkeit eines Kindes hin, was alle noch mehr entzückte und für ihn einnahm.

Seine Tante Biadike, die Frau des Kretheus, in deren Haus Phrixos häufig zu Gast war und mit deren Kindern er spielte, war wie jede Frau in Megaris von seinem Anblick betört und konnte die Augen nicht von dem Jüngling wenden, der noch immer ein Kind war. Als er eines Tags, da ein lang anhaltendes Gewitter ihm den Heimweg verwehrte, in ihrem Haus übernachtete, stand sie, mitten in der Nacht von einem Blitz geweckt und halb im Traum, von ihrem Bett auf und lief in das Zimmer, in dem der Jüngling schlief, zog sich ihr Nachthemd aus, legte sich neben Phrixos, entkleidete ihn und begann, das Kind gierig zu streicheln und zu küssen. Phrixos fuhr aus dem Schlaf hoch, schrie auf und schlug in der Dunkelheit um sich, da ihm die Zärtlichkeiten der Frauen noch unvertraut und lästig waren. Biadike, durch sein Geschrei erst völlig geweckt, denn sie war schlaftrunken zu ihm gegangen, sah sich entblößt neben dem nackten Phrixos liegen. Nun schrie auch sie, rannte, mit einem Hemd notdürftig ihre Brüste und ihr Geschlecht bedeckend, durch ihr Haus, weckte mit wildem Wehklagen ihren Mann, die

beiden Dienerinnen und ihre Kinder und beschuldigte Phrixos der versuchten Vergewaltigung. Kretheus ließ den jungen Phrixos von den Knechten fesseln und im Stall anbinden, wo er bis zum Morgen im Kot der Schafe und Ziegen lag.

Als der neue Tag angebrochen war, ging Kretheus zu König Athamas und Nephele, den Eltern von Phrixos, und berichtete ihnen, was in seinem Haus vorgefallen war oder vielmehr das, was ihm seine Frau erzählt hatte. Noch am gleichen Vormittag kam das Gericht der großen Familien von Megaris zusammen, und das, was Phrixos zuvor ausgezeichnet und vor allen herausgehoben hatte, seine Schönheit und seine Unschuld, verurteilte ihn nun zum Tod, denn nicht einer zweifelte an dem Vergehen des Königssohns. Man sah die weinende und klagende Biadike, die umso überzeugender ihre Anklage vorbrachte, da sie von ihrem schlafttrunkenen Tun wenig wusste. Phrixos dagegen, der sich nicht zu verteidigen verstand, da ihm das nächtliche Geschehen so unklar war wie die ihm zur Last gelegte Tat, bejahte die entscheidende Frage, ob er seine Tante liebe, einfältig und heftig.

Die Augen aller im Ratssaal Sitzenden waren beständig auf Phrixos gerichtet, und obwohl dieser auf dem schmählichen und niedrigen Sitz des Angeklagten hocken musste, verspürte ein jeder die erotische Gewalt, die dieser Jüngling ausstrahlte, und keiner zweifelte daher an dem ihm unterstellten Vergehen. Schließlich wussten selbst König Athamas und Nephele nichts mehr zu seinen Gunsten vorzubringen und mussten schweigend und schmerzerfüllt seine Verurteilung hinnehmen.

Sein Vater ging in der folgenden Nacht mit einem Knecht in das verschlossene Gewölbe, in dem Phrixos gefangen gehalten wurde, löste ihm die Fessel, sagte sich für immer von ihm los und hieß ihn zu fliehen. Er glaubte nicht an dessen Unschuld, wollte aber seinem Haus und seiner Herrschaft die Schande einer öffentlichen Hinrichtung des Sohnes eines Königs ersparen.

Phrixos, der weder die Gerichtsverhandlung und das Urteil noch den Hass seiner Eltern, Verwandten und Freunde verstand, rannte ohne zu fragen und innezuhalten aus der Stadt, er rannte Tag und Nacht, denn er hatte begriffen, dass er um sein Leben lief.

Nach einer Woche kam er, erschöpft und abgezehrt, an die Quellen des Kephisos bei Phokis und traf dort auf zwei Männer, die in einer Felsenhöhle lebten. Es waren Bauern, die ihre Gehöfte durch Missernten verloren hatten und nun hofften, durch das Gold im Kephisos, von dem ihnen Reisende erzählt hatten, wieder zu Geld, Ansehen und Besitz zu kommen. Als Phrixos plötzlich bei ihnen erschien, fürchteten sie, er hätte gesehen, wie sie nach Gold suchten, oder andere, denen er auf seiner Reise von den Männern an der Quelle erzählte, könnten sich zusammenreimen, welches Geschäft sie am Wasser des goldhaltigen Kephisos betrieben. Das gesamte Gold des Landes nämlich, selbst das noch nicht geschürfte oder herausgewaschene, gehörte allein dem König von Böotien und Megara, Athamas. Ohne Genehmigung nach dem Gold zu suchen, wurde als schwerer Diebstahl angesehen und bestraft, und so entschlossen sich die beiden Männer, den Knaben umzubringen, um der Gefahr zu entgehen, selbst hingerichtet zu werden.

Phrixos, der sich bei den Männern in Sicherheit wähnte, gewann seine Unbekümmertheit wieder, ging den beiden Goldwäschern freudestrahlend zur Hand und bereitete ihnen das kärgliche Abendbrot mit Geschick und freundlichem Geplauder, so dass er die Herzen der zwei Bauern, die mit gezogenem Messer hinter ihm standen, bereits am ersten Tag für sich gewann und nichtsahnend sein erneutes Todesurteil abwenden konnte. Und da er nichts von seinem ihm unbegreiflichen Schicksal und der Verurteilung erzählte und ihnen auch verschwieg, dass er der Sohn von Athamas sei, vielmehr behauptete, ein reisender Schüler des Miletos zu sein, rettete er zum anderen Mal sein Leben, denn einen Sohn des Mannes, den sie bestahlen, hätten die beiden Goldwäscher keinesfalls am Leben gelassen.

Die beiden Bauern entschieden, den gefälligen und gut aussehenden Jungen bei sich zu behalten, wenn er nur willig wäre und ihnen als Frau dienen würde. Phrixos hatte sich tagsüber um die fünf Schafe und zwei Ziegen zu kümmern, sie auf die Weide zu treiben und zu melken, aus ihrer Milch Käse zu bereiten, Brotfladen zu backen, Früchte zu sammeln und zu trocknen und die Fliegen von den Trögen mit dem gärenden Traubensaft zu scheuchen. In der Nacht hatte er sich auf die Schlaffelle der

Männern zu legen, die ihn, da er noch kein Mann war, als Ersatz für eine Frau benutzten. In den ersten Nächten sträubte sich Phrixos und wehrte sich, doch die Männer schlugen ihn bestialisch und missbrauchten danach den fast Bewusstlosen. Der Junge ergab sich seinem Schicksal schließlich, da er sich nicht zu helfen wusste, denn in seiner Heimatstadt war er von allen anderen und selbst den eigenen Eltern zum Tode verurteilt, und so erduldete er lautlos weinend den stinkenden Atem und die ihm aufgedrängten Geschlechtsteile, die bei beiden Bauern faulig waren und grindig.

Ein halbes Jahr lebte Phrixos mit den Goldwäschern. Einmal, er war auf der Suche nach Beeren und Pilzen, kam er unvermutet an die vor ihm geheim gehaltene Stelle, wo die beiden zwischen steil aufsteigenden Felswänden nach Gold suchten. Er kauerte sich in die Büsche und sah ihnen bei der Arbeit zu. Die Bauern hatten die abgezogenen Felle von sechs Schafen in das Bett des Bachs gelegt und mit Steinen beschwert, damit das wirbelnde Wasser über die Vliese fließe und die mitgeführten Goldkörnchen in den Locken der Felle hängenblieben. Die zwei Männer liefen unentwegt von einem Fell zum anderen, starrten minutenlang darauf und gingen dann zum nächsten. Von Zeit zu Zeit nahmen sie vorsichtig die Felle aus dem Wasser, und sorgsam suchten sie Locke für Locke nach Gold ab. In den zwei Stunden, die Phrixos sie belauschte, schienen sie nicht ein einziges Goldkorn gefunden zu haben. Lautlos machte er sich auf den Heimweg, er wollte nicht an ihrer Goldstelle von ihnen überrascht werden, denn er ahnte, dass sie ihn schlagen oder gar töten würden.

Im Herbst, als sich die Blätter bereits verfärbt hatten, wurde Phrixos von einem lang anhaltenden Donner erschreckt. Er war mit der Zubereitung der Milch beschäftigt und glaubte, ein Gewitter würde aufziehen, doch der Himmel war sonnig und klar, und da der Donner nicht aufzuhören schien und die Erde zu beben begann, verkroch er sich in der Höhle. Nach einigen Minuten wurde es wieder ruhig. Phrixos sah nach den Schafen und Ziegen, dann ging er in die Richtung, aus der der Donner gekommen zu sein schien. Er lief, bis er wieder an jene geheim gehaltene Stelle des Baches gekommen war, an dem er die bei-

den Bauern bei der Goldsuche entdeckt hatte. Schon von weitem sah er, dass die Felswände eingestürzt waren. Vorsichtig kroch er über die verbliebenen Reste des Felsen und schaute in den Abgrund.

Die beiden Männer lagen neben dem Bach, sie schienen tot oder verletzt zu sein. Im ersten Moment wollte er hinunter klettern, doch er fürchtete, bestraft zu werden, und blieb regungslos in seinem Versteck und sah zu ihnen. Einer der beiden bewegte sich schließlich, kroch auf allen vieren zu dem anderen, stieß ihn an und fasste nach dessen Gesicht. Langsam und vorsichtig erhob er sich dann und tastete seine Knochen ab. Er war blutverschmiert und schleppte sich hinkend zum Bach, um seine Hände und das Gesicht zu waschen. Danach humpelte er zu den im Bach ausgelegten Fellen, räumte keuchend das Geröll, das darauf lag, beiseite und hob sie vorsichtig aus dem Wasser. Als er aber zum vierten Schafvlies kam, hörte Phrixos, wie der Bauer laut aufschrie, doch war es kein Schrei des Schmerzes. Obwohl kein Sonnenstrahl in den Grund der Schlucht fiel, sah er, wie das von dem Bauern aus dem Wasser gehobene Fell aufleuchtete. Es schien, als sei es mit Goldkörnern übersät. Der Bauer sah sich misstrauisch um. Sorgsam legte er das goldhaltige Vlies zusammen, versteckte es im Felsen und schleppte dann die Leiche seines toten Gefährten zu einer Felsspalte, wo er sie hineinwarf und mit Steinen bedeckte. Phrixos machte sich vorsichtig auf den Heimweg.

Als der Bauer, hinkend und blutverkrustet, zum Abendbrot erschien, erzählte er dem Jungen, dass es einen Steinschlag gegeben habe und sein Kamerad von Felsbrocken erschlagen worden sei. Er schien darüber jedoch nicht traurig zu sein, sondern lachte fortwährend und kicherte einfältig vor sich hin. Auch wollte er nichts essen und verlangte stattdessen von Phrixos, ihm seinen Becher immer wieder mit dem selbstgebrauten Wein, der noch in der Gärung war, zu füllen. Als er berauscht eingeschlafen war, nahm Phrixos einen großen Felsstein und zerschmetterte ihm damit den Schädel.

Am nächsten Morgen schlachtete er eins der Schafe, wickelte das noch blutige Fleisch in die bronzefarbenen Weinblätter des wildwachsenden Pupurea und füllte damit seinen Rucksack.

Die anderen Schafe und die zwei Ziegen pflockte er los und scheuchte sie auf die Bergwiesen. Er packte das Wenige zusammen, was er von den Habseligkeiten der Bauern mitnehmen wollte, dann ging er zum Bach und holte das versteckte Fell hervor. In den Locken des Schaffells hatten sich tatsächlich Tausende von Goldkörnern verfangen, die meisten so klein wie Sommermücken, aber es waren auch Körner von der Größe des Mondkäfers darunter, und das Vlies leuchtete golden. Sorgsam legte er es zusammen, rollte es in ein mitgebrachtes Tuch und steckte es in seine Tasche. Dann machte er sich auf den Weg.

Bedroht von dem Todesurteil des Königs, seines Vaters, und der Bürger seiner Heimatstadt wanderte er wochenlang, und erst, als er Kolchis erreichte, wagte er es, sich menschlichen Behausungen zu nähern. Da er ein Flüchtling war, drohte der Herrscher von Kolchis, ihn zu verjagen wie jeden Landlosen, doch Phrixos war müde der Wanderschaft und Flucht. Auch hatte sein Schicksal ihm die Unschuld genommen und die List gelehrt, und so sagte er, Zeus selbst habe ihn nach Kolchis gesandt. Er öffnete seine Tasche und übergab Aiëtes, dem König von Kolchis, das Vlies als ein Geschenk von Zeus. Und wenn auch seinen Worten niemand Glauben schenken wollte, das Vlies, das in der Sonne meilenweit golden aufleuchtete, überzeugte den König von Kolchis und einen jeden. Man gab dem vorgeblichen Boten von Zeus eine Wohnung, Phrixos heiratete eine Tochter des Landes, und Aiëtes dankte den Göttern, denn er glaubte, mit dem goldenen Vlies von Zeus selbst gesegnet und auserwählt zu sein.

Mit der Ankunft von Phrixos und dem goldenen Vlies gingen die goldenen Tage von Kolchis zu Ende.

Die fünfunddreißig Helden der Argo kamen bereits ein Jahr nach der Ankunft von Phrixos, um das kostbare Vlies zu rauben, und sie erschlugen den König von Kolchis und mehr als fünfhundert Kolchier, nicht gerechnet der Tod von achtzehn Helden und die Vernichtung von zwei Landheeren und siebenundzwanzig Segel- und Ruderschiffen, die ihren Weg kreuzten, und die hundert erschlagenen Bauern, auf deren Höfen sie sich unterwegs Brot, frisches Fleisch, Wein und Wasser für die Reise beschafften.

Die Argonauten, die erfolgreichen Räuber, gingen später einer nach dem anderen elend zugrunde, und nach ihnen starben, um das goldene Vlies zu verteidigen oder zu rauben, fünf Halbgötter, einundzwanzig Giganten, zwölf Könige, sieben Königinnen, eintausendvierhundert Helden, siebenundzwanzig adlige Damen und fünf hochgeborene Säuglinge. Vergewaltigt wurden neunhundertsiebenundvierzig edle Frauen verschiedenen Alters, dreiunddreißig von ihnen verfielen in Wahnsinn. An gemeinen Kriegsleuten, Bauern, Weibern und Gehilfen seien zweihunderttausend erschlagen worden oder auch fünfhunderttausend, aber dieses ist nur die Schätzung eines königlichen Chronisten, denn ihre Zahl wurde nie gezählt.

GRAZIA PULVIRENTI

L'UTOPIA NEL SETTECENTO TEDESCO FRA ILLUMINISMO E MASSONERIA. UN BREVE VIATICO MOZARTIANO

> L'unico scopo dell'esistenza umana sulla terra non è né il Cielo né l'Inferno, ma solo l'umanità che portiamo in noi e la sua massima possibile perfezione.
> Fichte, *Filosofia della Massoneria* (1800)

1.

La storia dell'utopia è una storia infinita. È pensiero, sogno, desiderio. È fantasia, azione progetto. L'utopia nel Settecento tedesco racchiude in germe tutto il potenziale del pensiero successivo, dalle istanze sociali e politiche, sovversive e rivoluzionarie, a quelle formative e pedagogiche, dalla progettualità esoterica di rigenerazione alle millenaristiche speranze di palingenesi dell'uomo e del mondo. La sua storia, la sua evoluzione, la sua trasformazione coincide con la storia densa e tormentata, conflittuale e contraddittoria dell'intero secolo, in un intrecciarsi di istanze illuministiche politicamente antiassolutistiche e rivoluzionarie, religiose, ora pietiste ora eretiche, massoniche, illuminate, rosacrociane, estetiche, pedagogiche, di formazione ed educazione di una nuova coscienza e di una nuova umanità, per un nuovo corso del mondo.

Difficile è stabilire i confini entro i quali condurre una riflessione sulle correnti utopiche nel Settecento:[1] l'utopia si configura come vasta e partecipata critica allo *status quo* nella prospettiva di una costruzione di un suo opposto, tanto a livello di riflessione politica quanto sociale, tanto a livello filosofico che di

[1] Cfr. in merito W. Biesterfeld, *Die literarische Utopie*, J.B. Metzler, Stuttgart 1982.

storia delle idee. Al di là delle numerose declinazioni del concetto di utopia, crediamo di poter rinvenire un comune denominatore nella dimensione interiore ed etica: la separazione della politica dalla morale, retaggio dell'assolutismo, conduce nel Settecento alla creazione di uno spazio dell'interiorità che si configura come non-luogo, spazio altro, ora spirituale, ora psicologico, ora intriso dei nascenti valori borghesi, a partire dal quale liberarsi dai retaggi del passato assolutistico e progettare una rinascita della società umana, tramite la formazione di una nuova *Öffentlichkeit*,[2] una nuova opinione pubblica da illuminare ed educare, in cui si afferma l'individualità della coscienza borghese incentrata intorno ai suoi valori interiori. L'utopia è in tale prospettiva un sottile *fil rouge* che intesse storia e microstorie, filosofie e ideali, produzione letteraria, riflessione estetica, pratiche pedagogiche, sociali e misteriche. Una sorta di palinsesto, dunque, che appare e scompare, a seconda del momento specifico, di un determinato contesto geografico, degli incontri e degli scambi, delle opere e dei progetti.

La letteratura assurge a imprescindibile polo valoriale di ideali utopie di natura sociale e pedagogica, nonché a motore performativo (nel senso dato da Victor Turner[3] di *parfournir*, ovvero di portare a complimento) di tensioni, provenienti da diversi ambiti ideologici e politici, finalizzati a costruire un'alternativa alla dissoluzione delle strutture del sistema statale assolutistico e alle istanze di rinnovamento di una Germania ancora disgregata tanto a livello di organizzazione politica che culturale. La letteratura, in un periodo di incremento dell'alfabetismo e della pratica della lettura, ha inoltre la funzione di diffondere istanze e princìpi in grado di rimettere in relazione l'individuo con ideali etici e sociali, ai quali improntare la propria condotta morale e comportamentale, al fine di divenire protagonista di un rinnovamento reale. In tal senso la letteratura si costituisce come spazio di cristallizzazione di *exempla virtutis* sviluppati in

[2] J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990 (1962).

[3] Cfr. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982.

una declinazione estetica, ove in un primo momento prevale la dimensione politica di una normatività del bello al fine dello sviluppo di modelli progressisti illuministi per il perseguimento di ordini civili e politici, a partire dalla riforma dei costumi e della mentalità dei cittadini e, in massima misura, dei regnanti stessi, per l'inveramento delle forme di uno stato moderno basato sui princìpi di giustizia, tolleranza e libertà. In tale progetto utopico un ruolo centrale ebbe la società massonica degli Illuminati, fondata nel 1776 da Adam Weishaupt a Ingolstadt e messa al bando tra il 1784 e il 1785: essa era animata dal progetto utopico di educazione di una nuova classe dirigente in grado di riformare, in maniera progressista e secondo i principi liberali, l'apparato assolutistico. Successivamente, col declino e la crisi delle speranze politiche dell'illuminismo riformista e degli Illuminati, la letteratura diviene il luogo dell'utopia estrema, incarnazione di ideali estetici dalla profonda valenza pedagogica per il rinvenimento di una dimensione esistenziale in cui riconquistare la totalità del proprio sé lacerato e alienato per via del fallimento del progetto riformista antiassolutistico nel momento del ripiegamento reazionario e conservatore della politica europea post-rivoluzionaria.

In questo breve percorso non ci occuperemo di specifiche forme dell'utopia letteraria dalla *Robinsonade* allo *Staatsroman*,[4] o del pensiero di singoli autori, da Lessing a Goethe, da Mendelssohn a Wieland, da Moritz a Schiller, operazione che richiederebbe una trattazione molto estesa. Ci concentreremo piuttosto sull'affiorare di un pensiero che, muovendo dal disagio rispetto al mondo fattuale, propone una dimensione controfattuale in cui convergono le tensioni politiche di stampo illuminista e massonico. Queste ultime culminano nell'opera mozartiana, scelta qui a cifra esemplare dei contraddittori e contra-

[4] In merito al concetto di utopia come 'modello progettuale', a prescindere dall'individuazione di forme specifiche, Friedrich ha parlato di «eines idealen funktionierenden Gesellschaftsmodell; im weiteren Sinn auf Wirklichkeitsveränderung zum Idealzustand zielendes Denken»: H.-E. Friedrich, *Utopie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2003, qui vol. III, p. 739.

stanti sommovimenti utopici dell'intero secolo.[5] Infiniti sono gli snodi, infiniti i percorsi di quell'utopia intesa alla stregua di Landauer come un vero e proprio modo di pensare e concepire criticamente la realtà alla luce di un *télos* ideale.[6] Tale tensione, che culmina in maniera esemplare nell'ispirazione utopica di due significative opere mozartiane, il *Thamos* e la *Zauberflöte*, sfocia alla fine del Settecento, con Novalis, nella grande utopia che, abbandonato il piano politico, diviene un immenso progetto gnoseologico, quello della sintesi delle scienze e delle discipline umanistiche, al fine di pervenire alla conoscenza universale del mondo, per raggiungere il massimo grado di perfettibilità dell'essere umano.

Intendiamo offrire una visione dell'utopia come forma del desiderio di contrastare lo stato delle cose mediante la costruzione di una sua rappresentazione antitetica in virtù dell'elaborazione della fantasia che costruisce leggende, miti, favole, romanzi, drammi ambientati in un irraggiungibile altrove, come in maniera esemplare nelle due opere mozartiane d'ambientazione egizia. Si tratta di opzioni di un immaginario in grado di conferire «eher komplementäre Farben im Bilde des jeweils Seienden als gegenwirkende, das verwirklichte Sein zersetzende Utopien».[7] Al di là della distinzione di specifiche forme letterarie, quali quelle del romanzo di consumo (come potrebbe essere considerato l'intero genere delle *Robinsonaden*), del romanzo utopico a carattere trattatistico (quello di More, Campanella, Bacon, Andreae, Mercier), del romanzo di formazione (i *Lehrjahre* e i *Wanderjahre* goethiani), del dramma politico che culmina in quello schilleriano, individuiamo tre diversi modi di concepire le coordinate di spazio e tempo, che caratterizzano fondamentalmente la narrazione utopica settecentesca: l'ambientazione in non-luogo inteso come spazio dell'alterità; l'am-

[5] Cfr. in merito alle diverse declinazioni del concetto di utopia, quale categoria antropologica, sociale, politica, etc.: R. Koselleck, *Die Verzeitlichung der Utopie*, in W. Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, vol. 3, p. 1.

[6] K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, in Id., *Schriften zur Philosophie und Soziologie*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1929.

[7] Mannheim, *Ideologie und Utopie*, p. 183.

bientazione nel futuro come visione della perfettibilità delle condizioni storico-sociali in un progresso temporale; l'ambientazione in un mitico passato, come rifugio in un tempo altro da quello della storia.

Accenniamo brevemente, per ragioni di spazio, ai primi due costrutti, per soffermarci in seguito sull'ultimo, rilevante per le due opere mozartiane. Nel primo caso, la costruzione letteraria di un non-luogo, sul modello dell'*Utopia* di Thomas More, si basa sulla contrapposizione di ipotesi antitetiche di socialità. Ciò s'invera intorno al *topos* dell'isola nelle *Robinsonaden*,[8] dal noto romanzo *Insel Felsenburg* (1731-43) di Johann Gottfried Schnabel[9] al meno conosciuto, ma altrettanto affascinante *Die Insel* (1788) di Friedrich Leopold Graf zu Stolberg: in tali opere viene veicolata un'utopia morale, attraverso la quale si prospetta la possibilità di una nuova comunità umana virtuosa, con forme di sociabilità alternative e, spesso, di economia priva di denaro. La nuova comunità che si contrappone alla socialità della corte e del mondo europeo del vizio e della corruzione, si basa sull'innocenza ed operosità dei coloni che, con il loro rifiuto del lusso, contrastano il gusto della moda francesizzante della nobiltà tedesca, e con il loro 'buon ordine' utopico inverano una forma di religiosità cristiana intesa non come antitetica ma coerente alla ragione, in un sistema di valori razionali e spirituali incardinati intorno alla morale secolarizzata. La fuga dal 'mon-

[8] R. Stach, *Robinson und Robinsonaden in der deutschsprachigen Literatur. Eine Bibliographie*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1991. Per una dettagliata ricognizione delle opere note e meno note che elaborano il *topos* dell'isola felice si veda: http:// www.robinsone.de [1 novembre 2016].

[9] Fra la vasta bibliografia in merito all'opera di Schnabel e al suo carattere utopico si ricordano i classici studi dedicati all'argomento in Italia da Claudio Magris (*Le Robinsonaden fra la narrazione barocca e il romanzo borghese*, in *Arte e Storia. Studi in onore di Lionello Vincenti*, Giappichelli, Torino 1965, pp. 235-284) e da Marino Freschi (*L'isola degli 'onesti'*, in Id., *L'utopia nel Settecento tedesco*, Liguori, Napoli 2004, pp. 5-37), nonché alcuni fra i principali studi editi in Germania: F. Brüggemann, *Utopie und Robinsonaden. Untersuchungen zu Insel Felsenburg*, A. Duncker, Weimar 1914; F.J. Lamport, *Utopia and Robinsonade: Schnabel's Insel Felsenburg and Bachstrom's Land der Inquiraner*, «Oxford German Studies», 1 (1966), pp. 131-52; W. Voßkamp, *«Ein irdisches Paradies». Johann Gottfried Schnabels Insel Felsenburg*, in K.L. Berghahn, H.U. Seeber (Hg.), *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Athenäum, Königstein/Ts. 1983.

do malvagio' diviene, nell'isola, composizione utopica del contrasto di origine luterana fra la 'Città di Dio' e la 'Città dell'Uomo', nel progetto di un non-luogo in cui inverare forme di una nuova socialità basata sulla laboriosità, sul rispetto della morale, sulla religione secolarizzata intesa come religione dell'uomo, della sua purezza interiore da ottenere all'interno di un complesso e articolato progetto pedagogico.

Il secondo modello è quello della proiezione in un tempo a venire, che, prendendo le mosse da *L'An 2440*[10] (1771) di Louis-Sebastién Mercier, molto diffuso in Germania, opera una critica sociale, culturale e politica dello *status quo*, a partire dalla raffigurazione di condizioni ideali in un futuro a venire, creando le premesse per il romanzo di fantascienza. Nel caso di tali utopie assistiamo a una puntuale critica nei confronti delle istituzioni politiche dell'*Ancien Régime*, della nobiltà e della Chiesa, alla luce del principio della ragione, dell'armonia e della ricerca di stabilità nei rapporti sociali, della definizione di un bene pubblico inteso come bene sopraindividuale. L'antitesi fra due mondi contrapposti, improntata all'ideale della perfettibilità e del progresso, non si costituisce nella spazialità di un luogo alternativo, ma nella continuità del tempo, che diviene garante della realizzazione di una compensazione alle deficienze dello *status quo*. Prevale qui l'ottimismo illuminista di una storia proiettata verso forme di perfezionamento e progresso dei rapporti sociali, politici e delle condizioni di vita dell'essere uomo, inteso come soggetto agente e illuminato, in grado di plasmare la contingenza dei fatti socio-politici alla luce degli ideali di progresso.

L'ambientazione in un tempo ideale, di perfezione e inveramento dei massimi ideali umani, in un passato d'invenzione, si rivela come proiezione mentale ed estetica metastorica, come nel caso delle ambientazioni egizie di tanta letteratura massonica, dal *Sethos* di Jean Terrasson (1731) al *Thamos* e alla *Zauberflöte* di Mozart. In quest'ultimo caso, il *télos* dell'azione, che si svolge in un passato mitico e ideale, assurge a prospettiva

[10] Louis-Sebastién Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais* (1771), Neuchâtel, Londres M.DCC.LXXVI.

disincarnata da ogni temporalità storica: il *topos* della perfettibilità dell'uomo appare come irrealizzabile nel tempo della contingenza, possibile solo in una continua proiezione metastorica e metatemporale. Si giungerà per questa via all'ideale della perfettibilità romantica, che si incardina intorno al motivo della crescita della conoscenza del sé come mezzo di perfettibilità dell'uomo al di là di una sua possibile realizzabilità nella storia. In quest'ultimo caso ci troviamo di fronte a una sorta di capovolgimento di natura escatologica in cui prevale la progressiva disillusione verso un potenziale veramente erosivo e rivoluzionario dell'ideale rappresentato, mentre si estremizza l'interiorizzazione dell'ideale di perfettibilità sociale nella sfera dell'interiorità, ove la dimensione soggettiva e la formazione dell'individuo divengono prioritari rispetto al progetto di realizzazione del bene comune.[11]

Quest'ultimo caso, sul quale ci soffermeremo, è quello in cui prende forma il concetto di utopia come categoria antropologica, come forma di pensiero, di disposizione psichica e intellettuale dell'essere umano, in breve, come modalità dell'immaginario. La dimensione soggettiva si configura come creazione di uno spazio di compensazione per la rassegnazione maturata nei confronti dell'azione politica e sociale. In tale prospettiva Bohrer introduce la categoria dell'*Utopie des Augenblicks*, ovvero della trasformazione dell'istanza sociale e collettiva dell'utopia in una prospettiva soggettiva e immanente:

> Was geschieht, wenn utopische Inhalte nicht mehr angenommen werden, nichtsdestotrotz eine utopische Mentalität aber weiterläuft? Am Modell der «Utopie des Augenblick» läßt sich der Vorgang des Reduktionsprozesses traditioneller utopischer Inhalte [...] festmachen […]. Die radikale Verzeitlichung der utopischen Antizipation auf einen einzigen Augenblick bedeutet, daß Geschichte durch Imagination und ihr formales Äquivalent: Fiktion ersetzt wird.[12]

[11] Cfr. H.-J. Mähl, *Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern*, in Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, vol. 3, p. 288.

[12] K.H. Bohrer, *Utopie «Kunstwerk». Das Beispiel von Friedrich Schlegels* Rede über die Mythologie, in Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, vol. 3, pp. 303-332, qui p. 303. Si veda anche dello stesso autore: *Utopie des 'Augenblicks' und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen*

Nell'«istante riflessivo» s'invera l'utopia estetica: non più la realizzazione di progetti sociali e politici concreti e determinati da un pensiero critico, ma l'«istante estatico» del compimento di un progetto estetico di inveramento di un più alto sé. La sospensione della dimensione storica determina un'interruzione della categorie spazio-temporali e una conseguente amplificazione dell'irrealtà fizionale, che si erge come antimondo poetico in contrasto con ogni reale ipotesi della storia. Questo è lo spazio, creato nell'interiorità per l'emancipazione delle coscienze, in cui attuare un'educazione armonica e organica dell'individuo al fine di renderlo capace di riscoprire e riattivare il *logos*, la sua parte più evoluta per l'edificazione del Tempio massonico di un'umanità migliore.

Il rilievo del pensiero massonico all'interno delle costruzioni utopiche del Settecento è tale da consentire una rilettura delle forme della sociabilità, della fruizione letteraria e del progetto di una pedagogia estetica, come essenzialmente dettate dal convergere degli ideali della massoneria speculativa con quelli della *République des lettres*:[13] essi culminano nell'utopia di un progetto estetico e pedagogico che dapprima tentò di incidere politicamente nell''illuminazione' del sovrano, tramite la sua educazione agli ideali illuministi e progressisti degli Illuminati di Baviera, poi si rifugiò nel disincanto di una estrema utopia volta alla speranza di una rigenerazione futura, concepita all'indomani del naufragio di un mondo travolto dalla tempesta rivoluzionaria prima, e dalla riemersione degli ideali monarchici e teocratici in clima di imminente Restaurazione.

Literatur, in Id., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1981, pp. 180-218.

[13] Tale aspetto era stato messo in luce già alla fine degli anni Cinquanta nel classico studio di R. Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1959), Suhrkamp, Frankfurt/M. 1992, p. 49. È stato recentemente ripreso da G. Paolucci in *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2014, pp. 21-32.

2.

L'origine della Massoneria risale all'Inghilterra del XIV secolo, dove è testimoniato il termine «fremasons» nel 1376.[14] Dalle origini medievali la massoneria desume il suo carattere operativo e di corporazione, ma nel corso dei secoli si definisce per il prevalere della componente speculativa su quella pratica. Nel Settecento illuminista assume i tratti di una consorteria di natura filantropico-umanitaria, i cui scopi preponderanti sono il perseguimento della verità sul piano filosofico, la pratica della solidarietà e della filantropia, la diffusione di princìpi di tolleranza, giustizia e fratellanza. Tutto ciò, ovviamente, in quanto frutto di una eccessiva semplificazione, potrebbe apparire generico e impreciso, soprattutto se ci si inoltra nella storia delle singole logge, fortemente diversificate per via della loro genesi, dei princìpi ispiratori, delle implicazioni politico-sociali.[15] Appare essenziale cogliere gli elementi di raccordo nella storia ideologica della Società come sfondo di quella profonda trasformazione che avviene negli ultimi decenni del Settecento, quando il messaggio politico del riformismo illuminato e le speranze rivoluzionarie naufragano, per via degli eventi storici e del disincanto che ne consegue, nell'utopia di un progetto destinato a proiettarsi sull'orizzonte di un futuro metastorico.

Nel mito della costruzione del Tempio di Salomone si addensano gli ideali utopici della Massoneria speculativa, le cui origini si fanno risalire alla costituzione della Gran Loggia d'Inghilterra, il 24 giugno 1717 a Londra, animata dagli ideali della fratellanza universale, del cosmopolitismo, della solidarietà filantropica, della tolleranza religiosa. La leggendaria elaborazione del mito delle origini, come tramandata dai primi Statuti dell'arte muratoria, tende a far coincidere geometria, 'l'arte reale', innata nell'uomo, e massoneria, privilegiando ora il modello egiziano, ora il motivo della ricostruzione del Tempio di

[14] Cfr. P. Naudon, *La Franc-Maçonnerie*, Dervy Livres, Paris 1988, p. 18. Si veda pure H. Boos, *Geschichte der Freimaurerei*, Sauerländer & Co., Wiesbaden 1906.

[15] Uno degli studi più approfonditi e affascinanti sulla massoneria nel Settecento europeo è il libro di G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994.

Salomone.[16] Il motivo del Tempio diviene una delle metafore centrali del mito della ragione, in grado di attingere alla saggezza delle origini dando forma al caos della materia. In tal senso la geometria (nella quale convergono la razionalità umana e divina), insieme all'architettura e alla matematica, sono la primaria manifestazione della mente razionale, innata nell'uomo e perfettibile tramite la ricerca scientifica e filosofica.

Sempre rispetto al mito delle origini, l'antico Egitto[17] svolse un ruolo assai significativo e variegato, assumendo una connotazione fortemente utopica, come vedremo in seguito:

> Ora la fonte delle religioni misteriche è la religione egiziana – con i misteri maggiori accessibili a tutti, e i minori che eran retaggio geloso dei sacerdoti e di pochi governanti. Questi ultimi misteri rivelano l'esistenza di una vita eterna, cui gli iniziati dopo la morte e la resurrezione avrebbero avuto accesso. Nei misteri maggiori invece gli dèi erano benefattori dell'umanità divinizzati: vi si proclamava «l'esistenza di un unico Vero Dio, causa di tutte le cose, conservatore e reggitore delle stesse, cui non potevano riferirsi le idee corporee ma che poteva conoscersi solo per via intellettuale.» «Gli egiziani hanno conosciuto questa dottrina del Dio unico, per quanto tra loro fosse diffuso anche il politeismo; e da questo forse attinse Pitagora quando fece della natura eterna del numero la causa prima di tutte le cose».[18]

L'interesse nutrito per il mondo egizio, dopo la prima fase, quella barocca e magico-alchemica in clima rosacrociano,[19] a

---

[16] La costruzione del Tempio voluta da David, ma resa impossibile da diverse guerre, era stata realizzata dal figlio Salomone. Cfr. *Il primo libro dei Re*, 5,15 - 9,25.

[17] Cfr. in merito alla ricezione del mondo egizio in ambito massonico le tesi esposte da Giuseppe Giarrizzo nel citato *Massoneria e illuminismo*. Si veda inoltre il dettagliato studio di L. Mor: *Das Land der Wunder, der Geheimnisse und der Fabeln. Studi sulla ricezione dell'antico Egitto nella letteratura tedesca del Settecento*, Il Fiorino, Modena 1999. Mi permetto anche di rimandare al mio *Il tempio dell'utopia. Il mito egizio nella cultura tedesca del Settecento*, in T. Ph. von Gebler, *Thamos, re d'Egitto*, a cura di G. Pulvirenti, con scritti di Giuseppe Giarrizzo e Quirino Principe, Agorà, La Spezia 2001, pp. XXXIII-LXI.

[18] Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, pp. 182-183.

[19] Seguaci di Ermete Trismegisto si professavano gli appartenenti alla setta dei Rosacroce, fondata, secondo la leggenda, dal cavaliere tedesco Christian Rosenkreuz (che sarebbe vissuto fra il 1378 e il 1484) al suo ritorno da un favoloso viaggio in Egitto di cui si dà notizia in una delle prime opere rosacrociane, la *Fama Fraternitas* del 1614, di cui era probabile autore il pastore luterano Johann Valentin Andreae.

cui si può ricondurre l'opera dell'erudito, medico e alchimista Michael Maier,[20] sfociò, negli anni Settanta del Settecento, in un'operazione di funzionalizzazione di miti e figure in veicoli di un messaggio politico di stampo illuminista e, successivamente, a carattere puramente utopico, in seguito al fallimento del dispotismo illuminato e della politica riformista. Sempre nel ricorso a motivi egizi si combatté una delle ultime battaglie dell'illuminismo massonico, nella fase in cui giungeva alle sue battute finali la lotta fra *Aufklärung e Schwärmerei*, portata avanti, fra gli altri, da Ignaz von Born, fondatore della loggia viennese delle scienze *Zur wahren Eintracht*: la loggia pubblicò a partire dal 1784 una rivista «Journal fuer Freymaurer», il cui primo numero è introdotto da un saggio di von Born sui misteri egizi, *Ueber die Mysterien der Aegypter*,[21] rivalutati, per la loro funzione civilizzatrice e politica, come espressione delle tappe compiute dalla civiltà nel suo cammino verso l'*Aufklärung*. Nella confusione ideologica degli anni Ottanta e con la crisi degli Illuminati di Baviera, al modello templare si tentò di sostituire quello egizio, mentre contemporaneamente, ed in maniera antitetica, si consumava l'esperimento di Cagliostro, che traeva vantaggio del contenzioso fra le diverse correnti massoniche per inventare un suo personalissimo rito egizio, fondando nel 1784 a Parigi, in Rue de la Sourdière, la *Loggia Madre dell'Adattamento dell'Alta Massoneria Egizia* di cui egli era il Gran Cofto,[22] probabilmente allo scopo di restaurare il ruolo della chiesa cattolica in crisi.

Nel corso degli anni Settanta si perfeziona una strategia di riappropriazione dell'iconografia e delle mitologie egizie al fine di una cristallizzazione di messaggi politici, destinati, di lì a poco, a rivelare la loro natura utopica. L'Egitto assurge infatti a proiezione utopica dello stato ideale, in cui la ragione ha instaurato una forma di socialità secondo leggi in sintonia con quelle

[20] M. Maier, *Arcana arcanissima*, Creede, London 1614.

[21] I. von Born, *Ueber die Mysterien der Aegypter*, «Journal fuer Freymaurer», 1 (1784), fasc. I, pp. 17-132.

[22] Goethe, interessatosi alla figura di Cagliostro, fornisce una brillante parodia dell'operazione da questi compiuta e della sua figura, invischiata nel celebre *affaire du collier*, nella commedia *Der Groß-Cophta* del 1791.

di natura, celebrate nel culto spinoziano della natura, e la giustizia sociale si compenetra con la cura delle arti e delle scienze, intese come manifestazioni di verità superiori che si trasmettono all'uomo nella pratica del bello, delle leggi geometriche che informano la costruzione dei monumenti e degli edifici pubblici. L'Egitto, nella trattazione dell'illuminato von Born appare come «eine der aufgeklärtesten Nationen»,[23] dal momento che la sapienza filosofica della classe sacerdotale impronta di sé la politica saggia e illuminata del regnante, che invera i princìpi di tolleranza, pace e armonia sociale, nella realizzazione di leggi giuste e sagge.

L'Egitto degli Illuminati incarna l'utopia di una alternativa politica, in grado di rendere i princìpi estetici istanze pedagogiche di educazione ai sommi ideali del bene pubblico. In tal senso i geroglifici vengono riscoperti e indagati nel Settecento come simboli, forme sensibili e manifeste, in grado di veicolare la saggezza antica in maniera comprensibile e accessibile al popolo che, per il loro tramite e mediante le pratiche rituali, poteva venire educato, senza compromettere la segretezza di idee, quali quelle di progresso, che non potevano essere rivelate nella loro totalità.[24] In tale prospettiva è anche da collocare l'operazione di decifrazione dei geroglifici, scrittura basata sulla resa simbolica del pensiero segreto e inesprimibile: il geroglifico assurge a simbolo della saggezza divina, a manifestazione delle misteriose forze del dio che si esprime nel pensiero umano. Il nesso fra umano e divino, desunto dalla scrittura, pare confermato dalla derivazione plotiniana del nesso fra occhio e sole, presente ancora in Goethe nel motivo del «sonnenhaftes Auge».

Fu Athanasius Kircher il primo che tentò di decifrare i geroglifici egiziani[25] (*Lingua aegyptiaca restituita*, 1643) e dedicò

[23] Von Born, *Ueber die Mysterien der Aegypter*, p. 23.

[24] In merito all'interesse nutrito dalla cultura settecentesca per il geroglifico si vedano gli scritti di Friedrich Schiller, *Die Sendung Moses* (1790) e di Karl Philipp Moritz, *Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgensten Denkmälern des Altertums* (1793).

[25] Dall'ambiente pagano del V secolo d.C. proveniva lo scritto, assai diffuso in ambito umanistico, di Orapollo, *Hieroglyphica*, edito per la prima volta da Manuzio nel 1505, che statuiva per primo un nesso simbolico, poi rivelatosi erroneo, fra il segno e il suo significato.

all'iconografia egizia l'opera monumentale *Oedipus Aegyptiacus* (1652-54).[26] È noto che le successive indagini di Jean-François Champollion sulla stele di Rosetta, scoperta il 14 settembre 1822, avrebbero destituito di ogni fondamento le interpretazioni della *Lingua aegyptiaca*, basate sull'assunto di un intimo rapporto, depositario di arcane verità, fra forma e valenza simbolica. Tuttavia l'operazione di Kircher, la sua intrigante lettura della forma dell'opera d'arte e dei geroglifici, avrebbe lasciato un segno profondo nell'esegesi del mondo di segni, simboli e allegorie: la magia dell'architettura delle piramidi viene ricondotta all'uso di figure geometriche elementari quali triangolo e quadrato, alla loro combinazione in una forma dotata di potere simbolico. La piramide non sarebbe altro che la forma di rappresentazione più arcaica e primigenia della divinità che si estrinseca in raggio di luce solare; il geroglifico appare come il segno, consacrato nell'eternità della pietra, del divino mediato dalla riflessione del suo primo e grande sacerdote, Ermete:

> L'egiziano Ermete Trismegisto, che per primo istituì i geroglifici, diventando così il principe e il progenitore di tutta la teologia e di tutta la filosofia egiziane, fu il primo e il più antico fra gli Egiziani, il primo a pensare in modo giusto sulle cose divine; e scolpì il suo pensiero per tutta l'eternità su indistruttibili pietre e su rocce enormi.[27]

E Friedrich Schiller, massone egli stesso, rinviene nel linguaggio dei geroglifici una forte potenzialità pedagogica, tanto da enucleare le sue teorie estetiche a partire probabilmente dalle

[26] Della straripante ed eclettica produzione di Athanasius Kircher si ricordano qui le seguenti opere attinenti ad argomenti egiziani: *Oedipus Aegyptiacus*, 4 voll., Mascardus, Roma 1652-1654; *Arca Noè, qua Architectura et Fabrica*, Johann Jansson, Amsterdam 1675; *Sphinx Mistagoga*, Johann Jansson, Amsterdam 1676; *Turris Babel*, Johann Jansson, Amsterdam 1679. Di più recente pubblicazione è una silloge degli scritti principali del gesuita tedesco apparsa con il titolo *Iconismi e mirabilia di Athanasius Kircher*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1999.

[27] Id., *Oedipus Aegyptiacus*, vol. III, p. 568.

considerazioni sul geroglifico[28] contenute in *Die Sendung Moses*:

> […] die Hieroglyphen, eine sprechende Bilderschrift, die einen allgemeinen Begriff in einer Zusammenstellung sinnlicher Zeichen verbarg und auf einigen willkürlichen Regeln beruhte, worüber man übereingekommen war. Da es diesen erleuchteten Männern von dem Götzendienst her noch bekannt war, wie stark auf dem Wege der Einbildungskraft und der Sinnen auf jugendliche Herzen zu wirken sei, so trugen sie kein Bedenken, von diesem Kunstgriffe des Betrugs auch zum Vorteil der Wahrheit Gebrauch zu machen. Sie brachten also die neuen Begriffe mit einer gewissen sinnlichen Feierlichkeit in die Seele, und durch allerlei Anstalten, die diesem Zweck angemessen waren, setzten sie das Gemüt ihres Lehrlings vorher in den Zustand leidenschaftlicher Bewegung, der es für die neue Wahrheit empfänglich machen sollte.[29]

3.

In tale contesto s'inseriscono le ambientazioni egizie del *dramma eroico* e del *Singspiel* che scandiscono gli inizi e la conclusione della vicenda mozartiana: il *Thamos, König in Aegypten*,[30] scritto da Tobias Philipp von Gebler per il quale il diciassettenne Wolfgang Amadeus Mozart compose le musiche (i cori iniziali di primo e quinto atto, gli intermezzi fra i cinque atti e il finale) eseguite in occasione della prima rappresentazione viennese al *Theater nebst dem Kärtnertor* il 4 aprile 1774, e *Die Zauberflöte*,[31] ultimo grande capolavoro teatrale mozartiano, andato in scena il 30 settembre 1791 al *Theater auf der Wieden*, teatro popolare dell'allora periferia viennese, diretto dall'amico massone, drammaturgo, attore e impresario Emanuel Schikaneder.

---

[28] Su questo aspetto si vedano le teorie di R. Saviane, *Goethezeit. Studi di letteratura tedesca classico-romantica*, Bibliopolis, Napoli 1987, pp. 159-162 e Paolucci, *Ritualità massonica*, pp. 93-95.

[29] F. Schiller, *Die Sendung Moses* (1790) in *Schillerswerke. Nationalausgabe*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1943-2010, vol. XVII, p. 384.

[30] T.Ph. von Gebler, *Thamos, König in Aegypten*, Prag und Dresden 1773; tr. it. *Thamos, re d'Egitto*, precedentemente citata.

[31] E. Schikaneder, *Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwey Aufzügen*, Ignaz Alberti, Wien 1791 (l'editore Ignaz Alberti è, non a caso, massone, aderente alla loggia *Zur gekrönten Hoffnung*, presso la quale Mozart era stato elevato al grado di Maestro il 22 aprile 1785 e fra i cui fratelli si annoverava anche Schikaneder), tr. it. di Giovanni de Gamerra del 1794 edita in copia anastatica in E. Schikaneder, *Il flauto magico*, Studio Tesi, Pordenone 1987.

Il ricorso al mondo egizio nel dramma *Thamos* si inscrive, sulla scia del *Sethos* di Terrasson, al quale probabilmente anche *Die Zauberflöte* si rifà,[32] in una precisa volontà di educazione politica del regnante da parte dell'intellighenzia illuminista[33] e da parte degli Illuminati di Weishaupt che nella *Anrede an die neu aufzunehmenden Illuminatosdirigenten* del 1782, evoca una mitica età dell'oro, in cui i diritti naturali e inalienabili dei cittadini vengano loro restituiti dai regnanti. Alla base è la mutata visione del potere, il cui fondamento non è più di ordine ereditario, ma meritocratico, ovvero basato sul possesso di virtù morali educate in un percorso iniziatico, culminante nell'investitura. Il progetto degli Illuminati, ovvero l'utopica realizzazione di una scuola di virtù morale e politica, si incentrava infatti intorno alla conoscenza e al perfezionamento interiore finalizzato a un esercizio politico illuminato, contrapponendosi dunque, sin dalle premesse teoriche dell'ordine (gettate negli anni Settanta da Weishaupt con l'apporto di Adolf Knigge), in primo luogo

[32] Secondo Massimo Mila e alcuni altri critici, alla base dell'ispirazione del libretto di Schikaneder si colloca la traduzione tedesca del *Sethos* del poeta Matthias Claudius, *Geschichte des egyptischen Königs Sethos* (*Lettura del Flauto magico*, Einaudi, Torino 2006). Ciò in contrasto con le classiche tesi di Paumgartner critiche nei confronti di una tale filiazione (B. Paumgartner, *Mozart*, Einaudi, Torino 1956, p. 454). Fra i numerosi altri testi ritenuti fonte del libretto di Schikaneder quelli più plausibilmente letti e rielaborati sono: una fiaba erroneamente ritenuta di Christoph Martin Wieland, in quanto inclusa nell'antologia di favole da lui edita fra il 1786 e il 1789, *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (Steiner, Winterthur 1786-89), *Lulu oder die Zauberflöte*, in realtà di August Jakob Liebeskind; l'*Oberon* di Karl Ludwig Giesecke (1789); l'opera popolare *Kaspar der Fagottist* del librettista Joachim Perinet con musiche di Wenzel Müller, allestita da Karl von Marinelli nel 1791 a Vienna, e giudicata da Mozart come assolutamente priva di valore.

[33] In tale contesto si inserisce, pur se con altre caratteristiche, la favola wielandiana d'ambientazione egiziana *Der Stein der Weisen*, apparsa nella raccolta sopracitata *Dschinnistan*: qui, nel sovrano Mark, caduto nella trappola tesa dall'egiziano Misfragmutosiris, iniziato ai misteri ermetici, vengono stigmatizzati i vizi e le debolezze del regnante privo di virtù e del sentimento etico della responsabilità civile, vittima degli inganni tessuti da abili ciarlatani, maghi e occultisti, che riuscivano di fatto ad affermarsi nelle corti europee, influenzando le decisioni dei sovrani. Si pensi anche al romanzo rimasto incompiuto di Friedrich Schiller *Der Geisterseher*, del 1787, in cui il principe viene adescato in un marchingegno di inganni ammantati dalle lusinghe del soprannaturale.

all'assunzione di posizioni di prestigio da parte dei Gesuiti, il cui ordine era stato sciolto nel 1773 da Clemente XIV, e più in generale alla deriva anti-illuministica, misterico-alchemica, legata a una propensione per il sovrannaturale e i miracoli in seno a una massoneria in crisi, che vedeva nascere sistemi paramassonici, come quello dei Cavalieri e Fratelli della Luce entro i Rosacroce d'oro e lo stesso Templarismo all'interno della Stretta Osservanza.

Non a caso il *Thamos* è esemplare della tradizione dell'*institutio principis* che, dalla *Ciropedia* senofontea conduceva all'allora assai diffuso prototipo del *Télémaque* di Fénelon, al già citato *Sethos* di Terrasson, all'*Henriade* di Voltaire, con la sua apologia dell'*humanité* quale vera e autentica virtù del principe, dell'*amitié* e della *compassion*, princìpi esaltati come doveri universali. Tale utopico progetto è presente in altri testi di ispirazione massonica, come per esempio nei canti della loggia berlinese *Zu den drei Weltkugeln*, ove si legge «Die Pflicht ist unser Opferkleid», mentre la saggezza è posta alla base del governo dei popoli:[34]

> Die Weisheit knüpft die engsten Bände
> Der Völker; wägt das Gold der Zeit;
> Und baute einst im heiligen Lande
> Ein Denkmal für die Ewigkeit.[35]

Non a caso, in questo specifico contesto, riaffiora come depositario di sapienza l'Egitto di Ermete:

> Ja, Vater Trismegist entdeckte
> Die Schätze der Natur durch sie [die Weisheit],
> Und Bruder Pythagor erzweckte
> Der Welten Harmonie.[36]

Negli anni Settanta a Berlino e Vienna le speranze di rinnovamento convergono intorno a un nuovo modello di regnante: in Prussia, Federico II, incarna come è noto, l'ideale del sovrano

[34] *Sieben neue Freimaurerlieder, herausgeegben von der Loge Zu den drey Weltkugeln in Berlin* (Berlin 1776), p. 3.
[35] Ivi, p. 4.
[36] Ivi, p. 5.

illuminato da ideali patriottici supportati dalle più alte virtù. A Federico è dedicata la cantata *Friedrichs Größe. Eine Kantate*,[37] in cui egli è apostrofato come «Friedrich den Weisen», «Vater seiner Staaten»[38] dalle personificazioni della *Tapferkeit*, *Gerechtigkeit* e *Güte*, mentre lo stesso «Preussens Genius» lo invoca come «Landesvater», fino a definirlo «Unser Schutzgott». Ma non è questo il solo caso. Federico è al centro di un discorso tenuto il 18 luglio 1777 alla Loggia *Zu den drey Weltkugeln* a Berlino,[39] in cui viene esaltato, con una struttura di interrogazione retorica preposta a tutti i canti il suo operato: «Erdenzeus»[40] della moderna Europa in crisi di identità, egli è osannato per le sue opere gloriose, per la sua lungimiranza politica in grado di procurare pace a regioni destinate al conflitto, per il suo spirito di patria, per il suo servizio dedito al popolo, allo stato, la cura delle arti e delle scienze, espletato nei panni di nuovo Apollo.[41] Il suo operato politico-sociale viene riassunto nei seguenti termini:

> Dort Gebot; hier Nachsicht: dort Strafen, das Laster zu zügeln; hier Gaben, Verdienste zu krönen. Geschäftige, nie müde Sorge für den guten thätigen, treuen Unterthan; allwachsame Blicke auf Ordnung und Recht; Entwicklung verwebter Hoftränke; schnelle Löschung des hervorglimmenden Funkens nachbarlicher Unruhen; göttliches Mitleid mit hülfbedürftigen Provinzen; Entriegelung der Kornthore für den schreyenden Hunger; Milde für den Landmann; Aufbau und Verschönerung der Städte; **Anpflanzung eines neuen Menschenthums**; Befruchtung der Wüsteneyen; öffentliche Pflege für verwundete Kriegsdiener, für Waisen, für Kranke und Verwirrte; endlich Schutz, mit eignem fürstlichen Stammblute zu besiegelnder Schutz des Staats; o Himmel, welche Pflichten! Und wer vollzog sie seit einer Epoque von dreyzehntausend fünfhundert Regierungstagen? FRIEDRICH.

Ovviamente il trionfo delle lodi culmina nell'esaltazione delle virtù massoniche del sovrano:

---

[37] *Friedrichs Grösse. Eine Kantate, aufgeführt bey den Freymäurern der Loge Zu den Drey Weltkugeln in Berlin* (Berlin 1777).

[38] Ivi, p. 4.

[39] *Sammlung neuer Freymaurer- Reden oder Lieder, in Teutsch und französischer Sprache bey verschiedenen feyerlichen Gelegenheiten gehalten in der Loge Zu den drey Weltkugeln zu Berlin* (Berlin und Leipzig 1777).

[40] Ivi, p. 4.

[41] Ivi, p. 6.

Welcher Regent in Teutonien hat sein Diadem mit der Schürze vertauscht, und jene Gleichheit, die im elysischen Weltalter herrschte, gefühlt? Welcher Monarch hat unsre Verbrüderung für eine Gesellschaft der Weisen (wahrlich der schönste und vollgültigste Ehrentitel!) erklärt, und ihr sein Bild, dessen Ideal gleich einem Phosphor in allen patriotischen Herzen leuchtet, gewidmet? FRIEDRICH DER GROSSE.

Alla figura di Federico veniva associata in Austria quella dell'erede al trono, il futuro Giuseppe II. Gli anni fra il 1770 e il 1775 costituirono un periodo cruciale nella formazione politica dell'Arciduca, sul quale convergevano le speranze, poi deluse, dei riformatori e di diversi intellettuali illuministi. In una lettera a Gebler del 25 agosto 1772, Wieland dichiara di attendere dal futuro regnante la realizzazione di tutto quel che è bello, buono, grande e magnifico.[42] Inoltre, in quegli stessi anni, la massoneria d'ispirazione illuminista tentava di contrastare, assumendo il ruolo di istitutrice dei principi, quella ripresa dell'ala dei gesuiti che, come si è accennato, dopo lo scioglimento dell'ordine, provava a impadronirsi dell'ambiente massonico, per raggiungere a sua volta una posizione di controllo nell'educazione degli eredi al trono.

In tale contesto si colloca l'operato di Gebler, autore del *Thamos*, letterato solo per diletto, ma prestigioso uomo politico, Consigliere di Corte presso la Cancelleria austro-boema dal 1762, nominato Consigliere di Stato nel 1768 da Maria Teresa. Fu una figura di spicco nell'ambiente massonico e nella cerchia degli illuministi viennesi, fra i quali Sonnenfels, Riegger e Martini: fu fautore d'importanti riforme a favore della diffusione dell'alfabetizzazione fra il popolo e si batté per l'abolizione della tortura e per la soppressione dei privilegi ecclesiastici. Negli anni Settanta si dedicò all'attività drammaturgica, animato dal proposito di nobilitare il palcoscenico secondo le regole del teatro classico francese, nell'ambizione di promuovere l'espressione di un teatro nazionale tedesco, impresa intorno alla quale si erano affannati i maggiori intellettuali del tempo, primo fra tutti, con ben altra ampiezza di vedute e sensibilità artistica, Gotthold Ephraim Lessing. La scrittura del *Thamos* si colloca al

[42] H.W. Seiffert (Hg.), *Wielands Briefwechsel*, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Akademie Verlag, Berlin 1979, vol. 4, p. 613.

culmine della sua attività politica e l'opera venne apprezzata proprio per la sua valenza ideologica da Friedrich Nicolai, Karl Wilhelm Ramler, Johann Georg Sulzer e, pur con qualche riserva, anche da Wieland.

Come quest'ultimo scrisse, *Thamos* è un dramma eroico destinato a un pubblico di re e principi (lettera del 10 gennaio 1773),[43] secondo un giudizio che, per una curiosa coincidenza, viene riproposto, in una formulazione similare, anche in merito alla *Zauberflöte*:[44] la figura del regnante animato dalla virtù e dalla disinteressata volontà di servire il suo popolo nel raggiungimento del bene pubblico, così come essa viene incarnata dal Sommo sacerdote Sethos[45] e dal giovane Thamos, viene contrapposta a quella del principe che agisce spinto solo da ambizione, avidità e sete di potere – lo sleale Pheron – e la zia di questi Mirza. I due cori, composti da Mozart e collocati all'inizio degli atti primo e quinto, costituiscono l'orditura concettuale su cui s'intesse la trama dell'azione. Nel primo coro viene invocata la protezione della divinità solare sul regno – l'azione si svolge significativamente a Heliopolis; nel coro dell'atto quinto, ancora un canto di lode al Sole, trionfa la fede

[43] R.M. Werner (Hg.), *Aus dem josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel Während der Jahre 1771-1786*, W. Hertz, Berlin 1888, p. 48.

[44] Secondo quanto si legge in una lettera di Mozart del 14 ottobre 1791 alla moglie Constanze, Antonio Salieri, dopo aver assistito insieme alla cantante Caterina Cavalieri a una recita della *Zauberflöte*, alla quale era stato invitato e accompagnato dallo stesso Mozart, avrebbe affermato, apprezzando l'intero spettacolo, che esso era degno di venir rappresentato in occasione delle più solenni celebrazioni, innanzi ai più grandi monarchi.

[45] La figura del sacerdote s'ispira al *Sethos* di Terrasson per la specifica valenza politica del personaggio: nell'opera francese, l'erede legittimo Sethos viene privato del diritto al trono per via degli intrighi tessuti dalla cortigiana Daluca alle spalle dell'inetto padre di Sethos, il faraone Osoroth; Sethos, dopo aver compiuto un percorso iniziatico, costretto a celare la sua vera identità, intraprende un lungo viaggio intorno alle coste dell'Africa, durante il quale dimostra preziose doti politiche nella conciliazione di lotte e scontri fra tribù, compiendo un'impresa civilizzatrice e diffondendo la sapienza sacerdotale; infine fa ritorno a Menfi per smascherare un impostore che aveva assunto la sua identità e, pur venendo insignito dal padre del potere regale, rinuncia a esso per via di una più alta responsabilità alla quale si sente chiamato: diffondere la sapienza dei sacerdoti fra i popoli al fine di assicurare la pace a tutti i regni d'Egitto.

nella giustizia divina che di lì a poco avrebbe punito l'inganno e l'usurpazione facendo trionfare le leggi di giustizia e bontà. Nei due cori domina il motivo del culto egizio del Sole che viene a coincidere con l'esaltazione del principio della luce che trionfa sulle tenebre, secondo l'iconografia illuminista e, con altre valenze, secondo quella massonica. La mancanza di approfondimento psicologico dei caratteri, il loro scarso spessore come individui, la meccanicità delle soluzioni sceniche, se inducono a un giudizio di ingenuità sulla condotta drammaturgica, non ledono l'efficacia dell'intenzione del dramma, la sua tensione etica: è la trama ad assurgere a vera protagonista, intrecciando con disinvolta sicurezza le ragioni del pubblico e del privato, del sociale e dell'individuale, la ragion di stato e quella religiosa. La trama diviene il segno di una volontà di significati alti, mimesi di una condotta salda fra gli inganni e le seduzioni del male, immagine di una superiore politica utopica, di una 'iperpolitica' del Sole-Ragione universale. Le composizioni, realizzate da Mozart nel 1773, vennero rielaborate nel 1779 e poi riutilizzate su testi sacri:[46] esse vivono dei sentimenti e degli ideali che animano il *Thamos*, quegli ideali massonici che culminano nella sconfitta delle tenebre a opera del potere solare, come accadrà anche, con diverse valenze, in quell'utopia di un superiore grado di evoluzione dell'umanità nutrita e pervasa dai valori di fratellanza universale, giustizia e verità che risuoneranno nell'egiziano Tempio della Saggezza, per bocca del Sommo Sacerdote Sarastro in *Die Zauberflöte*.

Negli anni Novanta, sempre nel segno del modello egizio, *Die Zauberflöte* avrebbe costituito l'ultimo approdo del riformismo fallito. L'ambientazione egizia del *Singspiel* crea una sorta di cornice ideale per quella luminosa utopia che anima la musica, rarefatta translitterazione dei più nobili ideali illuministico-massonici di compiuta umanità, fratellanza, libertà, perfettibilità del genere umano, sogno di un destino di felicità universale. Il clima politico degli anni di genesi del capolavoro mozartiano è profondamente diverso da quello ricco di speranze degli anni

[46] *Splendente te, Deus* (n. 1), *Jesu, Rex tremendae Majestatis* (n. 6), *Ne pulvis et cinis* (n. 7), *Preis dir, Gottheit* (n. 6), *Ob fürchterlich* (n. 7).

Settanta: è quello dello scontro fra *Aufklärer* e *Schwärmer*, della repressione degli Illuminati, in atto dopo il Convento di Wilhelmsbad, dell'avanzamento della frangia gesuita e 'visionaria' della massoneria, e dello scioglimento delle logge in Austria per via del biglietto imperiale dell'11 settembre 1785. Giuseppe II, a seguito anche dell'indebolimento del fronte riformatore, e per via di quello che fu definito il complotto gesuitico, aveva virato verso una politica dispotica e alimentata di fanatismo, che la successione di Leopoldo II certo non migliorerà. Sono gli anni, per parafrasare le parole di Weishaupt, del trionfo dell'arbitrio, della malvagità, della barbarie, con la conseguente sconfitta della ragione da parte della stupidità malvagia delle frange intolleranti e antiliberali, capitanate dagli emissari dei Gesuiti. Sono anche gli anni degli scontri interni alla Loggia degli Illuminati, con l'abbandono delle speranze riformiste in Baviera e Austria, il trasferimento dell'ordine a Gotha, Weimar e Amburgo, l'emergere di nuove personalità, quali i regnanti Ernst II di Gotha, Carl August di Weimar, Christian von Augustenburg di Danimarca e di nuovi intellettuali quali Johann Joachim Christoph Bode e Carl Leonhard Reinhold, in un clima radicalmente mutato e ormai attraversato dal disincanto.

Il momento in cui il sole avrebbe dovuto illuminare, con le parole di Condorcet, «solo uomini liberi che non riconosceranno altro padrone se non la propria ragione»[47] appare sempre più irreale e irraggiungibile. È il tempo del giudizio per la massoneria europea, come scrive Giuseppe Giarrizzo:

> La repressione bavarese scompagina gli Illuminati, che fino allora avevano sperato con l'Alleanza eclettica di camuffare in vittoria una resa. A Vienna il 'tradimento' di Sonnenfels aveva ottenuto un fine contrario a quello che si era proposto; non solo von Born si era ritirato, ma i letterati delle logge avevano preso le distanze: il più noto Blumauer, iniziava il percorso radicale che doveva farne un giacobino. Mentre i Rosacroce di Dietrichstein sembravano avere il sopravvento, quando a Berlino i Rosacroce d'oro si facevan tanto superbi del trionfo imminente da poter alimentare persino sul piano finanziario la massoneria di Cassel e quella di San Pietroburgo. Un 'vento' di religione soffiava sull'Europa, e la brezza massonica pareva farsi tempesta. Gli Illuminati però non s'arrendono, ma riescono a evitare che il vasto fronte si saldi: e lo fanno mentre chiamano i vari regimi massonici a fornire una rispo-

[47] Cit. in Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, p. 379.

sta complessiva in termini di utopia sociale, ed investono in una procedura politica capace di attuarla in terra. Gli ideali illuministici della massoneria sono i loro; e ogni rivoluzione che promette di dare loro una *chance* va seguita e appoggiata: la massoneria torna a essere una scatola vuota, in cui collocare nuovi temi e nuovi progetti.[48]

Il programma pedagogico rimane il punto saliente dell'ideologia degli Illuminati, le cui pratiche iniziatiche erano da sempre state finalizzate all'educazione agli ideali riformistici per un intervento di modernizzazione che avvenisse in maniera progressiva e graduale.[49] Le pratiche perseguite nelle logge 'minervali' miravano alla diffusione dei princìpi perpetrati nel segreto anche all'esterno della società latomistica, perseguendo in primo luogo gli ideali di governabilità dello stato. La massoneria viene chiamata in quegli anni a un'utopia disperata e di ciò, secondo Giarrizzo, sono ben consapevoli tanto Mozart quanto Goethe, prima aderente alla Stretta Osservanza, membro dal 23 giugno 1780, indi compagno e poi Maestro nella Loggia *Amalia zu den drei Rosen* di Weimar, poi dal 1783 aderente all'Ordine degli Illuminati. Come massone e ministro, Goethe rivolgeva la sua attenzione preoccupata all'Austria di Giuseppe II, condannando il dispotismo dell'imperatore; allo stesso tempo era stato tirato in causa nello scontro berlinese fra Jacobi e Mendelssohn sullo spinozismo di Lessing, la cui confessione avvenne in occasione di un colloquio sul *Prometheus*. Ma soprattutto, insieme ai fratelli berlinesi Nicolai, Mendelssohn, Dom, Biester, è preoccupato per l'avanzata delle correnti fanatiche e per la riduzione delle aree di tolleranza.[50] In tale contesto si collocano il suo smascheramento del fronte della *Schwärmerei* mediante l'attacco a Cagliostro in *Der Gross-Cophta* (1791) i suoi scambi epistolari con Lavater, la stesura dell'*Egmont* (1787), in relazione alla rivolta patriottica del Brabante. Anche Mozart, legato alla loggia viennese delle scienze *Zur wahren Eintracht* di von Born, si colloca sul filone dell'*Aufklärung*, come documentano i

[48] Ivi, pp. 338-339.

[49] Cfr. P.A. Pawlowski, *«…sich begnügen im Geheimen für das Gute zu wirken». Der Beitrag Johann Adam Weishaupts zur Pedagogik des Illuminatismus*, Diss., Jena 2004.

[50] Cit. in Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, pp. 358-359.

suoi legami con Sonennfels, gli Esterhazy, von Gemmingen, von Greiner, oltre che von Born, vive il periodo della crisi della ricerca di una vera massoneria con coerenza e crescente disincanto. In questo clima travagliato, fortemente turbato prima dall'avanzata delle correnti irrazionalistiche, reazionarie e poi dagli eventi rivoluzionari, matura l'utopia estrema della *Zauberflöte*, favola consolatrice di un ideale politico ormai tramontato nella dimensione della sua attuabilità storica, trasfigurato in una grande parabola sul perfezionamento della specie umana.

4.

La *Zauberflöte* è un'immensa, profonda favola utopica, come dimostrano l'ambientazione, lo svolgimento della vicenda, l'esotismo, il ricorso alla magia e la dimensione onirica. Dal paesaggio roccioso, nel quale si svolgono le prime otto scene di presentazione del polo oscuro e notturno della vicenda (il pericolo corso da Tamino, il pretestuoso salvataggio ad opera delle tre emissarie della Regina della Notte, l'apparizione di questa e la sua narrazione, tutta parziale e soggettiva, dell'antefatto), l'azione si sposta in una sontuosa sala egizia, dove il moro Monostatos tiene prigioniera Pamina, e da lì al boschetto antistante il Tempio della Saggezza, quest'ultimo collegato a destra al Tempio della Ragione e a sinistra al Tempio della Natura: qui sopraggiunge Sarastro su un carro trionfale trainato da sei leoni, dirimendo, solo alla fine del primo atto, la confusa trama che lo faceva apparire agli occhi velati dall'inganno dei due giovani eroi, Pamina e Tamino, un despota malvagio. Nei luoghi attigui al Tempio della Saggezza, un palmeto, l'atrio del Tempio, un giardino, il sito montuoso delle prove dell'acqua e del fuoco, l'interno di una piramide, dove in processione i sacerdoti recano miniature trasparenti di piramidi, si svolge il secondo atto, in cui il percorso iniziatico di Tamino, insieme alle divagazioni comiche di Papageno e ai tentativi di vendetta orditi dalla notturna Regina con l'aiuto del moro passato ai suoi servigi, segnano le tappe del cammino della vicenda simbolica della liberazione dell'umanità dalle tenebre della superstizione e dell'inganno. E quale religione meglio del culto del Sole-Ragione universale avrebbe potuto celebrare l'utopia del gran finale, quel trionfo

della luce sulle tenebre, quando l'intera scena (sfida estrema alla scenotecnica di ogni epoca) si trasforma repentinamente nell'immagine di un sole? L'esotismo, che tanto piaceva al pubblico, si coniuga, con la sua patina di mistero, alle magie sceniche che soddisfacevano la predilezione degli spettatori per lo *Zauberstück* tanto di moda nei teatri popolari viennesi: l'apparizione del mostruoso serpente all'inizio dell'opera, della Regina stella fiammeggiante con l'apertura delle montagne, indicata in didascalia nella sesta scena del primo atto; la sua riapparizione dalle viscere della terra, nell'ottava e nella trentesima scena del secondo atto; la macchina volante su cui si librano i tre fanciulli nella sedicesima scena del secondo atto; gli «spaventosi vortici di rapide fiamme» e le «liquide masse di lava ardente» indicati in una didascalia poi espunta; il ricorso a fuoco e acqua nella ventottesima scena del secondo atto; la finale trasformazione «dell'intera scena in un sole».

Nella scelta dell'*imagerie* egiziana si innesca un raffinato e sottile gioco di reazione a catena: da una parte i richiami alla tradizione iniziatico-misterica, ai riti isiaci, alla simbologia solare di Osiride, l'evocazione della somma sapienza nella figura di Sarastro e del Tempio della Saggezza appaiono come l'alfabeto più nobile e più eloquente attraverso il quale esprimere, in chiave simbolica, l'altissimo credo dell'ultima musica mozartiana; dall'altra assurgono a gioco fantasioso e magico, a pretesto di quella semplicità che è anch'essa propria della musica, per camuffare con la leggerezza del fiabesco e del favoloso i più alti contenuti del mito. I significati profondi non vengono mai ostentati, piuttosto delicatamente dissolti nella trama di una vicenda fiabesca, ancorata agli archetipi più antichi del favoloso e ai tratti grotteschi della vicenda comica. Attraverso l'incanto scenico e la magia del teatro, Mozart e Schikaneder fanno pregustare la felicità, realizzata nell'amore perfetto e universale da un'umanità libera da schiavitù, superstizione e inganno, nutrita nella luce della saggezza e della virtù, quella felicità della terra quando essa, un giorno, ancora come allora assai lontano, si trasformerà in «regno dei cieli» e l'uomo diverrà «simile agli dei».

A una migliore comprensione della volontà dei due autori giova il raffronto fra l'incisione del frontespizio della prima edizione del libretto, realizzata da Ignaz Alberti, e i bozzetti per la scenografia del primo allestimento, conservati nelle incisioni di Joseph e Peter Schaffer, presso l'archivio dell'Historisches Museum der Stadt Wien. Il frontespizio è un distillato di arcani simboli, orchestrati con sapienza prospettica e spaziale e con gusto eclettico nella sintesi di elementi massonici, egizi e alchemici: la grotta, luogo di morte, dalla quale simbolicamente muove il cammino dell'iniziato prima della sua rinascita; i tre piani prospettici delle architetture a indicare i tre gradi iniziatici; la stella a cinque punte con lo *iod* ebraico, segno del divino; la piramide su tre simbolici scalini, con altorilievi del bue Apis, dell'Ibis e di diversi segni alchemici; i simboli rituali massonici, affastellati sulla destra della raffigurazione, la clessidra, la vanga, la falce, la brocca. Se tanto era destinato al lettore edotto di iconografia iniziatica, le scene, secondo le incisioni conservate, appaiono scevre da ogni elemento misterico e rituale, offrendo dell'Egitto solo una citazione d'ambiente, ovvero un'allusione esotica – la piramide, la stella a sette punte, i simboli solari sui costumi degli iniziati. Nessuna prevaricazione di simboli doveva gravare sulla rappresentazione scenica, secondo i desideri dei suoi ideatori e primi esecutori, Mozart che diresse la prima e la seconda recita e Schikaneder che vi interpretava il ruolo di Papageno: la genuina teatralità della singolare opera, *Singspiel* e *grosse Oper* a un tempo, fonde i diversi piani di significato, aulico e popolaresco, simbolico e comico, mitico e favolistico, allorquando vengono garantiti al gioco fra i diversi ed eterogenei elementi la più assoluta libertà e il più misurato equilibrio.

La natura favolistica dell'opera è sottolineata inoltre da un motivo assai significativo, non sempre colto dalla critica, ovvero il sogno, che è cifra del sensibile slittamento nella concezione della conoscenza. Tale cifra consente di comprendere e interpretare, senza sovraccaricarli di inutili gravami esegetici, gli eterogenei e spesso contrastanti motivi dell'opera, dolente commiato dall'utopia politica settecentesca. Cos'è la *Zauberflöte* se non un sogno? O forse potremmo dire, con sensibilità novecentesca, un 'doppio sogno'? Il sogno di Tamino, che sviene non appena

entra in scena, la prima dell'opera, e di Pamina, anch'ella vittima di un mancamento alla sua prima apparizione, nella scena undicesima, speculare alla prima, anche nella dimensione del pericolo, qui rappresentato da Monostatos. Di Tamino si legge: «Er fällt in Ohnmacht» e, subito dopo questa indicazione di regia, si muove la fantasmagoria onirica condotta dall'apparizione delle *Drei Damen* e sancita dal dischiudersi di una simbolica porta, la porta che fa accedere, nello stato di incoscienza, al paesaggio onirico (I, 1). Anche Pamina al suo primo apparire, in una scena speculare a quella dell'inizio, sviene: «Sie sinkt ohnmächtig auf ein Sofa» (I, 11).

Il sogno è metafora di un processo conoscitivo di natura diversa da quello razionale, imperscrutabile e misterioso, ma profondo e radicale, che comporta l'acquisizione di un livello di coscienza superiore, in cui convergono i due grandi modelli di fine secolo, il percorso iniziatico, ammantato di mistero, e quello della *Bildung* del classicismo razionalistico e dell'umanesimo riletto da Goethe e Schiller. Il sogno è motivo romantico per eccellenza in cui si dissipa la contraddizione fra i due progetti formativi e conoscitivi, l'inconscio si palesa come spazio di una nuova e più autentica conoscenza, cui l'individuo addiviene in un percorso che, capovolgendo i modelli noti, consente l'accesso a terre sinora inesplorate.

Nella *Zauberflöte* il motivo del sogno si salda a quello della metamorfosi che dal piano strutturale conduce a quello tematico e viceversa: l'utopia della metamorfosi dell'uomo, della sua elevazione a dio, e quella della trasformazione della terra in regno dei cieli sono cifra della trasformazione del progetto politico illuministico in un ideale estetico-pedagogico di perfettibilità dell'umano. La sua proiezione in un futuro a venire, piuttosto che un ripiegamento crepuscolare e malinconico sulla deriva degli ideali, che avevano incendiato gli animi e gli intelletti del Secolo dei lumi, è ad un tempo metafora dell'esistenza umana, della sua instabilità, delle infinite potenzialità implicite nella natura dell'uomo, come dimostrano gli estremi contrapposti coesistenti specularmente nella favola mozartiana. L'utopia della trasformazione e della metamorfosi è il motivo conduttore dell'impianto scenico, che pare non consistere di nulla se non di

spazi evocativi in continuo cambiamento, come in una sequenza onirica. E la realtà stessa che si palesa allo sguardo dello spettatore è una realtà in mutamento, al punto che per render conto delle aporie fra la visione degli eventi che domina il passaggio fra primo e secondo atto, nel ribaltamento delle valenze delle figure di Sarastro e della Regina della Notte, si era elaborata la cosiddetta *Bruchtheorie*, teoria della frattura, secondo la quale due diversi motivi ispiratori erano stati saldati l'uno sull'altro. Nulla di meno probabile, dal momento che l'inganno suscitato nello spettatore, in prima battuta convinto della malvagità di Sarastro e intenerito per le sciagure materne della Regina della Notte, è esplicitamente voluto e poi fugato in un graduale processo conoscitivo dello spettatore che duplica quello compiuto da Tamino e, con lui, da Pamina. La trasformazione della visione degli eventi da parte dei giovani protagonisti è prodotto di quella metamorfosi dell'io che ha luogo nella dimensione onirica. Entrambi i personaggi si trovano al loro comparire in una situazione estrema di pericolo, entrambi svengono (scene 1 e 11 del primo atto), entrambi vedono al momento del loro presunto risveglio come prima cosa Papageno, sorta di raffigurazione dell'umanità ingenua, allo stato elementare, *bon sauvage* con tutti i pregi e i difetti della sua condizione di vita allo stato di natura. Il risveglio di entrambi (rispettivamente scena 1 e 13 del primo atto) è contrassegnato dalla demarcazione di un'atmosfera irreale. La didascalia che introduce le parole di Pamina recita, significativamente, «spricht wie im Traum». Tamino segnala la sua inspiegabile nuova situazione con la parola «Phantasie», chiedendosi se ciò che accade è prodotto di una fantasmagoria immaginifica.

Il dubbio aleggia sull'opera, che, nella struttura della favola, elabora un sogno, la cui fine è sancita dall'irruzione della luce che fuga le tenebre notturne nell'ultima scena, col coro di ringraziamento a Iside e Osiride per il sostegno dato all'uomo nel superamento dell'inganno, nella conquista della luce, della bellezza e della saggezza. Il risveglio spirituale viene introdotto, in entrambi i casi, dal motivo dell'immagine, il ritratto di Pamina che incanta Tamino (scena 4), poi confrontato da Papageno con l'originale in carne ed ossa (scena 14). In una dislocazione spe-

culare delle scene, assistiamo al capovolgimento della situazione drammatica nella comicità dell'agnizione effettuata da Papageno, secondo la struttura di rispecchiamento e deformazione grottesca che soprintende all'intera opera. Ma, pur nella differenza fra l'atmosfera dell'aria cantata da Tamino e quella delle battute di Papageno, il motivo dell'immagine definisce una delle principali linee di forza della composizione: l'immagine esercita quella misteriosa *enargeia* in grado di ampliare la coscienza del riguardante. In virtù del potere esercitato dalla bellezza, essa sollecita una spinta emotiva verso l'alto che accende l'intuizione di un superiore livello di esistenza, quello della divinità che l'uomo può aspirare a realizzare nella propria interiorità. La fiamma di questo desiderio di potenziamento dell'io è accesa dall'amore: all'aria di Tamino che canta la bellezza dell'immagine, fonte per lui della scoperta di un sentimento che infonde nel suo animo forza e coraggio mai provati prima, l'amore per il «Götterbild», la divina immagine della fanciulla, corrisponde il duetto fra Pamina e Papageno, in cui la forza d'amore, principio che spinozianamente pervade la natura, viene decantata come il potere che nobilita l'uomo, operando la sua utopica elevazione alla spiritualità del divino: «Mann und Weib, und Weib und Mann, / Reichen an die Götter an». (I, 14). La trasformazione dell'essere umano è innescata dal sentimento amoroso, a sua volta acceso dalla bellezza, e si compie attraverso la conoscenza di nuove potenzialità dell'io scoperte dall'uomo in sogno, secondo una visione della dimensione onirica intesa quale fonte di superiore conoscenza, come insegnavano gli antichi trattati sul sogno e la consacrazione letteraria di tale motivo sul finire del Settecento (basti pensare al sogno romantico del fiore blu).

Il sogno dei due giovani è il vero percorso iniziatico che si esplica non solo e non tanto attraverso le prove del secondo atto, il cui significato è fortemente simbolico ed evocativo, ma soprattutto tramite la trasformazione della visione degli eventi che si compie nell'incontro di nuovi personaggi, di nuove situazioni, per lo più ribaltate dalla parodia di Papageno. Questi, lungi dal depauperare il valore dei contenuti alti, ne sottolinea la necessità, al fine di rendere la vita degna di esser vissuta. Tale processo

di nobilitazione degli istinti elementari dell'uomo in un potenziale di superiore eticità è l'esito di un processo di alchimia morale, secondo la filosofia dell'amore di origine neoplatonica che dal Rinascimento, attraverso l'opera di figure quali Marsilio Ficino o Leone Ebreo, si era propagata nel Settecento con gli scritti di filosofia morale di Shaftesbury e Ferguson, e in Germania con i *Philosophische Briefe* di Schiller che celebrano l'amore come «magnete onnipotente» fonte delle «virtù più elevate» in grado di suscitare la dimensione divina nell'uomo, secondo il pensiero tuergico, l'alchimia ermetica. Il sogno si avvale del potere sublimante della musica, celebrata in quest'opera, come forza primigenia e rituale. La musica del flauto ha un potere salvifico che è metafora di un superiore effetto di trasformazione degli affetti:

ERSTE DAME
[…]
Die Zauberflöte wird dich schützen,
Im größten Unglück unterstützen.

DIE DREY DAMEN
Hiermit kannst du allmächtig handeln,
Der Menschen Leidenschaft verwandeln.
Der Traurige wird freudig seyn,
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.

ALLE FÜNF
O so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen werth,
Denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt. (I, 8).

Il percorso iniziatico sancito dal sogno nella *Zauberflöte* è un processo di trasformazione, di educazione dell'animo umano a superiori valori dello spirito, depositati nella memoria culturale di cui la sapienza egizia è stata investita attraverso i secoli. Nel sogno si ribalta il modello illuministico e si celebra il misterioso potere dell'immagine, che fa appello al potenziale inconscio dell'essere umano per suscitare in lui un innalzamento di coscienza, un potenziamento dell'io ottenuto come esito ultimo di quel viaggio, che solo allora si inizia ad osare, verso l'ignoto che ci abita.

Ecco che la forma si annulla, si distrugge nella stessa dialettica che la permea e la continua antitesi di mondo superiore e inferiore, comicità e tragedia, istintivo e razionale, naturalezza e cultura, femminile e maschile, tenebra e luce si neutralizza, lasciando trapelare dai distrutti resti di templi, piramidi diroccate e giardini, trasformatisi nel sole dell'ultima scena, le verità universali della fiaba teatrale. Nel punto d'incontro fra utopia massonica e capriccio d'ispirazione egizia nasce la favola moderna di un mondo a venire, quel mondo che, prefigurando le moderne inquietudini romantiche, si proietta nell'utopia di un futuro, dolentemente irraggiungibile.

5.

L'utopia massonica vira sempre più verso una prospettiva di educazione estetica nel continuo aggravarsi della crisi della modernità, percepita nel disgregarsi del mondo del passato e nella dissoluzione di quella totalità organica che era stata al centro della visione goethiana. Ecco che la dimensione dell'educazione estetica assurge a estrema utopia di perfettibilità: anche nello scritto sopracitato *Ueber die Mysterien der Aegypter* di Ignaz von Born, l'*Aufklärung* dell'individuo e dell'umanità intera si basa su un processo conoscitivo e sulla *Bildung* a un sapere universale in cui la magia naturale viene intesa come l'aspetto più segreto della conoscenza della natura interna ed esterna all'uomo. Il percorso iniziatico tende così a coincidere con il principio classico della *Bildung* dell'anima, la cui centralità risuona, oltre che negli scritti di von Born, anche in *Über den Charakter des Maurers*, scritto di Aloys Blumauer pubblicato fra le *Reden* nel primo numero della rivista di von Born.[51] Il nesso fra il mistero dell'iniziazione, il raggiungimento della «königliche Kunst» e il compimento dell'educazione dell'anima come mezzo per il conseguimento del grado più alto di sviluppo dell'io è svelato nell'ultimo brano dello scritto pieno di entusiastico fervore:

[51] A. Blumauer, *Über den Charakter des Maurers*, «Journal fuer Freymaurer», 1 (1784), fasc. I, pp. 187-192.

Und in dieser inneren Menschengröße, verehr. Br.! liegt die wahre Würde des Maurers. Die Stuffen, die zu dieser Größe hinaufführen, sind die eigentlichen Grade der Freymaurerey, und die Kunst den höchsten Gipfel derselben zu erklimmen, ist jenes große Geheimnis, das gewiß so lange unentdeckt bleiben wird, bis ein Maurer mit Hilfe derselben diesen Gipfel erstiegen hat.[52]

L'idea della *Bildung* quale colonna portante dell'utopia massonica innerva il testo, che si dispiega come una sorta di arabesco intorno ai concetti consegnati al secolo a venire come cardini dell'utopia di una umanità migliore: «Ehre, Tugend, und Redlichkeit»[53] o ancora «Weisheit und Tugend»[54], come risuona anche sulle labbra di Sarastro:

Man gibt die moralische Bildung des Menschen für die erste und unterste Stuffe der Freymaurerey, und gleichsam für den Reinigungsgrad des zu höheren Kenntnissen bestimmten Maurers an. In meinen Augen ist dies das Schönste und Höchste, was sich weise Menschen untereinander zum Ziele ihrer Arbeit machen können, und ich kenne unter allen möglichen Zwecken keinen, der unsern Orden ehrwürdiger machen könnte als der.[55]

La cura dell'anima è il compito primario dell'uomo in grado di acquisire il compimento della propria umanità illuminata dai raggi della luce-ragione universale:

Wenn wir nun verehr. Br., alle diese einzelnen wohltätigen Strahlen jenes Lichtes, das in unserem Heiligtum leuchtet, in einen Brennpunkt sammeln, so finden wir, daß der ausgebildete Maurer auf der Stuffenleiter menschlicher Größen den ersten Rang behaupte, daß er mit allen Zwecken der Menschheit in vollkommenem Einklang stehe, daß er nothwendig der beste Bürger, der treueste Unterthan, der unbestechlichste Richter, der redlichste Freund, der beste Vater seyn müsse, weil er der beste Mensch ist; wir sehen aber auch, daß die mühsame Pflege des inneren Menschen die eigentliche Arbeit des Maurers, und das Vermögen sich selbst zu beherrschen, das höchste Aufgebot seiner wahrhaft königlichen Kunst ist.[56]

Il processo educativo avviene tramite il potenziale pedagogico dell'arte e, come teorizzato all'interno del vasto dibattito che da Lessing giunge a Schiller e Goethe, l'educazione dell'io pas-

[52] Ivi, p. 192.
[53] Ivi, p. 189.
[54] Ivi, p. 191.
[55] Ivi, p. 188.
[56] Ivi, p. 192.

sa attraverso l'intervento sulla disposizione morale, attraverso il mutamento degli affetti. Il potere catartico del teatro, a cui fa riferimento Lessing nella *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769), rientra nella facoltà dell'arte in generale di 'muovere' gli affetti e sollecitare la consapevolezza critica dell'individuo, che per tal via sviluppa in sé un più alto grado di consapevolezza, un più autentico rapporto con la totalità della natura intesa come *Natura sive Deus*, fino all'ebbro abbandono schilleriano alla «allwebende Sympathie»[57] e alla riattivazione della «schöpferische Kraft» interiore, posta da Goethe al centro del processo educativo nel suo romanzo *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1796), che costituisce forse, insieme alla Provincia Pedagogica dei *Wanderjahre* (1821-1829) la massima utopia, non priva da malinconia e disincanto, dell'evoluzione dell'io come premessa per l'inveramento di una più elevata forma di umanità:

> Alles außer uns ist nur Element, ja ich darf wohl sagen: auch alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten läßt, bis wir es außer uns oder an uns, auf eine oder andere Weise, dargestellt haben.[58]

Sul finire del secolo si cristallizza l'estrema utopia di una nuova conoscenza più vera e profonda, una conoscenza ottenuta, secondo Novalis e i romantici, tramite l'intuizione, in una esperienza inedita e totalizzante del proprio vero io:

> Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Sais –
> Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich selbst. (Mai 1798).[59]

La meta del cammino iniziatico si sposta vieppiù nello spazio dell'interiorità e della conoscenza del sé come scopo primario per un'evoluzione dell'umanità che si proietta nel non-tempo e non-luogo dell'utopia estrema, un'utopia che, permeata dal messaggio razionale dell'illuminismo, lo oltrepassa, maturando la crisi di un modello di pensiero e tracciando il cammino per il

[57] *Schillerswerke. Nationalausgabe*, vol. XX, p. 100.

[58] J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher, Gespräche*, vol. 9, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1992, p. 777.

[59] Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, in Id., *Schriften*, vol. 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977, p. 110.

suo ideale superamento. L'utopia del Secolo dei Lumi si sviluppa come progetto universale dei romantici, in cui l'elevazione dell'uomo diviene fine unico dell'iniziazione: in *Die Lehrlinge zu Sais*, la cui redazione intrapresa nel 1798 è rimasta incompiuta, Novalis identifica la conoscenza con la riconquista dell'intuizione, riconosciuta come chiave per schiudere i regni ai quali solo può accedere il mortale in grado di trasformarsi in immortale, capace cioè di superare il confine fra io e non-io, di riconquistare la smarrita unità fra uomo e universo. È la poesia a svolgere questa funzione in una sintesi suprema della conoscenza della natura e dell'uomo perseguita dallo stesso Novalis nel progetto dell'*Allgemeines Bouillon*:

Die Poesie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst.[60]

[60] Novalis, *Schriften.* vol. 2, Kohlhammer, Stuttgart 1981, p. 535.

STEFANO BERETTA

«HABE ICH NICHT GENUNG GESCHRIEBEN, SO HABE ICH DOCH ETWAS GESCHRIEBEN». IL RACCONTO DELL'UTOPIA SULL'ISOLA DI JOHANN GOTTFRIED SCHNABEL

Il ciclo dei quattro romanzi raggruppati tra il 1731 e il 1743 da Johann Gottfried Schnabel nella cornice dei *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*[1] è comunemente noto, almeno a partire dall'edizione della prima parte curata nel 1828 da Ludwig Tieck,[2] con il nesonimo *Insel Felsenburg*, che richiama il luogo in cui l'autore ambienta le principali vicende narrate nell'opera. L'isola rappresenta una scenografia immaginaria, e tuttavia una serie di indizi testuali autorizza a situarla nell'Atlantico meri-

[1] *Wunderliche* FATA *einiger See=Fahrer, absonderlich* ALBERTI JULII*, eines gebornen Sachsens, Welcher zu seinem 18den Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiff=Bruch selb 4te an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Ubersteigug das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheyrathet, aus solcher Ehe eine* Familie *mit mehr als 300. Seelen erzeuget, das Land vortrefflich angebauet, durch besondere Zufälle erstaunens=würdige Schätze gesammlet, seine in Teutschland ausgekundschafften Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728sten Jahres, als in seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt, und vermutlich noch zu* dato *lebt, entworffen von dessen Bruders=Sohnes=Sohnes=Sohne,* Mons. Eberhard Julio, Curieus*en Lesern aber zum vermuthlichen Gemüths=Vergnügen ausgefertiget, auch* par Commission *dem Druck übergeben Von* GISANDERN, Groß, Nordhausen 1731 [pt. II 1732, pt. III 1736, pt. IV 1743]. L'edizione di riferimento sarà qui J. G. Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, Zweitausendeins, Frankfurt a.M. 1997.

[2] *Die Jnsel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer. Eine Geschichte aus dem achtzehenden Jahrhundert.* Eingeleitet von Ludwig Tieck, Mar, Breslau 1828.

dionale, a considerevole distanza dal Capo di Buona Speranza.[3] Qui, nel corso del 1646, mentre in Germania ancora imperversa la Guerra dei Trent'anni, una violenta tempesta causa il naufragio di una nave salpata dall'Inghilterra alla volta di Ceylon. Quattro sono i superstiti: il bizzarro capitano della nave, il francese Lemelie, Carl Franz van Leuven e Concordia Plürs, due promessi sposi che sperano di poter coronare nelle Indie Orientali il loro sogno d'amore contrastato dal padre della fanciulla, e Albert Julius, un giovane tedesco ridotto sul lastrico dopo la bancarotta del padre, poi fuggito nelle Indie Occidentali, ed entrato al servizio del ricco van Leuven. Offre loro rifugio una terra fino a quel punto sconosciuta, almeno in apparenza, agli europei, «von der Natur mit dergleichen starcken Pfeilern und Mauren umgeben, und so zu sagen, verborgen gehalten».[4] In questo modo vengono precisate le caratteristiche morfologiche dei limiti di quel peculiare *locus amoenus* da cui discenderà il nome dell'epopea. Agli occhi dei naufraghi l'isola si staglia immediatamente come un «irrdisches Paradieß»,[5] qualità soven-

[3] Arno Schmidt, nella sua meticolosa rivisitazione delle vicende felsenburghiane nella BRD dell'incipiente *Wirtschaftswunder*, propone di identificare il luogo immaginato da Schnabel con l'isola di Tristan da Cunha, che fa parte del territorio britannico d'oltremare di Sant'Elena (cfr. A. Schmidt, *Herr Schnabels Spur. Vom Gesetz der Tristaniten*, in Id., *Dya Na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Stahlberg, Karlsruhe 1958, pp. 54-98). Sulla personale mitologia costruita da Schmidt intorno alla narrativa di Schnabel, nel più ampio contesto della ricezione dell'opera, vd. A. Fambrini, *„Nicht mehr bewinseltes Exil; sondern das ersehnte Asyl". Von Felsenburg zu Tristan da Cunha: Umwandlungen einer Utopie*, in F. Cambi, F. Ferrari (Hg.), *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, Università di Trento. Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici, Filologici, Trento 2011, pp. 167-186. L'isola australe compare di recente come luogo dell'azione in R. Schrott, *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Welt. Roman*, Hanser, München 2003.

[4] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, pp. 181s.

[5] Ivi, I, p. 110. Per un'interpretazione della definizione nel senso dell'avvicinamento tra mondo storico e utopia che struttura il romanzo vd. W. Voßkamp, *"Ein irdisches Paradieß": Johann Gottfried Schnabels* Insel Felsenburg, in K.L. Berghahn, H.U. Seeber (Hg.), *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Athenäum, Königstein/Ts. 1983, pp. 95-104. Di recente anche H. Nienhoff, L. Stockinger, *Johann Gottfried Schnabels* Insel Felsenburg *(1731-1745). Christlich-naturrechtliche Utopiekonzeption im narrativen Praxistext*, in Th. Schölderle (Hg.), *Idealstaat oder Gedankenex-*

te ribadita durante la narrazione, insieme con la schietta esaltazione dell'amenità della contrada, che la rende pari alla «schönste Lust-Revier der Welt».[6]

Questa fugace prospettiva, benché aiuti a precisare i fondamenti della dialettica asilo-esilio che da oltre un secolo si configura come la direzione privilegiata dagli studi sul romanzo schnabeliano,[7] non consente, se non la si riconduce nel solco dell'articolata concezione poetologica di cui l'autore si mostra depositario,[8] di abbracciare la complessa stratificazione dei livelli sui quali si sviluppa la narrazione. Se la costruzione di un'organizzazione sociale immaginaria, ma che risponde a regole precise, obbliga a riconoscere nel testo di *Insel Felsenburg* un'utopia letteraria,[9] la pluriennale addizione dei romanzi di

---

periment? Zum Staatsverständnis in den klassischen Utopien, Nomos, Baden-Baden 2014, pp. 185-204.

[6] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 122.

[7] Determinante in questo senso, soprattutto in rapporto alla possibile influenza del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719, prima traduzione tedesca del 1720), è stato lo studio di Fritz Brüggemann, *Utopie und Robinsonade. Untersuchungen zu Schnabels Insel Felsenburg (1731-1743)*, Duncker, Weimar 1914.

[8] Solo in tempi recenti la scrittura di Schnabel è stata osservata alla luce della diversificazione tematica e stilistica che la caratterizza, guardando, oltre a *Insel Felsenburg*, anche a *Der im Irr-Garten der Liebe herum taumelnde Cavalier* (1738), romanzo debitore di una tradizione galante-cortese al tempo stesso accolta e parodiata. La prima trattazione organica di Schnabel nel contesto di una temperie razionalistica, con l'apertura della *Hofkultur*, in cui l'autore agisce presso la piccola corte della contea di Stolberg, nel Harz, ai prodromi della *Aufklärung*, viene offerta da G. Dammann, *Über J.G. Schnabel. Spurensuche, die Plots der Romane und die Arbeit am Sinn*, in Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer,* III, pp. 7- 272, dove è possibile reperire informazioni relative alla biografia dello scrittore. In proposito vd. anche G. Dammann, D. Sangmeister (Hg.), *Das Werk Johann Gottfried Schnabels und die Romane und Diskurse des frühen 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 2004. Sulla spesso controversa interazione, nella ricezione di *Insel Felsenburg*, tra l'apprezzamento delle qualità letterarie del romanzo e la loro dispersione in un coacervo di banalizzazioni, tra cui alcune confuse riscritture, vd. Fambrini, *"Nicht mehr bewinseltes Exil; sondern das ersehnte Asyl"*, pp. 168-175, e S. Schmideler, *Metamorphosen - wie die* Insel Felsenburg *in den literaturwissenschaftlichen Kanon aufgenommen wurde. Eine Spurensuche*, «Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft», 2009-2012, pp. 137-170.

[9] Per un inquadramento storico della finzione letteraria declinata secondo i paradigmi dell'utopia vd. H. Gnüg, *Utopie und utopischer Roman*, Reclam,

Schnabel assume all'interno di questo genere caratteristiche che ne fanno spiccare l'autonomia strutturale, ancora prima di lasciar trapelare l'adesione del ciclo ai modelli classici della scrittura utopistica.[10] Tra questi, oltre al paradigma rappresentato dall'*Utopia* di Thomas More e ai sistemi filosofico-teocratici delineati da Campanella e Bacon, figura la prima edificazione consapevolmente letteraria di una società ideale nell'ambito della cultura tedesca,[11] la *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio* (1619), del teologo luterano Johann Valentin Andreae. Come già in More, la società ideale di Andreae si rappresenta attraverso il resoconto di un visitatore che media la propria esperienza nei modi del discorso moralistico, riassumibile nella proposizione secondo cui «hat die heimatlose Religion ihre treuesten Anhänger um sich gescharrt, übers Meer geführt und sich nach einiger Suche schließlich dieses Land gewählt, wo sie die Ihren ansiedelte».[12] Nella stilizzazione della teocrazia protestante di Andreae prevale il disegno di un ordine architettonico ispirato a un rigore geometrico nel quale pare riassorbirsi lo slancio pedagogico che permea le pagine dell'opera, proiettan-

---

Stuttgart 1999, e per l'ambito tedesco G. Müller, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Metzler, Stuttgart 1989. Più attenti alla caratterizzazione storico-sociale dell'utopia letteraria sono gli studi contenuti in *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hrsg. von W. Voßkamp, 3 B.de, Metzler, Stuttgart 1985^2. Da ultimo offre una ricostruzione dell'utopia letteraria d'occidente marcata dalle varie inflessioni delle funzioni poetologiche a partire dagli esempi protomoderni per giungere alle distopie e alla teoresi novecentesche W. Voßkamp, *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016.

[10] In questa direzione, rilevando la prossimità dell'utopia di Schnabel alla sensibilità pietista, e in particolare alle letterarizzazione della *Tugend*, si muove ad esempio l'analisi del romanzo proposta da Marino Freschi, secondo il quale «[i]l momento innovativo più vistoso dell'*Insel Felsenburg* è rappresentato da alcuni accenni a una concezione razionale del cristianesimo, che trova la sua più cospicua realizzazione» (M. Freschi, *L'utopia nel Settecento tedesco*, Liguori, Napoli 2004^2, p. 10).

[11] Vd. in proposito Th. Schölderle, *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2012, pp. 73-78.

[12] J.V. Andreae, *Christianopolis*, hrsg. von W. Biesterfeld, Reclam, Stuttgart 1996, p. 21. Per il discorso utopico in Andreae, specialmente nelle sue sfumature pre-antropologiche, vd. R. van Dülmen, *Die Utopie einer christlichen Gesellschaft. Johann Valentin Andreae (1586-1654)*, frommann-holzboog, Stuttgart 1978.

dola in un'ideale prossimità con le comunità elitarie elaborate dalle utopie letterarie dei secoli successivi, come ad esempio la Castalia tratteggiata da Hermann Hesse nel *Glasperlenspiel*,[13] con cui *Christianopolis* condivide il sostrato ludico; l'utopia di Andreae si confessa infatti «für Freunde geschrieben, mit denen man spielen darf».[14]

L'intenzione ludica non viene celata neppure in *Insel Felsenburg*,[15] ma rispetto a un modello classico nel quale il rimando al gioco non cesella la tipologia romanzesca, ma ne anticipa soltanto il destino mediatico, Schnabel la ingloba nel processo compositivo svelato nella *Vorrede*, non scevra di riferimenti alla letteratura contemporanea[16] e custode di una marcata rilevanza

[13] Coglie questa disposizione dell'utopia hessiana Adolf Muschg, secondo cui «Hesses Kastalien liegt näher bei Klopstocks 'Gelehrtenrepublik' oder der Pädagogischen Provinz von Goethes 'Wanderjahren' als etwa bei der Insel Felsenburg oder denjenigen Robinsons, wo die Zivilisation, ja das nackte Leben von Grund auf neu beginnen müssen» (A. Muschg, *Glasperlenspiel und Lebenskunst. Fünf Reden über Hermann Hesse*, Isele, Norderstedt 2016, p. 15).

[14] Andreae, *Christianopolis*, p. 14.

[15] Cfr. G. Scimonello, *Lutero, Robinson e le figure dell'utopia nel romanzo* Insel Felsenburg *di Johann Gottfried Schnabel*, «Cultura tedesca», 3 (1997), pp. 174-192.

[16] Cfr. Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, pp. 10s., con l'accenno ad alcuni romanzi (*Die wunderbaren und erstaunens-würdigen Begebenheiten des Herrn von LYDIO*, di Johann Michael Fleischer, e le traduzioni tedesche di originali inglesi) che sembrano scelti per simboleggiare la pletora delle cosiddette *Robinsonaden*, i testi epigonali nei quali il motivo del naufragio sull'isola deserta viene declinato secondo stilemi tipici del romanzo d'avventura, come testimonia il giudizio contenuto nella *Vorrede* del *Sächsischer Robinson* del 1722: «Das Wort *Robinson* hat seit einiger Zeit bey Uns Teutschen eben die Bedeutung angenommen, die sonsten das Frantzösische Wort *Avanturier* hat, welches einen Menschen anzeiget, der in der Welt allerhand ausserordentlichen Glücks- und Unglücks-Fällen underworffen gewesen» (*Der Sächsische ROBINSON*, Minerva, Frankfurt a.M. 1970, s.i.p.). Per una rassegna del genere tra il 1720 e l'inizio del secolo XIX vd. J. Fohrmann, *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 1981. Già Fritz Brüggemann constata la divaricazione tra il possibile modello della *Robinsonade* e l'esito del romanzo di Schnabel (cfr. Brüggemann, *Utopie und Robinsonade*), e vede bene Claudio Magris quando nella «*pseudo-robinsonade* dei *Wunderliche Fata*» coglie l'allontanamento da quell'esempio da cui pure l'autore può avere attinto diversi spunti per il suo discorso narrativo: «estraneo al dinamismo individuale del romanzo borghese, Schnabel ne anticipa però l'analisi interiore, aprendo così la strada al romanzo moderno» (C. Magris, *Le Robin-*

narratologica. In questa sede si definisce infatti la progettualità finzionale, con il ricorso al ritrovamento del manoscritto stilato da Eberhard Julius, nipote di Albert; il giovane viene a sapere dal capitano Wolffgang, inviato da Albert in Europa per rivelargli le «wunderbarsten Begebenheiten von der Welt», ormai sul punto di profilarsi come «Haupt-Sachen dieses Buchs»,[17] le circostanze in cui dopo il naufragio questi ha fondato sull'isola una comunità che nel corso dei decenni non verrà mai meno alla stretta osservanza dei principi confessionali luterani e dalla quale è riconosciuto come autorità suprema, alla quale tutti gli abitanti di Felsenburg si riferiscono chiamandolo «Altvater». Il manoscritto, in pratica il corpus del romanzo, arriva nella *Vorrede* tra le mani del compositore del testo, quel Gisander che, oltre a informare il racconto secondo appropriate norme stilistiche e retoriche,[18] verga le pagine introduttive. È qui, in queste riflessioni scarne eppure eloquenti, che Schnabel indica il percorso del romanzo e al tempo stesso prende partito nella discussione estetico-letteraria in corso negli anni nei quali appare *Insel Felsenburg*.

In sintonia con le convinzioni espresse da Gottsched nella coeva *Critische Dichtkunst* intorno all'equilibrio che nella composizione poetica devono rinvenire la fantasia finzionale e il contenuto morale,[19] Gisander difende infatti la liceità della pro-

---

sonaden tra la narrativa barocca e il romanzo borghese, in *Arte e storia. Studi in onore di Leonello Vincenti*, Giappichelli, Torino 1965, p. 258). Tra gli studi propensi a interpretare *Insel Felsenburg* come un'evoluzione del modello del *Crusoe* vd. soprattutto L. Stockinger, *Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1981, pp. 399-449.

[17] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 45.

[18] Per una proposta di analisi retorico-stilistica di *Insel Felsenburg* vd. G. Objartel, *Erzählprosa im Kanzleistil? Johann Gottfried Schnabels Syntaxstil im Kontext der Zeit*, in Dammann, Sangmeister (Hg.), *Das Werk Johann Gottfried Schnabels*, pp. 209-224.

[19] «Ich glaube derowegen, eine Fabel am besten zu beschreiben, wenn ich sage: sie sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützllche moralische Wahrheit verborgene liegt» (J.Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, in Id., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von J. Birke, vol. I, De Gruyter, Berlin 1973, p. 125).

pria impresa letteraria e, di fronte a possibili obiezioni in merito all'attendibilità del racconto, domanda «Warum soll denn eine geschickte *Fiction*, als ein *Lusus Ingenii*, so gar verächtlich und verwerfflich seyn?»[20] Ma a differenza di Gottsched, che riporta la radice della *Fabel* all'armonia tra la imitazione della natura e la limitata facoltà del poeta di ampliarla con l'ausilio dell'immaginazione,[21] Schnabel prospetta l'autonomia morale della finzione, e la rivendica attraverso le parole di Gisander in cui l'istanza autoriale viene sottratta all'obbligo della verosimiglianza:

> Ich solte *Dir*, *geneigter* Leser, fast die Gedancken beybringen, als ob gegenwärtige Geschichte auch nichts anders als pur lautere *Fictiones* wären? Nein! Dieses ist meine Meynung durchaus nicht, jedoch soll mich auch durchaus niemand dahinzwingen, eine Eyd über die pur lautere Wahrheit derselben abzulegen.[22]

Nel suo ruolo di trascrittore delle memorie di Eberhard Julius, presente al suo fianco come garante dell'attendibilità del racconto, Gisander prepara il lettore a una narrazione di fatti concreti, ma insieme lo avverte che l'unico strumento di misurazione di questa veridicità è la narrazione stessa, in quanto atto in cui si manifestano gli esiti del processo di letteralizzazione di una storia ora amalgamato nella scrittura, di modo che chi legge sia in grado di esperire «wie diese *Fata* verschiedener *See-Fahrenden* mir *fato* zur Beschreibung in die Hände gekommen sind».[23] Quanto in More, e ancor più in *Christianopolis*, agli albori dell'utopia dell'evo moderno, si costruisce come memoria ortogonale, come stilizzazione verbale di un altrove che resta presenza avulsa dalla contingenza culturale europea, in *Insel Felsenburg* si trasmette nei contorni della precisa localizzazione di una condizione alternativa a quella in cui si dibattono gli europei. Sono stati tuttavia gli stessi europei ad aver reso praticabile questa ridefinizione dei modelli culturali che, sulla scia dei viaggi transoceanici e della colonizzazione dei nuovi continenti,

[20] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 12.
[21] Cfr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, pp. 197-249.
[22] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, pp. 12s.
[23] Ivi, I, p. 13.

ora possono valere anche per i mondi dischiusi da una mutata percezione geopolitica. Dalla consapevolezza dell'importanza che questa «gelebte Realität des Reisens»[24] assume per la riscrittura dell'esperienza dell'altrove nella costruzione narrativa consegue per Schnabel la necessità di sovrapporre il racconto insediato in una geografia ormai non più stilizzabile *more geometrico* a una verosimiglianza dai tratti fluidi, pensata per scenari non omologati all'abitudine europea eppure prossimi a essere trasferiti alla letterarizzazione di cui li investirà l'odeporica illuminista.

Se l'estesa trattazione della scoperta e della colonizzazione delle isole nell'Oceano Atlantico non può, già per queste ragioni, assolvere unicamente la funzione di un'utopia razionalistica, la descrizione della società di Felsenburg nel suo costituirsi come modello alternativo all'esempio europeo da cui deriva testimonia una attenta disaggregazione degli elementi omologati alla tradizione dell'utopia letteraria e il loro riallineamento all'interno di un discorso peculiare. Una simile opzione è resa praticabile dal filtro di una sensibilità aperta ad accogliere le sollecitazioni della temperie culturale contemporanea, in un ampio spettro in cui riecheggiano molte delle suggestioni che animano la cultura tedesca della prima metà del Settecento, solo in parte riassunte nell'ambito della *Aufklärung*. A questo proposito nella scrittura di un autore come Schnabel, in cui le esagerazioni sensualistiche salgono alla ribalta per essere puntualmente condannate, è apprezzabile la ricerca di un modello di riconversione estetica di una molteplicità di spunti e direzioni. L'utopia rappresenta allora un motivo catalizzante e al tempo stesso assolve la funzione narrativa portante del romanzo, offrendosi come spazio capace di ospitare il dialogo tra la società europea e la sua ricodificazione felsenburghiana, lungo il quale fluisce il racconto.

La costruzione dell'utopia letteraria di Schnabel perciò si ricava soprattutto dal continuo affinamento di un materiale disor-

[24] M. Maurer, *Reisen interdisziplinär. Ein Forschungsbericht in kulturgeschichtlicher Perspektive*, in M. Maurer (Hg.), *Neue Impulse der Reiseforschung*, Akademie, Berlin 1999, p. 229.

dinato, di una «kunterbunde Schreiberey»,[25] come Gisander ribattezza il manoscritto di Eberhard Julius, nell'officina di un'elaborazione nella quale la «Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur»[26] cui Gottsched destina le sorti della poesia non rappresenta tanto il traguardo della fatica autoriale quanto piuttosto la condizione preliminare per lo sviluppo della testura del romanzo. In questa luce, anche un'ulteriore esigenza profilata nella sistematica gottschediana, la «Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt»,[27] viene filtrata nella prosa di Schnabel attraverso la dilatazione del tempo della scoperta geografica, che viene distribuito sui vari livelli di sviluppo della narrazione, senza riproporre l'univocità tipica delle utopie classiche, dove il racconto è scandito a guisa di descrizione erudita. La somiglianza della fabula con la verità usuale postulata da Gottsched viene salvaguardata in *Insel Felsenburg*, ma qui è avulsa dalla speculazione poetologica e ricompresa nella trama della scrittura romanzesca. L'eventualità che quanto accade sull'isola possa essere conosciuto anche nel mondo esterno non viene più affidata unicamente a una *auctoritas* morale in grado di valutare l'opportunità della divulgazione di tali accadimenti. Con la scansione delle fonti del racconto in procinto di diventare romanzo, così come la attua nella *Vorrede*, Schnabel crea i presupposti per l'ambientazione della sua utopia nel transito tra lo *Abenteuerroman* barocco, che confonde le sue propaggini con la materia robinsoniana, e le forme ancora incerte del romanzo borghese della *Aufklärung*.[28]

---

[25] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 17.
[26] Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, p. 198.
[27] *Ibidem*.
[28] Vd. M. Scattola, *L'utopia delle passioni. Ordine della società e controllo degli affetti nell'*Isola di Felsenburg *(1731-1745) di Johann Gottfried Schnabel*, Unipress, Padova 2002, pp. 157-176. Scattola legge il ciclo felsenburghiano soprattutto alla luce della rielaborazione della teoria prerazionalista degli affetti, così come la postula Thomasius, e di conseguenza è propenso a ravvisare nell'ordito di Schnabel una delle prime testimonianze del «romanzo come genere storico» (ivi, p. 12). Per la presenza in *Insel Felsenburg* di tratti della poetica barocca, specialmente riguardo al motivo dell'isola svolto in seno al *genus humile*, come appare anche nel *Simplicissimus Teutsch* di Grimmelshausen, vd. M.S. Doms, *Liebende Natur und Naturgewalten. Zur Beziehung zwischen der Natur und dem Menschen in Grimmelshausens* Con-

Osservata in questa prospettiva, l'epopea felsenburghiana va certo considerata come un adattamento dell'utopia classica dentro una fase della cultura tedesca in cui il richiamo a un ordinamento politico e morale antagonista rispetto al modello dell'assolutismo deve necessariamente risuonare da una distanza tale da non permettere alcun riferimento al presente storico. Tuttavia, una simile caratteristica, in rapporto all'incommensurabilità della lontananza del paese ideale dall'Europa, si diffonde già nelle pagine delle utopie della prima modernità, alle quali Schnabel contrappone una trama dinamica, un susseguirsi di dilatazione e compressione della distanza tra i due mondi.[29] L'alternarsi e il compenetrarsi dei ruoli autoriali profilato nella *Vorrede* si perfeziona durante l'intero ciclo di Felsenburg non da ultimo grazie all'inserimento nel testo del romanzo delle varie *Lebensgeschichten* con cui vecchi e nuovi isolani rendono conto delle proprie traversie in un'Europa corrotta e amorale, prima di approdare allo stato edenico della comunità australe.[30] La reiterata esposizione delle vite mostrate a guisa di esempi di esistenze prese nel vortice delle passioni e dei vizi serve da un lato alla compilazione di un catechismo luterano infuso nella trama del romanzo e affiancato dal sistematico ragguaglio sulle celebrazioni liturgiche che si susseguono sull'isola, fornendo l'occasione per le regolari assemblee degli abitanti.

Le numerose autobiografie, sulle quali spicca, in appendice alla prima parte di *Insel Felsenburg*, quella del nobile spagnolo

---

tinuatio des abentheurlichen Simplicissimi *und Schnabels* Wunderlichen FATA einiger See-Fahrer (Insel Felsenburg), «Simpliciana», 31 (2009), pp. 399-426.

[29] Sull'ossimorico realismo utopico dell'invenzione schnabeliana vd. Freschi, *L'utopia nel Settecento tedesco*, pp. 28-33. Al riguardo risultano tuttora illuminanti le osservazioni di Paul Mog intorno alla possibilità di leggere in *Insel Felsenburg* la cronaca di un insanabile distanziamento tra cultura e natura, dettato dal prevalere di una sempre più accentuata *cognitio negativa* (cfr. P. Mog, *Ratio und Gefühlskultur. Studien zur Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 1976, pp. 58-76). La questione viene inquadrata nella costruzione sociale dell'ordine degli affetti sull'isola in Scattola, *L'utopia delle passioni*, pp. 177-207.

[30] Sulla rilevanza delle autobiografie nel tessuto narrativo dell'opera vd. B. Meyer-Sickendick, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 280-283.

Don Cyrillo de Valaro, primo colonizzatore dell'isola su cui conclude la propria vita in solitudine anacoretica, si coniugano nell'articolato discorso romanzesco di Schnabel con questi inserti omiletici, tesi a rinsaldare la fede della comunità nel disegno della provvidenza che ha reso possibile l'esperimento felsenburghiano.[31] Nel distanziamento dalla contingenza di Felsenburg veicolato dai racconti degli isolani, sempre resi davanti ai conterranei a mo' di pubbliche confessioni, si riaffacciano alla superficie testuale gli scenari europei evocati da narrazioni di esistenze tribolate, che inevitabilmente preludono al rifugio sull'isola, dove si ritroveranno «aus dieser Angst gerissen und errettet».[32] Una tale alternanza di tempi e luoghi segna il ritmo del romanzo e comprime Felsenburg contro un orizzonte iterativo verso cui si muove il ciclo schnabeliano, che tende man mano a risolversi sempre più nettamente nella dualistica contrapposizione della capricciosa volubilità dei destini individuali nel vecchio mondo alla condizione astorica della comunità di Albert Julius, dove, in una separazione dalla realtà europea posta in discussione dalla stessa possibilità tecnica di connettere le due dimensioni con i viaggi transoceanici ormai non più inusuali, «kan so leicht kein eitler Wahn betrügen».[33]

---

[31] L'autonomia estetica delle parentesi omiletiche non è nota, perlomeno in tale misura, alle utopie classiche. Nel romanzo si segnalano per la loro potenza retorica le prediche del *Magister* Schmelzer, sempre volte a rammentare agli isolani l'ineluttabilità del loro distacco dal mondo da cui sono approdati a Felsenburg, con un tono «dermassen beweglich [...] daß, wenn auch die Helffte von den Zuhörern die gröbsten *Atheist*en gewesen wären, dennoch keiner davon unberührt bleiben können» (Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 130). Sul ruolo della provvidenza nel tessuto narrativo schnabeliano vd. W. Frick, *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 1988, vol. I, pp. 186-197. Al riguardo Frick individua nel ciclo di Felsenburg un decisivo contributo alla «Episierung der Utopie» (ivi. p. 186).

[32] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 450.

[33] Ivi, II, p. 477. Di analogo tenore è nel *Simplicissimus Teutsch* la contrapposizione tra la condizione morale dell'Europa e quella dell'isola che ospita il romitaggio dell'eroe: «hier ist Fried, dort ist Krieg» (H.J.Chr. von Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimus*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von R. Tarot, De Gruyter, Berlin 1984, p. 584).

Nell'extraterritorialità di Felsenburg si configura una condizione di felicità che nel lato cronachistico del romanzo sembra incedere verso una sorta di astrazione di questo stato di paradisiaca imperturbabilità dalla propria connotazione storica. Nella narrazione di Eberhard Julius una tale strategia si manifesta nella ripetuta assicurazione dell'autarchia della comunità, testimoniata dalle dettagliate esposizioni delle varie fasi di una pianificazione dell'economia dell'isola strutturata con crescente capillarità. Così nella terza parte il trapasso del patriarca Albert Julius viene riassorbito dentro il perpetuarsi della ritualità che aveva contraddistinto il suo governo, e l'unico segno di discontinuità è dato dall'innalzamento di una stele commemorativa con scritte in latino, tedesco e inglese, mentre Eberhard riafferma come in un consuntivo della sua esperienza sull'isola l'inalterabilità della compagine felsenburghiana: «*in Summa*, ehe Jahr und Tag verging, befanden wir uns allerseits in recht vergnügten Stande».[34] Nel corso della narrazione, tuttavia, questa condizione si accompagna a un isolamento difficile da mantenere nelle proporzioni che hanno consentito la colonizzazione di Felsenburg. Una testimonianza in tal senso si legge all'inizio della quarta parte del romanzo, in cui si assiste al tentativo di assoggettare l'isola al dominio coloniale lusitano. In una missiva da consegnare, per mano del capitano Horn, ai «Bluts- und Muths-Freunde in Europa»[35] il patriarca Albert Julius II guarda al vecchio mondo come a una sorta di universo parallelo alla realtà di Felsenburg, la cui esistenza è certificata da coordinate spaziali che nella messa a fuoco delle condizioni morali dell'Europa non collimano con il tempo storico del racconto:

> Denn GOtt giebt uns jährlich und täglich, ja stündlich mehr, als wir werth sind und zur Leibes Nahrung und Nothdurfft gebrauchen; weßwegen solten wir so dermassen unchristlich seyn, und unsern Uberfluß den Bedürfftigen nicht gönnen, zumahlen denen, die unsere Freunde sind, und unsern Geschlechts-Nahmen führen. Wolte GOtt! es schickte sich, ein ordentliches *Commercium* mit ihnen zu stifften; Die Weite des Weges solte solches Seiten unserer nicht verhindern, vielleicht würde manchen Nothleydenden und Bedürfftigen besser gerathen seyn. Da aber dieses bey jetzigen schlimmen Zeiten und gefährlichen Welt-Händeln, wie uns berichtet worden, eher zu

[34] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, III, p. 300.
[35] Ivi, IV, p. 9.

wünschen, als zu hoffen stehet, so können wir weiter nichts thun, als daß wier vor sie beten, und sie der guten, milden und barmhertzigen Hand GOttes des Allmächtigen empfehlen.[36]

La riduzione di Felsenburg a monade geopolitica, i cui abitatori marcano la propria alterità rispetto agli europei in ragione di un destino radicalmente differente concesso loro dalla provvidenza, se possono affermare che «wir wissen (GOtt sey davor gelobt) weder von Noth, Kranckheiten, Hunger, Kummer und andern Land-Plagen zum Theil wenig, zum Theil gar nichts zu sagen»,[37] contribuisce a segnare la connessione dell'orizzonte utopico con quella occasionalità storica da cui si era voluta congedare, riconducendola nel solco del fideismo luterano che permea le convinzioni morali di Schnabel.[38] Nelle pagine di *Insel Felsenburg* assurge in tal modo a dignità poetica la «Verzeitlichung der Utopie»[39] che Reinhart Koselleck fa coincidere con l'abbandono, nella cultura razionalista e nei suoi sviluppi illuministi, dell'illusione di poter collocare la sede dell'utopia in un luogo eternamente escluso dal contatto con il mondo conosciuto.

L'immissione dell'utopia nella storia si perfeziona però in Schnabel anche mediante i frequenti riferimenti nel corso della narrazione alla questione relativa al popolamento dell'isola:[40] fin dal contrasto che nei primi giorni dopo il naufragio oppone

[36] Ivi, IV, p. 11.

[37] *Ibidem*.

[38] Sulle coloriture pietistiche di questa disposizione di Schnabel vd. ancora Freschi, *L'utopia nel Settecento tedesco*, pp. 12ss.

[39] R. Koselleck, *Verzeitlichung der Utopie*, in Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, vol. III, pp. 1-14. Lo stesso processo è individuato anche da Ernst Bloch, che lo situa al passaggio tra l'utopia sociale premoderna e l'utopia tecnica (cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in Id., *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, vol. V, pp. 621-629). Sull'argomento vd. anche M.D. Hagel, *Robinsonade und Telemachie. Rahmenlinen des Utopischen im 18. Jahrhundert*, in M. Bies, M. Gamper, I. Kleeberg (Hg.), *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Wallstein, Göttingen 2013, pp. 19-34.

[40] Cfr. L. Tatlock, *Carnal Knowledge and the Populating of Paradise: Johann Gottfried Schnabel's* Insel Felsenburg, in G. Scholz Williams, S. Stephan, K. Schindler (eds.), *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany*, Chapel Hill, London 1996, pp. 262-284. Torna sul tema anche Scattola, *L'utopia delle passioni*, pp. 222ss.

Albert Julius e Concordia al cattolico Lemelie, che, quando ancora non è venuta alla luce la sua colpa nella morte di van Leuven, si dichiara fautore di una promiscuità fermamente respinta dai due giovani luterani e, pur nell'urgenza del momento, «that nichts als essen und trincken»[41], l'ordine degli affetti si confronta con la necessità di assicurare la continuità della presenza umana su Felsenburg oltre i limiti biologici dei suoi scopritori. Da principio la questione si pone con l'immediatezza dell'istinto procreativo, vagliata dalla sopravvenuta insensatezza dei rapporti sociali che ancora vigevano sulla nave e non hanno ragione di essere se osservati nello *status naturalis* dell'isola.[42] Nel prosieguo del romanzo, con l'andamento demografico puntualmente registrato nelle dettagliate tabelle poste a conclusione della prima parte[43] e nei costanti aggiornamenti intercalati nelle parti successive, la ricerca di persone che possano garantire la sopravvivenza della comunità si presenta però con un assillo tale da mettere in discussione i fondamenti della proiezione utopica, appiattendola sul fondo di una logica computistica, che richiede la strutturazione di un'organizzazione sociale che ricalca le linee del vituperato modello europeo. A una tale relativizzazione dell'unicità dell'utopia felsenburghiana concorre in misura determinante la tensione, ben comprensibile nella tipologia testuale del romanzo, tra l'ideale staticità dell'isolamento del racconto in uno spazio immensurabile e in un tempo astorico e il ritmo cronistorico che sottende il ciclo dei *Wunderliche Fata*.[44] Dove nell'utopia classica all'origine della figurazione uto-

[41] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 143.

[42] In questo azzeramento delle gerarchie si forma il nucleo della futura comunità felsenburghiana, in particolare là dove van Leuven ammonisce Lemelie, ancora aggrappato alla posizione che teneva sulla nave: «die Zeiten haben sich leyder! verändert, euer *Commando* ist zum Ende, es gilt unter uns dreyen einer so viel als der andere, die meisten Stimmen gelten, die *Victuali*en und andern Sachen sind gemeinschafftlich, will der 3te nicht was 2. haben wollen, so mag er elendiglich *crepi*ren» (ivi, I, p. 173).

[43] «Genealogische TABELLEn über das ALBERT-JULIsche Geschlechte, Wie solches aus Europa herstammet, und biß zu Ende des 1725ten Jahres auf der Insul Felsenburg fortgeführet […] worden» (ivi, I, p. 515).

[44] Per una valutazione di questa tensione narrativa, che qui si vuole scaricata sulla funzionalità economica del sistema agricolo felsenburghiano, vd. St. Höppner, *Neuland – Johann Gottfried Schnabels* Insel Felsenburg *und die*

pica sta la prospezione verbale di un viaggio che anticipa il ritorno,[45] nei reiterati inserti analettici di *Insel Felsenburg* si crea la compresenza delle due direzioni, in modo tale da far intersecare l'esperimento sociale e la finzione letteraria sui piani di un discorso condotto in vari punti ai limiti della propria omogeneità cronotopica.

Una simile situazione si affaccia nella discussione tra Albert e Concordia in merito all'opportunità di approntare una nave per raggiungere l'isola di Sant'Elena, la terra più vicina a Felsenburg, per reclutare in quel luogo giovani da accasare con la loro prole. Albert, incerto sulla liceità dell'impresa, comincia a disegnare in queste battute i contorni del dilemma che si annuncia alla famiglia ormai costretta a estendersi a comunità:

> Glaubet aber sicherlich, zumahl wenn ich GOTT zum Zeugen anruffe, daß mir gar nicht in die Gedancken kommen ist, von hier hinweg zu reisen, oder euch zum Verdruß mich nach anderer Gesellschafft zu sehnen, sondern ich wünsche von Hertzen, meine übrige Lebens-Zeit auf dieser glückseeligen Städte mit euch in Ruhe und Friede hin zu bringen, zumal da wir das schwerste nunmehro mit GOTTES Hülfe überwunden, und das gröste Vergnügen an unsern schönen Kindern, annoch in Hoffnung, vor uns haben. Allein saget mir um GOttes willen, warum sollen wir uns nicht nunmehro, da unsere Kinder ihre Mannbaren Jahre zu erreichen beginnen, nach andern Menschen umsehen, glaubet ihr etwa, GOTT werde sogleich 4. Männer und 5. Weiber vom Himmel herab fallen lassen, um unsere Kinder mit selbigen zu begatten? Oder wollet ihr, daß dieselben, so bald der natürliche Trieb die Vernunfft und Frömmigkeit übermeistert, Blut-Schande begehen, und einander selbst heyrathen sollen?[46]

Tradition der utopischen Insel, «Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft», 2006-2008, pp. 7-36.

[45] Questa istanza si legge ad esempio nelle pagine introduttive dell'utopia di Andreae: «bestieg ich das Schiff der Phantasie, ließ in Begleitung vieler anderer die gewöhnlichen Häfen hinter mir und setzte Leib und Leben den tausend Gefahren aus, die die Wißbegierde mit sich zieht» (Andreae, *Christianopolis*, p. 19). La posizione di Andreae in merito all'utopia, intrisa di suggestioni neoplatoniche, si comprende meglio considerando il decisivo contributo del teologo alla divulgazione delle idee rosacrociane. Andreae suggella ad esempio la sua biografia finzionale del fondatore del movimento riformatore con la massima «Summa scientia nihil scire» (Andreae, *Die chymische Hochzeit: Christian Rosencreutz anno 1459*, hrsg. von K.-M. Guth, Verlag der Contumax, Berlin 2013, p. 112).

[46] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, pp. 317s.

Il timore che neppure la condizione insulare possa garantire l'immunità nei confronti dell'abiezione morale si travasa nella risposta di Concordia, in cui lo slancio verso l'oltrepassamento dei confini di Felsenburg si tramuta nel timore della fine di un isolamento da cui la famiglia dei coloni ha tratto un'esistenza pacifica nel rispetto delle leggi divine. Questo nucleo di consapevolezza dello statuto utopico della vicenda felsenburghiana, declinato da Schnabel, non però senza una vena ironica, secondo i paradigmi della *Hausväterliteratur* più incline alla coloritura economicistica,[47] si staglia con i medesimi lineamenti dell'isola, e un tentativo di ridefinizione del perimetro entro il quale sono contenute le sue coordinate geografiche e insieme i suoi fondamenti etici e religiosi si carica dei presentimenti delle conseguenze che potrebbe comportare il contatto con il mondo esterno:

> Verzeihet mir meine Fehler, und glaubet sicherlich, daß ich, dergleichen Blutschändlich Ehen zu erlauben, niemals gesinnet gewesen, allein die Furcht vor bösen Menschen, die sich etwa unseres Landes und unserer Güter gelüsten lassen, euch ermorden, mich und meine Kinder schänden und zu Sclaven machen könten, hat mich jederzeit angetrieben, daß wir uns frembden und unbekannten Leuten entdeckten, die vielleicht auch nicht einmal Christen seyn möchten. Anbey habe mich beständig darauff verlassen, daß GOtt schon von ohngefähr Menschen hersenden würde, die uns etwa abführeten, oder unser Geschlecht vermehren hülffen[48]

Lo sviluppo e la sopravvivenza dell'utopia di Felsenburg si giocano in una duplicità dimensionale che nella natura del romanzo moderno, nel quale Schnabel cala la rappresentazione della sua società ideale, deve tenere conto del ruolo decisivo svolto dalla resa finzionale di esperienze individuali articolate in

[47] Cfr. W. Neuber, *Julius und die Geister. Zu den Gespenstern der transzendentalen Familie in Johann Gottfried Schnabels* Insel Felsenburg, in Dammann, Sangmeister (Hg.), *Das Werk Johann Gottfried Schnabels*, pp. 127-141. Per un'interpretazione di *Insel Felsenburg* come utopia economica vd. R. Haas, *Lesend wird sich der Bürger seiner Welt bewußt. Der Schriftsteller Johann Gottfried Schnabel und die deutsche Entwicklung des Bürgertums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Lang, Frankfurt a.M.-Bern-Las Vegas 1977, pp. 150-190.

[48] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, pp. 318s.

una sequenza narrativa coerente. Il «formal realism»[49] riconosciuto da Ian Watt come crisma delle dinamiche testuali che confluiscono nella stesura del romanzo borghese assume anche in *Insel Felsenburg* la funzione di principio compositivo, ma appare sagomato dai caratteri peculiari della situazione tedesca, maggiormente segnata rispetto ad altri ambiti nazionali da una disposizione razionalistica già orientata all'estensione antropologica che permea la cultura della *Aufklärung* più striata dalle inflessioni sensualistiche. La tensione tra proiezione utopica ed esigenza finzionale innerva la scrittura di Schnabel e pare riflettere la formulazione poetologica di Breitinger, dove questa, accogliendo un potenziale gnoseologico dell'immaginazione artistica ignoto in questa misura a Gottsched, asserisce che «der Poet, dessen Kunst in einer geschickten Nachahmung der Natur bestehet, sich wenig darum bekümmert, daß seine Vorstellungen vor wahrhaft und würcklich angesehen werden».[50] La rivendicazione dello sforzo affabulatorio che traspare dalle parole con le quali Eberhard Julius conclude la terza parte dei *Wunderliche Fata* – «Habe ich nicht genung geschrieben, so habe ich doch etwas geschrieben, und wie müste man thun, wenn ich gar nichts von unsern Zustande geschrieben hätte?»[51] – si accorda alla costruzione dell'autonomia estetica della poesia affidata alla ricerca di un meraviglioso trattenuto dentro un empirismo etico prekantiano. Conformemente a una simile concezione il poeta, secondo Breitinger, è sciolto dai vincoli che cingono lo storico, «weil er seinen Zweck erreichen, und durch die blosse Ähnlichkeit seiner Vorstellungen mit der Wahrheit ein nützliches Ergetzen verschaffen kan, wenn solche sich nur auf die Wahrscheinlichkeit gründen, und nicht unglaublich sind».[52] Mentre la teoresi programmatica degli svizzeri si estende in un'amplissima visione storica fino alla concettualizzazione *in nuce* della *Weltliteratur*, la testura del romanzo di Schnabel proietta la simbiosi

[49] I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley 2003², p. 7.
[50] J.J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, in J.J. Bodmer, J.J. Breitinger, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von V. Meid, Reclam, Stuttgart 1980, p. 164.
[51] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, III, p. 478.
[52] Breitinger, *Critische Dichtkunst*, p. 164.

tra verosimiglianza e ideazione sullo sfondo di un'utopia dalle fattezze concrete, in special modo grazie alla precisione topografica con cui descrive la funzionalizzazione dell'ambiente di Felsenburg ai parametri europei.[53] La rappresentazione del paesaggio dell'isola, che pure denota in varie circostanze i tratti del sublime naturale, legge la realtà felsenburghiana come a volerne anticipare la fusione nella materia del romanzo, tendendola sulle coordinate della trasformazione del potenziale utopico nell'impianto compositivo.

Dell'intenzione di trasferire questa verosimiglianza dentro l'invenzione geopolitica aveva già dato conto la *Vorrede*, dove lo stesso Gisander, prima di accettare la commessa dell'edizione del manoscritto di Eberhard Julius, si era detto «der Richtigkeit dieser Geschichte, vermittelst vieler Beweißthümer, vollkommen versichert».[54] Il medesimo meccanismo di convincimento del lettore circa l'attendibilità della storia muove la narrazione degli accadimenti di Felsenburg, inseriti nella cornice di un luogo in cui il discorso utopico si possa fissare nel testo del romanzo alimentato dal paradosso dalla memoria culturale europea continuamente rincorsa e rigettata. Di qui la scelta di ricreare uno spazio di perfettibilità, che è appunto la prima condizione per la stesura dell'utopia letteraria, in una dimensione intermedia, tra la portata della conoscenza del pianeta ormai consentita in larga misura dai viaggi intercontinentali e l'indicazione di una terra posta oltre limiti in realtà già avvertiti come superati nella nuova geografia del mondo. Fa fede di questa disposizione la chiosa delle prime impressioni di Eberhard Julius appena giunto sull'isola; a proposito della cartina che correda la prima parte dell'opera l'autore del manoscritto si appella al lettore per invitarlo a misurare su quella riduzione in scala il realismo del racconto:

---

[53] Si avvede di una tale caratteristica R. Nicolai-Haas, *Die Landschaft auf der Insel Felsenburg*, in A. Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, WBG, Darmstadt 1975, pp. 63-84. Tratta questo aspetto anche F. Sondermann, *Alle Gärten sind grün. Natur und Landschaft in J. G. Schnabels* Insel Felsenburg *und* Cavalier, in Dammann, Sangmeister (Hg.), *Das Werk Johann Gottfried Schnabels*, pp. 189-209.

[54] Schnabel, *Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, I, p. 15.

Es ist unmöglich dem Geneigten Leser auf einmal alles ausführlich zu beschreiben, was vor Annehmlichkeiten uns um und um in die Augen fielen, derowegen habe einen kleinen Grund-Riß der Insul beyfügen wollen, welchen diejenigen, so die *Geometrie* und Reiß-Kunst besser als ich verstehen, *passir*en zu lassen, gebeten werden, denn ich ihn nicht gemacht habe, etwa eine eingebildete Geschicklichkeit zu zeigen, sondern nur dem *curieus*en Leser eine desto bessere *Idee* von der gantzen Landschafft zu machen.[55]

La riproduzione di un paesaggio di mera immaginazione a testimonianza della veridicità dell'utopia dentro il romanzo si ispira così a una suggestione epistemologica che dalla sua origine razionalistica adombra la funzione illocutiva del disegno del territorio nella *post-representational cartography* contemporanea.[56] Raccontando il passaggio dalla registrazione della società umana ideale alla costruzione letteraria del migliore dei mondi possibili Schnabel avalla la definizione dell'utopia nella sociologia figurazionale di Norbert Elias: «ein Phantasiebild einer Gesellschaft, die in bestimmter Weise verschieden ist von der realen Gesellschaft derer, die uns dieses Phantasiebild mitteilen».[57]

[55] Ivi, I, p. 123.

[56] Cfr. F. Fiorentino, *Atlanti senza geografia. Nuove forme di rappresentazione della storia letteraria*, «Cultura tedesca», 49 (2016), pp. 47-62.

[57] N. Elias, *Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie*, in Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung*, vol. III, p. 101.

MAURIZIO PIRRO

LEGAMI PERDUTI, NUOVI LEGAMI. UTOPIA E TOTALITÀ IN *HERMANN UND DOROTHEA* DI GOETHE

Che in *Hermann und Dorothea* Goethe giochi con i *topoi* dell'idillio, e guardi in particolare a *Luise* di Johann Heinrich Voß (1795), è cosa fin troppo nota, e oltretutto confermata da diversi pronunciamenti dello stesso autore. I lettori più avveduti, peraltro non mancarono di rilevare come fra le due opere sussistesse una non revocabile differenza di principio, annidata nel tipo di relazione che si stabilisce tra il microcosmo ristretto del villaggio e gli avvenimenti storici che scorrono sullo sfondo. Dirà Hegel, nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*, che Voß «schildert uns in idyllischer Weise das Leben und die Wirksamkeit in einem stillen und beschränkten, aber selbstständigen Kreise», mentre in *Hermann und Dorothea* «spielen […] die großen Interessen der Zeit, die Kämpfe der französischen Revolution, die Vertheidigung des Vaterlandes höchst würdig und wichtig herein». La costruzione ideologica incentrata sul modello sociale della piccola città non necessita, in Goethe, di restare al riparo dal mutevole spirito della contingenza. Proprio il confronto aperto con le questioni capitali del presente, al contrario, sostanzia e consolida il modello identitario coltivato dai protagonisti: «durch das Anschließen an jene größeren Weltbewegungen, innerhalb welcher die idyllischen Charaktere und Begebnisse geschildert werden», così ancora Hegel, «ist die Szene in den erweiternden Umfang eines gehaltreichen Lebens hineinversetzt».[1]

[1] G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, hrsg. von H.G. Hotho, Duncker und Humblot, Berlin 1835, vol. I, pp. 337-338.

Portato a termine all'indomani della conclusione dei *Lehrjahre*, tra il settembre del 1796 e il giugno del 1797, l'idillio dei due fidanzati in tempo di guerra è concepito come un'istantanea sulla cronaca politica del presente (Goethe scrive a Heinrich Meyer di avere immaginato il periodo dell'azione come del tutto contemporaneo a quello della composizione dell'opera).[2] Il disegno dello scrittore mira evidentemente, d'altro canto, a trascendere tutti i limiti posti all'azione dalle circostanze storiche che la caratterizzano, in qualche modo prescrivendone uno sviluppo obbligato, e a incorporare l'azione stessa in un orizzonte universale-umano, nel quale i fatti storici, pur connotando la condotta dei personaggi, si prestino innanzi tutto a una lettura di tipo simbolico. Un obiettivo siffatto è saldamente legato, prima ancora che alle strategie di articolazione testuale rese possibili da un genere in quell'epoca ancora così plastico e versatile come l'idillio, alla scelta della forma epica. Nei mesi di lavoro a *Hermann und Dorothea* Goethe riflette a lungo sui caratteri specifici della forma drammatica e di quella epica, trovando nella corrispondenza con Schiller il luogo per una focalizzazione progressiva di tali categorie e nel breve saggio intitolato *Über epische und dramatische Dichtung* una formulazione sintetica destinata a orientare definitivamente il suo pensiero in queste materie.

Dell'*epos* così come statuito nella teoria elaborata insieme a Schiller, Goethe si studia di applicare al poema soprattutto la dimensione del rallentamento diegetico, dell'allargamento dell'azione a una plurivocità multifocale che ha il compito di riprodurre al livello finzionale l'attesa di totalità proiettata in genere sull'opera d'arte, trattenendo l'azione dall'esaurirsi in una sequenza unica e lineare (come è bene che accada invece nel dramma) e portandola semmai a costituirsi e chiarirsi progressivamente mediante l'addizione di elementi eterogenei. Risponde a questa intenzione, per esempio, lo scrupolo miniaturistico

[2] «Die Zeit der Handlung ist ongefähr im vergangenen August, und ich habe die Kühnheit meines Unternehmens nicht eher wahrgenommen, als bis das Schwerste schon überstanden war» (lettera del 5.12.1796, in *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, hrsg. von M. Hecker, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1917, vol. I, p. 397).

dedicato non tanto alla definizione dei personaggi minori (i quali sono a ben vedere componenti irrinunciabili dell'opera prima di tutto sul piano ideologico, per l'incisività con cui nei loro caratteri e nelle loro posizioni sono impresse alcune delle linee di tensione più rilevanti tra quelle che percorrono il poema), quanto al contenuto delle loro discussioni, un vero capolavoro di *Geselligkeit* applicata alla misura minima del paese di provincia. E 'ritardante', secondo la terminologia ricorrente in *Über epische und dramatische Dichtung*,[3] è poi ancora tutto il sistema dei fraintendimenti, delle deviazioni e dei faticosi chiarimenti che conduce i protagonisti allo scioglimento finale, traendo il massimo risultato possibile dalla condotta invero avventata di Hermann nei confronti di Dorothea, condotta che il senso comune sarebbe tentato di liquidare come una imperdonabile manifestazione di irresolutezza.

Il punto è che Goethe si avvede rapidamente che le questioni poste dalla teoria dei generi, se riversate in modo sistematico nei processi di costruzione del testo, finiscono per risolversi quasi sempre sul piano formale e trovano invece solo un imperfetto soddisfacimento su quello della materia. La ragione è banale. Nel Goethe degli anni Ottanta e Novanta qualunque codificazione tassonomica in ambito letterario si basa più o meno implicitamente sulla letteratura antica, o meglio su un'interpretazione del classico destinata a vedere nell'estetica della grecità (perché è questo il riferimento pressoché esclusivo delle imprese teoriche goethiane) una costellazione compatta e, in virtù di tale compattezza, facilmente opponibile sul piano ermeneutico all'arte del presente. Le classificazioni di genere però, è Goethe stesso a farlo presente, nell'arte antica erano supportate da apparati finzionali (nel saggio sulla *Poesia epica e drammatica* si citano «creature fantastiche, dei, indovini e oracoli»)[4] che nel moderno non sono più riconosciuti come legittimi e accettati come motori dell'intreccio. La fedeltà al modello tradizionale del genere epico rischia insomma di esaurirsi nell'adesione a un puro e semplice paradigma strutturale, privo della capacità di

[3] J.W. Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung*, in *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. von E. Trunz, Beck, München 1994[12], vol. XII, p. 250.
[4] Ivi, p. 251.

chiamare in causa i livelli di verità profonda dell'opera d'arte e in quanto tale comodamente risolvibile nei termini di un mero esercizio tecnico. Non a caso, scrivendo a Schiller nel pieno del lavoro di limatura, Goethe non trova di meglio – per rendere conto dei criteri di revisione adottati – che invocare il parallelo tra epica e pittura, nel senso che entrambe si giocherebbero sulla simultaneità, sull'accumulo denotativo e sul rallentamento dell'azione.[5] Un accostamento che, oramai a trent'anni di distanza dalla codificazione che di tali questioni aveva fornito Lessing nel *Laokoon*, appare abbastanza scolastico e comunque non all'altezza degli elementi di ibridità che intridono *Hermann und Dorothea*.

Il poema, voglio dire, è sostenuto da una ispirazione eminentemente drammatica. E non mi riferisco, di nuovo, ad aspetti strutturali pure del tutto evidenti come la frequenza dei dialoghi dalla funzione performativa notevolmente marcata, giacché in essi maturano per lo più le decisioni destinate a orientare il comportamento dei personaggi (basti pensare al modo in cui la solitaria determinazione di Hermann viene, per il tramite della madre, subito socializzata tra gli amici di famiglia, i quali organizzano su due piedi una spedizione nell'accampamento dei profughi, intesa ad accertare la dignità della ragazza prescelta); o, ancora, alla distribuzione simmetrica dei personaggi in coppie ben assortite (Hermann e Dorothea, il padre e la madre, il parroco e il farmacista) che attraverso l'azione trovano il modo perché ciascun componente compensi gli eccessi e gli squilibri dell'altro, giungendo così tutti insieme all'armoniosa soluzione finale. La natura drammatica del testo sta tutta nella linearità con la quale l'intreccio, aggrumando nuclei di conflitto e superandoli uno alla volta secondo modalità sceniche anche sapidamente connotate, si costruisce progressivamente dall'interno senza rispondere in apparenza al controllo di un'istanza narrati-

[5] Nella lettera dell'8.4.1797: «Diejenigen Vortheile, deren ich mich in meinem letzten Gedicht bediente, habe ich alle von der bildenden Kunst gelernt. Denn bey einem gleichzeitigen, sinnlich vor Augen stehenden Werke ist das Überflüssige weit auffallender als bey einem das in der Succession vor den Augen des Geistes vorbeygeht» (F. Schiller, J.W. Goethe, *Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von N. Oellers, Reclam, Stuttgart 2009, p. 369).

va. Quando questa viene evocata, anzi, ciò accade con un fine che, se sarebbe improprio definire parodistico, risponde però senz'altro alla necessità di rappresentare criticamente, di *inscenare* appunto, il principio dell'onniscienza del narratore:

> Musen, die ihr so gern die herzliche Liebe begünstigt,
> Auf dem Wege bisher den trefflichen Jüngling geleitet,
> An die Brust ihm das Mädchen noch vor der Verlobung gedrückt habt:
> Helfet auch ferner den Bund des lieblichen Paares vollenden,
> Teilet die Wolken sogleich, die über ihr Glück sich heraufziehn!
> Aber saget vor allem, was jetzt im Hause geschiehet![6]

È Goethe stesso a rilevare la debolezza di una definizione di genere unidimensionale, quando il 23.12.1797 scrive a Schiller che nell'opera da poco ultimata

> das große Weltschicksal theils wirklich, theils durch Personen, simbolisch, eingeflochten ist und von Ahndung, von Zusammenhang einer sichtbaren und unsichtbaren Welt doch auch leise Spuren angegeben sind, welches zusammen nach meiner Ueberzeugung an die Stelle der alten Götterbilder tritt, deren physischpoetische Gewalt freylich dadurch nicht ersetzt wird.[7]

L'affilatissimo ingegno critico del corrispondente coglie subito il punto della questione:

> Ihr *Hermann* hat wirklich eine gewisse Hinneigung zur Tragödie, wenn man ihm den reinen strengen Begriff der Epopee gegenüberstellt. Das Herz ist inniger und ernstlicher beschäftigt, es ist mehr pathologisches Interesse als poetische Gleichgültigkeit darinn, so ist auch die Enge des Schauplatzes, die Sparsamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig.[8]

---

[6] Goethe, *Hermann und Dorothea*, in *Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. II, p. 502 (libro IX, vv. 1-6). Di qui in poi mi riferisco a *Hermann und Dorothea* con la sigla HD, seguita dall'indicazione del numero di pagina, del libro e dei versi citati. Sulla pratica dell'invocazione alle Muse in quest'opera cfr. A.J. L. Busst, *Musings on the Muses. Dedications in Goethe's "Hermann und Dorothea"*, in H. Siefken, A. Bushell (Hg.), *Experiencing Tradition. Essays of Discovery. In memory of Keith Spalding (1913-2002)*, Sessions, York 2003, pp. 94-102.

[7] Schiller, Goethe, *Der Briefwechsel*, p. 537.

[8] Lettera del 26.12.1797 (ivi, p. 543).

Il commento di Schiller, anche se riconosce a colpo sicuro l'inclinazione drammatica del lavoro, non nomina alcune caratteristiche che, benché pure inconfondibilmente drammatiche, spingono *Hermann und Dorothea* non tanto verso la sfera della tragedia, quanto verso quello della commedia: la frequenza dei cambi di registro; l'abbondanza di situazioni ludiche (il duetto tra il farmacista e il parroco sull'opportunità che quest'ultimo assuma la guida della carrozza, l'insofferenza del padre verso i momenti di incertezza nella scena finale, che a lui appaiono guidati unicamente dal gusto del pettegolezzo da cui sarebbero affetti donne e vicini di casa); la rete degli equivoci abilmente risolti dalla saggezza del religioso; la caratterizzazione quasi figurale dei personaggi, nel senso che a ognuno corrisponde con molta chiarezza un modello di condotta riferibile alla forza o alla fragilità di una certa virtù (poiché nel microcosmo del villaggio non esistono individui segnati da una franca sovrabbondanza di una certa virtù o di un certo vizio, dunque potenzialmente tragici); infine – ciò che a me pare il tratto decisivo – la disponibilità tangibile, qui e ora, nella piccola comunità in cui si svolge l'intreccio, di un modello di esistenza positivo, che non richiede quindi di essere dislocato nella dimensione ancora lontana dell'ideale, ma può essere pienamente apprezzato nel suo potenziale di realtà.

Questo lavoro destinato a esercitare una funzione identitaria così sviluppata in certi frangenti della storia della cultura tedesca, e che all'esercizio di questa funzione palesemente anche aspira, per il modo formulare e didascalico in cui in diversi segmenti si trovano definite le virtù proprie del 'buon tedesco', non può non essere letto alla luce di una delle questioni capitali che travagliano Goethe negli anni della sua composizione: elaborare una forma di rappresentazione finzionale della Rivoluzione adeguata alla crucialità dell'evento. In questo senso *Hermann und Dorothea* rappresenta di certo un passo in avanti rispetto al carattere franto e disuguale delle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in cui correva ancora una linea di cesura molto profonda tra la sezione, per così dire, raziocinante delle novelle raccontate nella ristretta comunità dei profughi (nell'ambito della quale, non a caso, il punto di equilibrio fra tutte le

tendenze divergenti era occupato da un esperto sacerdote) e quella simbolica e volutamente antiermeneutica del *Märchen.*[9] Discorso analitico e slancio analogico si fondono in *Hermann und Dorothea* a un grado di omogeneità non documentabile nella prova precedente, intrecciandosi nei termini di una *comédie savante* abbassata alla misura sentimentale di una società di provincia alle prese con i grandi fenomeni di modernizzazione di fine Settecento. Su questa base si costituisce l'utopia che presidia per intero l'orizzonte del poema, e che è intimamente connessa a uno dei temi fondamentali della *Weimarer Klassik*, soprattutto per il lavoro teorico che Schiller vi dedica nei saggi di critica della cultura a cui attende in questo torno di tempo: l'utopia di una totalità rinnovata, espressione non del banale ripristino di una condizione di pienezza oramai perduta, ma dello sforzo di civilizzazione necessario a porre rimedio a quella perdita tramite una forma nuova e in grado di soddisfare bisogni spirituali complessi.

L'aspirazione al ristabilimento di un equilibrio che riproduca lo spirito dell'età aurea, senza pretendere di ricrearla *sic et simpliciter* nel presente, è un tratto costitutivo del genere bucolico in particolare nel Settecento, quando esso si affranca dalla tradizionale cornice curtense e inizia a prestarsi alla rappresentazione, in forma per lo più critica, di alcune delle radicali trasformazioni che mutano il volto della società del tempo. Le *Idyllen* di Salomon Gessner (1756) sono, in ambito tedesco, il culmine e insieme il momento terminale di questa nuova funzione del genere letterario, con la loro netta divisione tra ambiente urbano e rurale (tutta a vantaggio del secondo, è chiaro), con la polemica costante contro l'ossessione dell'investimento e del guadagno, ma anche con le loro non risolte ambiguità nei confronti dell'intrapresa capitalistica, per cui il benessere dei pastori più ricchi viene raffigurato sì con un sostanziale consenso, perché riflette la virtù a cui costoro si sono attenuti nella propria esisten-

[9] Cfr. K.-D. Müller, *Den Krieg wegschreiben.* Hermann und Dorothea *und die* Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, in M. Heilmann, B. Wägenbaur (Hg.), *Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. Studien für Jürgen Brummack zum 65. Geburtstag*, Narr, Tübingen 2001, pp. 85-100.

za, ma viene allo stesso tempo calato in una sorta di vuoto pneumatico, in assenza di qualunque riferimento alle sue origini reali.[10] Si tratta in ogni caso di una discussione che percorre diagonalmente le culture europee, del tutto indipendentemente dal grado di avanzamento e incisività di quelle trasformazioni che l'idillio è chiamato a rappresentare. Per fare solo un esempio, il trattato sulla *Pastoral Poetry* di Hugh Blair (1783) muove esplicitamente dalla consapevolezza della fisiologica bifocalità della mitologia pastorale, che è intesa a porre rimedio alle insufficienze della civilizzazione. Esaurita una fase consistente del loro sviluppo, così Blair,

> gli uomini cominciarono a volgersi all'indietro verso la vita più semplice e più innocente che i loro antenati avevano condotto o che essi ritenevano avessero condotto – nel farlo provavano diletto; e immaginando che in queste ambientazioni rurali e in queste occupazioni pastorali fosse possibile provare un grado di felicità più alto rispetto a quello che essi stessi provavano nel presente, stabilirono di celebrare questa condizione in forma poetica. Fu alla corte di Tolomeo che Teocrito scrisse la prime pastorali a noi note, e fu alla corte di Augusto che Virgilio si studiò di imitarlo.[11]

Se dunque la pastorale simula uno stato di beatitudine passata per rispondere a esigenze culturali del presente, questo delicato equilibrio non sarà soddisfatto – argomenta Blair – né dalla riproduzione mimetica dei ceti rurali nella loro condizione attuale, né da una costruzione immaginaria. Il mascheramento bucolico deve semmai tendere a suggerire una condizione di

[10] Sul rapporto fra le *Idyllen* di Gessner e le trasformazioni politico-economiche nel Settecento cfr. H.J. Schneider, *Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung*, in P. Pütz (Hg.), *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Athenäum, Königstein/Ts. 1980, pp. 289-315 e K. Garber, *Idylle und Revolution. Zum Abschluß einer zweitausendjährigen Gattungstradition im 18. Jahrhundert*, in O. Gutjahr *et al.* (Hg.), *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, pp. 57-82. Sul fondamento giusnaturalistico di tali questioni cfr. il fondamentale lavoro di C. Behle, *»Heil dem Bürger des kleinen Städtchens«. Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2002. Si veda infine W.R. de Alencar Xavier, *Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung*, Slatkine, Genève 2006.

[11] H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vol. III, Creech, Edinburgh 1783, pp. 125-126.

potenzialità realizzata, alimentata dall'idea che il patrimonio di valori e virtù congeniali all'individuo naturale trovi piena esplicitazione non tanto nella situazione dell'umanità come essa è nel presente, quanto nell'immagine di una comunità rinnovata attraverso uno sforzo collettivo di purificazione e perfezionamento. La virtù non deve insomma essere presentata come il possesso perenne di individui felici nel loro isolamento al di qua della storia, e nemmeno deve essere accreditata attraverso il rimando alla situazione oscura di uomini che di quella virtù sono privi. Essa deve invece risultare come l'esito necessario e conclusivo di una graduale approssimazione, di una processualità storica che l'autore di idilli ha la facoltà di prefigurare tramite l'ideale di una comunità che gli uomini del presente potrebbero formare se solo coltivassero con la massima forza possibile la totalità delle loro disposizioni migliori.

Il villaggio di Hermann appare nei termini di una costruzione comunitaria basata su un'aspirazione alla totalità. La 'piccola società' costituisce un riferimento obbligato nelle teorie settecentesche sull'idillio, poiché essa sembra (a Moses Mendelssohn per esempio)[12] la migliore soluzione di compromesso tra il vitalismo incontrollato e anarchico della grande città e il degrado degli ambienti rurali – un microcosmo, cioè, non così grande da essere esposto alla violenza delle scosse centrifughe che travagliano il mondo urbano nell'epoca del primo capitalismo, ma nemmeno tanto piccolo da non poter accogliere gli aspetti positivi e virtuosi del dinamismo che intride le strutture culturali e materiali dell'economia moderna. Sarà il parroco, nel quinto libro, a chiarire come la topografia della *Kleinstadt* sia non solo il terreno di coltura più favorevole allo spirito dell'intrapresa, ma rispecchi anche un ordinamento morale incentrato sul sentimento dell'ordine e della discrezione:

> Nein, der Mann bedarf der Geduld; er bedarf auch des reinen,
> Immer gleichen, ruhigen Sinns und des graden Verstandes.
> Denn nur wenige Samen vertraut er der nährenden Erde,

[12] Nell'ottantaseiesimo dei *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, in M. Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G.B. Mendelssohn, Olms, Hildesheim 1976 (ristampa anastatica dell'edizione Brockhaus, Leipzig 1844, 1863[2]), vol. IV/2, p. 23.

Wenige Tiere nur versteht er mehrend zu ziehen;
Denn das Nützliche bleibt allein sein ganzer Gedanke.
Glücklich, wem die Natur in so gestimmtes Gemüte gab!
Er ernähret uns alle. Und Heil dem Bürger des kleinen
Städtchens, der ländlich Gewerb' mit Bürgergewerbe gepaaret!
(HD 469-470, V, 25-32)

È importante sottolineare come questa dichiarazione non contenga affatto una condanna dell'inclinazione all'impresa (lo stesso parroco aveva del resto iniziato la sua perorazione affermando che «Niemals tadl' ich den Mann, der immer, tätig und rastlos / Umgetrieben, das Meer und alle Straßen der Erde / Kühn und emsig befährt und sich des Gewinnes erfreuet, / Welcher sich reichlich um ihn und um die Seinen herum häuft», HD 469, V, 15-18). L'esigenza del personaggio è semmai adombrare e fondare antropologicamente (secondo un'attitudine tipica della discussione *popularphilosophisch* dell'epoca) un paradigma volto al contenimento degli eccessi, un sistema inteso a trarre un utile il più possibile allargato dal protagonismo dei nuovi attori sociali e dall'efficacia delle loro pratiche. L'invito alla moderazione della spinta al profitto, che aveva pervaso anche le *Idyllen* di Gessner, non è per nulla in contraddizione con le posizioni della nuova borghesia capitalistica, e non è destinato né a fornire un paravento ideologico a quella stessa borghesia, dietro il quale (secondo la celebre accusa che Novalis mosse al *Wilhelm Meister*) legittimare la riduzione dell'esistenza alla mera dimensione economica, né a nascondere l'imbarazzo di Goethe di fronte al rapido consolidarsi di un nuovo ordine, secondo il giudizio di Giuliano Baioni.[13]

Lungi dal restare impigliato nelle secche di una considerazione astrattamente ideologica della realtà, Goethe invoca un rallentamento dell'euforia capitalistica perché non ne vada perduto il potenziale di emancipazione che ne aveva intriso le origini (di qui il richiamo ad attitudini eminentemente borghesi come la misura, il controllo di sé, la capacità di rinuncia, cioè quelle attitudini che, secondo la procedura di contaminazione tra moduli sociali concorrenti ricostruita da Norbert Elias, la bor-

[13] Cfr. G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese* [1969], Guida, Napoli 1991[4], pp. 216-230.

ghesia aveva tratto, solo mutandone il segno, dal mondo feudale), ma soprattutto perché ha davanti a sé ben tangibili i primi segni della disuguaglianza e del disordine che la polarizzazione delle ricchezze produce in una società sostanzialmente secolarizzata e priva dei tradizionali ancoramenti di classe come quella di fine Settecento. A tavola, mentre fanno mostra di compiacersi del proprio benessere, il padre di Hermann e il farmacista esprimono in realtà il proprio scontento e la propria frustrazione. L'uno vorrebbe superare i limiti della sua pur vantaggiosa condizione di locandiere emulando il più ricco commerciante del paese, l'altro vede avanzare i segni della recessione sulla propria attività, che in passato è stata molto redditizia, ma ora non gli permette neanche di ripassare in oro l'insegna arrugginita del negozio.

Il villaggio dunque, benché in esso alberghino le condizioni migliori per quello sviluppo armonico e indiviso dell'umanità su cui si impianta il progetto del classicismo weimariano, attraversa con tutta evidenza una fase di trasformazione e di passaggio che è necessario governare. La disciplina di tale cambiamento non dipende, nella prospettiva di Goethe, dalla semplice riattivazione di statuti che hanno perso vigore, ma è associata a uno scatto protensivo nella direzione di statuti nuovi, all'ideale utopico di una riattivazione in forma potenziata dello spirito primordiale nascosto sotto la coltre della civilizzazione. Hermann, con tutta la sua fanciullesca indecisione, è il predestinato a far rivivere quello spirito perché ne custodisce istintivamente i valori. Mentre il padre ha impiantato la propria concezione di vita su un programma di riscatto sociale dominato dall'idea del salto di classe (di qui la rude censura nei confronti del figlio, accusato di eccessiva tiepidezza rispetto alla necessità del matrimonio: «Geh und führe fortan die Wirtschaft, daß ich nicht schelte; / Aber denke nur nicht, du wollest ein bäurisches Mädchen / Je mir bringen ins Haus, als Schwiegertochter, die Trulle!», HD 455, II, 262-264), Hermann non nutre che spontaneo disprezzo nei confronti dei bizzarri costumi delle figlie del ricco commerciante, le quali si studiano di riprodurre la gestualità del comportamento aristocratico, esponendosi ovviamente al ridicolo. A Hermann è chiaro, sempre in virtù di una inesplicabile conge-

nialità che però – è ovvio – rende ancora più saldo il possesso di questa persuasione, che i fondamenti identitari alla base della sua comunità (la fede religiosa e l'amore per la patria, secondo i valori professati dal padre nel finale del primo libro) per essere veramente efficaci devono incorporarsi nella vita privata degli individui, trovando nel contatto con la soggettività di ciascuno una forma di ragionevole temperamento che ne destrutturi la carica ideologica.

Quando nel quarto libro, percosso dalla forza dell'innamoramento e amareggiato dalle dure parole del padre, dichiara alla madre di volersi arruolare nell'esercito antifrancese, Hermann utilizza uno per uno gli argomenti dai quali è per temperamento più lontano, finendo con ciò per attirare l'attenzione proprio sull'estraneità di tali argomenti rispetto all'istintiva sanità delle sue inclinazioni: che il mondo è in subbuglio e che bisogna assecondare questo vorticoso dinamismo prestandovi un contributo spontaneo, senza attardarsi in lunghe riflessioni. L'insistenza della madre smaschera velocemente il tasso di falsa coscienza che inquina le parole del ragazzo, portando costui a concentrarsi sull'oggetto reale della sua inquietudine: il desiderio di nuovi legami, il bisogno, cioè, di superare la condizione presente e rinascere metamorficamente – secondo la medesima logica del *Märchen* – a un grado di più profonda verità: «Denn es löset die Liebe, das fühl' ich, jegliche Bande, / Wenn sie die ihrigen knüpft» (HD 467, IV, 219-220).

Il disegno utopico dell'opera è esattamente questo: se l'accelerazione del Moderno scioglie i vincoli legittimati dalla tradizione, gli uomini devono protendersi verso una nuova cultura della totalità, legandosi vicendevolmente senza che tali legami soffochino nell'altro le condizioni per il completo dispiegamento delle sue migliori attitudini. La Rivoluzione, e con essa la forza disgregatrice del Moderno (che in questo stesso torno di tempo Schiller stava sottoponendo a un'analisi penetrante nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità*), ha fatto saltare ogni possibile ancoramento, trascinando via insieme ai vincoli repressivi del controllo sociale,[14] anche quelli destinati a per-

[14] Come in tutte le sue opere dedicate alla Rivoluzione, anche in *Hermann und Dorothea* Goethe non manca di evocare in toni molto accesi l'entusiasmo

mettere la civile convivenza. Un ordinamento futuro non può basarsi sulla mera ricostruzione di quei vincoli, ma deve necessariamente farsi carico delle speranze deluse dalla Rivoluzione, incardinandole in un patto sociale fondato su un'immagine dell'uomo unitaria e non segmentata. Va da sé che questo patto non ha alcuna possibilità di essere edificato attraverso l'azione politica, per sua natura destinata a produrre unicamente trasformazioni momentanee, ma deve sortire da un rinnovamento individuale, da mettere all'opera innanzi tutto nella dimensione ristretta delle relazioni private.

Dorothea, che presidia tutta l'ultima parte dell'opera, è in questo senso la figura chiave del poema, perché la sua condotta è ispirata da un doppio legame: quello con Hermann, tutto indirizzato al futuro, e quello con il primo fidanzato che, trascinato dall'eco delle imprese dei rivoluzionari, si era lasciato persuadere a unirsi a loro e in questa avventura aveva trovato la morte. Se Hermann dispone di una concezione integrale dell'umano nei termini di un possesso nativo, non bisognoso di riflessioni particolari, in Dorothea questa integrità è tanto più preziosa perché è il frutto di una educazione progressiva, di un lento e paziente lavoro autopedagogico. Il ricordo delle parole con le quali il fidanzato si era messo in viaggio, parole che contenevano una diagnosi esatta del disorientamento generato dalla Rivoluzione,[15] porta Hermann e Dorothea a vedere nel ripristino dei legami privati l'unica risposta possibile al venir meno di tutti i vincoli antichi («Desto fester sei bei der allgemeinen Erschüttrung, / Dorothea, der Bund!», HD 514, IX, 299-300). In termini

---

inizialmente suscitato dalle notizie provenienti dalla Francia, nonché la carica libertaria implicita nelle origini della Rivoluzione. Il gruppo dei profughi nel quale Hermann conosce la sua futura sposa è guidato da un giudice che ricorda in questi termini i fatti del 1789: «Damals hoffte jeder sich selbst zu leben; es schien sich / Aufzulösen das Band, das viele Länder umstrickte, / Das der Müßiggang und der Eigennutz in der Hand hielt» (HD 478, VI, 11-13).

[15] «[…] Ich gehe; denn alles bewegt sich / Jetzt auf Erden einmal, es scheint sich alles zu trennen. / Grundgesetze lösen sich auf den festesten Staaten, / Und es lost der Besitz sich los vom alten Besitzer, / Freund sich los von Freund: so löst sich Liebe von Liebe […] Nur ein Fremdling, sagt man mit Recht, ist der Mensch hier auf Erden; / Mehr ein Fremdling als jemals ist nun ein jeder geworden» (HD 512-513, IX, 262-266 e 269-270).

schilleriani, i due protagonisti fabbricano da sé le condizioni della propria innocenza, riattivano la propria ingenuità, intensificandola ulteriormente tramite la consapevolezza dell'eccezionalità dello sforzo profuso.

Nel finale, Hermann pare davvero stagliarsi, sullo sfondo della piccola comunità del villaggio, come un Tell deciso a rivendicare l'autonomia della propria sfera particolare, identificando in questa rivendicazione, proprio come l'eroe schilleriano, il gesto politico dalle conseguenze più incisive tra quelli possibili nel presente:

> Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals.
> Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend genießen,
> Sondern mit Mut und Kraft. Und drohen diesmal die Feinde
> Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.
> Weiß ich durch dich nur versorgt das Haus und die liebenden Eltern,
> O, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.
> Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
> Gegen die Macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens
> (HD 514, IX, 311-318).

ELENA AGAZZI

ÜBERSEE-UTOPIEN. DIE AMERIKA-ROMANE VON SOPHIE LA ROCHE UND HENRIETTE FRÖLICH *ERSCHEINUNGEN AM SEE ONEIDA* (1798) UND *VIRGINIA ODER DIE KOLONIE VON KENTUCKY* (1820)

1.

Helga Meise befasste sich im Jahr 1989 in einem Essay mit den deutschen Autorinnen der Französischen Revolution. Man kann ihr nur recht geben, wenn sie in Bezug auf den intellektuellen Beitrag, den Therese Huber und Sophie La Roche mit ihren Romanen *Die Familie Seldorf* (1795/96), der aber hier nicht weiter besprochen wird, und *Erscheinungen am See Oneida* (1798) zur Analyse der historisch-politischen Situation während der Zeit des großen europäischen Umsturzes zu Ende des 18. Jh. gegeben haben, herausstellt:

> Vergleicht man die beiden Werke und die beiden Autorinnen, aber auch die Biographie anderer Autorinnen, dann bleibt festzuhalten, daß in Deutschland keine der zahlreichen Schriftstellerinnen sich politisch auf die Weise äußert, wie es Olympe de Gouges und Mary Wollstonecraft tun, wenn beide sowohl politische Traktate und "Grundsatzerklärungen" schreiben wie auch "schöne Literatur". Der deutsche Text, der die Frage der Frauenrechte und die Lage der Frau thematisiert, stammt von einem Mann, Theodor Gottlieb von Hippel, und erscheint 1793.[1]

[1] H. Meise, *Politisierung der Weiblichkeit oder Revolution des Frauenromans? Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution*, in I. Stephan und S. Weigel (Hg.), *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption*, Argument Sonderband, Hamburg 1989, S. 55-71, hier S. 68-69.

Das Panorama der Frauenliteratur wird von Meise mit einem Blick auf die Feierlichkeiten zum zweihundertsten Jahrestags des Ausbruchs der Französischen Revolution erforscht und die Analyse ihrer aktiven Beteiligung an den politischen und sozialen Transformationen war offenbar von der Hoffnung geleitet, auch in anderen europäischen Kontexten den gleichen revolutionären Elan zu finden, der die Schriften zweier authentischer Pionierinnen des freiheitlichen Denkens wie Olympe de Gouges und Mary Wollstonecraft gekennzeichnet hatte. Ein konkretes politisches Engagement zugunsten eines Kurswechsels in der Zukunftsplanung war in den Werken der männlichen Schriftsteller des 18. Jh. ebenfalls umgangen, wenn nicht gar vermieden worden. Diese hatten das intellektuelle Engagement für die Revolution mit einem "antityrannischen", "antidespotischen" und immerhin "antipatriarchalischen" Diskurs abgeschwächt und ihren Ausdruck des Dissenses in andere Epochen und an andere Orte verlagert, um dem Risiko der Zensur[2] zu entgehen. Weiter noch begaben sie sich in den Schutz anderer literarischer Gattungen, in denen sie den Tonfall des Protests[3] mit einem philosophischen Sinn verwischen, oder die Wirkung des heiklen Themas abschwächen konnten, indem sie es derart in eine komplexe Handlung einfügten, dass es kaum wahrnehmbar war.

Das Werk Hippels *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* hat zweifellos in der Periode der *Spätaufklärung* den wichtigsten Beitrag zugunsten der Frauenfrage geliefert, weil es die im sozialen und familiären Bereich herrschenden Vorurteile gegenüber den Frauen in allen Einzelheiten aufführte. Außerdem hat es das für die Frauen entschieden nachteilige Erziehungsprogramm veranschaulicht und ihren Ausschluss von jeglicher wirksamer Beteiligung an der Politik verdeutlicht.

Der Text von Hippel kommt, so isoliert er auch im Panorama eines noch von dem französischen Terrors traumatisierten

[2] Vgl. G.-L. Fink, *La littérature allemande face à la Révolution française (1789-1800). Littérature et politique, libertés et contraintes*, in J. Voss, *Deutschland und die Französische Revolution.* 17. Deutsch-französisches Historikerkolloquium des Deutschen Historischen Instituts. Paris (Bad Homburg 29. September – 2. Oktober 1981), Artemis Verlag, München und Zürich 1983, S. 249-300, hier S. 254.

[3] Ebenda, S. 265.

Deutschland erscheint, direkt zum Kern der Probleme, im Besonderen was das Recht auf freie Meinung und den Beitrag an der Gestaltung des Gemeinwesens betrifft:

> Noch weniger aber sollte den Weibern untersagt seyn, an der inneren Staatsverwaltung und Staatshaushaltung Theil zu nehmen, da ihnen gegenwärtig schon im Ganzen die Verwaltung ihres eigenen Hauswesens anvertrauet ist, und sie bei diesem, ihnen zugefallenen Pflichttheile, selbst nach dem Zeugnisse der Männer, sich rühmlichst verhalten.[4]

Auch wenn die Abhandlung Hippels gut strukturiert ist und sich eines rhetorischen Stils bedient, der durch Appellative und kontinuierliche Fragestellungen gekennzeichnet ist, die die wichtigsten und dringendsten Probleme berühren, um auf einem demokratischen Weg zu einer Lösung zu gelangen, die den Frauen die gerechte Würde in der Kollektivität zuerkennt, bleibt zu Recht der Eindruck bestehen, dass die Adressaten seiner Ausführungen ausschließlich die Männer sind.

Hippel gibt sich ironisch und scharfsinnig und erinnert daran, dass ebenso wie die Französische Revolution nicht als Folge der Veröffentlichung der Werke von Rousseau, Voltaire und Montesquieu ausgebrochen ist, sondern vielmehr im Anschluss an die Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten, man sich auch keineswegs darüber täuschen sollte, dass gute Literatur oder engagierte Abhandlungen zu einem entschiedenen Perspektivenwechsel bei der Verteilung der sozialen Rollen führen könnten.[5] Sein Denken zeigt also einen intelligenten Bezug auf die amerikanische Frage, um deutlich zu machen, dass die Welt sich sehr schnell verändern kann, trotz des konservativen Widerstands derer, die in allen Bereichen ihre Klassenprivilegien aufrechterhalten wollen.

---

[4] Th.G. von Hippel, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, Voßische Buchhandlung, Berlin 1792, S. 312. Über diesen Autor vgl. im Besonderen J. Kohnen, *Theodor Gottlieb von Hippel. Eine zentrale Persönlichkeit der Königsberger Geistesgeschichte. Biographie und Bibliographie*, Nordostdeutsches Kulturwerk, Lüneburg 1987, und U. von Berg, *Theodor Gottlieb von Hippel. Stadtpräsident und Schriftsteller in Königsberg 1741-1796*, Wallstein, Göttingen 2004 (Reihe: Kleine Schriften der Aufklärung, hrsg. von der Lessing Akademie in Wolfenbüttel).

[5] Von Hippel, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*, S. 414.

Wynfrid Kriegleder hat eingehend die Modalitäten analysiert, mit denen das 'Amerika-Bild' in den Horizont der europäischen Kultur integriert wurde. Dies geschah in zwei verschiedenen Perioden, erstmals in den Jahren von 1770 bis 1805 und dann in denen von 1805 bis 1830, deren ihnen innewohnende Unterschiede der politischen und sozio-kulturellen Sichtweisen perfekt in zwei Werken des jeweiligen Zeitraums herausscheinen. Zum einen in dem schon erwähnten Werk von Sophie La Roche und weiter in dem 21 Jahre später von Henriette Frölich veröffentlichten Roman *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky* (1819, datiert 1820). Die von Kriegleder eingesetzten Fragestellungen sind, auch angesichts der Breite ihres Forschungsfeldes, in einem umfangreicheren Rahmen formuliert, als er für unsere Analyse angewandt werden könnte. Von den Fragen, die die 'Amerika-Romane' betreffen: 1) Welche Räume werden entworfen? / 2) Welche Personen treten auf? / 3) Welche gesellschaftlichen Phänomene werden thematisiert? / 4) Was wird verschwiegen?,[6] werden zwei für uns dringendere Fragen berücksichtigt: Welche Bedeutung hat die Präsenz einer europäischen Frau wie Emilie, die Protagonistin von La Roches Roman, auf amerikanischem Boden? Kann man das Ergebnis ihrer Auswanderung als eine Form von Emanzipation verstehen?

Wie bekannt wurde Sophie von La Roche dank ihrer Heirat mit dem Hofrat Georg Michael Frank von La Roche im Jahr 1753 in den Adelsstand erhoben. Dieser wurde 1780 von dem Kurfürsten Clemens Wenzeslaus seiner Privilegien enthoben, weil er die Aristokratie und den Klerus explizit kritisiert hatte und Sophie selbst wurde 1794 ihrer Besitztümer enteignet, als Folge der linksrheinischen Besetzung durch die französischen Truppen. *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky* ist hingegen ein Roman, der einer wahren republikanischen Inspiration entspringt und sich eben der utopischen Idee eines perfekten Zusammenlebens der deutschen Kolonisten mit den "Negern" (sic!) in der Neuen Welt, die wie ein Eden beschrieben wird,

[6] W. Kriegleder, *Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigem Roman von 1776 bis 1855*, Stauffenberg, Tübingen 1999, S. 13.

widmet. Einen großen Einfluss auf die sozial-politischen Ideen von Frölich hatte deren Verbindung mit dem Schriftsteller Carl Wilhelm Frölich, der 1792, wenn auch anonym, eine verdienstvolle Abhandlung mit dem Titel *Über den Menschen und seine Verhältnisse* veröffentlichte. Dieses 300 Seiten umfassende Werk, wie der Autor einer erhellenden, dem Paar Frölich gewidmeten Biografie erinnert:

> besteht aus einer Folge von 10 sehr verschieden langen Dialogen zwischen Erast, der um die Erziehung seiner Kinder besorgt ist, und Philemon, den der Autor zu seinem Sprecher macht; zwischen den Dialogen sind vier Betrachtungen eingeschoben.[7]

Die vier diskutierten Hauptpunkte sind 1) die Notwendigkeit einer Übereinstimmung von Staatsakten und den dem Menschen eigenen Bedürfnissen; 2) die Aufforderung zur Aufgabe von sozialen und rassistischen Vorurteilen, woraus das Erstreben der Gleichheitsideale erfolgen soll und somit primär die Abschaffung jeglicher Art von Sklaverei; 3) die Definition der Begriffe Moral und Gerechtigkeit; 4) die Notwendigkeit einer wirklichen Teilung der Güter.

Dieser letzte Aspekt war ein entscheidender Punkt in einer Epoche, in der die sozialistische Utopie aus dem brisanten Agrarproblem entkeimt war, das zwischen 1789 und 1793 infolge der Defeudalisierung des Landbesitzes explodierte. Frölich thematisiert den Aspekt ausführlich in ihrem Roman, in dem die radikalen Positionen von Babeuf dazu stark vertreten sind und zu deren Sprecher sie sich macht.

Es ist aber nun angebracht, der chronologischen Reihenfolge dieser beiden Romane mit Genauigkeit zu folgen und dabei mit dem von Sophie La Roche zu beginnen.

---

[7] G. Steiner, *Der Traum vom Menschenglück. Leben und literarische Wirksamkeit von Karl Wilhelm und Henriette Frölich*, Akademie, Berlin 1959, S. 68.

2.

Die in dem Roman erzählten Geschehnisse werden von einem deutschen Handelskaufmann, welcher der Ich-Erzähler ist und die Neue Welt erforschen möchte, einer Familienangehörigen berichtet. Diese Geschehnisse spielen sich in einem Zeitraum ab, der mit dem Ausbruch der Französischen Revolution beginnt und bis zur Rückreise des Besuchers Richtung Europa geht, nachdem er gut eineinhalb Jahre in einer Kolonialgemeinschaft verbracht hatte. Es handelt sich also um die Zeit von 1789 bis 1797, wenn man auch die *erzählte Zeit* einschließt, die die Geschichte der de Wattines betrifft. Diese hatten der Erzählung zufolge die Jahre von 1790 bis 1793 in völliger Einsamkeit auf einer Insel in der Mitte des Sees Oneida verbracht und sich danach für etwa zwei Jahre, bis zur Ankunft des Kaufmanns, einer Gemeinschaft von Kolonisatoren angeschlossen.[8] Die de Wattines waren ein Paar des adeligen französischen Nachwuches und zur Flucht aus Frankreich gezwungen, um den Bluttaten der Revolutionäre zu entkommen. Sie führten etwa 300 Buchbände mit sich, die beste Bibliographie der Aufklärung, die seinerzeit den wohlhabenden und gebildeten Familien zur Verfügung stand.

Nach dem bisher Gesagten könnte man vermuten, dass der Roman von La Roche eine 'Robinsonade' ist, wie es im Übrigen auch Kriegleder in seiner Monographie vertritt.[9] In Wirklichkeit lassen aber die Aspekte der gewünschten Isolation der Ehegatten auf der Insel vor ihrer Rückkehr zur Gemeinschaft der Kolonisatoren und vor allem die gezwungene Notwendigkeit der Immigration dazu tendieren, eine weniger spezifische

[8] Vgl. V. Lange, *Empfindsame Abenteuer. Materialen zu Sophie La Roches Roman „Erscheinungen am See Oneida"*, in E. Heftrich und J.M. Valentin (Hg.), *Gallo-Germanica. Wechselwirkungen und Parallele deutscher und französischer Literatur (18.-20. Jahrhundert)*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1986, S. 47-70.

[9] «Sophie von La Roches 1798 erschienener, auf amerikanischen Erfahrungen ihres Sohnes Fritz von La Roche basierender Roman *Erscheinungen am See Oneida* entwirft eine idyllische Robinsonade in der nordamerikanischen Wildnis […] Am Ende erfolgt die Integration der Inselbewohner in eine neu errichtete Kolonie, die viel eher einem aufklärerisch-aristokratischen Modell entspricht, als der republikanischen Wirklichkeit der USA» (Kriegleder, *Vorwärts in die Vergangenheit*, S. 93).

Gattungsdefinition als die der ‘Robinsonade’ zu wählen. Langner hat dem Roman passend die Bezeichnung «empfindsames Abenteuer» gegeben und andere Kritiker haben die Differenzen zwischen den Charakteristiken des ‘Utopie’-Romans und dem Text La Roches hervorgehoben.[10]

Victor Lange und auch anderen späteren Forschern verdanken wir das Verständnis, dass *Erscheinungen am See Oneida* als eine Art Motor bei der Mythenforschung um das Schicksal der de Wattines gedient hat und die Einsicht in die wirkliche Geschichte dieser freiwilligen Migranten. Sie beginnt im Jahr 1786, als den Mitgliedern einer dem Ruin verfallenen aristokratischen Familie in Europa keine Aussicht auf Wohlstand und Entwicklung mehr geboten war und deshalb ihr Wunsch entstand, sich in der Neuen Welt eine neue Existenz aufzubauen, und geht bis zu ihrer endgültigen Rückkehr, nachdem sie sich finanziell wieder stabilisiert hatten, zu Ende des Direktoriums nach Frankreich. Gleichzeitig enthüllt die Geschichte die ideologischen Intentionen von Sophie La Roche. Die Schriftstellerin wollte ein Bild von Emilie und Carl de Wattines zeichnen, das sie als mutige Opfer der von der Gewalt der Revolution verursachten europäischen politischen Notsituation darstellt.

Emilie verkörpert damit nicht so sehr die Figur der wirtschaftlichen und kulturellen Unternehmerin in der Neuen Welt, wie es hingegen Virginia im Roman von Frölich ist. Letztere ist eine wirkliche Kämpferin für die Unabhängigkeit der Frau, die bedauert, dass es ihr Geschlecht nicht zulässt, auch auf dem Schlachtfeld für die Sache der Freiheit zu kämpfen, während Emilie hingegen die weibliche Ergänzung ihres Gefährten darstellt. Emilie entzieht sich mühevoll den von ihrem Kontinent mitgebrachten negativen Gefühlen und überwindet die Trauer um ihre guillotinierten Eltern, indem sie die ihr von der *Fremde* auferlegten Herausforderungen annimmt. Die programmatische

[10] Vgl. M. Langner im Paragraph 2.4 *Poetologische Einordnung*, in Ders., *Sophie von La Roche – die empfindsame Reiserin*, Winter, Heidelberg 1995, S. 287-288. Vgl. auch Stephanie M. Hilgers Studie, *Gender and Genre. German Women write the French Revolution*, University of Delaware Press, Newark 2015, S. 107-156.

Darstellung, die das Leben in ihrer Isolation leiten soll, wird von La Roche zudem direkt ausgeführt:

> [Die Stelle, von welcher man einen großen Theil des See's übersehen kann, E.A.] ist nicht weit von der Hütte, wo Wattines mit Frau und Kindern 4 Jahre wohnte, ohne von Jemand besucht worden zu seyn: ohne alle andre Hülfe, als *Geduld*, *Fleiß* und *Liebe*.[11]

Die hier aufgestellten ethisch-moralischen Werte stehen nicht zufällig in Kursivschrift sondern zum Zweck von La Roches Darstellung als Ecksteine des ideologischen und poetischen Diskurses und sind mit den sie inspirierenden kulturellen Quellen verbunden, derart, dass dieser Roman wirklich als ein 'Buch mit Büchern'[12] strukturiert ist, der sein grundlegendes Material in der illuministischen Bibliothek findet, über die die de Wattines verfügen. Einige Seiten später macht sich der Kaufmann Gedanken über die verschiedenen Sitten und Traditionen der Deutschen und der Franzosen und ihr jeweils anderes Nationalbewusstsein und beruft sich in der Folge auf den Begriff der *Tugend,* der von Henry Home, lord Kames in der Abhandlung *Elements of Criticism* (1763-1766) ausgeführt wurde:

> Sicher hätte ich wie Wattines gearbeitet, mich und meine Familie zu ernähren. Ich hätte Korn, Flachs, Gemüs und Obstbäume gepflanzt, aber gewiß nicht daran gedacht, neben einer Bank meiner Frau Blumen aufzuziehen, oder ihren Namen dreyfach an einem Altare zu schreiben; doch sagte ich mir auch, mit zurückdenken an Heinrich Humes *Grundsätze der Critik*: wie er behauptet: Wohlgefallen an einer Handlung, welche wir erzählen hören, zeige an, daß in unserer Seele eine übereinstimmende Neigung liege, und beweise, daß wir gerne ebenso handeln und denken würden, wenn die nämlichen Umstände uns dazu aufforderten. Ich schrieb mir also etwas von Humes sympatheti-

[11] S. La Roche, *Erscheinungen am See Oneida*, Holzinger, Berlin 2014[3], S. 28.

[12] Der Ausdruck stammt von Gudrun Loster-Schneider, die meines Erachtens einen entscheidenden Beitrag zur korrekten poetischen und historisch-sozialen Interpretation des Romans liefert. Sie listet auch in detaillierter Weise alle Quellen auf, auf die La Roche sich direkt oder indirekt in ihrem Werk bezieht. G. Loster-Schneider, «*O nein, nein, lieber sterben als erworbene Kenntnisse verlieren». Sophie von La Roche als Feld-Pionierin des «America-Romans»?* in G. Loster-Schneider und B. Becker-Cantarino (Hg.), *Ach, wie wünschte ich mir Geld genug, um eine Professur zu stiften. Sophie La Roche im literarischen und kulturpolitischen Feld von Aufklärung und Empfindsamkeit*, Francke, Tübingen 2010, S. 190-209.

schem Gefühle der Tugend zu. Sie, die mich am besten kennen, werden bey dem Fortgange der Erzählung, genau zu sagen wissen, in wie weit ich Wattines ähnlich gewesen seyn würde, und in was der teutsche National-Character eine Verschiedenheit bezeichnet hätte.[13]

Sicherlich ist es hilfreich, hier jeweils mit Rückblenden zu arbeiten und sich auf die verschiedenen Gelegenheiten zu beziehen, bei denen die Schriftstellerin einen konkreten Ausdruck ihrer Reflexionen über die Rolle und das Schicksal der Frauen gegeben hat, wie z.B. bei ihrer *Klage* in einer Passage in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift *Pomona* mit dieser bitteren Betrachtung: «der Teutsche sey gegen die Verdienste seines Weibs nicht so gerecht, als Männer andrer Länder es gegen ihre Weiber wären».[14]

Das Verhalten Emilies in der fremden Welt lässt den Charakter einer Spiritualität durchscheinen, die religiösem Fanatismus gegenüber immun ist und in der Bereitschaft besteht, sich aufzuopfern. Sie ist durch eine milde Ergebenheit gekennzeichnet und durch die permanente Neigung als Reflex für die männlichen Erwartungen zu dienen, als eine Art Schutzengel und treue Gefährtin.[15] Dieses Bild fasst La Roches Widerstand gegen den lutheranischen Integralismus des Vaters zusammen. Er verweigerte bekanntlich der jungen damals noch Sophie Gutermann den Katholiken Gian Ludovico Bianconi zu ehelichen. Ihre Gemütsart orientiert sich natürlich an dem Frauenbild, das in den Werken Rousseaus angezeigt wird, an dem Begriff der Tugend, wie Ferguson ihn in den *Institutes of Moral Philosophy* (1769) darstellt, der in den vier Haupttugenden «Gerechtigkeit», «Klugheit», «Mäßigung» und «Mut»[16] besteht, und an noch vielen anderen Moralabhandlungen.

Erscheinungen am See Oneida ist ein vielstimmiger, nicht immer einfach zu lesender Roman, mit dem La Roche jedoch

[13] La Roche, *Erscheinungen am See Oneida*, S. 31.
[14] «Pomona», 2 (1783), H. 8, S. 726.
[15] Carl de Wattines beschreibt Emilie als «holder Engel», als «wahre Gehülfin» (S. 43), die ein «unschuldiges Herz» hat (S. 47) usw.
[16] Dieses Thema behandelt Jutta Osinski ausführlich in ihrem Beitrag *Zum rousseauistischen Tugendbegriff in Sophie von La Roches Sternheim-Roman*, in Loster-Schneider und Becker-Cantarino (Hg.), *Ach, wie wünschte ich mir Geld genug*, S. 55-67, hier S. 60-61.

einen Text verfasst hat, der genau dahin geht, den weiblichen Gesichtspunkt in einer Form von ‘weiblicher Selbstausprache’ zu nuancieren; die Betrachtungen von Emilie fungieren wesentlich als Kontrapunkt der Reflexionen und Intentionen ihres Ehemanns Carl. Dieser Aspekt wird an einigen Stellen des Romans überdeutlich, an denen Emilie/Carl als Duo gegenseitig ihre Meinungen zu einem bestimmten Thema ergänzen, oder miteinander übereinstimmen, wenn sie notwendige Entscheidungen in widrigen Momenten treffen müssen. Emilies Anpassung an die intellektuelle Sphäre Carls wird augenscheinlich, als die junge Frau versucht, das kulturelle Bildungsniveau zu erreichen, das Carl als Sprössling einer adeligen Familie genossen hatte, der zudem der *Encyclopédie* alle nötigen Informationen für eine multidisziplinäre Bildung entnehmen konnte, auch wenn das Paar gemeinsam die englische Sprache studiert und sich auf die Lektüre von Texten aus dem Kanon der lateinischen Literatur konzentriert.[17]

Der Spielraum der Unabhängigkeit dieser Frau scheint da groß zu sein, wo es nicht nötig ist, vor einer schönen Welt, die durch Konventionen bestimmt ist – wie die in Paris – Rechenschaft abzulegen, wird aber praktisch durch die Situation der Isolation und Überlebensnotwendigkeit unwichtig gemacht. Diese Umstände erfordern eben, dass der weibliche Teil des Paares sich dem Haushalt widmet und der männliche der Landwirtschaft und der Jagd, um ihr Überleben zu sichern.

Der einzige wirkliche Moment ihrer Unabhängigkeit ist die Entscheidung der schwangeren Emilie, nicht geduldig und in Einsamkeit auf ihre Niederkunft zu warten, sondern – trotz der

[17] Wilfried Barner bemerkt dazu: «Doch die Veranstaltungen der weithorizontigen Antiken-Lektüre bilden noch eine bezeichnende Figur der Habitusformung ab. Das Unternehmen setzt ganz ungescheut binäre Geschlechterdifferenzen voraus, hier in Gestalt unterschiedlicher lesekultureller Dispositionen. Pragmatisch wird das Ziel verfolgt, Emilie sukzessiv an den Wissensstand Carls heranzuführen. Für die Lesungen etwa aus der *Encyclopédie* resümiert Emilie recht freimütig, sie seien zusammen mit Carls Erklärungen so angelegt, “daß ich [d.h. Emilie, W.B.] dadurch mit Wattines [d.h. Carl, W.B.] eine völlige Wiederholung seiner Studien machte”» (vgl. W. Barner, *Sophie von La Roche im Feld kosmopolitischer Literatur der späten Aufklärung*, in Loster-Schneider und Becker-Cantarino, *Ach, wie wünschte ich mir Geld genug,* S. 27-44, hier S. 32-33).

Fassungslosigkeit und berechtigten Sorge des Ehemanns – das Risiko auf sich zu nehmen und zum Ufer des Sees hinüberzuschwimmen, um sich von den dort lebenden irokesischen Frauen versorgen zu lassen. Diese helfen ihr großzügig und liebevoll, wie es der Natürlichkeit ihrer primitiven Bräuche entspricht. Bei diesem ersten Kontakt mit der eingeborenen Bevölkerung glaubt man Sophie La Roches wahre, große Möglichkeit zu erkennen, um mittels der Worte des Sohns von Nesquehiounah, ein hoher Offizier, der an der Seite der Amerikaner gekämpft hatte und dann aber wieder zur Einfachheit seines Lebens in einer Gemeinschaft zurückgekehrt war, den Argwohn Schillers gegenüber einer als zerreißend aufgefassten Kultur zusammenzufassen. Schiller ist der allgegenwärtige inspirierende Geist in der Handlung des Romans von La Roche mit seiner Auffassung einer Kultur, die als Zwiespalt zwischen dem 'intuitivem' und dem 'spekulativem Verstand' interpretiert wird; sie wird in der Tat in *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* als erster Feind der Natur bezeichnet (Brief VI). Auf gleiche Weise schillerisch ist die Unterscheidung zwischen *Wilder* und *Barbar* im IV. Brief,[18] was in La Roches Verständnis einerseits dem Individuum entspricht, das in Kontakt mit der Natur lebt und nur zum Zweck der Selbsterhaltung tötet, und andererseits dem blutrünstigen Umstürzler, der mit Gewalt sein eigenes Gesetz auferlegt, wie es die französischen Revolutionäre getan haben:

> Ein Wilder! Ihr Leute vom Aufgang der Sonne seyd sonderbar. Ich ein Wilder! O, ich habe lange genug bey den Weissen gelebt, um überzeugt zu seyn, daß sie, nicht die Menschen im Walde, Wilde genannt werden sollten. Haben wir Gefängnisse und Prozesse? Sind wir nicht frei wie die Vögel, und sie

[18] «Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegen gesetzt seyn: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst, und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wilde fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu seyn. Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund, und ehrt ihre Freyheit, indem er bloß ihre Willkühr zügelt» (F. Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. V [Erzählungen. Theoretische Schriften], hrsg. von W. Riedel, Hanser, München-Wien 2004, S. 579).

Sclaven wie Hunde? […] Hört ihr! ein Jesuit sagte mir in meiner Jugend, daß unser Leben zu leer sey. Ich weiß jetzo, daß der Europäer ihres zu voll ist; daß ein böser Geist sie treibt und ihnen keine Ruhe läßt, bis sie sterben.[19]

Die Rolle, die Emilie in der Geschichte spielt, besteht darin, für den Ehemann und die Gemeinschaft die Tugend darzustellen, die von allen aufklärerischen Abhandlungen den Frauen zugeschrieben wird und damit ihre tiefste Bedeutung nicht nur für die Erziehung der eigenen Kinder[20] zum Ausdruck zu bringen, sondern am Ende des Werks auch für andere, europäischer oder anderer Abstammung, einschließlich farbige Kinder. Es ist immer Emilie, die das von den südamerikanischen Völkern im Vergleich zu den nordamerikanischen erlittene Schicksal betrübt und es ist immer sie, die die Wichtigkeit der Beziehung zwischen Mutter und Kindern auf allen Breiten anerkennt sowie die Wichtigkeit der Liebe für die Brüderlichkeit zwischen den Völkern.

Emilie ist auch die Wächterin des kulturellen Gedächtnisses von dem besseren Frankreich, da sie dazu fähig ist, den Schmerz und das Ressentiment über den Mord an ihren Eltern mit Mut und Energie zu überwinden.

Bei einer genaueren Betrachtung des Textes entsteht jedoch der Zweifel, ob die ausführlichen Bezüge auf die gewissenhafte Lektüre der de Wattines von Texten wie l'*Histoire naturelle, générale et particulière* (1749-1789) von George Louis Le Clerc de Buffon oder die *Briefe zur Beförderung der Humanität* von Herder sich bei der Debatte zwischen Naturrecht und politischem Recht noch zugunsten einer Einheit zwischen göttlichem

[19] La Roche, *Erscheinungen am See Oneida*, S. 101.

[20] Wie es schon bei *Fräulein von Sternheim* aus dem Jahr 1770 geschieht, worüber Heidi Ritter schreibt: «Sophie la Roche entwirft 1770 in ihrem Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* zum ersten Mal als Frau das Bild einer Frau – auch bei ihr ist die Heldin ganz Tugend und bewährt sich als das "moralische Geschlecht". Ihre Mitmenschlichkeit beschränkt sie jedoch nicht auf den Zirkel der Familie, sondern sie versucht, sich ein darüber hinausreichendes Betätigungsfeld zu schaffen und wird zur Initiatorin einer Schule für Mädchen» (H. Ritter, *Der Diskurs über die Tugendhaftigkeit des Weibes. Frauenbilder und Weiblichkeitsmuster in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Aufklärung und Spätaufklärung*, in W. Albrecht, D. Fratzke und R.E. Schade (Hg.), *Aufklärung nach Lessing*, Lessing-Museum, Kamenz 1992, S. 57-68, hier S. 66).

Willen und menschlichem Schaffen ausschlagen, die Rousseau als Erster mit dem *Discours sur l'origine et les fondaments de l'inégalité parmi les hommes* (1755) versucht hatte aufzuheben. Mit den Ausführungen des Sohns von Nesquehiounah fasst La Roche die Warnung des französischen Philosophen vor der Übertragung des geistigen und verhaltensmäßigen Habitus des zivilisiertem Menschen auf den des wilden Menschen zusammen.

3.

Mit einem Zeitsprung, doch ohne das Terrain zu verlassen, von dem aus wir uns bewegen, können wir feststellen, dass *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky* von Frölich seine Wurzeln noch direkter und konkreter in der Französischen Revolution hat als der Roman von La Roche. Die Ereignisse vor dem Jahr 1789 und alle Etappen, von dem Sturm auf die Bastille bis zur Herrschaft Napoleons und zu seinem Exil, werden durch die Erinnerungen von Virginia rekonstruiert. Während sie sich an Bord der *Washington* im Hafen von Marseille befindet, lässt Virginia ihre Familienvergangenheit Revue passieren und informiert ihre Kusine Adele am 20. August 1814, dass sie im Begriff ist, den Kontinent zu verlassen. Aus diesem Brief erfährt man, dass der Vater des Mädchens, obgleich Nachkomme einer adeligen Familie, drei Jahre lang im Namen der Freiheit und der Menschenrechte[21] für die Sache Amerikas gekämpft hatte und dann, nach dem Tod des Bruders an seiner Seite auf dem Schlachtfeld, alleine nach Paris zurückgekehrt war.

Die Zensur des Herzogs und Onkels von Virginias Vater, der die demokratischen Ideale seines Neffen nicht tolerierte und ihn an das höfische Leben angepasst sehen wollte, hatte also zu einem Unglück für die ganze Familie Virginias geführt. Ihr Versuch, ein Leben abseits der adeligen Förmlichkeiten und Frivolitäten auf ihrer ländlichen Residenz in Chaumerive zu führen, war vergeblich. Virginia erhielt dort eine Bildung, die der eines jungen Mannes gleich war und wurde dazu erzogen, die Pächter

[21] H. Frölich, *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky*, Holzinger, Berlin 2013, S. 11.

und Arbeiter als Freunde und nicht als Untergebene zu betrachten:

> Es bedurfte nur festen Willen, Einsicht und Geschmack, um mit geringen Aufopferungen ein Paradies zu schaffen, welches späterhin jedes Auge entzückte. Mein Vater hatte schon im Augenblicke der Ankunft seinen Entschluß gefaßt. Er entließ den reichgewordenen Pächter mit einer angemessenen Vergütung, verteilte den größten Teil des Ackers unter seine Bauern, gegen eine jährliche geringe, von ihnen selbst bestimmte Pacht, und hob alle Zeichen der Dienstbarkeit auf. Er stellte sich den erstaunten Menschen nur als ihren Freund und Ratgeber dar und gewann alle Herzen. Jedermann griff mutig zur Arbeit, und die entworfene Verbesserung rückte mit Riesenschritten vor.[22]

Nach diesem Modell der wirtschaftlichen und sozialen Teilung wird Virginia auch ihr eigenes Leben zu Friedenszeiten in Amerika organisieren und überwindet damit unter anderem die Grenzen der haushältlichen Aufgaben, denen ihre eigene und auch Adeles Mutter als typische Vertreterinnen der Generation der 'Gehorsamen'[23] noch ganz ergeben waren. Die Mutter hätte sich gern einer unfassenden Bildung Virginias widersetzt und wollte sie weit entfernt von den politischen Idealen des Vaters sehen. Ihre Ablehnung gegenüber Virginias Lebensentscheidungen zeigt sich schon in einer größeren Gefühlsneigung zu ihrem Sohn Emil. Dieser wird ihr aber durch den Tod auf dem Schlachtfeld entrissen. Er hatte in Eßlingen und Wagram gekämpft, zusammen mit dem jungen Mucius, der schließlich, nach vielen überstandenen Schicksalsschlägen, in Amerika Virginias Ehemann wird.

Der Bruch Virginias mit ihrer Familie erfolgt nach dem Tod des geliebten Vaters. Er fällt während eines Militäreinsatzes, bei dem die Deutschen jenseits des Rheins zurückgedrängt werden sollten. Anlass des Bruchs wird die von der Mutter und nun Witwe gewollte Übersiedlung von der provenzalischen Residenz Chaumerive an den Hof des Onkels.

---

[22] Ebenda, S. 13.

[23] Adeles Mutter konstatiert Virginias Abscheu vor den Regeln, die ihr der Onkel am Hof auferlegen will, vor allem davor, dass sie nach dem Tod ihres Vaters schon vorzeitig die Trauerkleidung ablegen soll, und sagt zu ihr: «Beruhige Dich, liebe Virginia […] wir Weiber sind ja einmal zum Gehorchen geboren, gib diesen kleinen Eigensinn auf» (ebenda, S. 72).

Virginias Erzählung fungiert als Medium zwischen der Kusine und Freundin Adele und ihren eigenen intimen Gefühlen und nimmt eine introspektive Färbung an, die sich sehr deutlich von der eher neutralen Charakterzeichnung der Figuren in La Roches Roman entfernt. Dies erfassen wir durch die Erzählung des externen Beobachters, des Kaufmannes nämlich, der sich mit den Kolonisatoren an den Ufern des Sees Oneida niedergelassen hatte. Die intime Gefühlsspähre der de Wattines wird durch die Kombination von extradiegetischer Erzählung des Protokollanten und der Beschreibung von den Erlebnissen der Protagonisten, die dazu aufgefordert sind, mit ihm zu dialogieren, wiedergegeben. In beiden Fällen wird die Briefform gewählt, um die Ereignisse zu schildern. Der Reisende, der Europa vorübergehend verlässt und sich in Oneida ansiedelt, schreibt seine Berichte an die Verwandte. Dadurch, dass La Roche aber auf die Übereinstimmung von Ich-Erzähler und der Frauen-Figur verzichtet, verblasst deren Präsenz und ihre Rolle wird weniger entscheidend.

Die Zäsur zwischen Geschichte und poetischer Erfindung ist in Frölichs Roman weitaus stärker wahrnehmbar. Nachdem sie sehr geschickt die Schicksale der Figuren mit den europäischen Geschehnissen zu Ende des 18. und Beginn des 19. Jh. (nicht zufällig hat der mit dem Pseudonym Jerta erschienene Roman den Untertitel *Mehr Wahrheit als Dichtung*) verflochten hat, präsentiert sie eine ‘amerikanische’ Situation, die mit der klassisch-romantischen Utopie durchtränkt ist. Dies geschieht im zweiten Teil des Romans, in dem Virginia im Dezember 1814 aus Philadelphia an Adele schreibt.

Wir können uns hier aber nicht weiter bei den Einzelheiten der Handlung aufhalten und werden uns nun auf die verschiedenen Werte, die durch die Rolle der Frau in der Gemeinschaft ausgedrückt werden, konzentrieren.

Als Virginia in Amerika ankommt, übergibt sie zunächst ihr Vermögen zur Verwaltung an den Leiter der Gemeinde, Ellison. Es besteht aus Bargeld und Wertpapieren, die der Vater ihr vor dem Eintritt in die Schlacht übermacht hatte. Ellison ist Quäker und Geschäftsmann und sieht sofort eine gute Gelegenheit, um

dieses Geld zu investieren.[24] Virginia hat damit im Vergleich zu Emilie ein deutlich größeres Vermögen und ihre finanzielle Unabhängigkeit gibt ihr die Grundlage zum philantropischen Wirken in dem Land, das sie auch nach der Nachricht von Napoleons Exil nicht mehr verlassen will. Sie versucht von nun an mit all ihrer Kraft die ethisch-moralischen Prinzipien und die politisch-kulturellen Ideale, die ihr Vater ihr übermittelt hatte, in ihrem alltäglichen Leben anzuwenden.

Aus diesem Grund erscheint mir, dass die Kritik Frölich einigermaßen gerecht geworden ist, indem sie das innovative Potential dieses Romans hervorgehoben hat.[25] Gerhard Steiner ist in diesem Zusammenhang zu nennen, weil er den Einfluss des Ehemanns auf den besonderen Begriff der Tugend, der aus diesem Roman hervorscheint, deutlich herausgestellt hat: die *Tugend* kann für die Eheleute Frölich nicht bloß ein Zustand oder ein abstraktes Ziel sein, sondern sie ist die Bedingung zum Handeln innerhalb der *Gerechtigkeit*.[26]

Man würde sich aber täuschen in der Annahme, dass die dem Roman entströmende Vorstellung der Demokratie nur an das Beispiel der vorteilhaften Erziehung Virginias durch ihren Vater gebunden ist, oder an die Reformleistungen, die die junge Frau in Amerika unternimmt. Die Chancen Virginias der Kolonie zum Wohlstand zu verhelfen, enstammen in erster Linie dem menschlichen und natürlichen Potenzial des Ortes, den Lebensgewohnheiten seiner Einwohner, Einwanderer wie Eingeborene,

[24] Ebenda, S. 84.

[25] «Thus the fantasy of American immigration allows Frölich to imagine a new social framework for feminine heroism and freedom and thereby alter the image of the ideal woman. In America, Virginia's name no longer evokes the subjugation of the ancient Roman Virginia. Instead, her name most readily recalls the state of Virginia, a birthplace of new freedom» (C. Brewer, *The Emigrant Heroine: Gender and the Colonial Fantasy in Henriette Frölich's* Virginia oder Die Kolonie von Kentucky, «Seminar», 42 (2006) H. 3, S. 194-210).

[26] G. Steiner, *Der Traum vom Menschenglück*, S. 74. Steiner hebt eine vorherrschende Botschaft des Werks hervor: «Die menschlichen Verhältnisse, die man als unzulänglich erkannt hat, tatkräftig verändern zu helfen, das ist gewissermaßen die Lehre, die der Roman dem Leser vermitteln will. Und Henriette zeigt eindringlich, daß nicht dem Mann allein solches Streben und Tun geziemt» (ebenda, S. 283).

die daran gewöhnt sind, die Resourcen der Natur zu genießen und ihre Erfahrungen zu teilen. Henriette lässt in besonderer Weise die Reflexionen ihres Mannes über die Erziehung der Frau in ihre Arbeit einfließen. Carl Wilhelm Frölich schreibt nämlich in seiner Abhandlung *Über den Menschen und seine Verhältnisse*:

> Ein Frauenzimmer, das in seiner ersten Jugend mit der jedem Menschen zustehenden moralischen Freyheit im Handeln bekannt geworden, die Unschuld allein zu ihrer Führerin gewählt hat; was soll diese beym Eintritt in die große conventionelle Welt wohl zu dem Misstrauen sagen, welches fast jeder ihrer öffentlichen und verborgenen Handlungen deshalb anklebt, weil sie nicht in Begleitung einer andern bereits für anständig, und zu gewissen Sünden als unfähig anerkannten Person unternommen ist. Ueberall muss ihre Tugend bewacht seyn, von Tausend Handlungen oder Auftritten wird sie deshalb zurück gehalten, weil sie ein Weib ist.[27]

Auf dieser Grundlage ergibt sich für uns ein Vergleich zwischen dem Gemütszustand von Virginia, wenn sie dazu gezwungen ist, an den politischen Diskussionen der Familienversammlungen teilzunehmen und dennoch am Pariser Hof des Onkels mit Misstrauen und Verachtung behandelt wird, und ihren Beobachtungen über die kommunikativen Beziehungen der Quäker und ihre Geselligkeit, die frei von Affektiertheit und Vorurteilen ist.

In Paris kann man Virginias Verlegenheit wahrnehmen, wenn sie versucht, ihre Meinung über die Pariser Politik zu äußern:

> Es war bei meinem wahrhaftigen Charakter wohl nicht möglich, die Eindrükke ganz zu verbergen, welche ich in der Gesellschaft empfing. Einige unsrer Tischgenossen, um sich, meiner Kälte wegen, an mir zu rächen, machten sich das boshafte Vergnügen, mich oft in Verlegenheit zu setzen, indem sie meine Meinung über diese und jene der neuesten Begebenheiten zu hören wünschten […] Der Herzog warf, bei solchen Vorfällen, wütende Blicke auf mich, und Deine [d.h. Adeles Mutter, E.A.] Mutter hielt mir insgeheim lange Strafreden, welche mir wehe taten, ohne mich zu überzeugen.[28]

---

[27] [C.W. Frölich], *Über den Menschen und seine Verhältnisse*, Frankesche Buchhandlung, Berlin 1792, S. 43.

[28] Frölich, *Virginia*, S. 73.

In Amerika dagegen freut sich Virginia an der Möglichkeit, frei zu reden und auch durch ihre Gedanken ihren Einfluss auf den Nächsten auszuüben:

> Das höchste Glück, welches ich hier finde, ist die völlige Freiheit der Meinungen. Niemals hört man weder einen religiösen noch politischen Streit; ein jeder sagt ohne Rückhalt sein Urteil und hört ruhig ein entgegengesetztes an […] Nur unter diesem ruhigen Volke konnte die Freiheit ihren Sitz aufschlagen, ohne daß ihr Weg mit Blut bezeichnet wurde.[29]

Ihr engster Freundeskreis erweitert sich noch, nachdem sie den geliebten Mucius an den Niagarafällen wiedertrifft. Er hat die Schlacht in Spanien überlebt und wünscht nun, Virginia zu heiraten. Hinzu kommen ein italienischer Maler aus Bassano, ein Schweizer und ein Deutscher namens Stauffach und Walter und danach noch weitere europäische Emigranten, die Ellison auf seinem Schiff aufnimmt: ein deutscher Mechaniker namens Frank mit Ehefrau und zwei Schwestern, ein Zimmermann aus Verona, ein florentinischer Arzt mit Schwester und ein holländischer Gartenausstatter mit seiner Frau. Es handelt sich also um eine Art Arche Noah der verschiedenen nationalen Vertreter, die in ein Klima von utopischer Gesellschaft eingetaucht sind. Auch wenn an Virginias erstem Wohnort in Philadelphia ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung stehen, um ein würdiges Leben zu führen, bleiben doch Widrigkeiten und Notlagen nicht aus, die ein jeder nach den jeweils eigenen Fähigkeiten bewältigen muss. Die in ihrer Prägung eher mittelalterliche Handelsgesellschaft wird hier wieder präsentiert, als sie in einer Karawane neuen Horizonten entgegenzieht, wie Kentucky, der neue Bestimmungsort für Virginia.

Das weltliche und fortschrittliche Denken Frölichs projiziert sich auf eine Form des Kultes, die als Zentrum einen Tempel im neoklassizistischen Stil wählt. Sein Bau wird sofort errichtet, er ist ein Symbol der Harmonie zwischen den Bewohnern und auf seinem Tempelgiebel trägt er die Aufschrift *Dem Unbegreiflichen, Ewigen, Einzigen*:[30] Es ist eine unsichtbare Entität, der die guten Taten, die Früchte der irdischen Anstrengungen, die erha-

[29] Ebenda, S. 85-86.
[30] Ebenda, S. 118.

bensten Gefühle, die unermüdliche Suche nach der Wahrheit und der Gerechtigkeit gewidmet werden, unabhängig von den verschiedenen religiösen Kulten und Mythen, die die Menschen geschaffen haben, um in einem Leben über den Tod hinaus Trost zu finden.[31]

Virginia emigriert mit den Freunden nach Kentucky, um sich selbst und die verlorene Freude wiederzufinden. Dieses Ziel ist unerreichbar bei den Quäkern, wo sie zuerst aufgenommen wurde, da deren Puritanismus sich nicht mit dem echten Ausdruck einer ungehemmten Freude vereinbart, die sich in der neuen Gemeinde des gelobten Landes verbreitet. Vor dem Hintergrund dieses Plans von einem unbeschwerten Leben fernab von den düsteren Erinnerungen an Kriege und die Französische Revolution erklingen die Worte von Carl Wilhelm Frölich:

> Muss denn das Weib ewig Sklave fremden Eigensinnes seyn? Darf sie nie der Natur gemäss empfinden? Weil Zweyer thierische Hüllen nicht nach *einer* Form gebildet sind, darum muss jede unschuldige Verbindung, gekettet von ähnlichen Ideen, als Verbrechen das Ansehen des Mannes kränken? Traurige Hoheit, die vom Neide lebt. Oder soll auch hier Stärke Recht seyn? Nun dann weine, weibliche Seele, dass die Natur deinem Herzen den Arm eines Dreschers versagte.[32]

Abschließend scheint es angebracht, daran zu erinnern, dass der Roman von der Zeit seiner Veröffentlichung (1820) bis ins Jahr 1963 praktisch in Vergessenheit geraten war und dann in der DDR von Gerhard Steiner als ‘Roman der sozialistischen Utopie’ und nicht als ein Werk zur Frauenemanzipation wiederentdeckt wurde.[33] Natürlich kann man diesen Roman auch unter die Kategorie der Kolonialromane einordnen, oder unter die der den amerikanischen Nativen gewidmeten, oder unter die der

---

[31] In einem großen Teil seiner Abhandlung versucht Wilhelm Frölich dies zu erklären und benutzt dabei die Methode des Dialogs zwischen Erast und Philemon, dass es falsch und gefährlich ist, eine Religion vor den anderen als die Vertreterin der Wahrheit zu betrachten, weil dies Intoleranz und Fanatismus verursacht und den Aberglauben fördert (vgl. [C.W. Frölich], *Über den Menschen und seine Verhältnisse*, S. 153 ff).

[32] Ebenda, S. 46.

[33] Vgl. S.M. Hilger, *Imagining a New World: Henriette Frölich’s* Virginia oder die Kolonie in Kentucky (1820), «Partial Answers», 10 (2012), S. 301-318, hier S. 301.

Domestic-Fiction im Zusammenhang mit dem *National Discourse*. Darüber hinaus kann man ihn zu dem Genre des Romans über die Französische Revolution zählen.[34] Sicher ist, dass alle auf dem Territorium wohnenden Personen eine gleiche Behandlung erfahren («Die Einrichtung der Deutschen, wie der Neger, ist der unsrigen geich», schreibt Henriette Frölich)[35] und dass darüber hinaus die Frauen wenigstens das Recht erobern, bei den über neue Maßnahmen entscheidenden Versammlungen eine halbe Stimme abzugeben.

Der letzte Teil des Romans erfährt eine Art Beschleunigung, weil Frölich hier nun eine Aufzählung aller positiven Merkmale von dem bei den Kindern angewandten Bildungsmodell und der Zusammenarbeit von Weißen und Farbigen vornimmt. Sie stellt die friedlichen Beziehungen zu den Nachbarn, den eingeborenen Chickasaws dar, die sogar die Frauen der Kolonie dazu einladen, die Bundespfeife zu rauchen.[36]

Zum Abschluss möchte ich diesen bedeutsamen Satz von Frölich zitieren, der zeigt, dass für sie mit der Definition «Wilde» die Natur der Indianer nicht erkennbar ist: «Diese Uramerikaner, welche man Wilde nennt, sind äußerst gutmütige Menschen, und ihre Sitten beschämen die der Europäer».[37]

[34] Vgl. ebenda, S. 302.
[35] Frölich, *Virginia*, S. 121.
[36] Ebenda, S. 123.
[37] Ebenda, S. 124.

PRIMUS-HEINZ KUCHER

VON HEINE ZU KOMPERT. KONZEPTE DER EMANZIPATION IM SPANNUNGSFELD VON TRADITION, ASSIMILATION UND UTOPIE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN GHETTO-LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS: VOM *RABBI VON BACHERACH* ZU *ZWISCHEN RUINEN*

1.

Obwohl die vielfach erfolgte Zuordnung des Fragment gebliebenen Heine-Textes *Der Rabbi von Bacherach* (1825-1840) in die Vorgeschichte der sogenannten Ghetto-Literatur, wie sie sich seit den späten 1840er Jahren auszubilden und durchzusetzen begann, inzwischen als keineswegs unumstritten gilt, darf davon ausgegangen werden, dass ihm eine entscheidende, wenn nicht gar die Initialfunktion in der Entwicklung jenes literarischen Genres zugekommen ist, das in unterschiedlicher Ausdifferenzierung die Geschichte der jüdisch-deutschen Kultur-, Literatur- und Identitätsbeziehungen im 19. Jahrhundert bis zum traumatischen Bruch von 1933 begleitet hat.[1] Dass Heine mit

[1] Die erste Würdigung Komperts in der Nachfolge der Begründer der 'littérature juive en Allemagne', d.h. Moses Mendelssohn, Ludwig Börne, Rahel von Varnhagen und Heinrich Heine findet sich bei Saint-René Taillandier (u.a. Übersetzer zahlreicher deutscher Texte ins Französische) in seinem Beitrag *Le roman juif en Allemagne. M. Léopold Kompert* in der renommierten «Revue des deux mondes», 14 (1852), S. 5-32, bes. S. 7f. wo es nach der Herausstreichung der Rolle jener Gründungsgeneration von Mendelssohn bis Heine über deren potentielle Nachfolger heißt: «Ce n'est pas tout-à-fait à ce group d'esprits qu'appartient M. Léopold Kompert. Le caractère particulièrment juif dont ses devanciers s'éloignaient, le peintre des paysans de la Bohème est bien forcé de s'y attacher». Eine weitere namhafte Parallelisierung Heine-Kompert findet sich bei G. Karpeles, *Ein Blick in die jüdische Literatur*, Jüdische Universalbibliothek, Prag 1895, S. 95. Unter den neueren Arbeiten, die sich mit diesen Traditionslinien, auch kritisch, auseinandersetzen, sei vor allem verwiesen auf: I. Shedletzky, *Ost und West in der deutsch-*

diesem Text einen Beitrag zur Aufklärungs- und Emanzipationsdiskussion liefern wollte – und damit indirekt auch das Spannungsverhältnis von Tradition und Utopie angesprochen hat – steht bei aller Unterschiedlichkeit der literarhistorischen wie ästhetischen Verortung dieses Fragments weitgehend außer Streit und ist durch briefliche Zeugnisse im Freundeskreis (Moses Moser, Leopold Zunz) ausreichend belegt.[2] Die Form des historischen Romans, die dem Werkprojekt zugrunde liegt, galt um 1825 als eine moderne Form, die u.a. das Verhältnis von individuellen und kollektiven Schicksalen neu auszuloten unternahm, z.B. im gegenständlichen Fall um den dem Genre neuen Aspekt der Integration religiös-familiären Lebens gegen Infragestellungen von außen, die kulturell grundiert waren und über die traditionelle Chronikform hinausgreifen. Insofern hat es Heine denn auch verstanden als Referenzwerk für künftige Generationen: «Es wird ein Buch seyn, das von den Zunzen aller Jahrhunderte als Quelle genannt werden wird».[3] Auch die Form

---

jüdischen Literatur von Heinrich Heine bis Joseph Roth, in M.H. Gelber, H.O. Horch, S.P. Scheichl (Hg.), *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien.* Niemeyer, Tübingen 1996 (Conditio Judaica, Bd. 14), S. 189-200. Interessant dazu auch: A. Fuchs, *Mimicry and Assimilation. Leopold Komperts Ghettogeschichten in postkolonialer Perspektive*, in J. Barkhoff u.a. (Hg.), *Das schwierige 19. Jahrhundert. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Niemeyer-De Gruyter, Tübingen 2000, S. 497-508 sowie P.-H. Kucher, *Tradition, Emanzipation und Erinnerung. Reflexionsebenen von «Ghettogeschichten» in der österreichischen Literatur*, in A.A. Wallas (Hg.), *Jüdische Identitätskonstruktionen in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion*, Niemeyer, Tübingen 2002 (Conditio Judaica Bd. 38), S. 17-34. Zum Begriff 'deutsch-jüdische Literatur' und zur Debatte über ihn vgl. neuerdings H.O. Horch (Hg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, *Einleitung*, S. 1-6, bes. S. 2f.

[2] Vgl. A.M. Jäger, *Bacherach – Frankfurt – Toledo. Heines Rabbi von Bacherach als literarisches Projekt der jüdischen Aufklärung*, in J.A. Kruse, B. Witte, K. Füllner (Hg.), *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1999, S. 334-351, bes. S. 335. Kritisch dazu bereits F. Krobb, *«Mach die Augen zu, schöne Sara». Zur Gestaltung der jüdischen Assimilationsproblematik in Heines* Der Rabbi von Bacherach, in «German Life and Letters», 47 (1994) S. 167-181, bes. S. 172.

[3] Zit. nach: H. Heine, *Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse* (= HSA), hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und dem Centre

der Reiserzählung, die Heine bekanntlich in jenen Jahren der ersten Arbeit an dem Rabbi-Text zur epochalen, ironisch-kritischen Signatur der Zeit weiterentwickelte, spricht dafür, dass Heine mit diesem Werkprojekt dem Konzept der Emanzipation schärfere Konturen zu geben im Sinn hatte, als dies die auf geduldete bzw. noch zu erstreitende Konvivenz abgestellten Überlegungen im Lessing-Mendelssohn-Umfeld und der emanzipatorisch ausgerichteten Berliner Salon-Gesellschaften um 1800 je anpeilen konnten.

Trotz Konversion blieb für Heine dabei eine Utopie stets aufrecht, die er, aus seiner Sicht vergebens, schon im *Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden* in seinen Berliner Jahren 1822-24, immer wieder zur Diskussion gestellt hat, nämlich die Neubegründung des Judentums aus einem emanzipatorischen Bruch mit der Tradition heraus sowie in Distanz zu paternalistischen Assimilationskonzepten einerseits, dem ein selbstbewusster Aufbruch in eine moderne Diaspora, verbunden mit dem Namen Paris, Synonym für Revolution und Freiheit und Chiffre für das «neue Jerusalem», wie am Schluss der *Englischen Fragmente* explizit formuliert wird, andererseits, gegenübergestellt wird.[4]

«Der Geist der jüdischen Geschichte offenbart sich mir immer mehr und mehr, und diese geistige Rüstung wird mir gewiß in der Folge sehr zu statten kommen» – diese oft zitierte Briefstelle an Moser vom 25. Juni 1824 legt offen,[5] wie wichtig ihm, Heine, eine grundlegende Re-Visitation des Verhältnisses zwischen Deutschen und Juden als ein durch die Geschichte hin-

---

National de la Recherche Scientifique Paris, Akademie, Berlin 1970, Bd. 20, S. 204.

[4] Diese These vertritt gut begründet K. Briegleb, *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller der Moderne*, Dtv, München 1997, im Bes. im Kapitel *Assimilations-Probleme* S. 59, wenn Briegleb schreibt: «daß er nicht auf der Flucht ist, sondern vorauseilt; deshalb nach Paris reisen will, um ein «europäisches» Buch zu schreiben (I, 655). Das kann er in Deutschland nicht! Mit sich selbst im Kampf bindet er seine Freiheit ans Schreiben und das freie Schreiben an die französische Revolution. Diese Bindung wiederum gehört zum *Geheimnis* seiner Zwiste mit sich als einem philosophisch souveränen Juden in der Moderne».

[5] HSA, 20, S. 167; dazu auch J. Hessing, *Der Traum und der Tod. Heines Poetik des Scheiterns*, Wallstein, Göttingen 2005, S. 221f.

durch von Gewalt und Verfolgung geprägtes Verhältnis gelegen war. Nicht zufällig steht in den fertig gestellten bzw. erhalten gebliebenen Kapiteln ein Seder-Abend mit seiner Erinnerung an die Verfolgung in bzw. Flucht aus Ägypten im Mittelpunkt, um den herum sich eindringliche wie kurze, historisch fundierte Beobachtungen der Situation in Bacherach, einer seit der Römerzeit bestehenden jüdischen Gemeinde, im ausgehenden 15. Jahrhundert – «Die Juden, hinlänglich verhaßt wegen ihres Glaubens, ihres Reichtums und ihrer Schuldbücher, waren an jenem Festtage ganz in den Händen ihrer Feinde…» – reihen. Im Lichte dieser Bedrohungen von außen, insbesondere im Kontext der Kreuzzüge, der Pestepidemien, der Hostienschändungslegenden und der Ritualmordverleumdungen, schloss sich «das häusliche Zusammenleben» nur umso «inniger und vertrauter».[6] Es zeigt sich aber nicht imstande, im entscheidenden Augenblick, als fremde Gäste auftauchen und ein blutiges Bündel unter dem Tisch des Hausherren platziert wurde, anders als mit Flucht und Überlistung, anstelle offener Konfrontation auf Augenhöhe zu reagieren. Diese Flucht, im Text rheinaufwärts in die «weltberühmte freye[n] Reichs- und Handelsstadt Frankfurt am Mayn» (HKA, 5,121), welche durch den Verweis auf die zeitgleiche Anwesenheit des Königs Maximilian historisch exakt, d.h. auf das Jahr 1489, datierbar ist, trägt Züge der Aufbruchs- und Migrationsbewegung der jüdischen Bevölkerung (nicht nur Deutschlands) aus ihren eher dunklen (Bacherach vergleichbaren) Ghetto-Orten in Ost-Mitteleuropa Richtung moderner sich verstehender, offener urbaner Zentren, wenngleich auch dort noch, im Text in Frankfurt, Ghetto-Zustände dominant sind. Somit treten die paradoxen Diskrepanzen zwischen Fortschritt, Dynamik – Bewegung ist ja insgesamt ein Schlüsselwort bei Heine – und Repression umso deutlicher ins Bewusstsein.

Rabbi Abraham, der mit seiner Frau Sara aus Bacherach geflohen war, muss nun auch im größeren und freieren Frankfurt

[6] H. Heine, *Der Rabbi von Bacherach*, zit. nach: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von M. Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1997, Bd. 5, S.109-145, hier S. 110, künftig zit. mit Sigle HKA, 5 und Seitenangabe.

zur Kenntnis nehmen, dass es mit der Freiheit nicht gut bestellt sei. Beim Gang durch die Stadt bemerkt er: «Sieh, schöne Sara – sprach er seufzend – wie schlecht geschützt ist Israel! Falsche Freunde hüten seine Tore von außen, und drinnen sind seine Hüter Narrheit und Furcht» (HKA, 5,131). Nichtsdestotrotz versucht er seiner Frau Normalität zu vermitteln, z.B. in Form eines Synagogenbesuchs, was Heine zudem die Möglichkeit gibt, wie in keinem anderen seiner Texte auf den Alltag, die Ritualität des religiös-kulturellen Lebens einzugehen und dabei einzelne Aspekte auch kritisch zu beleuchten, z.B. die Verbannung der Instrumentalmusik aus dem sakralen Raum. Auch der seine *Reisebilder* kenn- und auszeichnende übergangslose Wechsel in ein ironisches Markieren wird insbesondere in den Sara betreffenden Konversationsteilen eingesetzt, um die Fragwürdigkeit verfestigter sozialer Verhaltensweisen zur Sprache zu bringen, wie z.B. die zum Teil auffällig grelle festtägliche Kleiderpracht mancher Frauen, die auf diese Weise «den Wohlstand und die Kreditfähigkeit ihrer Eheherren» zur Schau zu stellen suchten, oder verschiedene kleinliche Rivalitäten betreffend (HKA, 5,135-136).

Wie brüchig diese Alltagsnormalität freilich sein kann, geht aus der plötzlichen Ohnmacht Saras hervor, die aus der Danksagung ihres Mannes für die glückliche Rettung aus Bacherach erkennt, dass diese zugleich Ausdruck seiner Trauerarbeit ist, wie dies an der Stimme Rabbi Abrahams deutlich wird: «merkte sie wie der Ton derselben allmählich in das trübe Gemurmel des Totengebets überging, sie hörte die Namen ihrer Lieben und Verwandten, und zwar begleitet vom segnenden Beiwort, das man den Verstorbenen erteilt». Damit wird ihr auf dramatische Art und Weise klar, «daß ihre Lieben und Verwandte wirklich ermordet worden» waren (HKA, 5,138).

Mit dieser dramatischen Verknüpfung von jüdischer Geschichte, Einblicken in die jüdische Festkultur und religiöse Praxis sowie omnipräsenter Gewalterfahrung bricht der Text nach zwei Kapiteln in der Arbeitsfassung von 1824-25 bekanntlich ab. Heine hat ihn, brieflichen Zeugnissen zufolge, wohl um 1832 nochmals aufgegriffen, mit der Absicht, ihn in das *Salon*-Projekt zu integrieren, doch dazu ist es nicht gekommen. Erst

1840, im Kontext des vor allem in Frankreich aufsehenerregenden Ritualmordprozesses von Damaskus, kam es zu einer Neufassung des dritten Kapitels und zur Veröffentlichung des Textes in der nun vorliegenden Form. Der darin auftauchende spanische Ritter und durch Taufe zum Konvertiten gewordenen Rabbinersohn Don Isaak Abarbanel, den der Rabbi im Zuge seiner eigenen Spanienjahre in Toledo bereits kennengelernt hatte, wirkt im ersten Moment zwar überraschend und nahezu irritierend, doch die Figur fügt sich bei genauerer Lektüre und Kenntnis der umfänglichen Quellenstudien Heines sehr wohl in den Gesamtplan und zwar als seit dem Spätmittelalter durchaus präsenter Option jüdischen Lebens in der Diaspora, die sich zudem mit Heines eigener Konversion überkreuzt.[7] Dass sich die beiden in Frankfurt wiedersehen, verdankt sich aus der Sicht Don Isaaks weniger der gemeinsamen religiösen Herkunft als vielmehr dem Konzept, das Heine an dieser Figur mitskizziert: einem nazarenisch-hedonistischen Lebensentwurf, der gleichsam als Kompensation für die aufgegebenen Bindungen figuriert: «Der Verkehr mit dem Volke Gottes ist sonst nicht meine Liebhaberey, und wahrlich nicht um hier zu beten, sondern um zu essen besuche ich die Judengasse» (HKA, 5,142)

Die Unauflösbarkeit der beiden in den drei ausgeführten Kapiteln enthaltenen konträren Konzepte, d.h. Religionstreue und Festhalten an der Tradition unter Einschluss von Verfolgung versus Konversion und Assimilation mit der Hoffnung auf soziale und kulturelle Akzeptanz hat wohl maßgeblich dazu beigetragen, dass dieses Projekt Fragment geblieben ist, ja, so Jochanan Trilse-Finkelstein, gar nicht zu einem Ende kommen konnte:

> Letztendlich spiegeln sich in der Form des *Rabbi*, vor allem über die neueingeführte Figur des Don Isaak, eine Art persönlicher Identifikationsfigur des Dichters, Heines Erfahrungen mit Emanzipation und auch Assimilation, mit seinen philosophischen Disputen zwischen Sensualismus und Spiritualismus, Hellenismus und Nazarenertum […] – ein Disput ohne Ende. Ich denke, aus dieser Konstellation heraus war es gar nicht möglich, dem *Rabbi* einen wirk-

[7] Vgl. dazu das ‘Spanien-Exzerpt’ sowie das ‘Bischoff-Exzerpt’ mit einschlägigen Lektürenachweisen in H. Heine, HKA, 5, S. 278 und S. 280.

lichen erzählerischen Abschluß zu geben. Work in progress war das Resultat eines *thinking in progress*. Fragment als Konzept![8]

2.

Konfliktbeladene Optionen jüdischer Lebensentwürfe bilden auch das materielle wie kulturelle Substrat der Erzählungen und Romane von Leopold Kompert, der, aus Mnichovo/ Münchengrätz 1822 gebürtig und ab 1847 in Wien lebend, als erster Repräsentant des Genres der Ghettoerzählung gilt. Zwar ist in der Werkausgabe eine tiefere Auseinandersetzung mit Heines *Rabbi*-Text nicht explizit dokumentiert, doch die von Kompert skizzierten Problemlagen und Figurenkonstellationen sowie neuere Textfunde legen eine Kenntnis des Heineschen Textes nahe, zumal bereits in einigen frühen kritischen Besprechungen von Ghetto-Prosa-Texten summarisch darauf Bezug genommen worden ist.[9]

Kompert, dem mitunter vorgeworfen wurde, einerseits zu einer «Sentimentalisierung und Idyllisierung des Ghettolebens» beigetragen, andererseits die Enge und Armut zugunsten eines Werbens um «Sympathie für seine jüdischen Glaubensgenossen» ausgeblendet zu haben,[10] rückte eine für zeitgenössische Leser teils exotisch anmutende, meist an deutsch-österreichisch-slawischen Peripherien angesiedelte Landschaft und deren mit-

[8] J. Trilse-Finkelstein, *Gelebter Widerspruch. Heinrich Heine Biographie*. Aufbau, Berlin 1997, S. 69.

[9] Vgl. R. St. Taillandier, *Littérature étrangere. Ecrivains et poètes modernes*, Levy, Paris 1861, S. VI. Zu den genannten Textfunden vgl. I. Steiger-Schumann, *Jüdisch-christliche Liebesbeziehungen im Werk Leopold Komperts. Zu einem Zentralmotiv des böhmisch-jüdischen Schriftstellers (1822-1886)*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, S. 70f, wo auf die Rolle Isidor Hellers als erstem Mentor Komperts, auf eine gemeinsame Heine-Lektüre hingewiesen wird, deren Resultat Komperts erste Veröffentlichung, eine Novellette unter dem Titel *Die Heineanerin*, war, die in der Zeitung «Pannonia» (Preßburg/Bratislava) am im Jänner 1842 (Nr. 2-6) zum Abdruck kam.

[10] Vgl. dazu z.B. W. G. Sebald, *Westwärt-Ostwärts. Aporien deutscher Ghettogeschichten*, in Ders, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Residenz, Salzburg-Wien 1991, bes. S. 41-47; ferner: F. Solomon, *Blicke auf das galizische Judentum. Haskala, Assimilation und Zionismus bei Nathan Samuely, Karl Emil Franzos und Saul Raphael Landau*, LIT, Münster-Wien 2012, S. 50 bzw. F. Krobb, *Nachwort*, in L. Kompert, *Der Dorfgeher. Geschichten aus dem Ghetto*, hrsg. von F. Krobb, Wallstein, Göttingen 1997, S. 235-251, hier S. 242f.

unter eigenwilligen, von Obsessionen geprägten, aber menschlich überaus reichen Figurenensembles in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit, die an das von Berthold Auerbach erfolgreich begründete Genre der Dorfgeschichte anknüpfte und zugleich wesentlich erweiterte.[11] Unter der Patina des Ungewöhnlichen, des zum Teil Verschrobenen, der von Schicksalsschlägen und Anfeindungen immer wieder getroffenen und sich neu aufrichtenden jüdischen Gemeinden in ihren Judengassen und der sich dem Druck der Modernisierung öffnenden Ghettobezirke einschließlich ihrer von Traditionen mitgeprägten Lebensformen, brechen in nicht wenigen seiner Texte sehr grundlegende Fragen über das Verhältnis von Tradition und Emanzipation, damit verknüpfter Optionen und Utopien hervor, bestimmen die narrative Ordnung und deren spezifische Dramaturgie.

Als bekanntestes Textbeispiel hierfür gilt wohl die Erzählung *Der Dorfgeher* aus der Sammlung *Böhmische Juden* (1851). In ihr wird der Protagonist Emanuel die bereits getroffene Entscheidung zum Glaubenswechsel unter dem Vorzeichen einer künftigen Verbindung mit dem christlichen Mädchen Clara im Zuge des als Abschied gedachten und (vermeintlich) inkognito ablaufenden Abschiedsbesuches im Elternhaus – «nur noch diese eine Nacht laß mich hier weilen, Clara, ich gehöre dann Dir, Deinem Glauben und Himmel für die Ewigkeit an» – das er Jahre zuvor, als es ihm «zu enge geworden daheim» verlassen hatte, revidiert, weil sich die Bindungen, sowohl in Form von Alltagsritualen (Begleitung des Vaters auf seinen Dorfgängen) wie im Gedächtnis unauslöschbar eingeschriebenen Erinnerungen und Erzählungen letztlich als stärker erweisen und eine Integrität der jüdischen Lebenswelt von ihren unauffälligen Rändern her plausibel zu behaupten wissen.[12]

Eine der großen Fragen, die sich leitmotivisch durch seine wichtigsten Texte zieht, ist jene nach dem Grad der kulturell nötigen bzw. sinnvollen Annäherung um nicht zu sagen Assimilation der jüdischen (Land)Gemeinden im vorwiegend böhmischen Raum an die jeweils dominante Umgebung, die sowohl

[11] Vgl. dazu bereits die Einleitung von Stephan Hock zu *Leopold Komperts sämtliche Werke in zehn Bänden*, Hesse, Leipzig 1906, Bd. 1, S.XXXII.
[12] Kompert, *Der Dorfgeher*, S. 45-90, hier S. 60 bzw. S. 58.

eine slawisch-katholische als auch deutsch-protestantisch /katholische sein kann. Damit kristallisieren sich bereits ab 1848 neben dem religiösen Paradigma auch konkurrierende nationale Referenzoptionen heraus, die Komperts Texte wesentlich von jenen vergleichbarer deutscher Autoren unterscheiden. Komplementär zu Erwägungen nach Annäherung, die meist durchwegs im Zeichen emanzipatorischer Aufbrüche in die deutsche Kultur narrativ verarbeitet werden, stellt sich in ebenfalls zahlreichen Texten die Frage nach der Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit der Bewahrung der überlieferten jüdischen (Ghetto) Kultur und Identität sowie jene nach ihrer Vereinbarkeit mit neuen, der Zeit geschuldeten Herausforderungen. Was Heine im *Rabbi von Bacherach*-Text als selbstverständlich voraussetzt, wenngleich bereits in ambivalente Züge taucht, d.h. die Option des Bewahrens wie sie Rabbi Abraham verkörpert sowie jene der Konversion und Assimilation in Gestalt der Don Isaak-Figur, die zudem angelegt erscheint als verdeckte autobiographische Überschreibung mit durchaus opportunistischen und unverhüllt hedonistischen Zügen und somit diesen Prozess hybridisiert, wird bei Kompert um neue Facetten, Bruchlinien und Konflikte ausdifferenziert.

3.

Als frühes Beispiel aus dem umfangreichen Werkspektrum soll im Folgenden zunächst auf die längste Erzählung des Bandes *Aus dem Ghetto* (1848, 1850^2), auf *Die Kinder des Randars* hingewiesen werden, die neben unverkennbar autobiographischen Elementen wie die breit aufgearbeitete Schul- und Bildungserfahrung jene, im zeithistorischen Horizont ungewöhnlichen wie visionären national-kulturellen Paradigmen erstmals massiv ins Blickfeld rücken.[13] Paradigmen, die im späten Roman *Zwischen Ruinen* (1875) weiter ausdifferenziert und um zentrale innerjüdische Problemstellungen radikalisiert werden.

[13] Der Text wird hier zitiert nach folgender Ausgabe: L. Kompert, *Die Kinder des Randars*, hrsg. von P.-H. Kucher, Alekto, Klagenfurt 1998 (Mnemosyne Edition 9, hrsg. von A.A. Wallas, P.-H. Kucher). Textzitate werden mit der Sigle KR ausgewiesen.

Die Eigenwilligkeit und Bedeutsamkeit der *Randars*-Erzählung besteht unter anderem darin, dass sie zunächst einen idyllisch wirkenden Kindheits-, Sozial- und Familienraum entwirft, in dem drei heranwachsende Kinder, Moschele und Hannele als jene des Randars einerseits und der tschechische Honza, Sohn eines tendenziell rabiaten Bauern, andererseits in Freundschaft zueinander finden und «spielerisch-unbewußt gesellschaftliche Grenzziehungen ignorieren» können.[14] Doch bereits die gemeinsame Schul- und Internatserfahrung im Gymnasium, durch die Honza auf den späteren Beruf des Priesters, Moschele, der mit dem Eintritt in die deutsch-katholische Welt zu Moritz bzw. Mauritius mutiert, auf jene eines Arztes vorbereitet werden, lässt erste Bruchlinien im Zuge des Geschichtsunterrichts und der Bewertung der hussitischen Bewegung zu Tage treten. Im programmatischen Kapitel *Wo ist des Juden Vaterland?* stößt die von Moschele/Moritz entdeckte Analogie zwischen der Unterdrückung der Böhmen und jener der Juden auf wenig Gegenliebe bei Honza, der erstmals zunehmend eine puristische National-Kultur-Idee vertritt, aus der alle auszuschließen wären, die ihr nicht angehörten: «"Denk dir, Moritz", sprach Honza, […] "wie schön das wäre, wenn in Böhmen alles eine Sprache reden würde!"», um die einer babylonischen Sprachverwirrung ähnelnden Situation im Land schlagartig, im Sinn einer negativen Utopie, zu beenden, insofern als alle, die die Sprache der 'Mutter Böhmen' nicht verstehen, in diesem Land auch keine Existenzberechtigung mehr hätten: «Die sollen fort von ihr, nur die echten, treuen, denen sie nicht zu fluchen braucht, dürfen bei ihr bleiben» (KR, 66-67).

Moschele/Moritz muss sich zunehmend mit Brüchen und Rissen in seiner Welt auseinandersetzen, erweisen sich die nebeneinander existierenden Lebensentwürfe nämlich alsbald als wenig zuverlässig und tragfähig, womit die Erzählung sich schrittweise von ihrem anfangs deskriptiven Ansatz in Richtung Innen-Perspektiven wegbewegt. Die angesehene *Allgemeine Zeitung des Judentums* sprach denn auch von einem «Kleinod

[14] Vgl. M.T. Wittemann, *Draußen vor dem Ghetto. Leopold Kompert und die 'Schilderung jüdischen Volkslebens' in Böhmen und Mähren*, Niemeyer, Tübingen 1998 (Conditio Judaica 22), S. 277.

unserer Literatur».[15] Als besonders verstörend bzw. herausfordernd erweist sich in diesem Kontext die Entwicklung der Beziehung Hanneles zu Honza, die von letzterem als provokanter Eingriff in den jüdisch-innerfamiliären Raum, als mehrfache Regelverletzung angelegt wird. Verbietet der zölibatäre Eid eine unter anderen Bedingungen immerhin vorstellbare Liebesbeziehung, so lenkt der zum Priester geweihte Honza nach seiner Rückkehr ins Dorf die emotionalen Sehnsüchte Hanneles, die nur zu gern aus ihrer sie wenig zufriedenstellenden Rolle als Schankwirtin flüchten würde, in Richtung Konversion um, die sie ihrer Familie wie ihrer Herkunft de facto entfremdet, selbst wenn dieser Plan am Ende gerade noch vereitelt werden kann. Zugleich stellt Honzas neue Position im Dorf an der Spitze der katholischen (Mehrheits)Bevölkerung sowie als Verfechter eines national-tschechischen Kurses die traditionelle Hierarchie auf den Kopf, in der die Randarsfamilie einst eine privilegierte Rolle eingenommen hatte, ausgedrückt in der anfangs selbstverständlichen Auszeichnung als «Rothschild des Dorfes» oder in einem kumpelhaften «Pan Schmul» durch die Bauern (KR, 8). Seit dem durch die aufgebrochenen Konflikte mitbedingten Tod der Elternteile ist sie allerdings in eine Phase der Disgregation und Marginalisierung geraten, die sich auch als Metapher für die schwieriger werdende gesellschaftliche und kulturelle Position der böhmischen Juden insgesamt lesen lässt. Die Erzählung entfaltet insofern und wechselseitig Bezug nehmend kulturanalytische, gesellschaftliche und psychologische Konflikte vor einem autobiographisch grundierten, aber über ihn hinausweisenden Problemhorizont.[16]

Es wundert daher nicht, dass Kompert bereits zu so früher Zeit auch die mögliche Option einer Auswanderung nach Palästina, einer an die biblische Geschichte anknüpfende Utopie und messianische Hoffnung in Gestalt des Schnorrers des, chassidisch anmutenden weitgereisten und religiös hochgebildeten

[15] Zit. nach «Oesterreichisches Central-Organ», Nr. 34, 7.9.1848, S. 322.

[16] Vgl. dazu auch M. Pazi, *Jüdisch-deutsche Schriftsteller in Böhmen im 19. Jahrhundert*, in «Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte», 1982, H. 4, S. 203-258, bes. S. 224, wo Pazi dem Text die Qualität einer «psychologischen Novelle» zuschreibt.

Mendel (aus) Wilna einführt, der Moschele an zentralen Momenten seiner von Krisen begleiteten Biographie zur Seite tritt und dabei immer wieder die der Assimilation und Akkulturation konträre Vision einer Zion-/Jerusalem-Sehnsucht hochhält, schließlich aber doch vom Autor zugunsten seiner Vision einer anzustrebenden Integration und Emanzipation mit West- und nicht mehr mit Ost-Ausrichtung fallen gelassen wird.

4.

Während die *Randars*-Erzählung sowie der *Dorfgeher* Konfliktentwicklungen sowie Konfliktauflösungen tendenziell als Individualfälle anlegen und innerhalb der Innenräume der Protagonisten verorten, die vor der sozialen Außenwelt zwar brüchige aber annehmbare Rückzugsoptionen bieten, präsentiert der 1875 vorgelegt Roman *Zwischen Ruinen* eine Welt, in der die jüdisch-deutsch-tschechische Konstellation aufgrund des internen «Zerböckelungsproceß»[17] sowie des enorm angewachsenen Drucks durch die nationalen Bewegungen in weit schwierigere Identitätskonflikte, kulturelle wie individuelle Optionen verstrickt wird. Bereits der Titel trägt Signalcharakter und verweist auf auseinandergebrochene, devastierte innere wie äußere Landschaften. So ist denn auch im Eingangskapitel, das mit einer bevorstehenden und dann nicht stattfindenden Hochzeitsfeier in einem tschechischen Städtchen im nördlichen Böhmen einsetzt, davon die Rede, dass die im letzten Moment aufgetretenen Heiratshindernisse offenbar in der Fremdheit des Paares zu liegen scheinen, einer Handwerkstochter aus Deutsch-Böhmen und einem im Ort ansässigen jüdischen Fabrikanten. Dem Kanzlisten kommen dazu folgende Worte über die Lippen, denen auch vom anwesenden tschechischen Bürgermeister nicht offen widersprochen wird:

[17] Vgl. W. Goldbaum, *Die Civil-Ehe im Judenviertel*, in Ders., *Entlegene Culturen. Skizzen und Bilder*, Hofmann, Berlin 1877, S. 341. Zit. nach Wittemann, *Draußen vor dem Ghetto*, S. 287.

Und für solche Leute, die noch dazu als Fremde am Mark des Landes zehren, macht man Gesetze und gibt Freiheiten und Rechte![18]

Angespielt wird hier einerseits auf die doppelte Fremdheit des Paares, d.h. der deutschsprachigen, christlichen Braut (Maria Dorothea) und dem jüdischen Bräutigam und Witwer (Jonathan Falk), der immerhin, wie im späteren Verlauf sichtbar wird, auch des Tschechischen mächtig ist und sich mit einer der wichtigsten Figur in jener Kleinstadt, dem Schmied Jaroslaw Patek, gut versteht. Der Romantitel kehrt auch als Titel des zweiten Kapitels wieder und unterstreicht auf diese Weise seine leitmotivische Funktion. Dieses Kapitel rückt die z.T. verfallsartigen, aber sich auch dagegen stemmenden Veränderungen in den (jüdischen) Gassen des Städtchens in den Mittelpunkt und situiert geradezu programmatisch gerade dort hinein die Geschichte des Protagonisten:

Vielleicht in keinem Teile des Stadtlebens hat jener Geist, der seit fünfundzwanzig Jahren zerstörend und wieder aufbauend, auflösend und wieder aneinanderfügend, innerhalb desselben waltet, so auffallende Spuren hinterlassen, als in jenen stillen 'Gassen', die so oft der Schauplatz unserer 'Geschichten' waren. (ZR, 6, 32)

Andererseits spielt der Text auf das 1868 verabschiedete Gesetz zur interreligiösen Zivilehe an, das erstmals auf österreichischem Territorium eine sowohl nach kanonischem als auch halachischem Recht unmögliche eheliche Verbindung möglich gemacht hat. Dass dies in der Praxis auf – zumindest passiven – Widerstand stieß, geht aus den Reaktionen der Beamten, aber auch, so der weitere Verlauf des Romans, aus weiten Kreisen der Bevölkerung unmissverständlich hervor. Wollen die Einen nicht «Handlanger der Gesetzesfabrik sein, die der Wiener Reichsrat so schwunghaft betreibt» (ZR, 6, 7) so greifen Teile der Dorfbevölkerung, angeführt von nationalen Agitatoren und unterstützt durch den katholisch-tschechischen Kaplan, nach einer erfolgreichen Wahlbewegung zur Gewalt, setzen Teile der Falkschen Fabrik in Brand, dringen in dessen Haus zur gerade stattfindenden Neujahrsfeier ein und können dort nur durch das

[18] L. Kompert, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 6 und Bd. 7 S. 6. Künftig wird der Roman mit der Sigle ZR, Band- und Seitenangabe zitiert.

beherzte Eingreifen des Schmieds Patek, der dabei schwer verletzt wird und sich gegen den eigenen Sohn stellt, von weiteren Verwüstungen abgehalten werden:

«Nachbarn und Freunde!» begann der Schmied, seine mächtige Hand auf Jonathans Schulter legend, «ich, Jaroslaw Patek, der Schmied, den ihr alle kennt, sage euch: Der ist ein Lügner und bissiger Hund, der behauptet, dieser Mann will unsere Nation beschimpfen! Wer euch das gesagt hat, der hat in seiner Niederträchtigkeit vor euch die die Wahrheit versteckt, wie jeder Lügner es tut!» (ZR, 6, 122)

Obwohl auch im ersten Band des Romans familiäre Themen eine wichtige Rolle einnehmen, beginnend bei der Geschichte des katholischen Tauschkindes Maria Dorothea sowie des innerfamiliären Dramas in der Familie Falk zwischen den sich fremd bleibenden Ehepartnern rund um deren stummen Sohn Bernhard (eigentlich: Benjamin), lässt Kompert die politisch-kulturellen Konflikte wie in keinem anderen seiner Texte und wie dies kaum in einem deutschsprachigen Roman jener Zeit anzutreffen ist, unmissverständlich und explizit in den Vordergrund treten, was manche zeitgenössische Rezensenten, die in ihm «eins der eigenartigsten, um nicht zu sagen fremdartigsten, jedenfalls der originellsten Producte neuester Romanliteratur» anerkannten, andere wiederum zu skeptischen Einschätzungen verleitet hat.[19] Es handelt sich dabei auch nicht mehr um die bekannten, in der Periode des Realismus dargelegten Konfliktebenen, die sich aus Standesdifferenzen oder aus Enttäuschungen über die nach 1848 zu Grabe getragenen bürgerlich-demokratischen Utopien und deren Überlagerung durch nationalstaatliche, expansive, durch Historisierungen mehr oder weniger verschleierte Sehnsüchte ergeben, wenn man z.B. epochentypische Romanciers wie Willibald Alexis, Gustav Freytag, Friedrich Spielhagen, aber auch Theodor Fontane zum Vergleich heranzieht.[20]

[19] Vgl. z.B. J.J. Honegger in «Blätter für literarische Unterhaltung», 51 (1875), S. 666f.; zit. nach: G. v. Glasenapp, H.O. Horch (Hg.), *Ghettoliteratur. Eine Dokumentation zur deutsch-jüdischen Literaturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Teil I, Rezeptionsdokumente 2, Niemeyer, Tübingen 2005 (Conditio Judaica, Bd. 54), S. 578.

[20] In Hermann Bahrs Schrift *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview* (1894, zuvor als Feuilletonsammlung in der *Deutschen Zeitung*,

Vielmehr stehen hier schon 1875, d.h. im Vorfeld der wesentlich durch jüdische Intellektuelle und Schriftsteller in der Nach-Heine-Generation hervorgebrachten Wiener und Berliner Moderne der Jahrhundertwende, jene Themen und Utopien in einer Weise zur Disposition, denen im Grunde wenig Aussicht auf Realisierung beschieden war und deren Ausgestaltung eben nur jener ephemeren literarisch-kulturellen, deutsch-jüdischen Symbiose, so sehr diese auch umstritten war, überantwortet werden konnte.

Dazu zählen etwa die von Beginn an konträren Einstellungen der Ehepartner Jonathan und Bella, d.h. ein Festhalten an tradierten (land)jüdischen Überlieferungen einerseits – «Ich habe meinem Vater auf dem Totenbette das Versprechen in die Hand gegeben, daß ich getreulich bei Haus und Hof ausharren will, solange ich lebe» (ZR, 6, 95) – und eine deklarierte Distanz zu diesen andererseits, insbesondere unter dem Eindruck des erstarkenden Antisemitismus. Von der jungen, als überfordert gezeichneten Mutter wird dieser als bedrohliche «Stimme des Volkes» (ZR, 6, 92) wahrgenommen, die in Ausbruchs- und Fluchtüberlegungen einmünden: «Ich will ja gern mit dir und dem Kinde, wohin du willst, bis ans Ende der Welt! Nur hier bleiben will ich nicht. Warum, siehst du das nicht ein, daß wir hier nicht bleiben können?» (ZR, 6, 94). Bellas Distanz und Fluchtgedanken senken sich wie eine «schwarze Wolke» (so der Titel eines Kapitels) über ihr Gemüt, lähmen sie, die als intellektuell überlegene Figur zugleich das Dilemma der Stellung der Frau im Judentum implizit thematisiert, in einer Weise, dass sie selbst so fundamentale Aufgaben nicht mehr wahrzunehmen

---

Wien, 1893 vorabgedruckt, eröffnet z.B. F. Spielhagen mit einer Kurzerzählung, in der das Stereotyp des ‘jüdischen Wucherers’ bekräftigt wird, die Reihe seiner Zeugen. Zur komplexen und innerjüdisch aufgrund erfolgter Assimilationen und Integrationen in das liberale und sozialdemokratische politisch-kulturelle System des Deutschen Reiches wie Österreichs keineswegs einheitlichen Positionierungen vgl. bereits W. Grab, *Aspekte der Judenemanzipation in der Tagesliteratur und Publizistik 1848-1869*, in H.O. Horch, H. Denkler (Hg.), *Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Erster Teil, Niemeyer, Tübingen 1988, S. 284-306.

imstande ist wie die Vorbereitungen für das Sabbatfest.[21] Ihre jüdische Identität, die sie an anderen Stellen des Textes mit luzider Schärfe und Kenntnis der Fünf Bücher unter Beweis stellt, erodiert in dem von ihr abgelehnten lebensweltlichen Kontext ebenso zunehmend wie das damit einhergehende Rollenverständnis als Frau, Gattin und Mutter.

Neben dieser Konfliktlage, die mit Bellas Sterben bereits im achten Kapitel des ersten Bandes zu einem vorläufigen Ende kommt und als Folge sowohl der unüberwindlich scheinenden Fremdheit zur gelebten Tradition in der engen kleinstädtischen Judengasse als auch einer massiv aufbrechenden Judenfeindschaft und Gewaltbereitschaft durch die katholisch-tschechische Umwelt, d.h. religiös-kulturell und politisch-gesellschaftlich konfiguriert ist, legt Kompert im zweiten Band sein Augenmerk einerseits auf das Psychogramm seines verschollenen, kurz zurückkehrenden Bruders Adolf-Aaron sowie auf die nicht minder brisante neu sich anbahnende Beziehung zu Dorothea. Abgesehen von familiären, den Lesern zuvor unbekannt gebliebenen Abgründen rund um einen Vater-Sohn-Konflikt, der in eine Vertreibung gemündet hat, in Konversion zum Katholizismus, in jahrelanger Vagabondage als Violinvirtuose an verschiedenen Höfen und Theatern, schließlich in das Trauma des Todes der Tochter Perle sowie einer darauffolgenden Re-Konversion in einen asketischen, strenggläubigen zwischen Sabbatianismus und einem fast blasphemischen Chassidismus taumelnden landstreichenden Juden – «aus dem Osten kommt das Licht» (ZR, 7, 60) – und der übrigens bereits von der schwerkranken Bella sanktionierten potentiellen Beziehung zwischen Jonathan und Dorothea arbeitet Kompert entlang dieser beiden Themenstränge nochmals an seinen utopischen Visionen und alternativen

[21] Im zeitgenössischen Kontext, d.h. zwischen 1850 und 1880, sind Thematisierungen dieser Art in der deutsch-jüdischen Literatur insgesamt selten. Kompert bildet in diesem Kontext geradezu eine Ausnahme, insbesondere im Hinblick auf eine von ihm auch in anderen Texten angesprochene Aufwertung der Frau sowohl im liturgischen als auch im sozialen Bereich. Dazu auch Wittemann, *Draußen vor dem Ghetto*, S. 293, die z.B. auf jene Stelle hinweist, in der die graue Eminenz der Gasse, die erblindete Lehrerwitwe Veile Oberländer, der sterbenden Bella auf Hebräisch und Deutsch den Priestersegen spricht (ZR, 6, 153f.)

Konzepten von möglichen dialogischen Begegnungsräumen zwischen den Kulturen und Religionen.

Indem er dabei Jonathan die von Adolf-Aaron angebotene Option einer Rückkehr zu einer asketischen, Fortschritt, Emanzipation und jede Form von Akkulturation ablehnenden, am messianischen Wort und der Heiligen Schrift orientierten Glaubens- und Lebenspraxis verwerfen lässt, entscheidet sich Kompert unmissverständlich gegen die ostjüdisch-präzionistisch-hebraistischen Strömungen zugunsten einer an Koexistenz mit bzw. Integration in eine(r) zunehmend laizistischen Welt und an ihr orientierter Lebens- und Glaubenspraxis. Diese Entscheidung hat konsequenterweise auch die Verlagerung der Problematik des brüderlichen Dramas in den Raum der konkreten Ausgestaltung einer Beziehung mit Dorothea zur Folge, einschließlich einer Legalisierung eines losen Familienverbundes sowie damit ebenfalls verknüpfter Konversionsoptionen. Dorothea, die Jonathans Sohn seit ihrem Eintritt ins Haus als Tauschkind und Kindermädchen die Mutter vertreten hat, bietet Jonathan zunächst die eigene Konversion, also das gängige Assimilationsmodell an. Doch Dorothea, die inzwischen auch mit dem jüdischen Alltag und seinen rituellen Festen tief vertraut ist – sie richtete seit Bellas Erkrankung den Sabbat aus – lehnt dies selbst nach einem Gespräch mit ihren Eltern und langem Ringen mit sich ab: «Tu das nicht Jonathan! Wer bin ich, daß du um meinetwegen deine Seele schänden solltest?» (ZR, 7, 84). Einerseits hat sie die Idee eines möglichen gleichberechtigten Nebeneinanders der beiden Religionen und ihrer Feste, zunächst aus bloßem Respekt (ZR, 6, 63), dann aus innerer Überzeugung, zu ihrer Grundeinstellung gemacht, andererseits haben sie die nationalistischen Predigten des Pfarrers sowie die miterfahrene Gewalt am Neujahrsfest und ihre Nähe zu Bernhard wie zu Veile Oberländer dem Judentum sehr nahe, d.h. ebenfalls bis hin zu einer Konversionsbereitschaft, gebracht, was ihre Beziehung zu Jonathan gleichsam nebenher mitbegleitet und mit Austritt aus der Adoleszenz sukzessive im Sinn einer auch (wechselseitigen) erotischen Attraktivität erstrebenswert erscheinen lässt.

In der Art und Weise, in der Kompert die traditionalistische, rückwärtsgewandte Option zugunsten einer wenn auch unbe-

stimmten Ausgangs nach vorne gerichteten Koexistenz-Option unter Beibehaltung des jeweiligen Glaubens bzw. einer Amalgamierung beider in der alltäglichen Wirklichkeit, für die das Gesetz über die 'Not-Civil-Ehe' den formalen (auch: Happy end-Rahmen) bereit stellt, positioniert sich Kompert trotz seines zurückhaltenden Duktus radikal gegen die sich zunehmend verfestigenden Radikalismen der Zeit und kreist – ebenfalls verhalten und bis zuletzt zweifelnd, weil mit überlieferten Gebräuchen brechend und somit die eigene Identität berührend –[22] eine utopische Vision ein, die – im Rückblick gesehen – am Traum einer deutsch-jüdischen (Kultur)Symbiose mitgeschrieben hat und ihm die nötige, vom schwarzen Engel der Geschichte freilich nicht zugestandene Substanz verleihen hätte können.

[22] Vgl. dazu den vorletzten als Frage formulierten Satz des Romans, ZR, 7, 244: «Ruht in der Tat alles schwer erkämpfte Glück auf dem Untergrunde von – Ruinen?»

WOLFGANG HACKL

«ICH HABE DAS MEER GESEHEN». ADALBERT STIFTERS SEHNSUCHT NACH ITALIEN

1.

Am 20. Juli 1857 schreibt Adalbert Stifter aus Linz an seinen Verleger Gustav Heckenast:

> Mein Sehnen seit vielen Jahren ist in Erfüllung gegangen: ich habe das Meer gesehen. Ich kann Ihnen mit Worten nicht beschreiben, wie groß die Empfindung war, welche ich hatte. Alle Dinge, welche ich bisher von der Erde gesehen hatte, Alpen Wälder Ebenen Gletscher *etc.* versinken zu Kleinlichkeiten gegen die Erhabenheit des Meeres. Ich wußte nicht, wie mir geschah. Ich hatte ein so tiefe Empfindung, wie ich sie nie in meinem Leben gegenüber von Naturdingen gehabt hatte.[1]

Auf knapp zwei, eng beschriebenen Briefseiten berichtet Stifter in der Folge von seiner Reise nach Triest, die er vom 6. Juni bis 4. Juli 1857 mit seiner Frau und den Ziehtöchtern Juliane und Josefine zurückgelegt hatte. «Wir gingen über Kremsmünster Spital am Pyhrn Rottenmann Leoben Bruk Graz Marburg [Maribor] Klagenfurt Laibach [Ljubljana] Adelsberg [Postojna] Triest Monfalcone Udine Pontafel [Pontebba] Villach Klagenfurt Friesach über den Rottenmanner-Tauern Spital Kremsmünster Linz».[2] In Triest stieg er selbstbewusst im *Hotel de la Ville*, «gerade auf die Rhede hinaus»[3] an der Riva Carotti

[1] Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, [Linz,] 20. Juli 1857, in *Adalbert Stifters sämmtliche Werke*, gegr. von A. Sauer, Calve-Kraus, Prag-Reichenberg 1901-1960. 2. Aufl. [Prag-Reichenberger Ausgabe], Bd. 19, N. 341 (im Folgenden zitiert als PRA, Band, Briefnummer).

[2] Ebenda.

[3] Ebenda.

ab.[4] Damit erfüllte sich für Stifter ein lange gehegter Wunsch, den er schon mehr als zehn Jahre vorher noch in seiner Wiener Zeit in einem Brief an Gustav Heckenast geäußert hatte:

> Ich habe das Meer noch nicht gesehen, ich habe Italien nicht gesehen, ich sehne mich nach beiden. Ich hoffe, es wird mir auch noch möglich sein – aber wehmüthig wäre der Gedanke, wenn es geschähe, da es zu spät ist, und in die verhärtete Seele nichts mehr hinein geht.[5]

Stifter schließt damit an einen Brief an seinen Verleger ein Jahr zuvor an, in dem er ihm während eines längeren Aufenthaltes in Linz seinen Plan skizzierte, in den nächsten Jahren Italien zu besuchen:

> Ich würde nach 2 Jahren oder nach einem Jahre Italien besuchen. In Rom 2 Jahre bleiben, in Neapel eines, um recht viel Geschichte, Landschaft, Meer, Himmel und Leute zu sehen und zu verarbeiten. Bestreiten Sie mir hiezu nur das Reisen (die Bewegung) das Bleiben an jedem Orte trage ich selber. Die Früchte erscheinen in Ihrem Verlage. Schaden dürften sie keinen haben, das versteht sich. Denken sie ein Jahr über das Ding nach, ich will auch ein Jahr nachdenken und mich sehnen. Wenn ich etwa so Meer-Novellen, oder italienische machen könnte, wie jezt Hochgebirgsleben? Oder ein Drama? – – Völker, Länder, Massen sollte ich sehen.[6]

Diesen Brief schrieb Stifter im Wissen um seine Anerkennung als Erzähler nach einem Sommer im Salzkammergut – «wir haben blos Gmunden gesehen» –[7] und im Wissen um die Bedeutung von persönlicher Anschauung und Erfahrung für sein Schreiben. Denn der Verweis auf das «Hochgebirgsleben» ist wohl ein Bezug zu seiner Erzählung *Der heilige Abend* (*Bergkristall*), für die Stifter durch die Begegnung mit Friedrich Simony in Hallstatt in diesem Sommer erste Anregungen bekam

---

[4] Heute befindet sich dort der Hauptsitz von Fincantieri, dem größten italienischen und europäischen Schiffbauunternehmen. Das Hotel wurde 1841 als Albergo Metternich eröffnet und nach den revolutionären Ereignissen1848 umbenannt. Es galt lange als das bedeutendste Hotel Triests, in dem u.a. auch Giuseppe Verdi und Gabriele D'Annunzio abstiegen.

[5] Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, Wien, 16. November 1846, PRA 17, 78.

[6] Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, Linz, 21. September 1845, PRA 17, 60.

[7] Ebenda.

und die Ende Dezember 1845 in der Zeitschrift *Gegenwart* erschien.

Das Meer hatte Stifter zwar in seinen frühen Novellen bereits thematisiert, doch lag seine Funktion in seiner ersten Novelle *Der Condor,* die seinen Ruhm als Erzähler begründete, nicht in der Anschaulichkeit der Darstellung. Als sich Cornelia das Gesehene nicht erklären kann und es der Erzähler als «in nebelhafter Entfernung ungeheure Schneefelder [am Horizonte]» beschreibt, beschränkt sich Coloman auf den knappen Hinweis: «Es ist das Mittelmeer, verehrtes Fräulein».[8] Auch Abdias erklärt nach der neunundzwanzigtägigen Reise aus dem Atlasgebirge an die algerische Küste dem erschrockenen Ulram das «unbekannte[] Ungeheuer» knapp: «Das ist das Mittelmeer, […] jenseits dessen das Land Europa liegt, in welches wir ziehen».[9] Die Grenze zwischen den Kontinenten wird als «dunkelblauer, fast schwarzer Streifen, in furchtbar gerader langer Linie»[10] erst an der europäischen Küste «die schimmernde freundliche Küste Europas auf dem blauen Wasser – die Küste Europas, nach welchem Lande Abdias sich einst gesehnet hatte».[11] Von der Erhabenheit des Meeres ist hier noch nicht die Rede. Vielmehr geht es im *Condor* um die kartographische Verortung des Unvorstellbaren und im *Abdias* um den radikalen Schauplatzwechsel vom exotischen Raum des ersten Teiles hin zur vertrauten Landschaft «unseres schönen Vaterlandes».[12] Mit diesem Perspektivenwechsel ist zudem eine gebrochene Vorausdeutung verbunden, denn der «fast schwarze[] Streifen in furchtbar langer Linie» steht in Spannung zum Sehnsuchtsland Europa, in

[8] A. Stifter, *Der Condor*, in Ders., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hrsg. von A. Doppler und W. Frühwald, Bd. 1,4: *Studien. Buchfassungen*, Erster Band, hrsg. von H. Bergner und U. Dittmann, Kohlhammer, Stuttgart 1980, S. 15–41, hier S. 26 (im Folgenden zitiert als A. Stifter, Titel, Herausgeber, HKG, Band, Seite).

[9] A. Stifter, *Abdias,* hrsg. von H. Bergner und U. Dittmann, HKG, 1, 5, S. 235-342, hier S. 296.

[10] Ebenda.

[11] Stifter, *Abdias*, S. 299.

[12] Stifter, *Abdias*, S. 300.

dem in der Journalfassung Abdias noch «sein Heil und Ditha ihre Seligkeit empfangen sollte».[13]

2.

Dass Stifter ein erfolgreiches Leben als Schriftsteller erhoffte und dieses auch wie seine Vorbilder inszenieren wollte, ist nicht weiter erstaunlich, gelten doch die Jahre in Wien zwischen 1840 und 1848 als die literarisch erfolgreichsten in Stifters Biografie.[14] Jährlich erschienen mehrere Erzählungen in Jahrbüchern, Zeitschriften und Almanachen, die in überarbeiteten Buchfassungen ab 1844 bei Heckenast in den *Studien* und 1853 in den *Bunten Steinen* erschienen und nicht nur seine Reputation als Schriftsteller förderten, sondern auch finanzielle Sicherheiten boten.

Gleichzeitig fand Stifter als Gesellschafter und Hauslehrer Zugang zu höchsten gesellschaftlichen Kreisen und wurde von den Schriftstellerkollegen Wiens geachtet. Daher sind die ersten Pläne einer Romreise und die Hoffnung auf ein Leben als Künstler, der frei von sonstigen beruflichen Aufgaben sich ganz dem Schreiben widmen kann, naheliegend. Angesichts der guten Auftragslage plant er

> mit einigem ersparten Gelde nach Rom [zu] gehen, und dort der Jahre einige samt Gattin [zu] verleben. Gehn die Arbeiten dort gut, so muß Neapel und Sicilien an die Reihe. […] Daß ich die ewige Stadt sehen und fühlen muß, daß ich das Meer, Italien und den Süden sehen muß, werden Sie am ersten begreifen; denn sonst müßte ich ja gar nach Spanien gehen, oder in die Türkei.[15]

---

[13] A. Stifter, *Studien. Journalfassungen*, hrsg. von H. Bergner und U. Dittmann, HKG, 1, 2, S. 135.

[14] Vgl. P. Becher, *Adalbert Stifter. Sehnsucht nach Harmonie*, Pustet, Regensburg 2005, S. 126-133.

[15] Adalbert Stifter an Ludwig von Collin, Wien, 11. März 1842, PRA 17, 38. Ludwig von Collin wurde von Stifter unterrichtet, er war der Sohn des Schriftstellers Matthäus von Collin (1779-1824) und dessen Frau Anna Maria von Collin (1789-1860), die nach dem Tod ihres Mannes in der Hofburg lebte.

Der Ortswechsel soll außerdem seinem literarischen Werk neue Möglichkeiten eröffnen, seine literarischen Stoffe erweitern und vertiefen. Denn im selben Brief klagt er seinem Freund gegenüber, wie unzufrieden er mit seinem aktuellen Schaffen ist:

> [A]ber wenn sie fertig sind, so sind es wieder der alte Strumpf, an dem ich nun schon 36 Jahre strike – und wenn auch partheiische Freunde sagen, Garn und Arbeit werde nun respectabler, so weiß ich doch, daß es nicht wahr ist, allein der ärgste Betrüger bin ich selber; denn ich mache mir weis, nächstens wird es schon ganz auserlesen werden – und so schleift sichs fort.[16]

Wie Goethe und viele andere Schriftsteller will Stifter also seine Künstlerexistenz durch einen Rom- und Italienaufenthalt festigen und legitimieren, um sich mit der italienischen Landschaft, der Geschichte, der Kunst und den Menschen auseinanderzusetzen. Damit rekurriert Stifter auf den Topos der Italiensehnsucht und stellt sich bewusst in die Tradition des klassisch-romantischen Zeitalters, als angeregt durch Winckelmanns Reise 1755 «eine ganze Generation von europäischen Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern eine extreme Faszination für Italien als Land der Kunst, des Denkens, als Land des Glaubens und der Freiheit [erlebte]. Und die Begeisterung für Italien ist so intensiv, dass die geistige Elite nach Süden pilgert, […] getrieben von der Liebe zur antiken Kunst, für eine ästhetische Wallfahrt».[17] Dem Winckelmann'schen Klassizismuskonzept bleibt Stifter im Übrigen bis zum mit Johann Aprent herausgegebenen *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* und bis zum *Nachsommer* verbunden.[18] Gerade im *Nachsommer* hat Stifter «die antike Welt der Griechen als ein scheinbar zeitenthobenes Bild vor Augen».[19] Dementsprechend findet sich auch im den Roman

[16] Ebenda.

[17] M. Freschi, *Die deutsche Italiensehnsucht von Winckelmann bis Heine*, «Studia Germanica Posnaniensia», 32 (2011), S. 5.

[18] Vgl. W.M. Bauers Kommentar zu *Beilage zu einem Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik* in A. Stifter, *Schriften zur Literatur und Theater*, hrsg. von W.M. Bauer, HKG, 8, 1, S. 209.

[19] G. Catalano, *Griechische Spuren in Stifters* Nachsommer, in G. Hess, E. Agazzi, E. Décultot (Hg.), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, De Gruyter, Berlin-New York 2009, S. 99-115, hier S. 105.

begleitenden Briefwechsel mit Heckenast «die häufige Verwendung von klassischen Begriffen Winckelmannscher Prägung: Einfach und edel, ruhig und abgerundet soll sein neues Werk sein».[20] Lokalisiert bleibt diese der antiken Klassik verpflichtete Welt hingegen im voralpenländischen Asperhof, genauso wie das Tusculum in der Novelle *Feldblumen* im von zahlreichen Reisen vertrauten Salzkammergut am Traunsee, das er als Synthese seiner naturwissenschaftlichen und ästhetischen Interessen konzipiert.[21]

3.

Die Erhabenheit des Meeres vermag Stifter indessen erst im Nachhinein eindrücklich zu gestalten, wobei selbstverständlich die Inszenierung der Wahrnehmungen nicht fehlen darf. «Zwei Stunden des frühen Morgens blieb ich am 20ten Juni auf einem Hügel bei Opschina [Opicina/Opčina] sizen, und sah auf das tief unter meinen Füssen liegende Meere. Wie groß ist Gott, wie herrlich ist seine Welt!»[22] Angesichts solcher Größe geht es nicht ohne den Topos der Unbeschreibbarkeit: «Ich werde Ihnen mündlich sehr viel sagen, das Papier ist zu jeder Mittheilung zu klein».[23] Tagelang beobachtet er das Meer und ist von der Fülle und Wechselhaftigkeit der Anschauung bewegt:

> Jeden Tag jede Stunde war es anders und immer herrlich. In Farben wie lichter Smaragd wie leuchtender Azur wie tiefes Ultramarin ja wie ein Panzer mit lauter Silberschuppen spielte es vor mir, je nachdem die Sonne es streifte, eine mit Wolken gestikte oder ganz reine Kuppel über ihm stand, je nachdem der Himmel am Morgen in tiefer Bläue ruhte oder am Nachmittage in fast weißer Hize glühte.[24]

Dramatisch schildert Stifter auch seine Wahrnehmung eines Gewitters, das sich am Nachmittag über dem Meer mit Wolken «wie schwindelnd hohe Berge, die an seinem fernen Rande empor ragen», ankündigt und abends losbricht und ihn in seiner Dynamik im Hafen so fasziniert, dass er die Dramatik wegen

[20] Catalano, *Griechische Spuren*, S. 111.
[21] Vgl. A. Stifter, *Feldblumen,* HKG, 1, 4, S. 43-171, hier S. 70ff.
[22] Vgl. Anm. 1.
[23] Ebenda.
[24] Ebenda.

der in der Dunkelheit fehlenden visuellen Eindrücke akustisch hervorhebt.

Gegen 8 Uhr begann das Blizen, welches sich spiegelte, daß oft Himmel und Meer ein einziges Feuer waren, und die Unzahl der Schiffe einen Augenblik im Leeren hing. Dabei war athemlose Stille. Um 11 Uhr kam der Sturm, und das Gewitter war über unsern Häuptern. Leider konnte ich der Finsterniß halber das Schäumen des Meeres nicht sehen, sondern nur hören. Eben so hörten wir das Rufen der Schifleute in den Tauen, das zeitweilige Läuten von Schifgloken, das Rasseln der Ketten der herabgelassenen Nothanker und mitunter einen Kanonenschuß. Es sollen 3 Schiffe von ihren Ketten gerissen aber von Dampfern wieder eingebracht worden sein. Von Unglüken auf der weiteren See verlautete nichts.[25]

Das Abklingen der Spannung und die Anschauung des homerischen «ewige[n] Meer[es]» am folgenden Tag vermittelt Stifter wieder mit malerischen Bildern.

Am nächsten Tage war das Meer bewegt. Die schönen röthlich schimmernden Steinküsten von *Muggia Capodistria Pirano* dann der grauliche öde Karst hoben sich reizend von der dunkelblauen gedehnten beweglichen Fläche, und die zahlreichen Segel zogen um so leuchtender von gelegentlichen Strahlen getroffen über ihre dunkle Unterlage. Wolken breiteten wandelnde Schatten über das Schauspiel. Gegen Nachmittag beruhigten sich Himmel und Wasser.[26]

Keine besondere Aufmerksamkeit widmet Stifter der Stadt selbst, die schon Seume als sehr «merkantilisch» bezeichnete,[27] dagegen zeigt er beinahe ethnographisches Interesse an der Bevölkerung:

Kaum minder als das «ewige Meer» (wie Homer sagt) ergrif mich das Treiben der Menschen und das Betrachten eines Volkes, das so merkwürdig ist, und eine so große Geschichte hinter sich hat. Ich habe nur ein Stükchen Italien gesehen, und dieses mir bisher fremd gebliebene Betrachten eines so ganz andern Volkes als des deutschen hat mich ganz neu und mächtig erregt. Die untern Klassen wirkten eigenthümlich auf mich ein, ich widmete ihnen große Aufmerksamkeit, und sprach mit ihnen in meinem ins Närrische verknitterten Italienisch, so daß ich jezt manches begreife, was mir bisher unerklärlich war. […] Was einen Frak anhatte, sprach mich weniger an und es war

[25] Ebenda.
[26] Ebenda.
[27] J.G. Seume, *Spaziergang nach Syrakus*, Rütten & Loening, Berlin 1989, S. 85.

mir, als müsse ich ihm mißtrauen. Auf der Ebene von *Udine* ist ein prächtiger Menschenschlag besonders herrliche junge Männer wie antike Gestalten.[28]

Dass Stifter aus Zeit- und Geldmangel nicht nach Venedig reiste, «weil ich dort der Bauwerke Gemälde und des Volkslebens wegen längere Zeit sein muß»,[29] mag nicht weiter überraschen. Dass er allerdings bedauert, das nahe Aquileia übersehen und nicht beachtet zu haben, erstaunt, «denn es müssen ja dort herrliche Trümmer und andere Spuren sein, da Aquileja so lange das Haupt der römischen Welt […] war».[30] Dieses Versäumnis steht damit in gewissem Widerspruch zur immer wieder geäußerten Sehnsucht nach der Antike.

Alles in allem zieht Stifter jedoch ein begeistertes Resümee.

Ich bin durch das Meer und durch die Eindrüke eines fremden Volkes noch einmal so reich geworden als ich es bisher war. […] Fremde Landschaften und Menschen erweitern den Blik und machen die Kunst großartiger und allgemeiner. […] Auch meine Gattin schwamm in einem Entzüken, das ich früher nie an ihr gekannt hatte».[31]

Und so arbeitet er nach Linz zurückgekehrt nach einer einwöchigen Phase, in der er berauscht von den Erfahrungen noch unfähig zum Schreiben war, wie versprochen – «Jezt werde ich den Schluß vom III des Nachsommers schnell fördern» –[32] mit neuer Energie an der Beendigung des *Nachsommers.* Am 19. August 1857 schreibt er euphorisch an Heckenast: «Nach meiner Reise war ich ein frischer und geklärter Mensch, es ging wie Schuppen von meinen Bliken, und in einem Schlage sprang es in die Augen, was an jenen Plaz gehörte. Sie bekommen nun in Kürze vier gedrukte Bogen».[33] Und am 12. September 1857 meldet er dem Verleger den Abschluss des Romans.[34]

---

[28] Vgl. Anm. 1.
[29] Ebenda.
[30] Ebenda.
[31] Ebenda.
[32] Ebenda.
[33] Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, Linz, 19. August 1857, PRA 19, 344.
[34] «Heute um 12 Uhr habe ich das lezte Wort des Nachsommers nieder geschrieben» (Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, Linz, 12. September 1857, PRA 19, 350).

4.

Doch in all der Euphorie und der Hoffnung auf neue Schaffenskraft ist im Brief auch Stifters Resignation spürbar:

> Lieber theurer Freund! bei diesem kleinen Vorgeschmake war es mir oft, als müssen mir heiße Thränen hervor brechen, daß ich so alt geworden bin, und das nicht gesehen habe. Ich weiß jezt mit Gewißheit, daß ich einen Monat werde in Venedig leben, daß ich Florenz Rom und Neapel sehen werde, ja daß ich etwa Jahre in Rom bleiben werde. Göthe ist erst durch Italien ein großer Dichter geworden, wäre ich vor 20□25 Jahren zum ersten Male und dann öfter nach Italien gekommen, so wäre auch aus mir etwas geworden. Das Herz möchte einem brechen bei Betrachtung gewisser Unmöglichkeiten. […] Selbst den „Nachsommer", so deutsch er ist, hätte ich anders gemacht, wenn ich ihn nach dieser Reise geschrieben hätte.[35]

Entsprechend bedauert Stifter, dass er im Vergleich zu Goethe und dessen *Römischen Elegien* kein Werk «auf einer solchen aber großen und langsamen Reise»[36] dichten kann.

Hier zeigt sich nicht nur Stifters wiederkehrende Referenz auf Goethe, Stifter nimmt hier darüber hinaus Bezug auf einen Traum der frühen Jahre, nämlich ein Leben als Schriftsteller ohne Nebenerwerb führen zu können. Kurz bevor er Heckenast wieder von seiner Sehnsucht nach Italien schreibt,[37] berichtet er ihm von seinen Plänen, sich in Zukunft ganz der Schriftstellerei zu widmen:

> Ich habe daher den Plan, jede Nebenbeschäftigung, die mir von sonst woher angebothen wird (außer meinen ästhetischen Vorlesungen 2 Mal die Woche Abends) abzulehnen, und alle meine Zeit den Schriftstellerarbeiten zu widmen. Ich habe meine Zeit sündhaft zerstreut, und es kam doch nichts recht Reelles dabei heraus.[38]

Doch die Zuversicht, an die Produktivität während des ein Jahr zurückliegenden dreimonatigen Linzaufenthaltes anknüpfen zu können, zerschlug sich in den folgenden Krisenjahren der Monarchie. Obwohl Stifter nach dem Rücktritt Metternichs im

---

[35] Vgl. Anm. 1.
[36] Ebenda.
[37] Vgl. Anm. 5.
[38] Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, Wien, 18. Oktober 1846, PRA 17, 76.

März 1848 als Wahlmann in die politischen Ereignisse involviert war und so an seine Beteiligung an der *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich* anschloss, irritierten ihn die revolutionären Ereignisse, die damit verbundene Gewalt und der Nationalismus immer mehr; sie stärkten seinen Entschluss zu einer beruflichen Stabilisierung, um als engagierter Staatsbürger im Bildungsbereich seinen Teil zur Verbesserung der Verhältnisse beizutragen. Freilich erfolgte die Anstellung als Schulrat und Inspektor für Oberösterreich erst im Juni 1850.

Im Rückblick wird diese arbeitsintensive und durchaus erfolgreiche Zeit freilich vom «Elend der letzten Jahre – Linz 1855-1868»[39] und der Krankheit Stifters überschattet. Immer häufiger klagt er in diesen Jahren über die Fron der Verwaltung:

> Ich glaube, daß sich die Dinge an mir versündigen. Sie wissen, daß ich nicht eitel auf meine Arbeiten bin, Sie wissen am besten zu sagen, wie wenig ich mir genug thun kann, wie ich immer ausbessere (Sie leiden ja sogar darunter), und wie unzufrieden ich am Ende doch wieder bin; aber manchmal ist mir – Sie werden es nicht mißdeuten und als Stolz auslegen, Ihnen kann ich es sagen – manchmal ist mir, ich könnte Meisterhaftes machen, was für alle Zeiten dauert und neben dem Größten bestehen kann, es ist ein tiefer heiliger Drang in mir, dazu zu gehn – aber da ist äußerlich nicht die Ruhe, die kleinen Dinge schreien drein, ihnen muß von Amtswegen und auf Befehl der Menschen, die sie für wichtig halten, obgewartet werden, und das Große ist dahin.[40]

Erschwerend kommen beständige Geldsorgen infolge von Stifters aufwändigem Lebensstil hinzu, die im Briefwechsel mit Heckenast eine genauso andauernde und dominante Rolle spielen wie die wiederkehrenden Erklärungsversuche und Entschuldigungen für nicht eingehaltene Abgabetermine seiner Manuskripte.

Wie Grillparzer braucht also auch Stifter das Erlebnis einer tiefen Krise als Anstoß für die Reise.[41] Berufliche Misserfolge wie die Ablehnung des mit Johannes Aprent verfassten *Lese-*

[39] Bechter, *Adalbert Stifter*, S. 187.

[40] Adalbert Stifter an Gustav Heckenast, Linz, 13. Mai 1854, PRA 18, 286.

[41] Grillparzer bereiste Italien 1819 nach dem Selbstmord seiner Mutter und eines Bruders.

buchs zur Förderung humaner Bildung durch das Ministerium (1854), dann der Entzug der Inspektion der von ihm initiierten Realschule in Linz (1855) sowie andauernde drückende finanzielle Sorgen und zunehmende gesundheitliche Beschwerden infolge anhaltender Überanstrengung und seines phäakischen Lebenstils verstärken den Wunsch nach einem von Amtsgeschäften befreiten Schriftstellerleben oder wenigstens nach einem ausgiebigen Ortswechsel. Denn in dieser bedrückenden Lage ist ihm auch der vom Kaiser verliehene Franz Josefs-Orden kein Trost, erhofft er sich doch in Wahrheit, dass der Kaiser ihm «wie Augustus dem Virgil wie ein kleiner Fürst dem hohen Göthe die Muße gäbe schaffen zu können».[42] Dann würde er wie dieser

> mit ewigen Meisterwerken den Dank [abtragen]. Ich bin zwar kein Göthe aber einer aus seiner Verwandtschaft, und der Same des Reinen Hochgesinnten Einfachen geht auch aus meinen Schriften in die Herzen, davon habe ich Beweise, und wer weiß, ob sie nicht mithelfen, einmal einen großen unendlichen Geist, der höher ist als Göthe Schiller und alle, in seiner Jugend von dem Eklen Widerwärtigen Zerrissenen abzuziehen, der Ruhe und Einfalt zuzuwenden und ihm um so früher Raum geben, zu seinen Schöpfungen zu schreiten, die das Ergözen und Staunen der Welt sein werden.[43]

Schließlich ist auch dieser Brief ein Zeugnis von Stifters andauernden Geldsorgen infolge von Stifters aufwändigem Lebensstil, die im Briefwechsel mit Heckenast genauso eine andauernde und dominante Rolle spielen, wie die wiederkehrenden Erklärungsversuche und Entschuldigungen für nicht eingehaltene Abgabetermine seiner Manuskripte.

Denn trotz prekärer finanzieller Verhältnisse macht er sich 1857 noch vor den letzten Arbeiten am *Nachsommer* in einer

---

[42] Vgl. Anm. 40. Kaiser Franz Joseph hat sich später allerdings doch noch als ‘Mäzen’ erwiesen, als Stifter nach mehrmals verlängertem krankheitsbedingten Sonderurlaub in den Ruhestand versetzt wurde. Stifter erhielt aufgrund einer kaiserliches Erlasses trotz verhältnismäßig kurzer Beamtentätigkeit den vollen Gehalt als Pension. Vgl. G. Heilingsetzer, *Der Kaiserstaat, das Kronland Österreich ob der Enns und die Bürokratie. Das Umfeld des Schulrates Adalbert Stifter*, in A. Doppler, J. John, J. Lachinger, H. Laufhütte (Hg.), *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie – Wissenschaft – Politik,* Niemeyer, Tübingen 2007, S. 85-96, hier S. 96.

[43] Anm. 40.

eigenen Kutsche auf die Reise, «die denn doch auch wieder nothwendig war. Hätte ich noch 3 Jahre wie jezt schon 7 den Pfennigberg aus meinen Fenstern angeschaut, so wäre ich dem Blödsinne nahe gerückt».[44] Kurz vor der Abreise ist er sich allerdings noch nicht wirklich sicher, sein Ziel erreichen und dem Schwachsinn entgehen zu können:

> Wenn unser bischen Geld hinreicht, so gehen wir von Klagenfurt nach Triest. Ich habe das Meer noch nicht gesehen, und ich möchte es so gerne so gerne sehen. Welcher Eindruk auf mein Gemüth, welcher Schaz neuer Gedanken! Kann es nicht sein, so fahren wir mit *Jos* (so heißen wir sie) durch unsere Berge wieder an unsere Donau zurük, und ich kann statt der Kauffahrer und Kriegsschiffe die Donauschlepper ansehen.[45]

Stifter ersucht also Heckenast wieder einmal um Verständnis für die Bitte um einen Vorschuss, denn

> [z]ur Reise kömmt aber ein Nachwehe ein saurer Apfel, in den ich gerne beiße, wenn Sie ihn ein wenig theilen. Sie hat nehmlich bedeutend mehr gekostet, als ich dachte. Ich bin auch länger ausgeblieben als ich vorhatte. An Ort und Stelle sah ich erst die Nothwendigkeit ein, nichts zu übereilen, weil die Frucht verloren gewesen wäre, und eben darum das Unzulängliche viel zu viel gekostet hätte.[46]

5.

«Künstler sein, sich als Künstler wiederzuentdecken und nichts Weiteres als Künstler sein:»[47] so formuliert Marino Freschi das Leitmotiv von Goethes Reise nach Italien, die – wie später bei Stifter – eine Flucht vor den beruflichen Pflichten war und zu einer Erfahrung der Wiedergeburt wurde.[48] Insofern ist Stifter im Streben nach einer Künstlerexistenz ganz seinem literarischen Vorbild verpflichtet. Anders als viele seiner Zeitgenossen bleibt Stifters Italienbild jedoch eben durch den Rekurs

---

[44] Anm. 1.

[45] Adalbert Stifter an Louise Freifrau von Eichendorff, Linz, 2. Juni 1857, PRA 18, 338.

[46] Anm. 1. Stifter bezog seit 1846 von Heckenast einen monatlichen Vorschuss von 100 fl. Soviel bekam Stifter auch am Beginn seiner Linzer Zeit als Mitarbeiter des Statthalters von Oberösterreich. 1855 erhielt Stifter 1.800 fl. Jährlich. Vgl. Heilingsetzer, *Der Kaiserstaat,* S. 96.

[47] Freschi, *Italiensehnsucht*, S. 11.

[48] Ebenda, S. 9ff.

auf Goethe der Klassik verpflichtet, er orientiert sich nicht an der romantisch-vorreformatorischen Kunst der Nazarener, vor der er sich auch in Briefen und in seinen kunstkritischen Schriften distanziert.[49] Ebenso ist ihm die Sympathie für das Risorgimento fremd, dessen Nationalismus die Habsburger Monarchie bedrängte.[50]

Alles in allem bleibt Stifters Blick auf das Meer ein Zeugnis seines Hin-und-Hergerissen-Seins zwischen euphorischer Stilisierung und nachhaltigen Zweifeln. Dass Goethe dabei sein Fluchtpunkt war, liegt freilich nicht nur daran, dass Goethes Italienreise zum Modell wurde, denn «[d]er gebildete Deutsche reiste 'auf Goethes Spuren' nach Italien, besuchte mit ehrfürchtigem Sinn die Stätten, wo der Dichterfürst geweilt hatte und las dabei dessen Bericht – wahrscheinlich alle, die Dichter und die Nichtdichter, in der geheimen Absicht, wie Goethe eine 'geistige Wiedergeburt' zu erleben».[51] Goethe war obendrein «ein Vorbild, das Stifter selbst in seinen Briefen oft und mit Nachdruck in Anspruch genommen hat»,[52] denn er war für ihn und für viele seiner Zeitgenossen der «souveräne[] Repräsentant[] einer allumfassenden Humanität, die in einem organischen Wirklichkeits- und Naturkonzept begründet war und jeder neuen Gegenwart Vorbild sein und Orientierung bieten oder erleichtern sollte».[53]

Stifters Briefe sind daher nicht einfach als biografische Zeugnisse zu lesen oder als Wiederaufnahme seiner jugendlichen Schwärmerei, als er – noch unsicher, ob er eine Laufbahn als Maler oder Schriftsteller einschlagen solle – seinen Freund Adolf Freiherr von Brenner 1836 bittet, er möge «unaussprech-

---

[49] Vgl. K. Möseneder, *Einleitung,* in A. Stifter, *Schriften zur bildenden Kunst. Apparat. Kommentar*, hrsg. von K. Möseneder, HKG 8, 5, S. 17ff.

[50] Dazu kommt freilich, dass sich Stifter politisch vorwiegend mit dem Königreich Böhmen und dem Königreich Ungarn auseinandersetzte.

[51] G. E. Grimm, U. Breymayer, W. Erhart (Hg.), *«Ein Gefühl vom freieren Leben». Deutsche Dichter in Italien,* Metzler, Stuttgart 1990, S. 12.

[52] A. Doppler, *Adalbert Stifters Briefe als Dokumente der Selbstdarstellung*, in *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert,* S. 1-12, hier S. 1.

[53] H. Laufhütte, *Anverwandlungen und Selbststilisierungen. Zur Bedeutung Goethes für das literarische Selbstverständnis Gottfried Kellers und Adalbert Stifters,* in, *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert*, S. 163-181, hier S. 174.

lich viel, auch von Rom [schreiben]», das «noch mit allerlei Nebenzauber eingeflort» ist.[54] Sie sind auch nicht Beleg einer rückwärtsgewandten Utopie, obwohl Rom für Stifter tatsächlich ein unerreichter Ort blieb. Vielmehr sind sie «Dokumente der Selbstdarstellung», in denen versucht wird, «im Leben ein zweites Leben durch Briefe hervorzubringen».[55] Demzufolge zeigt sich in Stifters Briefen über seine Reisepläne nach Rom und Italien und über die tatsächliche Reise nach Triest die unaufhebbare Spannung zwischen seinem Selbstbild als Dichter und seinen Zweifeln und Angstzuständen.

[54] Adalbert Stifter an Adolf Freiherrn von Brenner, Wien, 4. Februar 1836, PRA 16, 15. Brenner war damals Attaché an der Österreichischen Botschaft in Rom.

[55] A. Doppler, *Adalbert Stifters Briefe*, S. 1.

ALESSANDRO FAMBRINI

PROGETTI DEL MONDO. KURD LASSWITZ ALLA RICERCA DELL'UTOPIA[1]

Kurd Laßwitz, nel breve saggio *Über Zukunftsträume* (1899) – suo vero e proprio manifesto poetico nonché riflessione sulle implicazioni di un genere nuovo di letteratura che egli stesso aveva contribuito e stava contribuendo a creare – scrive un inno al futuro in cui l'ottimismo del secolo che si sta concludendo si fonde con i residui della sua fede kantiana:

> I progressi tecnici che sogno per il nostro futuro rappresentano per me un ambito inesauribile di puro piacere estetico, nella consapevolezza che l'eterna libertà della ragione sta marciando trionfatrice sulla costrizione della natura, e il suo sole intellettuale risplende luminoso fin dentro l'oscurità della limitatezza del nostro agire.[2]

Emblematica per un rappresentante del positivismo ottocentesco è l'individuazione del simbolo di tale slancio rivolto al futuro nell'immagine del treno che Laßwitz evocherà poco dopo, della ferrovia che, come prodigio tecnico, cade nel corso del secolo sotto l'ombra di una duplice e contrastante impressione, quella dell'esaltazione e quella della demonizzazione. In Germania ciò avviene in modo peculiare. Fin dalla realizzazione e dalla diffusione dei primi complessi ferroviari, l'idea di una rete territoriale tenuta insieme dai binari va a unirsi a quella

---

[1] Questo lavoro è uscito in versione diversa e parziale su «If», 20 (2016), *Utopia*.

[2] K. Laßwitz, *Sui sogni dell'avvenire*, in *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, Università degli Studi di Trento, Trento 2015, p. 208.

dell'unità tedesca e la ferrovia diviene una sorta di emanazione concreta, al passo con i tempi, dello spirito di una nazione che vede in essa e nella sua immagine dirompente di solidità, inarrestabilità e coesione una metafora delle proprie aspirazioni, di quella *Tüchtigkeit* che *Soll und Haben* (1855) di Gustav Freytag traduce in forma narrativa.

Già Goethe, del resto, nel 1828 aveva individuato nella neonata ferrovia e nelle ricadute che essa avrebbe prodotto sui processi di scambio e di comunicazione un passaggio cruciale verso la futura unità tedesca.[3] Dopo di lui, sono gli autori dello *Junges Deutschland* a saldare l'entusiasmo per la ferrovia con quello per il progresso: l'una e l'altro sono veicoli di rivoluzione. Anche se poi l'atteggiamento infuocato degli scrittori rivoluzionari si stempera e si ricompone talvolta in una cornice più misurata, in cui la strada ferrata diviene strumento che, incarnandolo, esporta lo spirito borghese e ne amplia i confini fino a un orizzonte potenzialmente infinito. Esemplare in tal senso è *Sträflinge* (1846; l'autore gli diede poi un seguito tardo nel 1876 nella raccolta *Nach dreißig Jahren*) di Bertold Auerbach, in cui il treno è sì mezzo di liberazione dalle ristrettezze di una vita segnata dalla *routine*, strumento che permette evasione, ma anche realizzazione di sé nel solco di un'etica che ottimisticamente prevede un posto per tutti purché si abbia sufficiente costanza da cercarlo (e da accettarlo). Come spesso accade, è Heinrich Heine a cogliere con lo sguardo più acuto le contraddizioni implicite nella modernizzazione realizzata attraverso la tecnica, quando, nelle pagine di *Lutetia* (1854) assume il treno come metafora di un progresso inarrestabile, verso il quale si guarda con impazienza e al tempo stesso con il timore che esso, nella sua corsa pazza, trascini via con sé la dimensione umana della vita, lo spazio in cui s'insinua la poesia – simile in questo al comunismo, il cui compimento, quando il *Buch der Lieder* «servirà al droghiere per fare i cartocci dove verserà il caffè o il tabacco da fiuto per le vecchie dell'avvenire»,[4] segnerà il sacri-

[3] J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, mit einer Einführung hrsg. von E. Behler, DTV, München 1976, p. 702.

[4] H. Heine, *Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, in Id., *Historisch-kritisch Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Ausgabe), hrsg.

ficio del vecchio mondo e della sua arte:

> L'apertura delle due nuove strade ferrate, di cui l'una porta a Orleans, l'altra a Rouen, suscita qui un'emozione che pervade chiunque non si trovi socialmente su uno sgabello isolante. Tutta la popolazione di Parigi forma in questo momento come una catena, dove l'uno trasmette all'altro la scossa elettrica. Ma mentre la massa osserva stupita e intontita l'aspetto esteriore delle grandi forze del progresso, il pensatore è preso da quell'intimo brivido che sempre ci prende quando accade alcunché d'inaudito, di prodigioso, con effetti imprevedibili e incalcolabili. Sentiamo per ora che tutta la nostra esistenza è sospinta, è scaraventata in orbite nuove, che una nuova vita, nuove gioie e nuovi dolori ci attendono, e l'ignoto esercita il suo tenebroso fascino, allettante, angosciante.[5]

Laßwitz si trova al di qua e al tempo stesso al di là di demonizzazioni e divinizzazioni. Il treno, in *Sui sogni dell'avvenire*, gli appare come segno concreto, tangibile, delle potenzialità umane, agente non più metaforico di un progresso reale che accende la speranza di un'interrelazione virtuosa tra etica e tecnica:

> La storia degli stati mi è sempre apparsa come un caos di crudeltà ed egoismo, intrigo, miseria e disperazione, sul quale si stagliano soltanto i martiri delle idee come eroi tragici. Ma quando mi fermo sui binari in attesa del treno che arriva rombando verso di me, sono sopraffatto da un sentimento di sublime, di poderoso, dell'inaccessibilità di un infinito che pure ci appartiene, un sentimento che un tempo solo la natura era in grado di offrirci, alla vista dei deserti congelati dei ghiacciai, o del cielo stellato sopra di noi che, nonostante la sua distanza siderale, abbraccia lo spirito dell'uomo.[6]

Ma seppure carico dei toni e delle immagini standardizzati nell'immaginario del secolo, quello di Laßwitz è un positivismo 'aperto', estraneo e anzi in aperta – se pure bonaria, com'è nello stile dell'autore di Breslavia – polemica contro lo scientismo che coltiva «la speranza di scoprire Iddio sotto il microscopio»,[7] quello di Du Bois-Reymond e di Häckel, che aspirava al disve-

---

von M. Windfuhr, Bd. 13/1: *Lutetia I*, bearb. von V. Hansen, Hoffmann und Campe, Hamburg 1990, p. 167.

[5] Ivi, p. 57. La traduzione qui utilizzata è ripresa da: H. Heine, *Lutezia*, a cura di Ferruccio Amoroso, UTET, Torino 1969², pp. 287-288.

[6] Laßwitz, *Sui sogni dell'avvenire*, pp. 227-228.

[7] S. Solmi, *Prefazione*, in S. Solmi, C. Fruttero (ed.), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi, Torino 1959, p. VI.

lamento degli 'enigmi ultimi' dell'esistenza e, di riflesso, alla possibilità di una conoscenza che pesi, misuri e risolva i problemi con una bilancia unicamente quantitativa e materiale. Emil Du Bois-Reymond, che in occasione di una conferenza tenuta presso la Reale Accademia delle Scienze di Berlino l'8 luglio 1880, a enumerare i *sieben Welträthsel*, i sette interrogativi ultimi non ancora risolti dalla scienza (e per lui irrisolvibili: «ignoramus, et ignorabimus» era il suo motto):

> I: la natura della materia e dell'energia; II: l'origine del movimento; III: l'origine prima della vita; IV: la finalità della natura; V: la produzione delle sensazioni semplici; VI: il pensiero razionale e l'origine del linguaggio; VII: la questione del libero arbitrio.[8]

Ed Ernst Häckel, che a Du Bois-Reymond aveva risposto, in quella che voleva essere una formulazione ultimativa, con la pubblicazione nel 1899 di *Die Welträthsel*, vera e propria *summa* che condensa le acquisizioni e le aspettative del secolo al tramonto,[9] in cui i confini del materialismo e del determinismo venivano spostati a un limite estremo e ci si proiettava verso orizzonti molto meno definibili secondo il metro della scienza e della tecnica. I primi sei quesiti di Du Bois-Reymond venivano da Häckel disciolti – una volta liquidato come inconsistente in quanto argomento puramente dogmatico il problema del libero arbitrio – nell'unica essenziale questione della 'sostanza' alla quale sarebbe da ricondurre la fondamentale unità dell'esistente, colonna portante del monismo häckeliano.

Die Welträthsel si propone come sintesi estrema dell'Ottocento, partorita al suo spirare, e del concetto di progresso che ne informa la buona parte. L'idea stessa della sussistenza degli «enigmi dell'universo» soggiace a una concezione secondo la quale l'evoluzione delle conoscenze umane tenderebbe verso un

---

[8] Cfr. E. Du Bois-Reymond. *Die sieben Welträtsel. In der Leibniz-Stiftung der Akademie der Wissenschaften am 8. Juli 1880 gehaltene Rede*, in *Reden von Emil du Bois-Reymond in zwei Bänden*, zweite vervollständigte Auflage, hrsg. von Estelle Du Bois-Reymond, Veit & Comp., Leipzig 1912, vol. 2., pp. 65-98.

[9] *Die Welträthsel* fu tradotto in ventiquattro lingue e giunto ben presto alle quattrocentomila copie di vendita. L'edizione italiana risale al 1904: E. Häckel, *I problemi dell'universo*, trad. di A. Herlitzka, UTET, Torino 1904.

obiettivo di stasi, raggiunto il quale il compito della ragione potrà ritenersi esaurito. E tuttavia a una rilettura attuale, molte parti dei *Welträthsel* appaiono come una vera e propria 'fantasia scientifica' in cui le ottimistiche raffigurazioni di chi aveva individuato nel progresso una chiave per sbaragliare in modo definitivo il campo delle conoscenze da ogni ingombro metafisico vengono deviate verso costruzioni ipotetiche prive di correlato oggettivo. Si entra cioè in quei «mondi del 'se'» che costituiscono così larga parte dell'immaginario di Laßwitz. L'irrappresentabile ha bisogno di raffigurazioni fantastiche per essere formulato, e può essere restituito all'intuizione e non alla comprensione razionale: pertanto finisce per assumere forme che appartengono al mito. Se in Häckel si assiste al tentativo di assimilare ciò che è soggetto di speculazione metafisica alla regola della solubilità attraverso l'ordine e la classificazione, Laßwitz si rende conto dei limiti di quel metodo e nella sua produzione letteraria reagisce con l'ironia, trattenendone la parte che non confligge con l'umano, ma si presta a essere integrata con esso.

Nel racconto *Wie der Teufel den Professor holte* (1907) si tenta di dare risposta ad alcuni degli interrogativi häckeliani, ma passando attraverso lo scetticismo di chi già vede tramontati quei sogni che la scienza aveva generato, e li recupera ormai soltanto come materiali narrativi, fondendoli con una visione disinvolta di ciò che sta all'estremo opposto dello spettro: lo spiritualismo e l'irrazionalismo che la stessa epoca proietta. Come a dire che entrambe le visioni del mondo, razionale e irrazionale, si nutrono in fondo delle stesse convenzioni e delle stesse illusioni. Anche se poi è chiaro che la sua polemica più sferzante Laßwitz la porta avanti contro le pseudoscienze di matrice esoterica che pretendevano di scavalcare all'indietro il metodo scientifico moderno e far ripiombare la civiltà in un universo dominato da forze inconoscibili: ma nel farlo si proietta in avanti, verso la visione di un'umanità integrale in cui il dominio sulla natura non entri in contraddizione con le forze che la animano e che sono anche al fondo di tutti noi.

In quello che fu il suo ultimo testo pubblicato in vita, *Unser Recht auf Bewohner anderer Welten* (1910), Laßwitz trasmette

un messaggio di «ecumenismo cosmico», estendendo la portata di tali forze all'intero universo e agli esseri che potenzialmente lo popolano, in un manifesto di vero e proprio ultrailluminismo:

> Da quando la scienza ha trasformato la terra in un pianeta, le stelle in un sole come il nostro, non possiamo sollevare lo sguardo al cielo stellato senza immaginare, insieme a Giordano Bruno, che anche su quei mondi irraggiungibili potrebbero albergare creature viventi, dotate di sentimento e di pensiero. Ci appare persino irragionevole che nell'infinità dell'universo la nostra terra sia l'unica a ospitare esseri dotati di ragione. La ragione del mondo esige necessariamente anche infinite gradazioni di creature senzienti.[10]

La visione di Laßwitz di un intelletto universale che informa ogni manifestazione dell'esistente si lega a una proiezione utopica del tutto umana che abbina all'ineluttabilità della ragione anche un impegno della volontà e che da aspirazione e desiderio deve coagularsi in progetto:

> A ciò si aggiunge il desiderio profondo e inestinguibile di condizioni di vita migliori e più felici di quelle che la terra può offrire. Sogniamo una civiltà più progredita, ma vorremmo che non fosse solo una speranza da realizzarsi nel lontano futuro. Ci diciamo che ciò che il futuro può produrre sulla terra, nell'infinità del tempo e dello spazio prima o poi e in qualche luogo dovrà pure avverarsi.[11]

L'entusiasmo che Laßwitz professa, tuttavia, quando viene tradotto in forma narrativa, raramente produce scenari alternativi che ne mantengono fermo lo slancio: quando si coniuga al modo futuro, il determinismo positivista deve misurarsi con la dimensione del possibile, e i mondi che ne scaturiscono sono necessariamente ipotetici e molteplici. Così, nel suo romanzo più famoso, *Auf zwei Planeten* (1897), il messaggio di pace di cui sono latori i marziani, incarnazione di un'umanità migliore (fisicamente sono identici ai terrestri) e seguaci di un pensiero nel quale si riflettono i fondamenti dell'insegnamento kantiano, trova continue smentite non solo presso la civiltà degli arretrati terrestri, ma all'interno delle loro stesse fila, sottoposte non meno di quelle del genere umano al degrado morale di meschinità e

[10] Laßwitz, *Il nostro diritto rispetto agli abitanti di altri mondi*, in Id., *I sogni dell'avvenire*, p. 210.
[11] Ivi.

tradimenti. Così, nei più tardi romanzi *Aspira. Der Roman einer Wolke* (1905) e *Sternentau. Die Pflanze von Neptunsmond* (1909) l'ottimismo del primo periodo si stempera in note molto più malinconiche. Mentre in *Aspira* è forte l'influenza dello *Zend-Avesta* di Fechner, di cui Laßwitz aveva curato un'edizione nel 1901,[12] in *Sternentau* all'idea fechneriana di una natura animata si aggiunge l'influsso di Svante Arrhenius con il suo concetto di panspermia (nel romanzo la spora della «pianta della luna di Nettuno» del sottotitolo approda sulla terra e dà vita a una propria progenie): ma se il problema della «nube» animata di *Aspira*, quello di conciliare il mondo della necessità (la natura) con quello della libertà (l'uomo e la sua civiltà) resta irrisolto e tuttavia non appare irrisolvibile su un piano ideale, in *Sternentau* la sentenza finale emessa dagli «Idoni», stirpe della pianta cosmica, lascia poco spazio all'ottimismo: la cultura tecnica cui l'uomo è approdato ha prodotto un distacco irreparabile dall'«anima del pianeta», segnando una via che forse sarà senza ritorno.

Ugualmente, nella copiosa produzione breve dell'autore tedesco l'ottimismo di volontà e ragione quasi sempre si ridimensiona nel doppio fuoco dell'ambiguità o dell'ironia, anche quando le sue opere giocano sul filo dell'utopia, di cui offrono versioni caute e parodistiche. È questo il caso di *Apoikis* (1882), una breve parabola che ammicca ai classici del genere, a quelli recenti (l'amico che invita al viaggio il protagonista si chiama Lord Lytton, come l'autore di *The Coming Race*, 1870, di Edward Bulwer Lytton, che costituisce un preciso punto di riferimento per il racconto laßwitziano) e a quelli meno recenti (il topos dell'isola sulla quale approda un viaggiatore solitario, dall'*Utopia* di Thomas More alla *Città del Sole* di Campanella alla *New Atlantis* di Francis Bacon e soprattutto alla *Insel Felsenburg* [1731-1743] di Johann Gottfried Schnabel che, con la sua raffigurazione dell'utopia laica e illuminista di una comunità che vive in armonia con la natura e il cui benessere materiale

[12] G.Th. Fechner, *Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits*, bes. von K. Laßwitz, Voß, Hamburg und Leipzig 1901. Di Fechner, Laßwitz aveva curato anche l'edizione di *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen*, Voß, Hamburg und Leipzig 1899.

discende da quello interiore, incrocia diversi nessi tematici con l'opera di Laßwitz; che a Schnabel rivolge un neppure tanto nascosto omaggio nel nome del protagonista, Ehbert: una contrazione dell'Eberhard Julius protagonista di *Insel Felsenburg*).

Apoikis è stata ampiamente esplorata dalla critica e non intendo ora ritornarvi.[13] Vorrei fissare invece l'attenzione su un testo più breve e considerato generalmente più marginale, che appartiene all'ultima fase della vita dell'autore e che, secondo un filone che Laßwitz praticò con una certa costanza, si presenta secondo le modalità della fiaba metafisica, diversa e lontana da quel realismo estrapolativo che caratterizzava i racconti più noti dell'autore tedesco – da lui battezzati «fiabe scientifiche»[14] – e ne aveva fatto la fortuna.

Scritto nel 1908, apparso postumo nella raccolta *Empfundenes und Erkanntes. Aus dem Nachlasse* (1919), *Die Weltprojekte* reca il sottotitolo *Legende*, e si apre appunto sotto il segno di una raffigurazione leggendaria, che in epoca positivista era stata

[13] Su *Apoikis* si vedano tra gli altri: R. Schweikert, *Am Anfang war die Höhepunkt.* Apoikis *di Kurd Laßwitz als literarische Kabinettstück aus der Frühzeit deutscher Science-fiction von A bis O unter die Lupe genommen*, «Polaris», 8, hrsg. von Franz Rottensteiner, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1985, pp. 171-201; il II cap. di R. Schweikert, *Von Martiern und Menschen. Oder: Die Welt, durch Vernunft dividiert, geht nicht auf. Hinweise zum Verständnis von* Auf zwei Planeten, in K. Laßwitz, *Auf zwei Planeten*, Jubiläumausgabe, hrsg. von R. Schweikert, Heyne, München 1998, pp. 854-865; A. Fambrini, Apoikis*, ovvero I sogni della scienza sono un mondo senza scienziati*, «Futuro Europa», 26 (1999), pp. 109-111; e A. Fambrini, *«Nicht mehr bewinseltes Exil; sondern das ersehnte Asyl». Von Felsenburg zu Tristan da Cunha: Umwandlungen einer Utopie*, in F. Cambi e F. Ferrari (Hg.), *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, Università degli Studi di trento, Trento 2011, pp. 167-186.

[14] Così confida Laßwitz nel 1903 al suo biografo Hans Lindau: «Questo è il mio filo conduttore. In questo modo sono in grado di scrivere fiabe 'scientifiche', vale a dire di trattare argomenti scientifici in una forma poetica, ma non per creare conoscenza, bensì per produrre opere d'arte nel modo migliore che posso. Si deve sempre sapere dov'è che si inventa; e dove si fa ricerca non si può inventare. Questa rigida divisione spero di non averla mai dimenticata. La mia attività letteraria si spiega così, o almeno spero: ho troppo rispetto per la scienza per riversarvi dentro qualcosa che discende dalla mia inclinazione al favoleggiare, e perciò per la mia fantasia ho coltivato questo angolino fiabesco…» (H. Lindau, *Kurd Laßwitz*, in K. Laßwitz, *Empfundenes und Erkanntes*, Elischer, Leipzig 1919, pp. 54-55).

posta tuttavia sotto la lente della scienza, o quantomeno della possibilità di indagine scientifica: l'origine del mondo. Quella di Laßwitz sembra qui una risposta in chiave fiabesca ad alcuni degli interrogativi di Emil Du Bois-Reymond in *Die sieben Welträthsel*: i primi tre 'enigmi' posti dallo scienziato tedesco – quelli riguardanti la natura della materia e dell'energia, l'origine del movimento e l'origine prima della vita – corrispondono all'azione del creatore che, in *Die Weltprojekte*, un po' per curiosità un po' per noia decide di compiere un esperimento e di progettare i suoi mondi attraverso i suoi sottoposti:

> Prima che il mondo fosse creato, è logico che vi fosse il progetto. Ovviamente non uno soltanto. C'era un'infinità di mondi possibili in un'infinità di spazi possibili. E poiché si trattava di una cosa importante, i capi degli angeli ebbero il compito di elaborarla fin nei minimi dettagli.[15]

La creazione dovrebbe coincidere con la perfezione («Il Signore pensò di cercare il migliore dei mondi possibili e di farne l'unico mondo vero»),[16] ma qui si palesano i primi limiti dell'ente creatore, che deve rispondere a principî che, ironicamente, lo sopravanzano, quelli della necessità e dell'economia, riportandolo a una dimensione limitata e prosaica che ammicca a una realtà ben poco trascendente e assomiglia molto da vicino a quella pedestre del primo Novecento:

> Era già sul punto di realizzarlo, questo mondo della suprema beatitudine, quando ne vide il prezzo. Ahi ahi! Il mondo più perfetto era anche il più caro di tutti. Davvero troppo caro. Avrebbe avuto bisogno di sovvenzioni continue, perché nessun desiderio lì poteva rimanere insoddisfatto. Se lo poteva permettere soltanto una società per azioni, e non era possibile crearne una; oltretutto, il mondo non sarebbe stato più così perfetto.[17]

«Da quel momento in poi, dunque, i mondi troppo costosi furono esclusi, così come quelli troppo a buon mercato, perché erano paccottiglia»,[18] continua Laßwitz. Alla fine, dopo una selezione stringente, i progetti si riducono a due, il Progetto A e

---

[15] Laßwitz, *I progetti del mondo*, in Id., *I sogni dell'avvenire*, p. 185.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.

quello B. Messi alla prova, tuttavia, i mondi che si configurano in seguito a questi progetti si rivelano tutt'altro che corrispondenti alle attese. Nel primo predomina un tirannico determinismo, ogni evento è legato al precedente in una catena così stretta di causa ed effetto da non lasciare alcuno spazio all'accidentalità, alla sorpresa né tantomeno al libero arbitrio:

> Il Signore fece un piccolo test. Mise mano a uno degli infiniti sistemi della Via Lattea, ne estrasse un sole, prese uno dei suoi pianeti e contemplò da vicino quella roba che cresceva e strisciava su di esso. Era molto simile alla nostra terra.
> «Che ve ne pare, laggiù?», chiese il Signore. «Non è proprio un bel mondo?»
> «Grazie della gentile domanda», rispose una voce. «Vedremo».
> «Come, vedremo? Lo saprete se vi piace o no».
> «Guarderò sull'almanacco dei sentimenti quale risposta dare. Ecco qua. È un mondo raccapricciante».
> «E questo che significa?»
> «Guarderò sull'almanacco delle spiegazioni. Dunque: a causa dell'assoluta coerenza con la logica matematica posta alla base del progetto di questo mondo, tutti gli eventi e i sentimenti sono predeterminati e li si può trovare nei registri automatici di riproduzione sia per il futuro che per il passato. Se quindi voglio sapere perché ho una determinata opinione, non devo fare altro che…»
> «Ma che cosa credi di ottenere in questo modo? Devi essere tu a decidere…»
> «Che cosa credo? Guarderò sull'almanacco delle credenze…»
> «Voglio dire, perché trovate il mondo raccapricciante?»
> «Proprio perché è così assolutamente corretto che si può ricavare tutto dall'almanacco della realtà. Anche ciò che si desidera – non lo si sa prima, ma se uno va a guardare, lo sa».
> «In questo modo siete al riparo da ogni pazzia».
> «Ma non viviamo, stiamo sempre a cercare sugli almanacchi; e quando vediamo che cosa accadrà, non abbiamo voglia di viverlo».[19]

Il «mondo in cui non si può migliorare»[20] del Progetto A, in cui è previsto di «sapere tutto, ma non poter cambiare nulla»,[21] viene messo da parte, ma la situazione non è migliore nel mondo del Progetto B. Qui dominano soggettivismo, individualismo e arbitrio assoluto, e «la rappresentazione di una cosa è sufficiente per far sì che il possibile divenga reale»:[22] una condizione di apparente onnipotenza, ma che in realtà rende impossibile la

[19] Ivi, p. 186.
[20] Ivi, p. 187.
[21] *Ibidem*.
[22] Ivi, p. 188.

coesistenza tra gli esseri umani, in cui i desideri del singolo confliggono incessantemente con l'equilibrio generale e sconvolgono ogni prospettiva di armonia, come emerge nel dialogo tra uno sbalordito Creatore e una creatura evocata a testimone:

«Tutto ciò che desidero è a mia disposizione. Se voglio darci dentro con il lavoro, i miei muscoli si tendono e vibrano di forza e la mente si schiarisce. Se voglio riposare e dico: qui sorga una bella casetta in un grande parco tranquillo con una comoda poltrona sulla veranda, ecco che mi trovo subito lì e fumo il mio Avana. È così bello qui».
«Perché allora gridate tutti: raccapricciante, raccapricciante!»
«Sì, Signore, quando uno di noi desidera qualcosa per sé solamente, abbiamo tutto; lo abbiamo, e niente può impedirlo. Però, quando ci troviamo tutti insieme nello spazio del nostro pianeta, le fantasie e i pensieri magnifici, i sogni preziosi della mia anima, si scontrano ed entrano in competizione con quelli altrettanto poderosi dei miei coinquilini. Là dove ho il mio giardino, il mio vicino fa giocare a palla i suoi sei figlioletti che strillano allegramente. Poiché non vi è alcun mezzo per impedire ciò che uno desidera. La rappresentazione di una cosa è sufficiente per far sì che il possibile divenga reale. E dunque qui non c'è niente di certo, niente di sicuro! Pertanto fammi questa sola grazia, libera il mondo degli altri suoi abitanti in modo che io non possa essere disturbato nel mio stupendo mondo personale!»[23]

Fallito l'esperimento, il mondo dell'assoluta coerenza e il mondo dell'assoluta incoerenza vengono riposti in un cassetto e dimenticati, finché, molto tempo dopo, il Creatore non torna a posarvi lo sguardo e scopre che le due realtà si sono fuse in una sola, ragionevole ed equilibrata: per caso, senza che sia stato necessario l'intervento di un artefice. Il mondo che ne risulta è il migliore dei mondi possibili o, almeno, è certamente migliore dei due precedenti: ed è un mondo de-divinizzato, in cui Dio è stato semplicemente superato e il suo ruolo di progettatore è assunto da un essere umano, l'«ingegnere» su cui si chiude il racconto:

«Dunque?», domandò. «Come va da voi adesso?»
«Magnificamente», rispose l'uomo; perché era appunto un uomo.
«Com'è possibile? Nel mondo A si lamentavano che tutto fosse rigorosamente preordinato, che niente si potesse cambiare, e nel mondo B si dolevano che tutto l'immaginabile fosse subito realizzato e che perciò non vi fosse coerenza nel tutto».

[23] Ivi, pp. 187-88.

«Sì, signore, abbiamo trovato il giusto equilibrio. Dai due mondi ne abbiamo ricavato uno nuovo, il nostro. Abbiamo creato un'apposita società per il miglioramento del mondo».
«Ah sì? E come?»
«Facilissimo. I mondi funzionano, questo lo sappiamo. Ma ora prendiamo la fantasia da B e da A prendiamo la legge. Così otteniamo la completezza. Ciò che ci appare desiderabile, lo rendiamo anche reale, e ciò che è inalterabile lo usiamo come razionale».
«Niente male! E così andate nella direzione del mondo ragionevole che io mi aspettavo. Beh, siete riusciti a farvelo da soli e io desidero confermarlo. E tu chi sei, a proposito?»
«Io sono l'ingegnere».[24]

Risuona in questo finale lo spirito di un'epoca orientata sulla tecnica (anche se l'ironia di Laßwitz getta sul tutto un'ombra inquietante) e che ha al proprio centro l'umano. Come nel racconto *Wie der Teufel den Professor holte*, che appartiene allo stesso periodo creativo: si ribaltano le prospettive delle vecchie teologie e si stabilisce una nuova gerarchia. Lì il diavolo che rapisce il professore del titolo viene sconfitto da quest'ultimo in astuzia, ma anche in capacità di ragionamento e in conoscenza, per poi convertire questa sua sconfitta in vittoria sul suo storico «avversario», sul Dio che ne determina il ruolo e la natura. Il diavolo esulta alla fine del racconto perché l'uomo ha dimostrato che l'universo non è infinito come esso se lo rappresentava e che quindi, se lo spazio è finito, la forma fisica non corrisponde all'idea, e anche al diavolo è dato il potere di annientare senza che ciò che distrugge ritorni sotto altre forme:

«Come?», esclamò poi [il diavolo]. «Davvero lo spazio è curvo? Vale a dire che non è infinito? E io non me ne sono accorto? Certo, non avevo neppure mai viaggiato a velocità così folli. Ma se è così… aha! Neanche l'altro può saperlo. La ragione universale dunque è fuori strada. Dunque la forma dell'esistenza fisica non è infinita come la forma del pensiero e dell'idea? Ehi, ma allora ho *vinto*! Allora posso spremere fuori dalla sua forma di esistenza l'intera natura, tutto il suo contenuto statutario, e farlo dissolvere nel nulla… posso *annientare*! Ciò che nessun Dio e nessun diavolo sono riusciti a comprendere, lo ha scoperto un professore!»[25]

[24] Ivi, p. 189.
[25] Laßwitz, *Come il diavolo si prese il professore*, in Id., *I sogni dell'avvenire*, p. 183.

In *Die Weltprojekte* l'ipotesi non è così poderosa, il ribaltamento non è così dirompente: ma la laicizzazione del mondo è comunque un dato sensibile, travestito sotto la parvenza di una parabola metafisica le cui implicazioni trascendenti sono del tutto relativizzate dalla dimensione fiabesca alla quale è assegnato il suo svolgersi. Fiaba tra le tante, la creazione è sottratta a ogni implicazione mitica. Ciò che conta è la realtà, il qui e ora di un mondo il cui divenire non è sancito a priori da leggi assolute, ma modellato da volontà e ragione. Umane.

ROBERTA ASCARELLI

TRADURRE UN TITOLO E REALIZZARE UN'UTOPIA. DA *ALTNEULAND* A *TEL AVIV**

La scelta del titolo del suo unico romanzo non fu facile per Theodor Herzl.

> Da qualche tempo lavoro a un'opera d'immensa grandezza – scrive nel luglio del 1895 –. Oggi non so ancora se riuscirò a realizzarla. Sembra un sogno potente. Pure da giorni e settimane mi pervade insinuandosi nell'inconscio, mi perseguita, si libra sui miei discorsi quotidiani, mi guarda altera nel mio lavoro giornalistico insolitamente modesto, mi disturba e mi cattura. È ancora presto per intuire cosa ne verrà fuori. Solo che la mia esperienza mi dice che si tratta di qualcosa di straordinario, già, come un sogno, e devo annotare tutto, se non per documentarlo all'umanità, almeno per mio futuro diletto o per mio piacere. E, probabilmente, la verità è nel mezzo: per la letteratura. Se il romanzo non si trasformerà in azione, allora l'azione si trasformerà in romanzo. Titolo: la Terra Promessa.[1]

Nel 1902 il libro, ormai concluso, ha un titolo diverso: *Altneuland*.[2] Herzl lo sceglie ispirandosi (come scrive nel diario) al nome della più antica sinagoga europea, la *Altneuschul* di Praga che, secondo la leggenda, era stata costruita con le pietre del Tempio di Gerusalemme portate in volo dagli angeli, in attesa del ritorno alla terra dei padri.

Si tratta di un composto oppositivo azzardato e seducente

---

* Ringrazio Anna Morpurgo per la traduzione dei testi slavi.

[1] Th. Herzl, *Briefe und Tagebücher*, Bd. II: *Zionistisches Tagebuch 1895-1899,* bearbeitet von S. Gelman, C. Harel, I. Rubin, J. Wachten, Propyläen, Frankfurt/M.-Berlin 1983, p. 43.

[2] Th. Herzl, *Altneuland*, Seemann, Leipzig 1902 (trad. it. di R. Ascarelli, *Vecchia terra nuova*, Bibliotheca Aretina, Arezzo 2012, dalla quale d'ora in avanti citerò indicando semplicemente il numero di pagina).

anche nella lingua d'origine[3] che non si limita a nominare il testo, ma possiede una evidente funzione comunicativa: diffondere alcune parole d'ordine del movimento sionista con efficacia, come fosse un «sintomo di energia da cui scaturisce l'azione»,[4] e fare in modo che esse «rimanessero conficcate nell'immaginario» di tutti coloro che avrebbero letto il libro, lungo la strada che li avrebbe ricondotti verso la Palestina o nei luoghi dell'esilio.[5]

Il titolo, insegna Rothe,[6] crea un primo ponte verso il lettore; vuole suscitare interesse ma anche sviluppare una sua particolare estetica – è un suono, ma contiene anche metafore, antitesi, ellissi, ambiguità. Altneuland è in questa prospettiva un titolo esemplare. Vi è un riferimento non contrattabile al *gelobtes Land*, la Terra promessa – richiamo mai appannato per gli ebrei, ma anche un obiettivo strategico per il letterato che si era messo alla guida di un grande movimento. Originale e ambiguo è invece il composto aggettivale: non si tratta di una terra del futuro come titola Menachem Eisler il suo romanzo sionista del 1885, *Freiland. Ein soziales Zukunftsbild* ('Terra della libertà. Una immagine sociale per il futuro'), una saga attraverso due generazioni e due mondi, dall'Europa alla Palestina, fino alla realizzazione, per altro molto sommariamente descritta, di una dolce monarchia costituzionale nella Terra dei padri; neppure sta ad

[3] Da notare che alcune versioni del romanzo in tedesco scelgono una trascrizione del titolo che scioglie in parte il composto: sarà allora *Alt-Neuland* per i caratteri di Keren Hajessod (jüd. Palästinawerk), Berlin 1922; oppure *AltNeuland* (cfr. edd. Books on Demand, Nordstedt 2004, Holzinger, Berlin 2014, Hoffenberg, Berlin 2015).

[4] L. Valeriani, *Dentro la trasfigurazione. Il dispositivo dell'arte*, Meltemi, Roma 2004, p. 213. Nella prospettiva della 'classica' *Sprachtheorie* di Bühler del 1934 il titolo scelto da Herzl possiede pienamente le tre funzioni: *Ausdrucksfunktion, Appellfunktion, Mitteilungsfunktion* (cfr. K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Fischer, Stuttgart-New York 1982, ungekürzter Nachdruck der Ausgabe von 1934).

[5] H. Weinrich, *Sprache, das heißt Sprachen: mit einem vollständigen Schriftenverzeichnis*, Narr, Tübingen 2006, pp. 109-113 (in part. i riferimenti a «die memorielle Funktion»). Cfr. anche Id., *I titoli e i testi*, in M. Prandi, P. Ramat (a cura di), *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria Elisabeth Conte*, FrancoAngeli, Milano 2001, pp. 49-62.

[6] A. Rothe, *Der literarische Titel*, Klostermann, Frankfurt/M. 1986, p. 27; cfr. anche pp. 49-85; 90-95.

annunciare una interazione tra terra antica e uomini nuovi come propone Felix Salten in uno scritto del 1925 che a Herzl e al suo romanzo si ispira, *Neue Menschen auf alter Erde*.[7]

Herzl vuole semmai testimoniare l'unione tra vecchio e nuovo affermando, nell'eco del potente *incipit* di *Isaia*, 51, che il ritorno alla terra dei padri coinciderà con un radicale rinnovamento sia della vita ebraica sia di quella regione che dagli ebrei aspetta da secoli la redenzione.

Su questo tema Herzl torna più volte nelle pagine del romanzo perché non vi siano dubbi sugli obiettivi del suo movimento e perché la prospettiva della *Aliyah* in una terra amata, ma lontana e inospitale, fosse davvero idealizzabile per milioni di ebrei minacciati e oppressi.

«In questa situazione avevano solo due possibilità: diventare acerrimi nemici di una società così ingiusta oppure guardarsi intorno in cerca di un luogo dove fuggire. L'abbiamo trovato, ed eccoci qua. Ci siamo salvati».
«Una vecchia terra nuova!» mormorò Friedrich.
«Sissignore, eccola» esclamò David Littwak serio e commosso. «Nella nostra cara vecchia terra abbiamo fondato una Nuova Società. Imparerete a conoscerla, signori miei». (p. 53)

Il più importante tra i personaggi non ebrei che discretamente animano il romanzo, il nobile prussiano e cittadino del mondo Kingscourt, affettuoso testimone della trasformazione della Palestina, ribadisce il valore di questo incontro felice tra ciò che «vecchio» e ciò che, invece, è «nuovo» sotto le bandiere della modernità e dello sviluppo:

Non è necessario aspettare mille, cento, cinquant'anni. Oggi! Con le idee, le nozioni, i mezzi che oggi, il 31 dicembre del 1902, sono in possesso dell'umanità, si potrebbe cambiare in meglio la situazione. Non c'è bisogno della pietra filosofale né di un'aeronave maneggevole. Si ha già tutto quello che serve per rendere il mondo migliore. E lei sa, signore, chi può mostrare il

[7] F. Krobb, *Gefühlszionismus und Zionsgefühle. Sentimente, Gefühle, Empfindungen: zur Geschichte und Literatur des Zionismus*, hrsg. von A. Fuchs, S. Strümper-Krobb, Koenigshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 149-165, qui p. 161. Da notare le differenze con il titolo di un altro romanzo utopico e sionista del 1893 di Max Osterberg-Verakoff, *Das Reich Judäa im Jahre 6000* (edito da Dr. Foerster & Cie., Stuttgart), in cui la distanza tra l'epoca di chi scrive e quella in cui l'utopia si realizza rende il racconto simile al sogno che Herzl voleva bandire dalla sua narrazione.

cammino? Voi! Voi ebrei! Proprio perché state male. Voi non avete niente da perdere. Voi potete creare in questa terra un laboratorio per l'umanità; là, dove noi eravamo, sull'antica terra crearne una moderna. Una vecchia terra nuova. (p. 41)

Alla prospettiva nietzscheana del rinnovamento attraverso il dolore si unisce, nei riferimenti all''Altneuland' disseminati nel testo, una dimensione progettuale che, con forti innesti positivistici,[8] testimonia la volontà di progresso (e di benessere) del popolo ebraico, destinata a contagiare, dopo la Palestina, il mondo intero:[9]

Eppure penso che questa terra così vecchia e così nuova non si possa comprendere se ci si limita a costatare che tutte le iniziative e le istituzioni che vi sono già vi erano quando noi abbiamo abbandonato il mondo civilizzato [...]. E da tutto questo si è sviluppato comunque qualcosa di nuovo. Questa vecchia terra nuova è qualcosa di più, deve essere qualcosa di più di una sintesi di tutti i progressi sociali e tecnici del passato. (p. 194)

Le molte traduzioni che accompagnarono nei paesi europei l'incerto successo di questo romanzo disorganico, appassionato e commovente cercano un compromesso tra il valore progettuale del titolo e la difficoltà di rendere in modo sensato e coinvolgente quella concatenazione di parole. La resa militante di un titolo militante come 'Altneuland' diventa così oggetto di una «infedeltà programmata»,[10] più volte commessa dai traduttori per garantirsi «un'azione sul pubblico» che lo avvicinasse senza resistenze al libro e, soprattutto, ai suoi contenuti programmatici.[11]

[8] Herzl scrive: «I veri fondatori di questa terra così antica e così nuova – disse David – sono stati i tecnici che hanno realizzato gli impianti. La bonifica delle paludi, l'irrigazione dei terreni aridi e, inoltre, l'insieme delle centrali elettriche, queste sono le cose che hanno avuto davvero grande importanza» (p. 168).

[9] Cfr. M. Buber, *Sion. Storia di un'idea*, Marietti, Milano 1964, pp. 87-90.

[10] G. Raboni, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)*, in A. Dolfi (ed.), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, p. 627.

[11] G. Genette, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989, p. 4. Cfr. inoltre C. Bucaria, *What's in a title? Transposing Black Comedy Titles for Italian Viewers*, in C. Valero-Garcés (ed.), *Dimensions of Humour. Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*, PUV, Valencia 2010, pp. 333-359

Con l'edizione russa del 1903, che segue di solo un anno l'uscita del volume, inizia una lunga serie di tradimenti descrittivi in cui le esigenze di propaganda e la personale adesione dei traduttori al progetto herzliano (oltre all'esigenza di adeguarsi alle aspettative dei lettori)[12] hanno la meglio sul rigore. *Obnovliennay strana (Altneuland)*, 'La terra rinata',[13] è il titolo scelto dall'anonimo traduttore che sacrifica la filologia alla 'accettabilità' di una prospettiva che, per un editore sionista e un traduttore probabilmente religioso, non sembra voler rinunciare agli aspetti 'messianici' del 'ritorno'.[14] Oltre all'infedeltà traduttiva, vi è in questo caso una violazione della prospettiva cara all'autore, e cioè la convinzione che sia possibile dar vita, nell'intreccio dei tempi, ad una realtà che non ha eguali nella storia del mondo. Si perde inoltre l'effetto voluto di sorprendere e incuriosire e ciò che rimane è solo una generica idea di rinnovamento.

Se Baal-Makhshoves (ovvero Israel Isidor Eljaschoff) nel

---

e H. Levin, *The Title as a Literary Genre*, «The Modern Language Review», 72 (1977), fasc. 4, pp. 23-36.

[12] La trasformazione del titolo di un testo nella traduzione è fenomeno largamente diffuso e ampliamente studiato: «The practice of book titles translation is often characterized by a lack of semantic equivalence between the source title and the target title», scrive M. Viezzi, in P. Kujamäki *et al.* (eds.), *Beyond Borders: Translations Moving Languages, Literatures and Cultures*, Frank & Timme, Berlin 2011, pp. 183-195, qui p. 183. Cfr. inoltre Rothe, *Der literarische Titel*, p. 124, e le riflessioni sul carattere *kulturspezifisch* dei titoli di C. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Franke, Tübingen-Basel 1993, in part. pp. 5, 28 e 131, che altrove afferma che la «information about the genre which in the source culture is given by the author's name is shifted to the title in the target-language formulation» (C. Nord, *Translation as a process of linguistic and cultural adaptation*, in C. Dollerup, A. Lindegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting. Insights, Aims, Visions*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1994, 59-67, qui p. 64).

[13] S.e. e senza il nome del traduttore, Kiev 1903.

[14] Cfr. B. Osimo, *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano 2004, p. 35. Come scrive Maiorino l'«interpretation begins with the title, which is the seed that contains the tree» (G. Maiorino, *First Pages. A Poetics of Titles*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2008, p. 2. Mettere in evidenza che la terra sia già 'rinata', inserisce la saga del ritorno in una costellazione fatta di 'destino' e 'natura' che implica un iniziale ridimensionamento degli aspetti 'umani' legati al lavoro, alla passione e alla volontà che caratterizzano invece il romanzo.

1905 può esercitare la fedeltà all'originale per la sua versione yiddish del libro scegliendo un omogeneo *Altneyland* (anche se il traduttore sente l'esigenza di aggiungere un rematico *Roman*)[15] è soprattutto grazie alla lingua di arrivo – lo yiddish è particolarmente generoso per storia e tradizione con i neologismi e le commistioni semantiche – e al suo tradizionale rapporto con le lingue germaniche. Nelle altre versioni si cercano, invece, toni più chiari e, quando invece si rimane aderenti all'originale si sceglie di spezzare 'Altneuland' preferendo in genere al 'banale' vecchio/nuovo il più idealizzabile composto antico/nuovo.

Nel 1916 Horia Carp si limita a sciogliere *Alt* e *Neu* per garantire un'immediata appropriazione interpretativa del lettore, aggiungendo però come spesso accade anche il titolo originale: *Țară veche-nouă. Altneuland*, 'Terra vecchia-nuova'; ancora di più prevale l'esigenza di chiarezza in una seconda edizione polacca dal titolo *Țară veche - Țară nouă. Altneuland*, 'Terra vecchia - terra nuova'. Più creativo quello scelto invece nel 1919 dal traduttore olandese R.J. Spitz che, con spirito romantico, va a toccare addirittura l'impianto programmatico del romanzo che, come più volte sottolinea il suo autore,[16] va letto come un progetto e non come una fantasticheria: *Het land der droomen (Alt-Neuland)*, 'La terra dei sogni',[17] per poi, citando il titolo originale, separare il composto.

I titoli che accolgono la prospettiva consolatoria, che Herzl non voleva, sono altrettanti segnali della crisi del movimento sionista che ha perso la sua concretezza e si interroga sul Rina-

[15] S.l., s.e., s.d. ma 1902. Il testo viene ripubblicato a Berlino nel 1921 per i caratteri di B. Harz.

[16] Alla conclusione del romanzo, che si apriva con un potente invito all'azione («Se lo volete non è un sogno» – scrive Herzl), si leggono alcune frasi che espungono nettamente la prospettiva dell'utopia, della favola e del sogno: «Adesso, dopo tre anni di lavoro, ci dobbiamo separare e cominciano i tuoi dolori, mio caro libro. Attraverso inimicizie e contrasti, quasi come attraverso un bosco oscuro, dovrai trovare la tua strada. Ma quando sarai arrivato da gente amichevole, salutala da parte mia che sono tuo padre. Tuo padre è convinto che sognare sia comunque il compimento del tempo che trascorriamo sulla terra. Il sogno non è così diverso dall'agire, come alcuni credono. Ogni azione degli uomini è stata un sogno e lo ridiventerà» (p. 211).

[17] De Zonnebloem, Apeldoorn 1919.

scimento ebraico o sulle prospettive di vita socialista nella lontana Palestina, rimandando ad un domani sempre più lontano l'organizzazione di un grande movimento di massa.

Non stupisce quindi che, alla fine degli anni Venti, nell'edizione polacca si aggiunga l'indicazione (profondamente infedele) che si tratta di un romanzo utopico mentre del titolo originale non rimane praticamente nulla, al di là di una citazione del titolo tedesco e di una generica allusione a una ri-nascita ancora tutta da realizzare: *U wrót nowego zycia – (Altneuland): powiesc-utopja* si legge sulla copertina, 'Alle porte di una nuova vita – (Altneuland): romanzo-utopia'.[18]

Nel 1928, in una prima edizione francese, l'anonimo traduttore preferisce, con una scelta piuttosto libera per quanto riguarda la congruenza con l'originale e anche quella tra titolo e romanzo[19] (ma dal forte impatto propagandistico), il nome di uno dei protagonisti, il giovane sionista che ha contribuito a costruire con il suo lavoro e il suo impegno politico-sociale la Terra vecchia e nuova (aggiungendo poi tra parentesi il consueto riferimento all'originale): *David Littwak ("Altneuland")*;[20] mentre l'unica traduzione in spagnolo del romanzo, pubblicata nel 1944, si pone nell'orizzonte di una solida continuità storica trasformando tra l'altro in un moderno 'patria' la parola 'terra' così ricca di echi nel mondo ebraico *Vieja y nueva patria. Altneuland*.[21]

Le varie proposte successive dell'editoria francese sciolgono in vario modo ma, senza troppa creatività, il composto 'vecchionuovo' anche perché il titolo e il romanzo hanno ormai conquistato una loro convenzionalità nel mondo francofono: *Terre nouvelle, terre ancienne* nel 1931 in Francia per i caratteri di Rieder, quindi *Nouveau pays ancien* ad opera di L. Delau e

[18] Freid, Warszawa [1928?]. Da notare che alcune versioni del romanzo in tedesco aggiungono lo stesso sottotitolo (ed. Nordstedt 2004 – che presenta un titolo particolarmente ampliato con il riferimento al titolo della prima edizione ebraica, alla quale si tornerà più avanti: *AltNeuland. Tel Aviv: Ein utopischer Roman*; l'edizione pdf on line HaGalil; l'edizione Hoffenberg, Berlin 2015).

[19] Cfr. Rothe, *Der literarische Titel*, pp. 176-183.

[20] Editions L'Avenir Illustré, Casablanca 1928.

[21] M. Gleizer, Buenos Aires 1944.

J. Thursz[22] e, infine, *Pays ancien, pays nouveau (Altneuland): roman* a cura di P. Giniewski.[23] Così in inglese *Old New Land* nella traduzione di Lotta Levensohn per Bloch Publishing & Co. del 1941[24] e quindi *Old-New-Land: Novel* a cura di Paula Arnold nel 1960.[25]

Ma la più infedele delle traduzioni è anche la più interessante. Nello stesso anno della pubblicazione in Germania il libro viene stampato in ebraico, a Varsavia, a cura di un noto intellettuale che aveva già scelto il 'ritorno', Nachum Sokolow che sarebbe diventato di lì a poco il segretario generale del congresso sionista. Un sionista convinto, giornalista di fama, redattore del quotidiano *Ha-Tzefira* (oltre che di numerose riviste e quotidiani ebraici di Varsavia) e tra i promotori della dichiarazione Balfour nel 1917.

Il titolo scelto dal traduttore, che si inserisce con la sua formazione rabbinica e la sua visione del mondo con autorevolezza nel processo traduttivo, accentua, nel distacco dall'originale, l'aspetto profetico del testo. Invece di mettere in evidenza il rapporto tra tradizione e sviluppo così nodale nel romanzo herzliano, Sokolow sceglie per i suoi lettori[26] un titolo dal chiaro riferimento scritturale che colloca il romanzo e il suo progetto nella tradizione del Libro: è *Tel Aviv*,[27] collina di primavera, alla quale si accenna in un passo di *Ezechiele* (3, 15).

Non si tratta nella Scrittura di un luogo di rinascita e di rinnovamento – come suggerivano altre traduzioni di *Altneuland* – ma semmai di una terra di esilio dove Ezechiele profetizza la distruzione di Gerusalemme ad opera di Nabucodonosor, punizione di Dio verso la casa ribelle di Israele:

4 Poi egli mi disse: «Figlio dell'uomo, va', recati dagli Israeliti e riferisci loro le mie parole, 5 poiché io non ti mando a un popolo dal linguaggio astruso e

[22] Degli stessi traduttori, ma per una nuova edizione, troviamo *Terre ancienne, terre nouvelle* Slatkine, Paris-Genève 1980.

[23] Stock, Paris 1980.

[24] Ripubblicato con lo stesso titolo da M. Wiener, Princeton (NJ) 1997.

[25] Haifa Publishing Company, Haifa 1960.

[26] Da notare che coloro che avrebbero preferito leggere il romanzo in ebraico piuttosto che in yiddish o nelle lingue dei paesi di residenza potevano sicuramente vantare profonde competenze negli studi ebraici.

[27] Ha-Tzefira, Warszawa 1902.

di lingua barbara, ma agli Israeliti: 6 non a grandi popoli dal linguaggio astruso e di lingua barbara, dei quali tu non comprendi le parole: se a loro ti avessi inviato, ti avrebbero ascoltato; 7 ma gli Israeliti non vogliono ascoltar te, perché non vogliono ascoltar me: tutti gli Israeliti sono di dura cervice e di cuore ostinato. 8 Ecco io ti do una faccia tosta quanto la loro e una fronte dura quanto la loro fronte. 9 Come diamante, più dura della selce ho reso la tua fronte. Non li temere, non impaurirti davanti a loro; sono una genìa di ribelli».
10 Mi disse ancora: «Figlio dell'uomo, tutte le parole che ti dico accoglile nel cuore e ascoltale con gli orecchi: 11 poi va', recati dai deportati, dai figli del tuo popolo, e parla loro. Dirai: Così dice il Signore, ascoltino o non ascoltino».
12 Allora uno spirito mi sollevò e dietro a me udii un grande fragore: «Benedetta la gloria del Signore dal luogo della sua dimora!». 13 Era il rumore delle ali degli esseri viventi che le battevano l'una contro l'altra e contemporaneamente il rumore delle ruote e il rumore di un grande frastuono. 14 Uno spirito dunque mi sollevò e mi portò via; io ritornai triste e con l'animo eccitato, mentre la mano del Signore pesava su di me. 15 Giunsi dai deportati di Tel-Avìv, che abitano lungo il Chebàr, dove hanno preso dimora, e rimasi in mezzo a loro sette giorni come stordito.

Eccentrico rispetto alla visione del mondo di Herzl e distante dal progetto minuziosamente descritto in *Altneuland*, questo riferimento biblico – che pure l'autore accetta pensando probabilmente al particolare pubblico che avrebbe letto il romanzo nella versione ebraica – era incoraggiante per coloro che immaginavano di tornare alla terra dei padri: che la 'salvezza' annunciata nel romanzo si rivolga ad un popolo di esuli, minacciati e dal futuro incerto, crea un nesso evidente tra l'esilio babilonese e la moderna diaspora;[28] rimanda inoltre alle tesi del sionismo orientale – quelle del polacco-ucraino Leon Pinsker in particolare – che, provato dai pogrom e ormai persuaso che non fossero più possibili forme accettabili di integrazione, preme sul ritorno prevedendo nuove persecuzioni.

Passato e presente si incontrano qui possenti nella voce dell'antico e del nuovo profeta legati dalla forza della ripetizione e dalla abitudine a interrogare le pagine della Scrittura in cer-

[28] Vi sono del resto degli interessanti rispecchiamenti tra la antica e la nuova storia: il ritorno dall'esilio babilonese anticipa di poco la costruzione del Tempio che il sionismo di Herzl voleva nuovamente edificare e solo parte degli ebrei decide nel 539 di ritornare nella Terra dei padri, così come solo una parte di ebrei della diaspora avrebbe deciso di andare, secondo Herzl, nella nuova Palestina.

ca delle costanti della storia ebraica, secondo un procedimento che il romanzo herzliano dimostra di condividere. Basteranno allora il riferimento metaforico alla primavera e alla consistenza materica di una collina per rappresentare l'incontro tra ciò che è immutabile e ciò che, invece, si trasforma secondo le leggi della natura, i diritti della vita e i voleri del Cielo.

Si tratterebbe solo di un titolo tradotto avventurosamente se, nel 1910, i coloni che avevano edificato un nuovo insediamento urbano alle porte di Jaffa non avessero deciso, dopo lunghe discussioni e su consiglio di Menachem Sheinkin, il coordinatore dell'ufficio immigrazione della città, di chiamare il quartiere con i suoi 600 abitanti, Tel Aviv,[29] la collina della primavera, con un riferimento entusiastico a quel romanzo e al suo autore troppo presto scomparso.

All'inizio vi erano piccoli insediamenti ottocenteschi tra le dune di sabbia a nord di Jaffa poi nel 1909 sessanta famiglie che avevano deciso di sfuggire alle tensioni e al sovraffollamento cittadino, guidati da Meir Dizengoff, un intraprendente sionista moldavo, si riunirono sulla spiaggia ed estrassero a sorte il lotto di sabbia che spettava a ciascuna per costruirvi un nuovo nucleo abitativo. Il modello era mutuato dall'Inghilterra: si pensava di edificare un quartiere con amministrazione indipendente di circa centro case, circondato da una cintura verde e dotato di molti servizi, con innesti ideali già evidenti nel progetto dell'architetto Wilhelm Stiassny e, soprattutto, nel romanzo di Herzl a definire una città senza storia che cresce nell'incontro con l'utopia. È la prima città moderna della nuova Palestina e l'unica a prendere il nome dal titolo di un libro.[30]

Herzl, le prophète des boulevards, comme l'appellent, sans révérence, Jérôme et Jean Tharaud, avait vu, dans l'un de ses rêves, la première ville juive s'élever doucement des bords de la Méditerranée, et frapper les regards comme une colline printanière. *Tel-Aviv!* la colline du Printemps, la voici![31]

[29] Cfr. I. Meyboh, *David Wolffsohn. Aufsteiger, Grenzgänger, Mediator: Eine biographische Annäherung an die Geschichte der frühen Zionistischen Organisation*, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 2013, p. 329.

[30] J. Schlör, *Tel Aviv, Vom Traum zur Stadt*, Bleicher, Gerlingen 1996.

[31] A. Londres, *Le juif errant est arrivé* (1929 o 1930?), La Bibliothèque électronique du Québec, http://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Londres-errant.pdf, p. 251.

Se si leggono le pagine di *Altneuland* che descrivono gli insediamenti dei nuovi colonizzatori appare chiaro che, al di là del nome, nella costruzione di Tel Aviv i coloni si sono lasciati guidare dalle suggestioni di quel romanzo:

> Mai nella storia sono state costruite delle città così in fretta e così bene come è avvenuto qui, perché mai gli uomini avevano avuto a disposizione mezzi tecnici così avanzati. Nel mondo civilizzato alla fine del XIX secolo le potenzialità erano immense. È stato sufficiente utilizzare qui tutte le innovazioni. (p. 48)

E ancora:

> Davanti a loro vi era una grande piazza, circondata da edifici imponenti con portici ad arco. Nel centro, un palmeto recintato da una cancellata. Le palme, qui un albero comune, erano dappertutto: a destra, a sinistra e anche ai margini della strada che conduceva verso la piazza. Si intuiva subito che queste palme avevano una doppia funzione: di giorno, dispensavano ombra e, di notte, luce dai lampioni elettrici che pendevano dai loro rami simili a grandi frutti vitrei… La piazza si chiamava Piazza del Popolo e, di fatto, lo era, non soltanto per suoi edifici, ma anche per la gran folla che vi era radunata. (p. 50)

Se Adamo ebbe la possibilità di dare il nome alle cose, nella moderna città, 'creata' da un'opera letteraria, gli ebrei ebbero dopo lunghi secoli la possibilità di dare i nomi alle strade – ed erano i nomi della loro tradizione.[32]

[32] «Et les Juives? Elles ont jeté leur perruque aux ordures, coupé leurs cheveux et mis leurs seins au vent! C'est une métamorphose. Avenue Herzl! Boulevard Edmond-de-Rothschild! Rue Max-Nordau! La synagogue, monument central, que l'on achève, semble tout dire. C'est le drapeau flottant sur le camp […]. D'abord vous avez pensé que Tel-Aviv, si jeune, ne pouvait être qu'un noyau de maisons, une petite cité dont un regard ferait aisément le tour. La surprise gagne peu à peu votre esprit. Où vous supposiez trouver le bout du monde naît un boulevard. Les haies de maisons succèdent aux haies de maisons. Un camp, peut-être, mais non un camp volant. Il y a des arbres! La colline du Printemps est tracée, sans monotonie. Rien des damiers américains. Les rues, les places, les boulevards, les avenues se rencontrent, avec fantaisie. C'est clair, large, ensoleillé, tout blanc. C'est gai. On y sent la volonté acharnée d'oublier le ghetto. Il est seulement surprenant de ne pas voir tous ces Juifs plantés sur les trottoirs, la bouche ouverte, et buvant amoureusement la liberté» (ivi, pp. 253-254). Cfr. E. Loewenthal, *La nuvola nera*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 138.

GIUSEPPE DOLEI

L'UTOPIA PACIFISTA DI LEONHARD FRANK. *L'UOMO È BUONO* (1917)

Per misurare lo spessore e la radicalità del pacifismo di Leonhard Frank (Würzburg 1882 - Monaco 1961) basta rievocare l'episodio che lo vide schiaffeggiare pubblicamente un giornalista che inneggiava all'affondamento del Lusitania, che provocherà l'ingresso degli Stati Uniti nella prima guerra mondiale. Correva l'anno 1915 e la dichiarata contrarietà di Frank alla guerra gli procurò un'accusa di vilipendio della patria e l'esilio in Svizzera.

Leonhard Frank non ha avuto perciò bisogno di aspettare la dittatura nazista per separare la sua sorte personale da quella della Germania. Va ascritto anche a suo merito l'umile condizione sociale: quarto figlio di un falegname, nasce e cresce in un povero quartiere di Würzburg. La sua istruzione è quella di un artigiano che arriva al diploma e al conferimento di una borsa di studio presso l'Accademia delle Belle Arti di Monaco. Solo in un secondo momento Frank rinuncia alla pittura e si dedica alla scrittura, dopo essersi trasferito da Monaco a Berlino.

L'utopia pacifista del nostro si fonda su una fede innata nella bontà dell'uomo. La sua radiografia della Grande Guerra non prende in considerazione moventi economici o politici. Si tratta di una spaventosa carneficina nella quale i popoli d'Europa vengono spediti in trincea a lottare gli uni contro gli altri: contro il nemico, ignari che il nemico ha le stesse fattezze fisiche, gli stessi diritti e la stessa umanità del compatriota.

Come si è arrivati dunque alla realtà della guerra, che costringe l'uomo a rinnegare la sua bontà innata e a trasformarsi in

automa della morte, in assassino di altri uomini che vengono definiti nemici sol perché inglesi o francesi? Frank ne ravvisa l'origine nella incapacità di amare che s'è diffusa in Europa: «L'assenza dell'amore è il nemico, l'origine di questa guerra. L'Europa intera non sa più amare. L'Europa intera piange, perché è folle, perché non sa più amare».[1]

Naturalmente la mancanza dell'amore non è solo una questione di oblio. Frank sa bene che fanno parte dell'umanità anche «i rappresentanti della schiera dei distruttori dell'anima» (UB, 51). Ne analizza una figura esemplare nel racconto *L'origine del male*,[2] in cui il maestro Mager fa del suo insegnamento una scuola di tortura e umiliazione degli scolari. E chi, come il poeta Anton Seiler, da bambino ha ricevuto gravi ferite da quella scuola ne porta i segni a vita. Giacché le umiliazioni subite nell'infanzia sembrano banali agli adulti, mentre «al bambino sembrano gigantesche, ne viene colpito e sconvolto in maniera terribile, dato che la sua innata e incondizionata fiducia nella vita, la sua ingenuità ne ricevono la prima ferita» (UB, 94).

Né si tratta di casi isolati all'interno di una istruzione scolastica sana. Anche Frank, come Heinrich Mann, mette il dito nella piaga del sistema educativo dell'era guglielmina. I metodi del maestro Hager, le punizioni corporali inflitte di fronte a tutta la scolaresca, si saldano perfettamente col sistema educativo ricevuto da Seiler in famiglia. Anche il padre, per avere il figlio rotto una lavagnetta, lo manda a prendere il righello di quercia, lo lega a una sedia e lo picchia sul sedere scoperto davanti alla famiglia. Le conseguenze: «Piansi e urlai come un pazzo, corsi fuori dalla città, per ore girai nei campi e nella mia agonia diedi fuoco a un fienile» (UB, 66).

Di questo malsano sistema educativo affiorano nel libro particolari di inaudita ferocia, come quella di un mastro falegname che «ha incollato gli occhi al figlio e lo ha anche messo a piedi nudi sulla stufa bollente» (UB, 84). Ne deriva la lapidaria con-

[1] L. Frank, *L'uomo è buono* (1917), traduzione e cura di Paola Del Zoppo, Del Vecchio, Bracciano 2014, p. 146 (in seguito citato con la sigla UB).

[2] L. Frank, *L'origine del male* (1915), tradotto nello stesso volume *L'uomo è buono*, pp. 11-136.

clusione a cui arriva un personaggio del libro: «Quasi tutti i crimini provengono da una errata educazione, dalla morale falsificata, da rapporti sociali impropri. Tutte le anime sono ferite» (UB, 97).

Tanto vale nel campo della vita civile, in cui assistiamo a esempi significativi di perversione della morale comune. Un operaio la cui mano è finita sotto la sega circolare riportandone la perdita di tre dita, pollice compreso, si dice felice dell'incidente che gli assicurerà per tutta la vita tre marchi al mese di assicurazione.

Ma come si comporta questo popolo di fronte a un evento quale la guerra, dove la morte e le mutilazioni sono all'ordine del giorno? Leonhard Frank ci vuole dimostrare che proprio la guerra si rivela incompatibile con la natura buona dell'uomo e finisce per portare alla ribellione del popolo, a una inevitabile rivoluzione. La ribellione avviene parzialmente sul campo di battaglia, nonostante la maggior parte dei soldati riesca a mettere l'abitudine al posto della propria anima: «Così fanno milioni di soldati privati dell'anima, che poi per abitudine continuano a sparare, continuano a battere il calcio del fucile su umidi cervelli umani, continuano a piantare le baionette sibilanti su ventri molli» (UB, 206). C'è però una minoranza che si ribella all'abitudine di uccidere. Coloro che hanno un animo più forte e sensibile sono spinti a ricorrere alla follia, una forma di ribellione estrema.

Ma è tra i civili, tra i milioni di vittime che la guerra ha colpito privandole dei figli o dei mariti, che deve necessariamente essere organizzata la rivoluzione, essere inverata l'utopia pacifista. Frank non ci propone la reazione degli eroi, ma di semplici rappresentanti della classe popolare: un padre, cameriere d'albergo; la vedova di un agente di assicurazioni; una madre casalinga; una singolare coppia di sposi e i mutilati, che costituiscono il corpo più numeroso della protesta.

Ci troviamo di fronte a un crescendo della indignazione e della presa di coscienza della realtà. Robert, un cameriere che aveva fatto ogni sacrificio per assicurare una vita migliore al figlio unico, viene a sapere che egli è caduto «sul campo dell'onore». Quale la ricompensa? Robert scopre presto che dietro

alla parola altisonante «onore» c'è soltanto il nulla, il nulla assoluto, che toglie il senso alla sua vita passata e a quella futura. A che lavorare, se il figlio non c'è più?

Il vuoto nel quale è precipitata la sua esistenza lo costringe a un severo esame di coscienza. Tra i giocattoli del figlio ritrova il fucile e le sciabole che gli aveva regalato. Li porta via da casa e li nasconde dietro il pianoforte dell'albergo dove lavora. Qui si tiene una riunione di operai e costruttori per commentare la situazione di emergenza che non permette più di erogare i sussidi ai malati e ai disoccupati. Robert non ci pensa due volte, prende il fucile-giocattolo, si avvia al palco e tiene lui un discorso ai convenuti: «Ecco, questo qui è un fucile. L'ho… l'ho comprato io stesso per il mio unico ragazzo. E con questo ha giocato. Con questo ha imparato a sparare. Sono io che gli ho insegnato a sparare, che gli ho insegnato a uccidere. Mio figlio è caduto. È morto. Sono io il suo assassino» (UB, 145).

E così, nel ripudio del militarismo e nella proclamazione dell'amore come primo comandamento della società i convenuti si mettono in marcia per la città, proclamando la pace come unico obiettivo per la salvezza del popolo. Qui e altrove Frank si serve di una tecnica espressionistica per descrivere la formazione spontanea e il successivo ingrossamento di un corteo che raccoglie la protesta delle masse.

Come è contagioso il militarismo, così lo è il pacifismo. Alle masse inconsapevoli di prima che si sono prestate all'assassinio organizzato (dieci milioni di vittime nella guerra) si contrappongono le masse purificate e pacifiste di oggi che predicano l'ideale della fratellanza: «E i nostri fratelli, convinti dalla nostra fede nella bontà dell'uomo, si uniranno. Si fermino le trasmissioni. Si fermino le macchine. Si fermi il lavoro! Il tempo è fermo» (UB, 179).

Ogni vittima della guerra subisce una concreta mutilazione della realtà, che è l'unica cosa che capisca veramente. Alla vedova di un agente di assicurazioni comunicano che suo marito si è immolato sugli altari della patria. Altari che l'immaginazione della brava donna può riferire a una chiesa, non mai a una trincea. E comunque, al di là della vuota propaganda, lei sa che è rimasta sola, in attesa di un bambino, e che la guerra le ha tolto

il bene più sacro che avesse. Non le viene perciò difficile ripudiare la retorica del sacrificio eroico («mio marito voleva vivere», UB, 172) e unire la sua protesta a quella dei dimostranti che già sfilano in corteo.

La narrazione di tante storie di dolore e ribellione rischia però di presentare al lettore un quadro unilaterale della società guglielmina. Da una parte il popolo pacifista, dall'altra i potenti che lo trascinano alla guerra. Non ci sono responsabilità del popolo nell'opzione militaristica della patria? Valendosi delle sue frequentazioni della psicanalisi, Frank alterna ai proclami di lotta le dichiarazioni di necessaria autopurificazione da parte del popolo. Il quale, prima della guerra, assisteva con giubilo alle manifestazioni militari, ammirando come autorità i violenti che più degli altri si arricchivano.

Fu in parte un processo di ipnosi collettiva, ma in parte, come riconosce il cameriere Robert, un processo di emulazione dei potenti: «Non ce ne preoccupavamo [delle conseguenze della violenza], perché noi stessi non avevamo altro in noi stessi che il desiderio di successo, possesso e potere. E questo desiderio lo chiamavamo, con una menzogna, patriottismo» (UB, 173).

Naturalmente ci sono casi di conformismo più incolpevole, dovuto alle condizioni psicologiche di un operaio. Mentre una madre vive nell'angoscia per la sorte del figlio al fronte, aspettando col cuore in gola tutti i passaggi del postino, il padre si lascia consolare dalle menzogne del giornale, secondo le quali la guerra è sicuramente vinta e non bisogna preoccuparsi di niente. È forse la sua una mancanza di amore paterno? Il figlio in una lettera lo giudica diversamente: «Ha sessantacinque anni e sono cinquant'anni che tutti i giorni dalla mattina alle sei alla sera alle sei sta al tornio. È cresciuto così, è invecchiato così. Ecco perché ha solo il giornale e la società di canto corale» (UB, 204).

Nell'insieme però viene fuori il ritratto di un popolo encomiabile per le virtù civili, ma poco provvisto di virtù politiche, e perciò, come continuerà a rivelarsi anche nel dopoguerra, facile preda dei governanti di turno. Un avvocato definisce il suo popolo «paziente, diligente, abile, moderato e scrupoloso» (UB,

221). Gli hanno inculcato il dovere di vivere e di morire per lo Stato, che pure è gravemente corresponsabile della guerra, nella quale «milioni di persone sono già morte soffocate per questo falso dovere. Quand'è che questo popolo saprà soffrire altrettanto stoicamente per la libertà?» (UB, 217).

Secondo l'utopia pacifista di Leonhard Frank il momento della liberazione è già arrivato. Non può essere diversamente, dato il peso e la diffusione universale del dolore che la guerra ha inflitto a ogni categoria della popolazione. I più disumanamente colpiti sono certo i mutilati. Lo scrittore li passa in rassegna in un treno ambulanza, dove un capitano chirurgo non ce la fa a stabilire la priorità degli interventi, tanti sono i feriti bisognosi di amputazione.

Frank non risparmia al lettore i particolari più impressionanti della improvvisata sala operatoria, servendosi di un impietoso realismo fotografico: «Le mani segate via, le braccia, i piedi, le gambe galleggiano nel sangue tra ovatta e pus in una tinozza trasportabile che viene svuotata ogni sera» (UB, 229). Né la rassegna si ferma alla rappresentazione del dolore fisico, che pure è enorme. Ogni mutilato che riesce a sopravvivere vede già quali sono le conseguenze della mutilazione sulla sua vita futura.

Come potrà lavorare un fabbro a cui è stato amputato il braccio destro? Avrebbe preferito perdere la gamba destra. Un ufficiale, al contrario, a cui hanno amputato la gamba destra, avrebbe preferito perdere il braccio: un ampio cappotto con maniche ampie e la mano artificiale in tasca, basterebbero a nascondere il difetto. Potrebbe continuare a fare la sua bella figura per le strade e avere più fortuna con le donne. Ma il crescendo continua con un soldato che ha perso la vista: «Anche entrambe le gambe, entrambe le braccia, ma non essere cieco. Non essere cieco! Non vedere mai più…! Non vedrò mai più mia moglie. E chi mi guida? E non vedrò mai più una strada» (UB, 238).

Quando questo treno di disperati arriva a Berlino col suo carico di dolore e ribellione, la città è percorsa dai fermenti della rivoluzione. Frank muta registro e si serve di tecniche espressionistiche per descrivere il rapido crescere dell'insurrezione, dovuto in parte a un fenomeno di imitazione spontanea, ma in parte a un processo di coscienza critica della situazione. Am-

messo che la guerra ci dovesse essere, si chiede un giovane ventenne, è possibile che il governo non abbia saputo evitare una sconfitta di proporzioni enormi, che non solo ha distrutto un'intera generazione, ma compromette anche la sorte di quella successiva?

Ecco i risultati conseguiti da quelli che avevano la fiducia delle masse senza ricambiarla minimamente: «Milioni di morti. Milioni di storpi. Un popolo che muore di fame. Cento miliardi di debiti, per cui noi, i nostri figli e i figli dei nostri figli pagheremo gli interessi» (UB, 264). E il capitano chirurgo? Sceso dal treno dei mutilati, si reca a visitare gli ospedali della città e trova dappertutto le stesse sofferenze e imprecazioni contro la guerra e i suoi sfruttatori.

Anch'egli capisce che è venuto il momento di agire, e non dalla parte che finora ha servito. Si mette alla testa di un corteo di mutilati, che via via si ingrandisce per l'adesione dei ricoverati nei vari ospedali militari. Il suo sismografo di anime umane, tenuto in esercizio dalla professione di medico, registra una situazione di mobilitazione generale, corrispettivo del dolore universale: «Da ogni finestra di ogni casa il dolore guarda fuori cupo. Non c'è pietra di selciato che non sia stata già toccata dal dolore. Perché non c'è più una persona che non sia stata toccata dal dolore. E non sia stata modificata» (UB, 266).

È significativo come in questo quadro di desolazione e rabbia non ci sia posto per le autorità militari. Il timore del cameriere Robert («Forse ci giustizieranno tutti», UB, 264) si rivela infondato per la palingenesi delle forze armate, contagiate dal clima di generale presa di coscienza del disastro che sfila davanti ai loro occhi: «Non c'è divisione, nel corteo dei commilitoni, che spari sul corteo dei mutilati» (UB, 268-69).

Con l'arrivo di Liebknecht si diffonde la buona novella: anche nelle città di provincia si è diffusa l'insurrezione. Dovunque si formano cortei costituiti da altre donne che hanno perso il marito, di madri e padri che hanno perso i figli, di bambini che hanno perso il padre, di soldati mutilati. L'utopia dell'uomo buono che è naturalmente pacifista sembra dunque realizzarsi in questo momento storico.

Ma è un uomo del popolo, il cameriere Robert che s'è fatto protagonista dell'insurrezione, a relativizzare l'utopia di Leonhard Frank: «L'uomo è buono se lo si lascia essere buono» (UB, 265). Diversamente, se le masse si lasciano soggiogare dalle menzogne di una propaganda bellicistica, ci vorranno poi gli orrori e i massacri di una guerra per provocare la sua reazione: «Ciò che c'è di buono nell'uomo e il dolore incommensurabile provocheranno la rivoluzione» (UB, 265).[3]

[3] Leonhard Frank è un pacifista a tutto tondo. Egli non vuole propagare la rivoluzione in Germania per disfattismo, per distruggere il proprio paese, come aveva inteso Romain Rolland, ma perché il male che c'è in Germania supera quello delle altre nazioni: «Il mondo intero è marcio! E la Germania ancora più del resto: quindi dev'essere per prima coltivata e migliorata» (L. Frank, in W. Dettelbacher, *Leonhard Franks Zürcher Exil 1915-1918*, Leonhard-Frank-Gesellschaft, Würzburg 2001, p. 11).

GIOVANNI TATEO

I RESIDUI DELLA CIVILTÀ. *DIE INSEL DER GROßEN MUTTER* DI GERHART HAUPTMANN

Il caso di una donna incinta scoperta fra i passeggeri del transatlantico Roland è l'occasione per uno scambio di opinioni fra due personaggi del secondo romanzo di Gerhart Hauptmann *Atlantis* (1912): il suo protagonista Friedrich von Kammacher, giovane scienziato batteriologo, e il medico di bordo.[1] Dal tema delle ragazze madri che s'imbarcano per fuggire alla vergogna, nutrendo non si sa quanto consapevolmente anche la speranza che i disagi del viaggio possano procurare un aborto spontaneo, scaturisce una riflessione sulla «questione femminile», che consente a Kammacher di prodursi in un'appassionata difesa del diritto della donna alla maternità contro le rigide imposizioni della morale perbenista borghese, stigmatizzata per la sua ostinazione a concepirne la lecita realizzazione unicamente all'interno dell'istituto sociale e giuridico del matrimonio. Benché animate, nelle premesse, da un pensiero che vuol essere sinceramente progressista e solidale, le argomentazioni riportatevi a sostegno tradiscono la difficoltà a immaginare prospettive che superino il paradigma di una tradizionale contrapposizione fra i sessi. Elevate al ruolo di «bewußte[n] Gebärerinnen der Geschlechter der Menschen und Götter», che sembrerebbe conferire loro una dignità superiore e irraggiungibile, persino mitica, le donne sono di fatto confermate nella loro funzione riproduttiva e ricondotte

[1] G. Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Centenar-Ausgabe, 11 Bde., hrsg. von H.-E. Hass, Propyläen, Berlin 1962-1974, Bd. V, pp. [415]-680, qui pp. 444-446. La *Centenar-Ausgabe* è citata in seguito con la sigla CA accompagnata dall'indicazione del volume in numeri romani e delle pagine in cifre arabe.

all'interno di uno schema culturale, la cui autorità è garantita da un impianto ideologico suffragato da un'evidenza biologica percepita come premessa innovativa e anticonformistica. Persuaso com'è dell'assoluto primato della maternità, Kammacher giunge a formulare un giudizio assolutamente negativo nei confronti del movimento femminista. Il tono della critica è apodittico, violento, di una banalità disarmante: «Die Sterilität der alten Jungfer sterilisiere die ganze Bestrebung». La sterilità fisica non può che tradursi, dunque, in un velleitarismo progettuale, tale da inficiare l'efficacia di qualsiasi rivendicazione. Al centro del processo riformatore va posta la donna consapevole del proprio ruolo di madre («das Weib mit Mutterbewußtsein»), immaginata, con una metafora di chiara derivazione neopositivistica, come «Zelle des künftigen Zellenstaats». Nello specifico, coerentemente con la costruzione del personaggio presentato nelle pagine iniziali del romanzo come allievo dei celebri scienziati dell'epoca Robert Koch e Max von Pettenkofer (CA V 421), l'immagine si conferma mutuata da un'interpretazione, formulata dall'eminente professore di medicina Rudolf Virchow nella sua patologia cellulare, che vedrebbe l'esistenza di un'analogia (in verità non nuova) fra il funzionamento dell'organismo umano e quello sociale.[2] Il ragionamento sulla profilassi indispensabile a garantire la salute fisica del corpo statale può così concludersi con l'invito rivolto alle donne, affinché si costituiscano in una «Liga der Mütter»: madri orgogliose della propria missione e perciò stesso «invincibili» (CA V 446).

Fin qui Kammacher, il giovane scienziato in crisi esistenziale e professionale a bordo del transatlantico in rotta verso New York. A testimonianza di quanto il suo autore non sia estraneo a tali ragionamenti, potrebbe essere indicato un brano tratto dal compendio *Einsichten und Ausblicke*, in cui compaiono enfatizzati, e pressoché negli stessi termini, i motivi che debbono guidare le donne alla riconquista di quell'orgoglio necessario a ele-

[2] CA V 445. Per la metafora del «Zellenstaat», si rimanda alle monografie di E. Johach, *Krebszelle und Zellenstaat – Zur medizinischen und politischen Metaphorik in Rudolf Virchows Zellularpathologie*, Rombach, Freiburg i. Br. 2008, e K. Sander, *Organismus als Zellenstaat: Rudolf Virchows Körper-Staat-Metapher zwischen Medizin und Politik,* Centaurus, Freiburg i. Br. 2012.

varsi dalla condizione non sufficientemente dignitosa in cui versano.[3]

Sullo sfondo di questo complesso tematico, fornendo però anche le premesse per un'ulteriore riflessione declinata in forma di parabola,[4] sembrerebbe svolgersi anche il terzo romanzo di Hauptmann, *Die Insel der Großen Mutter oder das Wunder von Île des Dames*, dato alle stampe nel 1924, ma iniziato otto anni prima, mentre in Europa imperversavano le ostilità del primo conflitto mondiale. Lo dimostrano due tarde dichiarazioni del 1942, con cui egli rivelava quali fossero state le suggestioni che ne avevano determinato la scrittura: per un verso i corpi femminili, «spesso completamente nudi», che aveva avuto modo di ammirare sulle spiagge dell'isola di Hiddensee;[5] per l'altro gli studi sul diritto materno e sul simbolismo funerario degli antichi di Johann Jakob Bachofen, cui ritiene, seguendo però un ricordo rivelatosi, a una più approfondita indagine, problematico, di essere pervenuto già negli anni ottanta attraverso alcuni saggi a firma di Paul Lafargue, pubblicati fra il 1886 e il 1887 dal periodico socialista «Die neue Zeit».[6] La suggestione visiva, che potrebbe definirsi di un erotismo reinterpretato in chiave esteti-

[3] CA VI 1015. Si veda anche *[Zum Muttertag 1928]*, CA XI 1070-1071. Negli anni Venti, la questione dell'identità femminile incentrata esclusivamente sul ruolo di madre fu argomento di discussione all'interno dello stesso movimento femminista. Reimpiegato quale argomento valido a sviluppare una «Emanzipationsstrategie», il concetto di maternità finiva però per riproporre, di fatto, un'interpretazione tradizionale del rapporto fra i sessi. Questo «dilemma» è segnalato da U. Rotmann, *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman. Analyse männlicher Entwürfe*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 128-129.

[4] Su questa definizione insiste R. Rohmer, *Die Romane Gerhart Hauptmanns*, Diss. Leipzig 1958, pp. 150-152.

[5] C.F.W. Behl, *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann*, Desch, München 1948, p. 111.

[6] Ivi, p. 84. Hauptmann si avviò non prima del 1919 a una lettura degli scritti bachofeniani *Über die Gräbersymbolik der Alten* (1959) e *Das Mutterrecht* (1861), condotta sui testi originali. La vicenda è ricostruita con dovizia di particolari da P. Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*, E. Schmidt, Berlin 1982, pp. 312-315, il quale dimostra l'infondatezza di una ricezione anticipata agli anni ottanta. Si veda anche F.B. Wahr, *Hauptmann und Bachofen*, in H.-J. Heinrichs (Hg.), *Materialien zu Bachofens* Das Mutterrecht, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1975, pp. 226-234.

ca, s'inscrive, dunque, all'interno di discorsi intorno all'identità femminile, impostata su un'ideologia dei corpi che trova la propria legittimazione nell'indagine storica di strutture sociali e giuridiche arcaiche.

Ed è su queste coordinate che si muove in effetti la «robinsonata»[7] messa in scena su un'isola dell'Oceano Pacifico, dopo il naufragio di una nave in rotta da Hong Kong a San Francisco (CA V 694), da cui è riuscito a trarsi in salvo un centinaio di signore, mentre i passeggeri uomini, fatta eccezione per un adolescente di nome Phaon, sono tutti periti nella sciagura. Alle superstiti non è però riservato il destino dell'eroe di Daniel Defoe e di parte dei suoi tardi nipoti di sesso maschile che popolano questo genere letterario: non debbono né combattere contro le avversità climatiche, né affrontare minacce provenienti dall'interno, con l'incontro di animali feroci o oriundi selvaggi, oppure dall'esterno, con l'approdo di pirati o malintenzionati. L'isola disabitata si rivela un paradiso di impareggiabili bellezze botaniche e faunistiche, immobile in un'assenza di tempo mitica, mai turbata nemmeno dall'alternarsi delle stagioni. La sopravvivenza è garantita dall'abbondanza di cibo e dalla circostanza favorevole che molti utensili, e non soltanto quelli di prima necessità, si sono potuti recuperare. Presupposti ideali, dunque, per un ritorno a una condizione originaria di natura, in cui rifondare una nuova convivenza umana, seppure così unilaterale e asimmetrica. Anzi, sembra che per alcune delle naufraghe, e non a caso per quelle più colte, sulla cui vicenda si concentra sin dall'inizio la narrazione, si sia realizzato un sogno nutrito da lungo tempo nella stanca civiltà della vecchia Europa. Si può così procedere a organizzare una «Frauenrepublik» (CA V 693) sotto la guida della pittrice berlinese Anni Prächtel, democraticamente proclamata all'unanimità presidente.

Dall'emergenza del naufragio, dalla robinsonata, nasce la prospettiva di tradurre in realtà l'utopia di un'esistenza migliore. Si vuol dimostrare, insomma, come afferma la neoeletta, ciò che le donne sono in grado di realizzare «ohne Kulturschminke» (CA V 691). Il particolare rilievo della metafora scaturisce dal-

[7] CA V 714. «Robinsonade» è la definizione data a quell'avventura da uno degli stessi personaggi femminili del romanzo, Rodberte Kalb.

l'orientamento ideologico adombratovi tramite l'analogia con la forma idiomatica 'Wahrheit ohne Schminke', diffusa nel linguaggio comune per significare 'la pura e schietta verità'. Come la 'verità' è tale soltanto se essa si presenti 'senza infingimenti', 'senza imbellettamenti', così anche la rifondazione di un nuovo stato di natura va perseguita eliminando ciò che si frappone al suo raggiungimento, quegli artifici, quelle resistenze che agiscono nel profondo, quelle sovrastrutture, si direbbe, che determinano le consuetudini del vivere sociale, tanto da consentire che emerga, «was unter dem ganzen Gerümpel aus den Speichern der Zivilisation verschüttert gewesen ist» (CA V 692). Si delinea, da questa contrapposizione, una delle contraddizioni tipiche di ogni disegno utopistico: il suo radicamento all'interno di portati ideologici frutto della stessa condizione che si intende superare. Il ritorno «in die reine, unverderbte Natur» (CA V 691), insomma, è e rimane, in definitiva, un'operazione di *restyling*, di sottrazione cosmetica, i cui residui in termini di scelte illusorie, pregiudizi, aspettative irrazionali, nonostante i buoni intendimenti che animano il tentativo, non possono essere del tutto eliminati. Anzi, proprio perché esposti al pericolo di non essere sottoposti a un adeguato lavoro di negoziazione, sono destinati a manifestarsi potenziati nei momenti critici.

Ed è per l'appunto ciò che si verifica nell'«arcipelago utopico»,[8] dove la presunta perfezione edenica finisce per rivelare nel tempo i suoi risvolti oscuri e fatali. Il sentimento di vuoto che gradualmente s'impossessa delle abitanti dell'Île des Dames, originato dalla consapevolezza che a quel «paese della cuccagna» («Schlaraffenland»), come lo definisce l'ironica scrittrice Rodberte Kalb, manchi un futuro, acuisce anche la nostalgia per la patria perduta. È Laurence Hobbema, l'anglo-olandese divenuta la sacerdotessa della colonia, a sintetizzare questo pensiero, equiparando una comunità senza discendenza a un veliero abbandonato in una zona di bonaccia fra le acque dell'oceano (CA V 722). Date le circostanze, la possibilità di realizzare l'utopia è messa radicalmente in discussione. E Rodberte Kalb lo fa con un ragionamento che si richiama alle parole pronunciate da Dio

[8] «Eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus» è il sottotitolo del romanzo.

nel libro della *Genesi*, dopo la creazione dell'uomo, immediatamente prima che la donna sia concepita: «Non è bene che l'uomo rimanga solo». A lui non è stata ancora data una compagna e la sua condizione è ancora quella della perfetta innocenza. Non può dunque provare ancora quell'«infelicità» («Unglück»), che significativamente ella ritiene, incorrendo in errore, abbia mosso Dio alla creazione della donna.[9] Questo sentimento, ignoto ed estraneo al primo uomo, riguarda invece chi già conosca la convivenza e può dunque vivere la separazione con sconforto: da solo, Adamo altro non era che «ein steriler Golem, unfruchtbarer bewegter Ton»; e una sorte analoga sarebbe stata riservata a Eva, se fosse stata lei a rimanere la prima e unica creatura plasmata da Dio, non divenendo mai «die Schöpferin des Menschengeschlechts».

Quella in cui versa la colonia è dunque una congiuntura di per sé «ungesund», ma destinata a rivelarsi in futuro ancora di più tale. Sicché risolutiva sarebbe dovuta apparire la sorprendente rivelazione che una delle donne, Babette Lindemann, è incinta. A nulla pervengono supplementi di indagini istruite al fine di scoprire se vi sia qualcuno nascosto in qualche angolo recondito dell'isola. Invece di chiarirsi, l'enigma s'infittisce di più ancora dopo aver ascoltato la ragazza, la quale racconta, in preda a un'esaltazione da veggente, della sua «mystische Hochzeit» (CA V 731) con Mukalinda, il dio serpente della mitologia indiana, protettore dell'energia vitale di Buddha, apparsole nelle sembianze di un giovinetto cui sin da bambina aveva custodito il presentimento di essere predestinata. La soluzione sarebbe, evidentemente, a portata di mano, a condizione che si accettasse l'inaccettabile: di attribuire cioè la paternità a Phaon, al bellissimo adolescente, unico uomo dell'isola, cui sono rivolti gli sforzi pedagogici della sua tutrice, Miss War, volti a farne un «perfetto gentleman» (CA V 746), nonché l'affetto materno del-

[9] CA V 721. La frase del racconto biblico: «Non è bene che l'uomo sia solo: voglio dargli un aiuto che gli sia simile» (*Genesi* 2, 18-23), di cui Rodberte Kalb cita la prima parte, prelude in realtà alla creazione degli animali della terra e del cielo, che Dio porta poi all'uomo, perché sia lui a dar loro un nome. Solo successivamente, dopo aver constatato che questi non aveva trovato in essi un «aiuto che gli fosse simile», Dio crea la donna da una delle sue costole dopo averlo addormentato.

le naufraghe, che lo considerano alla stregua di un «figlio adottivo».[10] Come se non bastasse, anche un colloquio con il ragazzo non porta a nulla. A ogni buon conto, un fatto è certo: nel caso si dovesse accogliere l'ipotesi più razionale, bisognerebbe accettarne anche un'immediata conseguenza logica, e cioè che le sorti della comunità, qualora il fenomeno non fosse destinato a rimanere isolato, come in effetti non rimarrà neppure, visto che riguarderà presto quasi tutte le abitanti dell'Île des Dames, sarebbero affidate in una prima fase a una pratica poligamica e di seguito a unioni incestuose.[11]

Una peculiarità del romanzo è che il complesso di tali questioni non sia mai rimesso a tema nei ragionamenti delle isolane, altrimenti così monopolizzati dalle questioni inerenti l'avvenire della propria colonia. Né tantomeno nei resoconti riportati dal narratore, la cui ironica laconicità pare adeguarsi a tale condotta. Anzi, è soffocata sul nascere qualsiasi discussione sull'origine della maternità di Babette che riconduca a Phaon. Una realtà scomoda, tanto che si sarebbe più disposti a prendere in seria considerazione persino ipotesi decisamente più stravaganti come quella dell'intervento di uno scimpanzé, ancorché estremamente progredito, se non «geniale» (CA V 737). Tale manovra di rimozione trova persino un proprio fondamento ideologico e una conseguente strategia politica in un colloquio riservato fra Anni Prächtel, Rodberte Kalb e Laurence Hobbema, alle prese con l'isteria collettiva provocata dalla circolazione della lieta notizia della nascita del primo autoctono. L'origine della vita è un mistero – afferma la sacerdotessa – e tanto più lo è la vita stessa: esserne consapevoli significa abitare in una dimensione superiore, pienamente umana, in cui la mente, proprio perché prigioniera dei concreti limiti spazio-temporali, è capace anche

[10] S. Gohar, *Der Archetyp der Großen Mutter in Hermann Hesses* Demian *und Gerhart Hauptmanns* Insel der Großen Mutter, P. Lang, Frankfurt/M. [u.a.] 1987, p. 251.

[11] Su questa questione, segnalata costantemente dalla letteratura critica, si sofferma J. Jabłkowska, Die Insel der großen Mutter. *Utopie o Satire auf die Utopie?*, in K.A. Kuczyński, P. Sprengel (Hg.), *Gerhart Hauptmann. Autor des 20. Jahrhunderts. Studien und Vorträge des Internationalen Gerhart-Hauptmann-Symposiums. Łódź 19.-21.9.1990*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991, pp. [91]-98, qui p. 93.

di superarli. In fondo, nella diffusione fra le colone di fantasticherie teosofiche e rosacrociane, nonché di fenomeni di sonnambulismo, altro non è espresso che un vagheggiamento comune a tutte: «das Drängen ins Ewige, ins Unendliche, ins grenzenlose, freie Mysterium» (CA V 741). Poiché è proprio di queste illusioni che l'essere umano ha bisogno, andrebbe salutato con favore il «mistero» che avvolge quella prima nascita. Evitando di ridurre il «miracolo» («Wunder») alle proporzioni di un piccolo scandalo, si promuoverebbe anche l'indispensabile e auspicabile spinta verso l'alto: le naufraghe si trasformerebbero così, in via definitiva, in «begnadete[n] Mütter eines zum Höchsten berufenen Volks, ja vielleicht des Erlöservolkes der ganzen Erde» (CA V 742). È significativo che ciò che Laurence Hobbema definisce «Illusionen, die Wege ins Freie […] vortäuschen» si trasformi – senza che per altro i termini assumano una coloratura negativa, tutt'altro – in «fruchtbare[r] Schwindel» e «unsre schönen und erhabenen Lügen» nell'interpretazione di Anni Prächtel, preoccupata di dare una risposta a ciò che si direbbe in primo luogo un'emergenza di ordine pubblico. E soprattutto in previsione di futuri eventi, così esposti al concreto rischio di precipitare sul terreno della volgarità, se sottratti del requisito estetico.

Una volta superate anche le perplessità e le resistenze della sacerdotessa, che non sente di poter condividere la rilettura in chiave meramente utilitaristica e strumentale data dalla presidente al proprio ragionamento incentrato com'era, invece, sui concetti di «verità» e di «bellezza», si giunge così alla costituzione di un «triumvirato», o «triummulierato», come è detto con maggiore correttezza in un altro luogo del romanzo (CA V 813), con il proposito di mantenere in vita tali illusioni. Per farlo, è necessario fondare un «nuovo mito» («wir begründen dafür einen neuen Mythos»), cui far partecipare tutta la colonia, nel segno del rinnovamento complessivo del patrimonio culturale religioso, scientifico e artistico (CA V 742/3). Si profila, dunque, un ventaglio di atteggiamenti di fronte all'evento, cui l'esaltata Babette conferisce la segnatura del prodigioso, trasfigurando la propria esperienza sessuale in un linguaggio mistico-mitologico, esercitato ai tempi in cui prestava servizio dalla sua signora,

frequentatrice del circolo di Annie Besant (CA V 722), la celebre esoterista inglese fondatrice dell'*Ordine Mistico del Tempio della Rosacroce*. Per un verso, lo scetticismo razionalistico di Anni Prächtel, cui si associa, con il suo silenzio assenso, anche Rodberte Kalb. Per l'altro, la posizione maggiormente possibilista di Laurence Hobbema. Tutte e tre colgono, però, in quell'evento, l'opportunità di un suo asservimento funzionale a scopi per un verso politici e per l'altro religiosi. Ed è all'interno di questa cornice che andrebbe pertanto ricondotta anche l'interpretazione dell'*Insel der Großen Mutter* come «Roman der mythischen Existenz», perché tematicamente centrata sull'epifania del mito («Geburt und Wachstum des Mythischen»).[12] A manifestarsi nell'instabile e precaria «genuinità» di immagini e rappresentazioni che non riescono mai a sottarsi alle pratiche discorsive del presente, in questa «Mischung von Spontaneität und bewußtem Rückkehrwillen»,[13] è dunque ciò che potrebbe definirsi al meglio con la formula di «mito tecnicizzato» coniata da Karl Kerényi.[14]

Parlando esplicitamente di «complotto» utile a mantenere in vita «preziose illusioni» (CA V 742), e non mancando, con una stretta di mano, di scambiarsi un eloquente sorriso di complicità, il famoso «Agurenlächeln» di ciceroniana memoria,[15] il triummuliarato mostra, benché in differente graduazione, una sorta di realismo politico che sfiora il cinismo. Ne è una conferma il richiamo a una norma del *Code Napoléon*: «La recherche de la

[12] K. S. Guthke, *Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk*, 2., vollst. überarb. u. erw. Aufl., Francke, München 1980, pp. 154 e 155.

[13] G. Müller, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Metzler, Stuttgart 1989, p. 187.

[14] K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, trad. it. di R. Giorgi, in E. Castelli (ed.), *Tecnica e casistica. Tecnica, escatologia e casistica*, Cedam, Padova 1964, pp. [153]-168; ora in *Scritti italiani* (1955-1971), a cura di G. Moretti, Guida, Napoli 1993, pp. [113]-126. Si veda anche *Mito e linguaggio della collettività*, in F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981, pp. [33]-44.

[15] CA V 743. Cicerone fa riferimento in *De divinatione* (2,24,51), a proposito dell'attendibilità dei vaticini sacerdotali, a un motto del vecchio Catone, che confessava di meravigliarsi nel riscontrare come due arùspici (quindi non àuguri), incontrandosi, non si mettessero a ridere. Il sorriso è quello dell'iniziato consapevole dell'impostura di una pratica divinatoria divenuta valido strumento politico.

paternité est interdite», che assumerà i connotati di un vero e proprio tabù (CA V 791). La tutela dell'anonimato della paternità, già presente come momento qualificante dell'utopia platonica diretta alla soppressione di ogni interesse individuale, offre di certo un vantaggio: veicolando la convinzione che si possa diventar madri autonomamente, per una sorta di partenogenesi mitica, sono poste le basi per la definitiva detronizzazione dell'uomo.[16] È tuttavia innegabile che con il famigerato e odioso articolo 340, fortemente voluto da Napoleone in sede di riordino del codice civile sull'esempio del Diritto Romano, per tutelare anche se stesso da pericolose rivendicazioni di paternità, riaffiori ancora una volta – e questa è una costante dell'atteggiamento ambiguo e ambivalente nella costruzione della particolare utopia isolana – una delle scorie forse più significative della vecchia cultura patriarcale, che si è così impegnati a superare. Non a caso, esso fu al centro di un dibattito in ambito femminista durante i lavori delle commissioni incaricate, dopo la fondazione del Secondo Reich, a partire dal 1874, di elaborare una riforma del *Deutsches Bürgerliches Gesetzbuch*, in cui la disposizione fu però soppressa. Nel 1894, Adele Gamper, cofondatrice a Dresda del *Rechtsschutzverein für Frauen*, rilevava come in quella sola frase fosse espressa tutta la violenza che si trovava a dover subire un mondo oppresso, inerme, cui era negata la legittimità di ogni tutela giuridica: «Welche ist das Loos der armen Mutter? Schande, Not und Verzweiflung».[17] E ancora nel 1901, in un profilo sulla storia del movimento femminista in Francia, Anna Pappritz, paladina delle battaglie contro la prostituzione, formulava un atto di accusa nei confronti di una norma utile soltanto, «das männliche Laster zu schützen und die verführten und betrogenen Mädchen dem Elend preiszugeben».[18]

[16] CA V 757. È questa l'interpretazione data da Müller, *Gegenwelten,* pp. 187-188.

[17] A. Gamper, *Die zukünftige Stellung der deutschen Frau im Recht*, Dresden 1894, cit. da S. Meder, A. Duncker, A. Czelk (Hg.), *Die Rechtstellung der Frau um 1900. Eine kommentierte Quellensammlung*, Böhlau, Köln [u.a.] 2010, pp. 371-385, qui p. 379.

[18] A. Pappritz, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Frankreich*, in H. Lange, G. Bäumer (Hg.), *Handbuch der Frauenbewegung*, W. Moser, Berlin 1901, pp. [361]-398, qui p. 367.

Una disposizione legislativa, dunque, concepita come strumento di prevaricazione sulla donna, e che conserva, pur nella forma decontestualizzata e rovesciata in cui ricorre, tutto il suo carattere evocativo, è assunta da donne come premessa per sostenere la verità dogmatica dell'evento soprannaturale, il miracolo del concepimento mitico e misterioso, da cui far procedere l'istituzione del culto della Grande Madre. Ma un veto, da solo, sarebbe ben poca cosa, se non confortato da un consenso diffuso, da una condivisione di intenti. E, in questo, le donne dell'isola, seppure a diversi livelli, si mostrano tutte tacitamente concordi. «Stanno al gioco»,[19] accettano una finzione, nel timore che la verità possa portare la fine dell'armonia sororale minacciando la loro forma di stato. Si abbandonano, insomma, alla forza seduttiva del «nuovo mito» che sembra dare una risposta valida alla combinazione di tre elementi in cui si consuma questa «Tendenz zur Entwirklichung».[20] La situazione dell'abbandono e dell'isolamento produce, infatti, una disposizione psicologica reattiva alle sollecitazioni ambientali di un paesaggio esotico che, percepito al tempo stesso come reale e irreale, favorisce l'applicazione alla propria esperienza di una griglia interpretativa costituita da un consueto assortimento di mitologemi di varia origine culturale, cui Laurence Hobbema provvederà a dare anche un ordine. Il procedimento seguito, prettamente sincretistico,[21] è ricavato dal modello esegetico di comparazione, ampiamente diffuso all'epoca, avviato dallo storico delle religioni e orientalista tedesco Max Müller, da cui la sacerdotessa mutua l'idea di una religione universale (CA V 773, 785).

«La procreazione mistica» («die mystische Zeugung»), divenuta il «mistero canonizzato» («das heilgesprochene Geheimnis») dell'isola (CA V 808), da cui prende forma il culto della

[19] U. Lauterbach, *Nachwort* zu G. Hauptmann, *Das erzählerische Werk*, Taschenbuchausgabe in 10 Einzelbänden, hrsg. von U. Lauterbach, Ullstein, Frankfurt/M. [u.a.] 1981-1983, Bd. 5, pp. [409]-429, qui p. 413.

[20] Gohar, *Der Archetyp der Großen Mutter*, p. 199.

[21] Nelle pagine dedicate al romanzo di Hauptmann, F. A. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*, E. Schmidt, Berlin 1965, pp. 91-98, intende, con «Synkretismus», principalmente la tendenza dello scrittore a mescolare influssi culturali di varia origine e natura, spesso fra loro contraddittori. Un'accurata analisi delle fonti è condotta da Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, pp. 314-323.

Grande Madre, consente l'istituzione di una forma di stato, il quale, benché fondato su un sistema valoriale di virtù femminili legate allo stereotipo della maternità, non tarda a entrare in crisi proprio a causa della figliolanza. La circostanza, infatti, che la discendenza continui a essere deuterotoca, e che i maschietti, crescendo, siano vieppiù avvertiti come un elemento estraneo e destabilizzante, e dunque come una minaccia per l'idillio isolano, induce a prendere provvedimenti tali da provocare una curvatura definitivamente distopica al disegno iniziale di costruzione di una società migliore. L'utopia, lungi dal capitalizzare il manifestarsi della diversità negoziandone i principi, attraverso cui si salverebbe dall'irrigidimento, si scardina mostrando i tratti di uno «stato ideologico».[22] Paradossalmente, è proprio la dottoressa alemanna Amanda Egli, la rappresentante della scienza medica, impegnata ad assistere le donne al parto, a immaginare, con la freddezza e la crudeltà del chirurgo, le soluzioni più radicali, mossa, come la sua sodale Philomela Schwab, anche da una radicata misandria (CA V 845). È proposta così la soppressione dei bambini o la loro castrazione (CA V 809), ispirandosi, a due modelli tecnicamente simili, benché attuati con finalità diverse, anche in questo caso recuperati da reminiscenze del passato: le pratiche selettive adottate per un verso a Sparta dal mitico legislatore Licurgo per assicurare una discendenza fisicamente sana (CA V 809), per l'altro negli stati delle amazzoni per scongiurare un incremento demografico della popolazione maschile (CA V 762). Crea un comprensibile disagio trovare in questo contesto anche il termine «Ausmerzung», in cui è riconoscibile un'altra radice culturale, tanto più inquietante in quanto molto più moderna e recente: l'eugenetica, le cui teorie sviluppatesi a partire dalla seconda metà del XIX secolo saranno – com'è noto – tristemente attuate nella Germania nazista con la famigerata 'Aktion T4' per salvaguardare l'igiene della razza. Ci si decide, tuttavia, per una soluzione meno cruenta, ma ferma, visto che non è possibile – è questo il commento del narratore – attuare una grande idea senza una certa durezza di cuore (CA V 811): l'esilio nella parte nord dell'isola, nell'apposita-

[22] Di «anti-utopia» o «stato ideologico» parla Jabłkowska, *Die Insel der großen Mutter*, p. 94.

mente costituita colonia maschile del «Mannland». È come se il «Mutterland», sorto sull'Île des Dames in contrapposizione al «Finstermannland», termine con cui si usava designare nella colonia l'Europa e la sua civiltà (CA V 813), avesse partorito con il «Mannland», chiamato anche «Wildermannland», una sua immagine rovesciata.

Benché nella dicotomia asimmetrica di «Mannland» e «Mutterland» sia contenuto un sottinteso, la convinzione cioè che l'uomo, ridotta la sua identità alla mera natura biologica, sia incapace di creare validi modelli sociali di relazione, che si vuole appartengano esclusivamente alle madri, la nuova colonia, abbandonata al suo destino, svilupperà, sotto la guida di Phaon, una forma di cultura autonoma, centrata non intorno al prodigio della nascita, ma a quello della cosiddetta «heilige Hand», cui i ragazzi erigono persino un monumento di pietra al centro del proprio insediamento (CA V 857). Alle forme contemplative delle «sacre madri», il «nuovo mito» maschile oppone i valori di dinamismo, tecnica e innovazione. Non diversamente da quelli attribuiti al carattere femminile, anche questi maschili – è evidente – sono legati a uno stereotipo e, alla stregua di quegli altri nel caso della donna, sono presentati come connaturati all'uomo, ma a tal punto che egli è in grado di svilupparli comunque, persino in una condizione di autocratica assenza di riferimenti culturali.

Il regime di *apartheid* sessuale, teso a preservare purezza e organicità, mostra con sempre maggiore evidenza di essere un artificio – sterile, nel vero senso della parola, visto che nel matriarcato si registra un preoccupante decremento delle nascite. E ciò malgrado una volta all'anno dodici fanciulli selezionati per la loro eccezionale bellezza siano ospitati nel sacrario dedicato a Mukalinda in compagnia delle «figlie del cielo», dando vita a una sorta di rituale ierogamico, detto «Tempelschlaf», istituito da Laurence Hobbema al fine pratico di garantire la discendenza. Le sue forme sembrerebbero rincorrere modelli diffusi nell'antica Grecia (CA V 816), salvo a rivelarsi inequivocabilmente guidate, anche in questo caso, da una reinterpretazione in chiave eugenetica della prostituzione sacra. Proprio sull'organizzazione di una festa in grande stile d'iniziazione per le fan-

ciulle entrate in età fertile, cui il matriarcato non vorrebbe consentire la partecipazione della totalità dei giovani, che si accende un acerrimo diverbio fra i due stati. La spedizione di donne, con a capo la presidente, nella parte nord dell'isola, per accertare lo stato di sviluppo della colonia e saggiarne l'idoneità di culto dei suoi abitanti, non fa altro che esasperare le contraddizioni, prima fra la parte più moderata e quella più radicale del matriarcato, e successivamente fra le due unità territoriali. A dispetto dei decenni trascorsi, la nostalgia per l'Europa sembra essere per molte delle «sante madri» una ferita non ancora cicatrizzata, che si riapre dolorosamente proprio alla vista delle barche a vela costruite dai ragazzi e ormeggiate in un'insenatura dell'isola (CA V 862).

«Wer auf Eros rät […] hat meistens recht, weil er in jeder Beziehung das Leben selber ist» (CA V 798), aveva una volta affermato profeticamente Rodberte Kalb. E, infatti, il dio non tarderà a far valere i suoi diritti, pronto a smentire chiunque credesse, ingannando se stesso e gli altri, di aver edificato «Bauwerke für die Ewigkeit» (CA V 846). Alla fine sono proprio le fanciulle, in preda alla rabbia, a dar fuoco al tempio di Mukalinda e a provocare l'irruzione di ragazzi dal loro territorio. L'energia sessuale della giovane generazione si scatena in un'orgia dionisiaca senza precedenti, nel corso della quale tutte le tracce del culto di Mukalinda sono demolite. E mentre sull'isola si annuncia un nuovo inizio al di là del matriarcato e il facinoroso Bianor issa sul tempio la scritta «Mann», Phaon prende il largo con Dagmar-Diodata, la bambina ormai adulta che Laurence Hobbema aveva salvato dal naufragio. A Phaon e a Dagmar-Diodata che, dopo aver viaggiato per il mondo, ormai anziani, si sono ritirati su un'isola della Polinesia e lì, in tutta solitudine, conducono un'esistenza di coppia per molti versi restaurativa di un modello 'sano' di patriarcato, saranno dedicate le pagine di un *Epilog*, pubblicato nel 1925 sulle pagine della «Neue Rundschau», in cui il narratore del romanzo rivela le circostanze che lo avevano portato a interessarsi alla vicenda dell'Île des Dames, nonché alle carte (una sorta di memoriale redatto negli

anni da Phaon) che avevano costituito il testo di partenza per il proprio racconto.[23]

Con il rinvio allo sviluppo di un «nuovo ordine» destinato di fatto a dar vita a una progressione ciclica,[24] si potrebbe parlare di finale aperto, che non contraddice la soluzione della salvezza individuale e l'implicita condanna della violenza e della sopraffazione all'insegna di un generico ideale umanistico di moderazione e rispetto. Un ideale, del resto, già valorizzato nel discorso tenuto da Phaon di fronte alla delegazione della madri in visita nella parte nord dell'isola. In entrambi i casi parrebbe disattivarsi il congegno di quella «trappola discorsiva misogina», la cui presenza all'interno del romanzo è stata accertata da analisi volte a decostruirne indotto ideologico e funzionamento.[25] Messo in moto nel momento stesso in cui è posta la questione di saggiare la possibilità di implementare un ordine sociale, basato sull'astratta contrapposizione di identità di genere, mentre la sua natura è tutta nell'interferenza culturale elevata a sistema, il congegno non può essere affatto disattivato. Anzi, è esso stesso a produrre parvenze conciliatorie in forma di soluzioni condivisibili. Ché il principio femminile e materno, come quello maschile, falliscono non in sé, ma nella loro dimensione radicalizzata, la cui causa è attribuita a errori incorsi nell'impostare le dinamiche della convivenza all'interno del matriarcato. In questo senso, il *Mutterrecht* di Bachofen è sì, come è stato notato, una fonte cui attingere un repertorio da impiegare all'occorrenza,[26] ma anche una «base filosofica» della narrazione, senza

[23] G. Hauptmann, *Epilog zur* Insel der Großen Mutter, «Die neue Rundschau», Jg. 36, 1925, pp. 1252-1265; ora in CA XI 357-371.

[24] Secondo H. J. Krysmanski, *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts*, Westdt. Verl., Köln u. Opladen 1963, p. 45, dal caos generato dallo scontro di «Mutterland» e «Mannland», si svilupperebbe «eine neue Ordnung […], die später wieder in die widersprüchlichen Prinzipien zerfallen wird usw.».

[25] La «systematisch aufgebaute, misogyne 'Diskursfalle'» è al centro dell'analisi condotta da C. Torke, *Die Robinsonin. Repräsentation von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*, V&R Unipress, Göttingen 2011, pp. [119]-154, qui p. 120.

[26] Rotmann, *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman*, pp. 138-139. Oltre a valorizzare il ruolo del pensiero bachofeniano nel romanzo, la letteratura critica ha dato rilievo anche alle occorrenze che chiamerebbero in causa

che essa debba uniformarsi pedissequamente allo schema, che prevedeva il progressivo avvicendamento di eterismo, matrimonio demetrico o ginecocrazia e principio paterno. Bachofen e la sua indagine storico-giuridica di modelli sociali arcaici rimangono di esclusiva pertinenza dell'autorità narrativa, guidandone la strategia di testualizzazione, e non compaiono mai nella messe, in verità piuttosto ampia (come dimostrano le numerose conversazioni che scandiscono il romanzo), di 'oggetti' filosofico-letterari di cui le coltissime isolane dispongono, benché avrebbero potuto trarne un viatico di ammonimenti utile al loro esperimento matriarcale. Soprattutto quando si trovano a confrontarsi con gli eccessi di un amazzonismo, che rimane tale pur nella versione esautorata della peculiarità guerriera. Bloccata l'esperienza all'interno di un sistema, il destino è segnato. Non nel senso bachofeniano – s'intende – della vittoria dello spirito sulla natura e del diritto positivo contrapposto allo *jus naturalis*. Non prevale il diritto civile e delle religioni apollinee. A imporsi è una sorta di caos primordiale, da cui procede una forma distorta di patriarcato segnata da rancore e risentimento. La fuga, che allude a una soluzione individuale, confermata per altro nell'*Epilog*, non cambia la sostanza ideologica del messaggio, cui si crede di aver dato una diversa fisionomia. Anche in questo caso, i residui della civiltà sopravvivono agli interventi di *restyling*.

---

connessioni con la cultura della psicoanalisi, benché, nei confronti di Freud, Hauptmann abbia mantenuto un atteggiamento critico, come afferma Rotmann (p. 130), riallacciandosi allo studio di P.-Ch. Wegner, *Gerhart Hauptmann als Leser. Ein Beitrag zur Auswertung der Büchersammlung des Dichters*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», N.F., 23 (1973), fasc. 3, pp. 355-376. Secondo Rotmann, non andrebbe sottovalutato nello scrittore un certo modo, peculiare della successiva riflessione di C.G. Jung, di intendere la derivazione archetipica dei costrutti mitologici e religiosi (p. 131). Su questo tema, che aprirebbe un versante di indagine a parte, si rimanda a Gohar, *Der Archetyp der Großen Mutter*, in cui il confronto con la riflessione junghiana è però più puntualmente finalizzato all'analisi del romanzo di Hesse *Demian*. A tal proposito, non va trascurata però la circostanza che la lettura delle opere di Jung è successiva alla scrittura del romanzo, se si accettano i dati riportati da Wegner (pp. 365-372).

LUCA CRESCENZI - ELISABETH GALVAN

I PANTALONI DI SETTEMBRINI. DEMONISMO, CANNIBALISMO E NICHILISMO NEL DOSTOEVSKIJ DI MEREŽKOVSKIJ E IN THOMAS MANN

1.

Il diavolo – come si sa e come avrebbe detto Thomas Mann – «sta nei dettagli». Se non altro per questo, dunque, la questione di come il diavolo faccia la sua comparsa nella *Montagna magica* va affrontata a partire dai dettagli, anzi, da un solo dettaglio, quello a cui si riferisce il titolo di questo intervento: il colore o, meglio, la foggia dei pantaloni che Lodovico Settembrini, l'anima razionalista del romanzo, indossa immancabilmente, ogni qualvolta si presenta in scena. Si tratta, com'è evidente, di un dettaglio piccolo, anzi, piccolissimo; ma tutt'altro che insignificante e, anzi, nella logica simbolica della narrazione, carico di importantissime, sebbene quasi impercettibili, implicazioni.

Chiunque abbia letto la *Montagna magica* non fa fatica a ricordare che sono pantaloni a quadri; quadri di colore giallo. È un dettaglio che resta impresso e così, certamente, deve essere. Perché laddove Mann costringe il suo lettore a riflettere proponendogli un inciampo sintattico o un'asperità semantica o, anche, un *Leitmotiv* apparentemente incongruo, futile o inspiegabile, là, se ne può essere certi, si trova nascosto qualcosa di importante. Ma cosa può mai esserci di importante in un paio di pantaloni? O al limite nell'intero vestiario, urbano ma alquanto malmesso, di Settembrini?

C'è – di importante – la sua provenienza: ed è una provenienza nobile. Viene infatti dai *Fratelli Karamàzov* di Fëdor Dostoevskij e, per essere più precisi, dalla prima traduzione

tedesca del romanzo, quella della ventenne estone Elisabeth Kaerrick, che si firmava con lo pseudonimo E. K. Rahsin, apparsa per la prima volta nel 1906 come volume nono e decimo delle opere complete dostoevskiane curate da Moeller van den Bruck. Chiunque abbia letto il romanzo ricorda la famosissima scena dell'apparizione del diavolo a Ivàn Karamàzov. È una scena a cui Thomas Mann farà esplicito ricorso nel *Doktor Faustus*, ricavandone elementi importanti per rappresentare l'apparizione del diavolo a Adrian Leverkühn. Ma già nella *Montagna magica* essa lascia più di un segno, il primo dei quali, appunto, nel vestiario di Settembrini. Lo si vede benissimo se si accostano l'uno all'altro i passi dei due romanzi in cui entrano in scena il diavolo e Settembrini:

Dort saß plötzlich jemand! […] **Es war das irgendein Herr**, oder richtiger, ein russischer Gentleman von der bekannten Sorte, jedenfalls kein sehr junger Mann mehr. Einer „qui frisait la cinquantine", wie die Franzosen sagen, **mit dunklem, ziemlich langem, dichtem, nur stellenweise leicht ergrautem Haar** […] Gekleidet war er in einen kurzen, augenscheinlich vom besten Schneider gearbeiteten, aber jetzt schon ziemlich abgetragenen braunen Rock […]. Die Wäsche, die lange Krawatte in der Art einer Schärpe, kurz, alles war so, wie es eben elegant gekleidete Gentlemen trugen, doch war die Wäsche, wenn man sie etwas näher betrachtete, schon ein wenig schmutzig und die breite **Krawatte recht abgenutzt**. Die **karierten Hosen** saßen tadellos, waren aber wiederum zu **hell** und irgendwie zu eng […].

Auf dem Wege von links kam ein Fremder daher, ein zierlicher **brunetter Herr** mit schön gedrehtem schwarzen Schnurrbart und in **hellkariertem Beinkleid** […]. Sein Alter wäre schwer zu schätzen gewesen, zwischen dreißig und vierzig mußte es wohl liegen, denn wenn auch seine Gesamterscheinung jugendlich wirkte, **so war sein Haupthaar doch an den Schläfen schon silbrig durchsetzt** […]. Sein Anzug, diese weiten, **hellgelblich karierten Hosen** und ein flausartiger, zu langer Rock mit zwei Reihen Knöpfen und sehr großen Aufschlägen, war weit entfernt, Anspruch auf Eleganz zu erheben; auch zeigte sein rund umgebogener Stehkragen sich von häufiger Wäsche an den Kanten schon etwas aufgerauht, seine schwarze **Krawatte war abgenutzt** […]. Trotzdem sah er wohl, **daß er einen Herrn vor sich habe**.

Non è, naturalmente, solo il vestiario a svelare la parentela tra il diavolo dostoevskiano e il Settembrini di Thomas Mann, né il fatto che entrambi, l'uno e l'altro, diano l'impressione a chi li osserva di essere dei signori male in arnese. Tutt'altro che casuale, in questo senso, appare il fatto che, come tutti sanno, Settembrini entri definitivamente in scena, nella *Montagna magica*, in una sezione del terzo capitolo che reca il titolo «Satana». Nel romanzo di Mann la cosa si giustifica – com'è noto – solo attraverso la citazione dell'*Inno a Satana* di Carducci, il poeta prediletto di Settembrini; ma nei *Fratelli Karamàzov*, laddove il diavolo tenta di convincere Ivàn della sua reale presenza, si presenta a quest'ultimo con un *calembour* arguto: «Satan sum et nihil humanum a me alienum puto». È il diavolo stesso a chiamarsi per nome, ed è proprio quello – tra i diversi possibili – sotto cui sta inscritta l'apparizione di Settembrini.

Anche Settembrini, al pari del diavolo di Ivàn, è un'allucinazione: lo dimostra in modo chiarissimo, come si è cercato di dimostrare altrove,[1] la *Notte di Valpurga*, in cui si trova quel diverbio sull'opportunità di darsi del tu che, guarda caso, si trova già, a parti invertite, nei *Karamàzov*. Ma lo dimostra anche un saggio che Thomas Mann ha letto ancor prima di poter leggere il capolavoro russo: *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler* di Dmitry Merežkovskij pubblicato in versione tedesca nel 1903.[2] Il saggio è destinato a lasciare tracce profonde nel suo pensiero e in tutta la sua opera, da *Fiorenza* al *Giuseppe* fino al *Doktor Faustus*. Merežkovskij, fuggito dalla Russia nel 1919 per stabilirsi dopo un breve periodo trascorso in Polonia, a Parigi è all'epoca, in Germania, un autore molto noto sia per la sua opera saggistica sia per quella narrativa. A testimonianza dell'interesse di Thomas Mann, nella sua biblioteca si trovano nove volumi di opere di Merežkovskij, apparse fra il 1903 e 1924, spesso contenenti una dedica del traduttore, Ale-

[1] Cfr. il commento a Th. Mann, *La montagna magica*, a cura e con introduzione di L. Crescenzi, trad. it. di R. Colorni, Mondadori, Milano 2010 (da ora in avanti MM).

[2] D.S. Mereschkowski, *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens*, Schulze, Leipzig 1903. Il volume è custodito nel Thomas-Mann-Archiv di Zurigo ed è ricco di sottolineature e annotazioni.

xander Eliasberg.[3] La prima fase di questo interesse – la lettura cioè del saggio *Tolstoi und Dostojewski* – coincide con l'elaborazione del dramma *Fiorenza*, che rivela la sua influenza nella concezione antitetica dei due protagonisti Lorenzo il Magnifico e Savonarola.[4] Ma le molteplici riflessioni contenute nella monografia continuano a sollecitare Thomas Mann anche in seguito, esercitando con ogni probabilità un influsso decisivo sulla *Montagna magica*. Proprio durante la stesura del romanzo, infatti, Mann torna a parlare di Merežkovskij, definendolo, nel 1921, «Il più geniale critico e psicologo universale dopo Nietzsche!» ricordando in particolare la lettura giovanile del libro su Tolstoj e Dostoevskij.[5] È ovvio che gli aspetti del libro importanti per il romanzo non coincidono con quelli che erano stati funzionali alla concezione del dramma. Ma cosa può aver interessato l'autore dello *Zauberberg* in un saggio letto tanto tempo prima?

Innanzitutto, forse, la poetica del 'realismo fantastico', analizzata e descritta da Merežkovskij quale tratto saliente dell'opera di Dostoevskij: «Amo oltremisura il realismo in arte», scrive Merežkovskij citando l'autore dei *Fratelli Karamàzov*, «quel realismo che, per così dire, giunge fino al fantastico […]. Ciò che la maggioranza delle persone chiama, spesso, fantastico […] rappresenta per me, infatti, la quintessenza di ogni verità».[6]

---

[3] Cfr. U. Heftrich, *Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis*, «Thomas Mann Jahrbuch», 8 (1995), pp. 71-91, qui pp. 76 ss.

[4] Cfr. il commento di E. Galvan a Th. Mann, *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe*, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA) 3.2, S. Fischer, Frankfurt/M., pp. 58-62 e *passim*. Oltre al saggio, il dramma reca in sé anche le tracce di due romanzi di Merežkovskij: *Leonardo da Vinci* e *Julian Apostata*, entrambi pubblicati in Germania nel 1903.

[5] «Der genialste Kritiker und Weltpsycholog seit Nietzsche!» Cfr. Th. Mann, *Russische Anthologie*, in Id., *Essays II 1914-1926*, GKFA 15.1, p. 339. L'anno successivo torna in modo analogo a ricordare Merežkovskij, «dessen tiefes Werk über Tolstoi und Dostojewskij auf meine Jugend einen unauslöschlichen Eindruck machte, und in dem ich seither den ersten Kritiker und Weltpsychologen der Gegenwart erblicke» ([Über Mereschkowski], ivi, p. 496).

[6] «Ich liebe den Realismus in der Kunst über alle Maßen, den Realismus, der sozusagen an das Phantastische heranreicht… […] Das, was die Mehrheit

Nella copia di lettura conservata presso l'archivio di Zurigo il passo è sottolineato a margine da Thomas Mann, al pari di un altro successivo e analogo.[7]

Ma l'interesse dell'autore della *Montagna magica* per la narrativa dostoevskiana e l'analisi di Merežkovskij non si esaurisce certo qui. Con ogni probabilità, si estende a tutti quegli elementi connessi in particolare al grande tema del potenziamento delle percezioni e della spiritualità messi in luce dal critico e destinati a rivestire poi un ruolo centrale nelle vicende di Hans Castorp. E si può ben immaginare – non solo perché anche questo passo è sottolineato da Thomas Mann – che sia suscitato da una peculiarissima tecnica narrativa adottata dallo scrittore russo, rilevata anch'essa da Merežkovskij:

> Quando arriviamo alla fine della prima parte dell'*Idiota* [...] sono accaduti talmente tanti fatti, si sono intrecciati così tanti nodi intessuti dai fili dei più diversi destini umani [...] che abbiamo l'impressione debbano esser passati anni dall'inizio del romanzo: ma in realtà è trascorso un solo giorno, dalla mattina alla sera.[8]

Il tempo e gli eventi narrati appaiono dunque, agli occhi del lettore, dilatati a dismisura, mentre in realtà si svolgono, compressi e addensati, nell'arco di un unico giorno. Una strategia narrativa analoga informa il romanzo manniano, laddove i fatti narrati si svolgono, all'apparenza, nell'arco di sette anni, ma rappresentano in verità il contenuto onirico addensato in un unico sogno che il soldato Hans Castorp sogna sul campo di battaglia.[9]

---

oft phantastisch […] nennt, bildet für mich zuweilen den Inbegriff aller Wahrheit» (Merežkovskij, *Tolstoi und Dostojewski*, p. 262ss.).

[7] «"Ich liebe den Realismus – den Realismus, der sozusagen bis zum Phantastischen reicht. Das was die Menge das 'Phantastische' nennt, bildet für mich das Wesen der Wirklichkeit", sagt Dostojewski» (ivi, p. 275).

[8] «Wenn wir den ersten Teil des *Idiot* [...] beendigen, so sind so viele Ereignisse geschehen, es haben sich so viele Knoten, in denen die Fäden der mannigfaltigsten menschlichen Schicksale verwebt sind, geschürzt, [...] daß es uns vorkommt, als ob schon Jahre seit dem Anfange des Romanes verflossen seien – thatsächlich ist aber nur ein Tag, vom Morgen bis zum Abend, vergangen» (ivi, p. 228).

[9] Sia permesso di rimandare a tre studi in cui questa tesi è stata più ampiamente articolata: L. Crescenzi, *Traummystik und Romantik. Eine Vision im*

Al di là del tema del sogno, c'è però un altro elemento importante che lega questo giovane eroe – il quale è per l'appunto tutt'altro che «un giovane uomo come tanti»[10] – ai protagonisti dei romanzi di Dostoevskij. E anche in questo caso il particolare interesse di Thomas Mann è documentato da un segno a margine:

> Tutti gli eroi di Dostoevskij vivono un'esistenza incredibilmente accelerata, decuplicata, grazie alla loro superiore spiritualità; in tutti loro il cuore batte, come in Raskolnikov, più forte, sempre più forte. Sembra che essi non camminino al pari di uomini ordinari, ma, piuttosto, volino; persino nel momento della fine percepiscono l'ebbrezza del volo, poiché seguitano a volare, quantunque verso l'abisso.[11]

Il motivo dell'accrescimento della spiritualità legata alla malattia – noto a ogni lettore di Thomas Mann – assume in Dostoevskij una forma molto particolare e precisa, vale a dire quella di una percezione potenziata della realtà. Per spiegare meglio questo aspetto, Merežkovskij cita il celebre passo dall'*Idiota* nel quale il principe Myškin descrive l'inconfondibile alterazione del suo stato mentale e psicofisico prima di un attacco epilettico:

> Gli venne in mente [...] che [...] poco prima di un attacco subentrava una fase in cui, improvvisamente [...] la sua mente si rischiarava per un attimo e per così dire in modo fulmineo e tutte le sue energie vitali [...] si tendevano in modo inaudito. In quel momento il sentimento della sua esistenza, la coscienza di vivere si decuplicavano.[12]

«Zauberberg», «Thomas Mann Jahrbuch», 24 (2011), pp. 105-118; Id., *Wer ist der Erzähler des Zauberberg? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp?*, «Freiburger literaturpsychologische Gespräche» (*Thomas Mann*, hrsg. von O. Gutjahr), 31 (2012), pp. 167-182; Id., *Melancolia Occidentale*, Carocci, Roma 2011, in part. pp. 227-246.

[10] Th. Mann, *Der Zauberberg*, GKFA 5.1, p. 9, trad. it. MM, p. 3.

[11] «Alle Helden Dostojewskis leben, dank ihrer erhöhten Geistigkeit, ein unglaublich beschleunigtes, verzehnfachtes Leben; bei ihnen allen klopft, wie bei Raskolnikow, das Herz immer heftiger und heftiger. Es scheint, sie gehen nicht wie gewöhnliche Menschen, sondern sie fliegen; selbst in ihrem Untergange fühlen sie das Berauschende des Fluges, da sie immerhin fliegen, wenn auch dem Abgrund zu» (Merežkovskij, *Tolstoi und Dostojewski*, p. 229).

[12] «Es kam ihm […] in den Sinn, daß […] kurz vor einem Anfall eine Phase eintrat, in der plötzlich […] sein Gehirn sich für Augenblicke gleich-

Non è questo, d'altra parte, l'unico effetto che la malattia sortisce sulla percezione. In linea con il generale potenziamento sensoriale, la patologia rende anche 'visibile' ciò che a un organismo sano rimane nascosto. Per illustrare questo motivo, Merežkovskij cita un passo di *Delitto e castigo* in cui Raskol'nikov e Svidrigailov discutono di allucinazioni e fantasmi:

> Non si può forse dire che le apparizioni di spiriti sono parti, frammenti di altri mondi, il loro inizio? L'uomo in salute, naturalmente, non ha bisogno di vederli, poiché è prima di tutto uomo materiale [...]. Ma quando si ammala [...] ha inizio la possibilità di un altro mondo [...].[13]

Su questo tema dei fantasmi Merežkovskij torna a più riprese, sottolineando come la scienza non sia in grado di darne una spiegazione e affermando che le allucinazioni in realtà altro non sono che manifestazioni della soggettività o, in altre parole, proiezioni dell'Io.[14] Questa diagnosi, secondo il critico, incide direttamente sulla natura delle costellazioni antitetiche nell'opera di Dostoevskij le quali, in questa prospettiva, si configurano come due metà di una terza persona: «In tal modo […] tutte le coppie che entrano in conflitto tragico […] sono in realtà le due metà di un terzo essere scisso, metà che si cercano e si perseguitano l'un l'altra come doppi».[15] Inoltre, la dinamica proiettiva non sta solo alla base delle costellazioni polarizzate (e chi non penserebbe qui, per quanto riguarda *La montagna magica*, a Naphta e Settembrini come proiezioni di una persona terza e scissa, ossia di Hans Castorp), bensì riguarda direttamente an-

---

sam blitzartig erhellte und alle seine Lebenskräfte […] in ungewöhnliche Spannung gerieten. In diesem Moment verzehnfachte sich das Gefühl des Daseins, das Bewußtsein des Lebens» (ivi, p. 241). Anche questo passo è segnato lateralmente da Thomas Mann.

[13] «Könnte man nicht sagen, die Geistererscheinungen sind Teile, Bruchstücke anderer Welten, ihr Anfang? Der gesunde Mensch hat es natürlich nicht nötig, sie zu sehen, denn [er] ist vor allem ein materieller Mensch […]. Aber wenn er krank wird, […] beginnt die Möglichkeit einer andern Welt […]» (ivi, p. 240).

[14] «Es sind Erscheinungen nicht der äußeren objektiven, sondern der inneren subjektiven Welt» (ivi, p. 270).

[15] «So entpuppen sich […] alle tragischen, kämpfenden Paare […] thatsächlich nur als zwei Hälften eines dritten gespaltenen Wesens, als Hälften, die sich gegenseitig wie Doppelgänger suchen und verfolgen» (ivi, p. 274).

che un'altra figura fondamentale sia in Dostoevskij sia nel suo collega tedesco: il diavolo per l'appunto da cui hanno preso le mosse queste riflessioni. Perché anche il diavolo, nei *Fratelli Karamàzov*, altro non è che un'allucinazione, una proiezione di Ivàn stesso.[16]

A tutto ciò deve aggiungersi il fatto che tanto l'italiano della *Montagna magica* quanto il suo diabolico modello dostoevskiano sono razionalisti severi, anche se questo potrebbe apparire secondario, dal momento che, almeno da Goethe in poi, non c'è più un solo diavolo della letteratura mondiale che non si presenti come il portavoce della ragione più rigorosa. Proprio questa, però, è la spia dell'importanza della filiazione di Settembrini dal diavolo di Ivàn Karamàzov. È da qui che bisogna partire per ragionare un po' più a fondo su quella che, a prima vista, può apparire niente più che un'affinità di superficie, un tributo o un prestito come tanti altri. Non è così; e non può esserlo perché il problema della ragione diabolica è troppo importante per essere ridotto a un gioco puramente esteriore di rimandi. Per questo è necessario capire cosa abbia indotto Mann a cucire, letteralmente, addosso a Settembrini gli abiti del Satana dostoevskiano. E a tal fine si è costretti, giocoforza, a passare per Nietzsche.

2.

Ciò risulta tanto più necessario in quanto, ovviamente, Mann non è un lettore ingenuo, sa benissimo che la scoperta di Dostoevskij ha rappresentato per Nietzsche un'acquisizione decisiva. Ha letto *Il caso Wagner* e il *Crepuscolo degli idoli* e – quando scrive la *Montagna magica* – ha letto il *Nietzsche* di Ernst Bertram, che del rapporto tra lo scrittore e il filosofo brevemen-

[16] Cfr. la citazione dal romanzo riportata da Merežkovskij in ivi, p. 274: «Du bist – dice Ivàn al diavolo – meine Hallucination. Du bist die Verkörperung meiner selbst, übrigens nur einer Seite von mir... meiner Gedanken und Gefühle, aber nur der allerscheußlichsten und dümmsten». Per Merežkovskij il carattere allucinatorio, 'fantastico' contamina però anche altre figure dostoevskiane, p.es. quella di Svidrigailov in *Delitto e castigo* che suscita nel lettore gli stessi interrogativi che in Raskolnikov: «Zweifelnd fragt sich der Leser wie Raskolnikow: "Habe ich Swidrigailow auch wirklich gesehen? Ist es vielleicht nur ein Hirngespinst gewesen?"» (ivi, p. 267).

te si occupa.[17] Quando poi ha, finalmente, avuto tra le mani la prima edizione tedesca del romanzo ha letto la breve introduzione di Merežkovskij accompagnata dall'ancor più breve premessa di Moeller van den Bruck. Due testi che gli permettono di riprendere il filo interrotto dei ragionamenti giovanili.

La connessione tra le due prefazioni – giacché è da qui che conviene cominciare – sta proprio nella lettura nietzscheana del romanzo di Dostoevskij che esse suggeriscono. Merežkovskij, seguendo il filo già sviluppato dal suo libro del 1903, stabilisce un nesso tra l'aspirazione zarathustriana al superamento dell'uomo, la visione tolstoiana della fine necessaria del genere umano e la visione apocalittica della fine del mondo di Dostoevskij.[18] In quest'ottica la decadenza, come condizione unica dei moderni è un destino gravido di futuro che nutre l'aspettativa di una prossima apocalissi da cui sorga il vero e ultimo regno di Dio:

> Noi – scrive Merežkovskij – siamo i fili d'erba al margine estremo di un ripido declivio, sopra un'altura su cui non cresce più nulla. Laggiù, nelle valli, alte querce giungono con le loro radici fin nelle profondità della terra. Noi, invece, siamo deboli, piccoli, la terra quasi non può vederci, siamo esposti senza riparo a tutti i venti e a tutte le tempeste, pressoché privi di radici, pressoché appassiti. Ma in compenso al primo mattino, quando le cime delle querce giacciono ancora nell'oscurità, siamo già illuminati; vediamo quello che ancora nessun altro vede.[19]

Questa visione del romanzo come espressione di un'umanità giunta al limite della propria esistenza è ripresa in altro modo anche da Moeller van den Bruck per il quale il fine essenziale perseguito da Dostoevskij nei *Fratelli Karamàzov* è però quello di individuare, al di là del nichilismo eroico che caratterizza i protagonisti dei suoi precedenti romanzi, una figura grandiosa e isolata capace di rappresentare esemplarmente l'umanità di un'epoca posta oltre il limite dell'età della decadenza. Dmitrij, Ivàn e Alëša sono altrettante ipotesi di una simile umanità come

---

[17] E. Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bouvier, Bonn 1965[8], p. 161.

[18] D. Mereshkowski, *Einleitung*, in F.M. Dostojewski, *Die Brüder Karamasoff*, übertr. von E. K. Rahsin, Piper, München 1906, p. XIV.

[19] Ivi, pp. XV-XVI.

espressione dell'entusiastico sì alla vita, della purezza ingenua o dell'ideologia.[20]

Lo sfondo nietzscheano che sostiene anche questa lettura – come del resto è naturale trattandosi di Moeller van den Bruck – è più che evidente. I *Fratelli Karamàzov* costituiscono, per lui, non solo l'epos apocalittico di un'umanità giunta al suo esaurimento, ma una sorta di grandioso prodromo zarathustriano nel quale ha già preso forma aurorale la visione del superuomo in una molteplicità di alternative che il seguito mai scritto del romanzo avrebbe dovuto risolvere in una visione unica. Ma «concludere i *Fratelli Karamàzov* – aggiunge ancora Moeller van den Bruck citando direttamente un pensiero di Merežkovskij – fu […] impossibile per Dostoevskij, poiché la fine, nella vita, non era data; e quasi avesse sentito che aveva fatto tutto quanto era in suo potere lasciò la vita, morì».[21]

Che cosa aveva dunque fatto Dostoevskij? La risposta di Moeller van den Bruck a questa domanda è, di fatto, identica a quella già data da Merežkovskij in *Tolstoi e Dostoevskij*: nel suo ultimo romanzo Dostoevskij aveva spinto il nichilismo della sua narrativa precedente alle più estreme conseguenze lasciando in eredità ai suoi lettori soltanto interrogativi. Naturalmente l'*experimentum crucis* del nichilismo aveva trovato il suo miglior ideatore nel diavolo o, meglio, nella diabolica fantasia di Ivàn che il diavolo si limita a riprodurre e a variare a suo modo.

L'*experimentum* ha anche un nome, è *Il cataclisma geologico*, e fa parte di una serie di meditazioni iperrazionalistiche che hanno il loro precedente nel poema del Grande Inquisitore e compaiono poi a più riprese nel discorso del diavolo. Sono esperimenti mentali grazie ai quali è possibile immaginare il diavolo stesso pronto a intonare con gli angeli il canto di osanna dinanzi al mistero della crocefissione col rischio di provocare la fine di ogni contrasto tra bene e male e, con ciò, il venir meno di ogni possibile accadimento nel mondo. O il ripetersi ciclico degli eventi cosmici che conducono, nel corso dei millenni, alla formazione e alla distruzione della Terra in un eterno ritorno

[20] Ivi, p. XIX.
[21] Ivi, p. XVIII.

dell'uguale infinitamente noioso e ripetitivo (un'ipotesi che Dostoevskij, non meno di Nietzsche, concepisce in termini affatto scientifici e, perciò, degni di un diavolo raziocinante). *Il cataclisma geologico* è invece un gioco nichilistico col pensiero della morte di Dio o, meglio, con la morte del pensiero di Dio nell'uomo. È un passo famosissimo, ma vale la pena di citarne una parte cospicua. Naturalmente è il diavolo che si rivolge, anche in questo caso, a Ivàn riportandogli i suoi pensieri:

> «Là ci sono gli uomini nuovi» avevi deciso la scorsa primavera, preparandoti a venire qui, «essi credono di distruggere tutto e di ricominciare dall'antropofagia. Sciocchi, non mi hanno chiesto il permesso! Secondo me non bisogna distruggere un bel niente, ma solo l'idea che l'uomo ha di Dio, ecco da dove si deve cominciare; oh, ciechi che non capiscono nulla! Una volta che l'umanità, senza eccezione, avrà rinnegato Dio (e io credo che questo periodo si compirà, così come avviene per i periodi geologici) allora la precedente concezione del mondo crollerà di per sé, senza antropofagia, e soprattutto tutta l'etica precedente crollerà, e verrà tutto il nuovo. Gli uomini si uniranno per prendere dalla vita tutto ciò che essa può dare, ma lo faranno solo per avere la felicità e la gioia in questo mondo. L'uomo si esalterà d'uno spirito divino, dell'orgoglio titanico, e comparirà l'uomo-dio […]»[22]

Lo stravolgimento di ogni ordine divino è definitivamente sancito da quest'ultima formula che, come Merežkovskij aveva puntualmente rilevato in *Tolstoi und Dostojewski*, contrappone Cristo e Anticristo, il Dio che si fa uomo all'uomo che si fa Dio, il *Menschgott* al *Gott-Mensch*.[23] La fantasia nichilista di Ivàn giunge al suo compimento; il diavolo può farsi da parte. Il progetto finale del nichilismo culmina nel superamento simultaneo della civiltà umana e di Dio. Ed è da qui che prende le mosse il progetto stesso della *Montagna magica*.

3.

Thomas Mann l'ha scritto più volte: l'eroe del suo romanzo «era solo in apparenza l'affabile giovanotto Hans Castorp […]: l'eroe in realtà – così scrive nella conferenza su *Giuseppe e i suoi fratelli* del 1942 – era l'*Homo Dei*, l'uomo stesso con i suoi

[22] F. M. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, a cura di I. Sibaldi, trad. di N. Cicognini e P. Cotta, Mondadori, Milano 1994, p. 898.

[23] Merežkovskij, *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler*, Schulze, Leipzig 1903, p. 281.

interrogativi religiosi su di sé, sulla sua provenienza e la sua destinazione, il suo essere e il suo fine, la sua posizione nell'universo, il mistero della sua esistenza, l'eterno enigma dell'umanità».[24] Il centro concettuale della *Montagna magica* ruotava, in sostanza, intorno allo stesso interrogativo che aveva ispirato il dialogo diabolico dei *Karamàzov*. Ma nel disegno complesso della narrazione manniana le parti si sono scisse: il diavolo ha assunto il volto umanistico e razionalistico di Settembrini, i cui discorsi manifestamente ispirati al modello del monismo di Ernst Haeckel celano a malapena il loro fondo distruttivo. Anche Settembrini, in quanto massone, è un iniziato alla morte – è Naphta a spiegarlo a Hans Castorp in un dialogo molto importante del sesto capitolo – e sebbene pacifista non può ignorare i vantaggi della guerra o, almeno, di quelle guerre che finirebbero per stabilizzare la pace. Settembrini è, insomma, un falso filantropo. Il suo razionalismo, la sua dichiarata fede nel progresso e nel lavoro, la sua volontà di cancellare il dolore dal volto dell'umanità finiscono in un grande progetto di rimozione della coscienza della morte:

> No, – argomenta a un certo punto parlando del progetto di un congresso internazionale sulla cremazione e degli edifici destinati ad accogliere in futuro gli inceneritori – la morte non era né spaventosa né misteriosa, era un fenomeno univoco, razionale, fisiologicamente necessario e benvenuto, e sarebbe stato un furto ai danni della vita fermarsi a contemplarla più del necessario. Per questo si era progettato anche di costruire, vicino al crematorio e all'adiacente sala delle urne, la «sala della morte», ovvero una «sala della vita» in cui architettura, pittura, scultura, musica e arte poetica potessero agire di concerto per invitare la mente dei superstiti a distogliersi dall'esperienza della morte, dal cupo lutto e dall'inerte compianto per rivolgersi invece ai beni della vita.[25]

Anche questo, che il diavolo più insidioso è il più entusiasta ideologo del progresso, l'aveva scritto Merežkovskij nella sua introduzione ai *Karamàzov*: «Nella debolezza si compie la no-

[24] Th. Mann, *Joseph und seine Brüder*, in Id., *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Fischer, Frankfurt/M. vol. XI, 1973, pp. 657 ss., trad. it. *Giuseppe e i suoi fratelli*, a cura di F. Cambi, Mondadori, Milano 2000, vol. II, pp. 1469-1470.

[25] GKFA 5.1, p. 690; MM, pp. 674-675.

stra forza» – scrive a proposito della natura coriacea dei decadenti:

> Ma la nostra forza consiste nel fatto che anche il più potente di tutti i diavoli, con l'attrattiva unica dell'eterna mediocrità, del 'progresso' infinito, non può vincerci. Non accettiamo filosofie mediocri perché crediamo alla fine, giacché noi stessi siamo la fine o almeno l'inizio della fine.[26]

Le due varianti estreme di questa "decadenza forte" nella *Montagna magica* sono rappresentate, com'è evidente, da Hans Castorp per un verso, e da Naphta per l'altro. Sono, se si vuole, due espressioni emblematiche del nichilismo attivo e, dunque, della critica della civilizzazione: l'uno perché, incapace di identificarsi con il falso e superficiale entusiasmo per la vita del demoniaco Settembrini, vanifica con l'ironia ogni sua affermazione di principio, l'altro perché concepisce la morte stessa come il potenziale fondamento di una contro civilizzazione destinata a demolire sistematicamente tutti i capisaldi della modernità. Naphta e Settembrini, in un romanzo intriso di elementi düreriani come la *Montagna magica*, rappresentano per così dire la morte e il diavolo, laddove la prima è la negazione delle seduzioni del secondo, è la potenza che si oppone – quasi sempre con successo – al facile modello diabolico di una civiltà fondata sulla ragione e sul progresso.

Torniamo al diavolo di Ivàn Karamàzov. Anche lui ha concepito un progetto radicalmente nichilista di capovolgimento del processo evolutivo della civilizzazione, anzi, di drastico abbattimento dei pilastri su cui si regge la civiltà umana. Solo che nel suo piano la negazione dell'idea di Dio e di ogni etica su di essa fondata, la restituzione dell'uomo alla pura autodeterminazione e all'esclusivo godimento dei beni del mondo, va di pari passo con la regressione ovvero con il «cataclisma geologico» che si produce dal capovolgimento dell'ordine di sviluppo della civiltà. Considerando la *Montagna magica* sullo sfondo del riferimento implicito al diavolo di Ivàn Karamàzov si vede come, paradossalmente, tra il progetto di Naphta e quello di Settembrini non vi sia sostanziale contraddizione, che puntando en-

[26] Mereshkowski, *Einleitung*, p. XV.

trambi alla nascita di un uomo-dio ridotto a un'unica dimensione – padrone della propria vita o signore della morte – i due 'pedagoghi' del romanzo si propongono, in ogni caso, di far saltare l'ordine della civiltà umana fondato sullo sforzo di conciliazione tra uomo e Dio, corpo e spirito, vita e morte. Non per nulla era questo secondo Ricarda Huch – una delle autrici più presenti a Mann all'epoca del lavoro alla *Montagna magica* – il messaggio più autentico del cristianesimo. Nel suo magnifico libro sul romanticismo, la Huch aveva scritto ad esempio:

> La compiuta ricostituzione dell'immagine di Dio è il fine dell'uomo. Questa immagine, che ognuno concepisce è chiamata da Böhme idea o anche sophia, saggezza, poiché indica agli uomini la strada della perfezione. Solo un uomo apparve sulla terra in cui le due nature erano una sola, Cristo, l'uomo dio (*Gottmensch*), il quale sta all'inizio del Nuovo Testamento che annuncia la religione dell'amore come garanzia del fatto che l'uomo ritroverà il paradiso perduto, non diversamente da come Adamo, il primo mezzo uomo, sta all'inizio del Vecchio.[27]

Il progetto diabolico è per l'appunto la negazione radicale del pensiero propriamente mistico (l'unione di uomo e Dio) concepito dal cristianesimo, raccolto da una parte nobile della filosofia occidentale e di qui passato al romanticismo e al fine secolo tedesco. Tutto appare, in tal modo, perfettamente chiaro e logico. Cos'altro potrebbe venire dal diavolo se non un piano di sovvertimento del cristianesimo?

Tuttavia c'è un aspetto di questo progetto rigorosamente nichilistico che non deve essere sottovalutato se si vuole comprendere a pieno il significato del nesso profondo che unisce la *Montagna magica* al precedente dei *Karamàzov*. Perché il piano candidamente esposto dal diavolo a Ivàn non è scaturito dal nulla. Si presenta, anzi, come una variazione sul tema, come il miglioramento di una precedente idea orientata al medesimo fine: la distruzione della civiltà in funzione del ritorno dell'uomo alla sua condizione ferina originaria o, più precisamente, al cannibalismo. La negazione dell'idea di Dio non sarebbe altro che un'alternativa efficace – una sorta di scorciatoia intellettua-

[27] R. Huch, *Blütezeit der Romantik*, Haessel, Leipzig 1905[3], pp. 274-275 (trad. di LC e EG).

le – alla volontà nichilistica di invertire e azzerare la storia dell'umanità. Contraddire questa equivalenza significherebbe d'altra parte distinguere il progetto regressivo del nichilismo dalla realizzazione di un universo senza Dio: ed è proprio ciò che Mann riesce a fare nella *Montagna magica* attraverso un altro esperimento intellettuale, quello che assume forma epica nel sogno sotto la neve di Hans Castorp.

Per essere più chiari: l'equivalenza stabilita dal diavolo di Ivàn Karamàzov tra il mondo sorto all'indomani della morte di Dio e l'umanità de-civilizzata e restituita al cannibalismo originario, è una rappresentazione pre-nietzscheana che appare tuttavia a Mann sostanzialmente compatibile con la concezione nietzscheana del nichilismo attivo come prassi liberatrice dall'uomo superiore. Il problema che entrambe le visioni comportano – e che com'è noto Nietzsche affronta entro certi limiti solo negli appunti del 1887-88 – è rappresentato infatti da ciò che può nascere al di là dell'azione liberatrice distruttiva. Se si vuole sfuggire alla tentazione diabolica di sognare un'umanità capace di autodeterminarsi totalmente e perciò libera di abbandonarsi a un illimitato materialismo edonistico deve essere possibile pensare un diverso esito della regressione, un positivo risvolto del rivolgimento prodotto dall'azzeramento della civiltà. Per poterlo immaginare Mann ritiene saggio ritornare proprio alla prima fantasia di Ivàn e all'equivalenza dostoevskiana tra morte di Dio e regressione al cannibalismo. Anche perché dopo Dostoevskij e dopo Nietzsche la psicoanalisi – anche in quanto erede del pensiero antropologico romantico – aveva fornito nuovi strumenti per ripensare il nesso tra l'uomo della civilizzazione avanzata e il suo antecedente primitivo.

4.

È dunque su queste basi e su queste premesse che Mann concepisce il sogno sotto la neve di Hans Castorp il quale rappresenta veramente – come del resto lo stesso Mann ha sempre sostenuto – il centro concettuale della *Montagna magica* e il terreno di prova della sua poetica post-nichilistica. Lo si capisce perfettamente se, sullo sfondo di quanto si è detto fin qui, si ricorda che anche il suo momento saliente è rappresentato da

una scena di cannibalismo: la scena – che provoca il risveglio di Hans Castorp – delle due streghe che, all'interno di un tempio, divorano un neonato, chine su un grande bacile. Considerato che questa scena si presenta agli occhi di Hans solo dopo che il sogno gli ha proposto la visione di una idilliaca civiltà solare è facile vedere il nesso con le fantasie nichilistiche di regressione dell'umanità a una condizione iniziale, antecedente l'inizio del percorso storico della civilizzazione. Il punto è, però, che una lettura dell'incubo come semplice fantasia regressiva non regge; e non può reggere già solo perché Mann, come qualsiasi altro lettore dell'*Interpretazione dei sogni*, sa che anche gli incubi nascondono, in realtà, sotto forme spaventose, il loro contenuto più proprio: la realizzazione onirica di un desiderio. Il sogno di Hans rappresenterebbe dunque il corrispettivo onirico del «cataclisma geologico» immaginato da Ivàn Karamàzov? Il desiderio realizzato dall'incubo sarebbe quello della liberazione dell'umanità dal peso dei valori trasmessi dal percorso storico della civilizzazione? Fino a un certo punto, verrebbe da dire. Non c'è dubbio, infatti, che la scena di cannibalismo cui Hans Castorp assiste lo riporta all'origine dell'uomo, cancellando in un sol colpo la visione stessa della civiltà. Ma il contenuto implicito del sogno non rimanda alla diabolica visione dell'uomo come dio di se stesso. Al contrario. Lo si comprende se si considera la complessa simbologia del sogno, la cui chiave è data da Thomas Mann nel discorso *Della repubblica tedesca* con riferimento a due frammenti novalisiani in esso menzionati. Il primo – citato tra l'altro anche da Settembrini nel corso di uno dei suoi dialoghi con Naphta – riconosce nel corpo umano «il solo tempio dell'umanità». Il secondo ipotizza che il desiderio erotico della carne altrui nasce da un originario impulso antropofago: e qui la distanza tra la regressione immaginata da Mann nella *Montagna magica* e quella concepita da Dostoevskij nei *Karamàzov* diventa massima. Perché il sogno riconduce Hans Castorp, sì, alle origini dell'umanità, ma in conseguenza di un desiderio erotico che trova nel sogno la sua realizzazione e scatena una successione di pensieri che rappresentano l'esatto opposto di una fantasia nichilistica.

È proprio in conseguenza di questi pensieri che Hans Castorp giunge all'intuizione che Mann stesso considerava il vero e proprio punto d'arrivo della *Montagna magica*, la celebre frase – l'unica in corsivo dell'intero romanzo – che suona così:

In nome della bontà e dell'amore, l'uomo non deve concedere alla morte il dominio sui suoi pensieri.[28]

Del valore da attribuire a questa frase apparentemente semplice si è scritto altrove. Basti qui accennare al fatto che essa diventa realmente comprensibile solo se letta sullo sfondo del testo a cui risponde, una domanda retorica che Freud pone al termine del suo saggio del 1915 *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* che recita:

Non sarebbe meglio concedere alla morte, nella realtà e nei nostri pensieri, lo spazio che le spetta, così da portare un po' più alla luce il nostro atteggiamento inconscio dinanzi a essa che fino a oggi abbiamo accuratamente represso?[29]

Mann sembra rispondere negativamente a questa domanda. Ma se si considera che il sogno sotto la neve di Hans Castorp viene completato da Mann nei primi mesi del 1923 si deve ritenere possibile che esso risponda anche a un altro testo freudiano e precisamente a *Al di là del principio di piacere* che lo stesso Mann deve aver letto intorno al maggio del 1921. Qui, come si ricorderà, Freud aveva rivisto il dualismo di fondo del suo pensiero psicoanalitico trasformando l'opposizione tra impulsi della libido e impulsi dell'Io in un antagonismo, direi così, cosmico, tra impulsi di morte e impulsi di vita. Questi ultimi si devono intendere come impulsi propriamente erotici tesi a porre un argine a quella volontà regressiva della materia vivente verso il piacere assoluto di una condizione completamente libera da qualsiasi stimolo o sollecitazione, ovvero verso la morte.

Ciò spiega perché da ultimo Hans Castorp arrivi a sviluppare, nei suoi pensieri, la stessa idea che aveva fatto da guida a Freud nella costruzione del suo saggio:

---

[28] GKFA 5.1, p. 748; MM, p. 734.

[29] S. Freud, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Anna Freud, Fischer, Frankfurt/M. 1999, vol. X, p. 354.

La morte – egli considera – è una grande potenza. […] La ragione le sta dinnanzi scioccamente, non essendo altro che virtù, mentre la morte è libertà, diserzione, assenza di forma e piacere. Piacere, dice il mio sogno, non amore. Amore e morte… non fanno rima affatto, l'accostamento è insipido e sbagliato! L'amore si oppone alla morte, lui solo, non la ragione, è più forte della morte.[30]

L'eros, dunque, si oppone alla morte. Affermando questo Hans Castorp è un perfetto allievo di Freud. Ma l'originalità del pensiero che mette fine al suo sogno sta nella sua connotazione morale. La frase citata da ultimo: «L'amore si oppone alla morte, lui solo, non la ragione, è più forte della morte», ha un seguito che così recita: «Lui solo (l'amore), non la ragione, suggerisce buoni pensieri. Anche la forma è solo fatta di amore e bontà: forma e costumatezza di una comunità affabilmente assennata e di una bella condizione tra gli uomini…».[31] Questa meditazione è assai più esplicita di quella, quasi aforistica, posta in coda al sogno di Hans Castorp. Qui è chiaro che la bontà è conseguenza dell'eros o, meglio, ne è il corollario. E se l'eros ha la funzione di estendere il dominio della vita non c'è altro modo di intendere i pensieri di Hans Castorp che come un'affermazione della coincidenza di bontà e impulso a estendere il dominio della vita attraverso l'eros e in opposizione alla seducente potenza distruttiva della morte, alla sfera dell'istinto e al principio di piacere. La bontà è nell'eros o, se si vuole, è l'essenza di quella continua regressione al cannibalismo che è l'intima verità del desiderio erotico dell'uomo. Mann lo dirà anche altrimenti in un frammento di saggio rimasto inedito e incompiuto, il frammento *Sul sentimento religioso* del 1931, in cui si legge:

Che cos'è dunque – si chiede Mann – il sentimento religioso? È il pensiero della morte. Ho visto mio padre morire, so che dovrò morire, e questo pensiero è per me quello con cui ho maggior confidenza; sta dietro a tutto quello che penso e che scrivo, e l'inclinazione a vedere ogni cosa alla luce di esso è per me così naturale, che la frase risolutiva del mio ultimo romanzo: «In nome della bontà e dell'amore […]» ha rappresentato un vero e proprio superamento che, come i miei amici sanno, ha avuto ogni sorta di conseguenze poco comprese per il mio pensiero e per le mie azioni. La mia più personale espe-

[30] GKFA 5.1, p. 748; MM p. 733
[31] *Ibidem*.

rienza spirituale è l'opposizione tra la religione e l'etica, ovvero il mondo dei doveri.[32]

Etica ed eros coincidono e contrastano la potenza liberatrice della morte. È la più formidabile espressione della trasvalutazione dei valori concepita dalla cultura tedesca all'inizio del secolo. Un'etica dei valori è nuovamente pensabile, ma a partire dall'istinto: un'etica in cui impulso e dovere coincidono e in cui l'uomo appare capace di concepire persino un nuovo dio. Un dio dell'eros, che infatti prenderà per qualche attimo forma, nel romanzo sotto le spoglie – sia pure assai problematiche – di Mynheer Peeperkorn. Ma che ne è della fantasia nichilistica del diavolo di Ivàn Karamàzov?

È chiaro che Mann, vestendo Settembrini dei panni di quel diavolo e facendogli declinare il credo razionalista e scientista del monismo haeckeliano, ha voluto marcare le distanze dal suo nichilismo radicale. Resta, però, che l'*experimentum crucis* con cui si confrontano Ivàn Karamàzov e Hans Castorp appare, almeno nella sua natura esteriore, molto simile. In Dostoevskij esso conduce lontano da ogni possibile sentimento religioso; in Mann conduce invece a concepire un nuovo sentimento religioso basato sul riconoscimento di Eros e cioè del divino nell'uomo. Gli esiti non potrebbero essere più diversi. Eppure c'è da mettere in risalto un'astuzia dostoevskiana. Poiché il «cataclisma geologico» che ricondurrebbe l'uomo al cannibalismo non è, veramente, il progetto del diavolo. Il diavolo si propone invece di sostituire questa invenzione della fantasia nichilista di Ivàn con un progetto più efficace e più semplice: la cancellazione dell'idea di Dio. L'astuzia sta nel fatto che ritorno al cannibalismo e cancellazione di Dio sono presentati dal diavolo come due forme dello stesso esperimento, ma in realtà non sono la stessa cosa. Nel sogno di Hans Castorp Mann, aiutandosi con Freud, ma sulla base dei testi novalisiani che Dostoevskij poteva benissimo conoscere, porta alle sue estreme conseguenze l'esperimento mentale di Ivàn Karamàzov per dimostrare che esso conduce lontanissimo dalla visione dell'uomo Dio di se stesso del diabolico nichilismo materialistico propugnato dal diavolo

[32] Th. Mann, *Gesammelte Werke in 13 Bände*, vol. XI, 1974, pp. 423f.

dostoevskijano; esso, anzi, riconduce all'uomo come immagine divina, all'*Homo Dei*. La riscoperta onirica del cannibalismo come pulsione erotica primordiale riconduce in ultima analisi l'uomo al suo più profondo e divino istinto creativo e, con ciò, a quel dovere verso la vita su cui si fonda ogni autentico valore umano. La potenza dell'istinto si contrappone al diabolico nichilismo di una razionalità affrancata da ogni possibile rappresentazione del divino e quindi libera di confrontarsi unicamente con se stessa.

A partire dall'istinto è possibile ripensare la natura e la possibilità stessa del valore e del dovere: è cioè possibile ripensare la forma di un'etica non più fondata in un pensiero religioso (una sfera del dovere verso la vita contrapposta alla tentazione religiosa della morte) ma che conquista, per così dire, dal basso la propria immagine della divinità. È lo stesso pensiero che attraversa gli ultimi scritti nietzscheani, dalla riflessione sull'istinto del *Crepuscolo degli idoli* al ripensamento del significato della figura di Gesù nell'*Anticristo*. Ed è, se si vuole, il pensiero che il diavolo nasconde a Ivàn Karamàzov quando cerca di servirgli un'interpretazione nichilista del *Cataclisma geologico*. Se volesse superare il nichilismo dei Settembrini e di tutti gli altri diavoli che si nascondono nel sereno discorso della ragione, la civiltà occidentale dovrebbe prendere nuovamente le mosse dall'istinto e ricominciare di lì a immaginare un'etica non più separabile dal dovere umano – e divino – nei confronti della vita.

FULVIO FERRARI

L'ORRENDA UTOPIA: IL PARADISO ARIANO DI KARL SCHWORM

Karl Schworm è autore meritatamente dimenticato e indubbiamente poco studiato. Ernst Klee, nel suo *Kulturlexikon zum Dritten Reich*, gli dedica appena quindici righe e, tra le sue opere, fa riferimento soltanto all'antologia redatta in collaborazione con Hermann Gerstner *Deutsche Dichter unserer Zeit*, del 1939.[1] Anche Joseph Wulf, in *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, lo cita esclusivamente come coautore di *Deutsche Dichter unserer Zeit*.[2] *La letteratura del Terzo Reich* di Marino Freschi, d'altro canto, non ne riporta nemmeno il nome.[3] Eppure Schworm non fu una figura del tutto irrilevante nel panorama della letteratura e dell'industria editoriale nella Germania tra le due guerre.

Nato nel 1889 a Odernheim, nel Palatinato,[4] Schworm militò negli anni successivi alla Prima guerra mondiale nell'organizzazione antisemita *Deutschvölkischer Schutz- und Trutzbund*, entrò quindi a far parte nell'ottobre 1921 della NSDAP e fondò a

[1] E. Klee, *Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M. 2007, p. 505.

[2] J. Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Ullstein, Wien 1983, pp. 389 e 430.

[3] M. Freschi, *La letteratura del Terzo Reich*, Editori Riuniti, Roma 1997.

[4] Ricavo le notizie biografiche su Karl Schworm dall'unico studio relativamente ampio su questo autore di cui sono a conoscenza: S. Bluhm, *Karl Schworm – der Lektor des Parteiverlags*, in R. Düsterberg (Hg.), *Dichter für das Dritte Reich*, II, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2011, pp. 207-229. Su Karl Schworm si veda anche G. Hess, *Siegfrieds Wiederkehr. Zur Geschichte einer deutschen Mythologie in der Weimarer Republik*, «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 6 (1981), pp. 112-144.

Odernheim il primo circolo nazionalsocialista (*Ortsgruppe*) nella Renania occupata. Nel 1923 dovette abbandonare il Palatinato in seguito alla sua attività di agitatore e si stabilì a Darmstadt, dove scrisse il romanzo *Es liegt eine Krone im tiefen Rhein*, pubblicato prima a puntate sull'organo del partito, il *Völkischer Beobachter*, nel 1926, e quindi in volume nel 1928.[5] Nel 1933, dopo la presa nazista del potere, Schworm divenne consulente editoriale per la casa editrice Franz Eher Nachfolger, di proprietà del Partito nazionalsocialista, dove in seguito venne assunto stabilmente nel 1942. Schworm continuò le sue attività editoriali e letterarie servendo la causa nazista fino alla fine della Seconda guerra mondiale. Dopo la fine della guerra si dedicò soprattutto alla rielaborazione dei romanzi di Hermann von Schmid (1815-1880) e alla storia del Palatinato. Ancora nel 1950 compose una poesia in occasione del compleanno del collega scrittore Hans Grimm (1875-1959) – autore del celebre (e famigerato) romanzo *Volk ohne Raum*, del 1926 – in cui rivendicava orgogliosamente il proprio passato e chiamava alla lotta contro l'orrore dell'età contemporanea. Morì nel maggio del 1956.

Sebbene nessun romanzo di Karl Schworm rientri nella lista dei quaranta bestseller del periodo nazista compilata da Tobias Schneider,[6] il suo *Es liegt eine Krone im tiefen Rhein* riscosse un notevole successo e fu ripubblicato nel 1943.[7] Nonostante la convenzionalità della scrittura, la rozzezza nella delineazione dei personaggi e la macchinosità delle soluzioni narrative, credo che questo stravagante romanzo meriti una maggiore attenzione per diverse ragioni: in primo luogo rappresenta il caso piuttosto raro di una narrazione di anticipazione che si vede messa a confronto, a pochi anni dalla pubblicazione, con la realizzazione storica della sua profezia. In secondo luogo mi sembra interessante indagare come l'autore costruisca sia il proprio mondo narrativo, sia il proprio discorso persuasivo facendo ricorso a

[5] K. Schworm, *Es liegt eine Krone im tiefen Rhein. Roman aus deutscher Vergangenheit und Zukunft*, Hans Lhotzky Verlag, München 1928. È a questa edizione che si farà qui sempre riferimento.

[6] T. Schneider, *Bestseller im Dritten Reich. Ermittlung und Analyse der meistverkauften Romane in Deutschland 1933-1944*, «Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte», 52 (2004), pp. 77-97.

[7] Bluhm, *Karl Schworm – der Lektor des Parteiverlags*, pp. 207 e 214.

motivi correnti nella letteratura fantastica e d'avventura dell'epoca. Questi motivi, d'altro canto, si fanno veicoli di un messaggio esoterico destinato a restare marginale proprio nella realizzazione storica della visione utopica, aprendo così uno iato evidente tra la *Sehnsucht* e l'*Erfüllung* di cui parla il sottotitolo all'edizione del 1943.[8]

La vicenda, narrata in prima persona dalla voce di un personaggio di nome Klaus Wigand (è evidente il richiamo al termine sassone antico *wīgand*, 'guerriero'), si svolge in un tempo imprecisato, ma non lontanissimo dalla fine della Prima guerra mondiale. La Germania è ora guidata da un governo *völkisch*, si è sottratta al controllo delle potenze vittoriose e ha liberato la Renania dall'occupazione straniera. Ispiratore del nuovo governo è un anziano studioso, Ulrich Hasselbarth, «der edelste Weise der deutschen Gegenwart»,[9] mentre l'agitatore e organizzatore politico cui si deve la vittoria del campo nazionalista è un gigante biondo che porta il nome di Hermann Wölsung e che è amico e ospite di Hasselbarth.

In apertura del romanzo, Klaus Wigand è diretto alla casa di Hasselbarth ad Altburg, sul Reno, per consegnargli alcuni diari di cui è venuto in possesso durante un viaggio in Africa, diari scritti da un tedesco misteriosamente scomparso nel Rif marocchino subito dopo aver salvato quasi miracolosamente un bambino rapito da un'aquila. Durante la sua permanenza, Wigand scopre che l'amministratore del castello di Altburg, un americano, fa parte di un complotto internazionale contro la nuova Germania e, in particolare, contro Ulrich Hasselbarth. Alla testa della rete spionistica è il Gran Maestro della loggia *Berith Jisroel*, un'organizzazione che governa segretamente il mondo intero e che vede nel nuovo governo tedesco un pericolo mortale. Le attività della rete 'mammonistica' sono facilitate da un ge-

[8] Nell'edizione del 1943 il sottotitolo *Roman aus deutscher Vergangenheit und Zukunft* è stato modificato, visto che i nazisti si erano effettivamente impossessati del potere, in *Roman von deutscher Sehnsucht und Erfüllung*. Cfr. Bluhm, *Karl Schworm – der Lektor des Parteiverlags*, p. 214, e Hess, *Siegfrieds Wiederkehr*, p. 139.

[9] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 222.

niale dispositivo detto *Miraculum Magnum*, invenzione di uno scienziato tedesco rapito e convinto con l'inganno a lavorare per la loggia: una macchina che permette di mettersi in contatto a distanza e di tenere sotto sorveglianza le stanze dei nemici dell'organizzazione. Scoperta la trama, Wigand riesce con l'aiuto di un manipolo di eroici amici e di una favolosa arma segreta creata dalla scienza tedesca a distruggere la loggia e a liberare l'ingenuo scienziato, traditore inconsapevole.

Hasselbarth ha intanto riconosciuto nel tedesco scomparso anni prima nel Rif l'amico Günther Burg, precedente proprietario del castello di Altburg, costretto alla fuga dagli intrighi dei 'mammonisti'. Si reca dunque insieme a Wigand nel Rif per ritrovarlo e qui i due scoprono una valle segreta dove vive una colonia di discendenti dei Vandali, che per secoli e secoli ha conservato le tradizioni e i modi di vita degli antichi Germani. La tribù è rimasta nascosta grazie al sapere degli avi, capace di creare illusioni e spostare enormi massi a difesa dell'ingresso della valle. Dopo aver salvato dagli artigli dell'aquila il piccolo Gerwig, nipote del principe dei Vandali, Günther Burg è stato accolto nell'*Asdingilus*, la 'terra degli Asdingi' (dall'etnonimo 'Asdingi' usato come nome alternativo dei Vandali) e i suoi racconti sulla Germania hanno spinto il principe Ermin, fratello di Gerwig, a uscire dalla valle e ad avventurarsi in Europa con il nome di Hermann Wölsung.

La casa reale dell'*Asdingilus* discende in realtà dal leggendario Siegfried, l'uccisore del drago: dopo la morte dell'eroe, assassinato a tradimento da Hagen (come narra il *Nibelungenlied*), la sua sposa Kriemhild aveva inviato loro figlio Balmungar tra i Vandali per metterlo al sicuro dai nemici della sua stirpe, e tra i Vandali al giovane Balmungar era stato ben presto riconosciuto il diritto a regnare. Ora i tempi sono maturi: Hermann, discendente di Siegfried, torna sul Reno, recupera il tesoro dei Nibelunghi e si impadronisce della corona che giaceva sul fondo del fiume insieme alle altre favolose ricchezze.

L'ispirazione messianica e millenarista del romanzo è rivelata già dal titolo: *Es liegt eine Krone im tiefen Rhein* è infatti il primo verso della poesia *Das Herz am Rhein* di Heinrich Josef

Dippel (1825-1870) resa celebre dalla versione in musica di Wilhelm Hill (1838-1902). La prima strofa, citata sia all'inizio che alla fine del libro, recita:

> Es liegt eine Krone im tiefen Rhein,
> Gezaubert von Gold und von Edelstein;
> Und wer sie erhebet von tiefem Grund,
> Den krönt man zu Aachen in selbiger Stund.
> Vom Belt bis zur Donau,
> Die Lande sind sein,
> Dem Kaiser der Zukunft,
> Dem Fürsten am Rhein.[10]

Il tema messianico dell''Imperatore del futuro' si intreccia così nel romanzo con quello esoterico del rinnovo dell'antica sapienza germanica, con quello fantastico e avventuroso della 'razza perduta' e con l'uso propagandistico della tradizione nibelungica.

Il tema esoterico percorre l'intero romanzo, interrompendone ripetutamente la narrazione con lunghi inserti dottrinari. Tutto il volume, in effetti, può essere considerato una sorta di 'introduzione popolare' alla dottrina ariosofica e, in particolare, al pensiero di Guido List (1848-1919).[11] Da List Schworm riprende soprattutto la peculiare interpretazione del secondo capitolo della *Germania* in cui Tacito parla delle tre grandi stirpi germaniche degli Ingevoni, Istevoni ed Erminoni. Secondo List – e quindi Schworm – questi nomi non indicherebbero genti diverse, ma diversi gruppi all'interno di una stessa gente: con il termine Ingevoni si sarebbe indicata la popolazione stanziale, che

[10] Per il testo completo della poesia si vedano i siti http://ingeb.org/Lieder/esliegte.html e http://www.volksliederarchiv.de/es-liegt-eine-krone-im-gruenen-rhein/ che presenta al primo verso la variante *Es liegt eine Krone im* grünen *Rhein*. Su Wilhelm Hill: https://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/hill.html. (Ultime consultazioni: 28 dicembre 2016).

[11] Su Guido List si vedano, soprattutto, N. Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, Tauris Parke, London 2004, pp. 33-48; S. von Schnurbein, *Die Suche nach einer 'arteigenen' Religion in 'germanisch-' und 'deutschgläubigen' Gruppen*, in U. Puschner, W. Schmitz, J. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918*, K.G. Saur, München 1996, pp. 172-185; S. von Schnurbein, *Norse Revival. Transformations of Germanic Neopaganism*, Brill, Leiden-Boston 2016, pp. 37-48.

lavorava la terra e assicurava l'esistenza della comunità; gli Istevoni sarebbero quella parte della popolazione in eccedenza rispetto alle risorse agricole, e che quindi doveva emigrare e cercare nuove terre dove stanziarsi; gli Erminoni, o *Armanen*, avrebbero infine costituito l'élite intellettuale e politica:

> Die 'Armanen' (Hermanen) oder der Lehrstand war die geistige Blüte des Volkes, welche aus den Ing-fo-onen emporwuchs ohne aber aus diesen auszuscheiden [...] Die Armanen waren die Wissenden, die Gelehrten ihres Volkes und ihrer Zeit, und waren daher auch die Lenker und Walter ihres Volkes, weswegen sie in viele Sonderstufen eingeteilt waren, und sich in diesen an der Regierung in hervorragender Weisen beteiligten, ja diese eigentlich selbst in den Händen hatten, nachdem die Könige und der hohe Adel aus ihrem Kreise hervorging und demselben angehören mußte [...][12]

È questo modello di governo, tra il platonico e il teocratico, che Schworm propone ai suoi lettori come utopia politica della Germania futura: Ulrich Hasselbarth, «Deutschlands größter Armane der Gegenwart»,[13] decide a distanza la politica del governo, detta le mosse al Cancelliere, scrive le leggi ed elabora le strategie per rafforzare la sicurezza del paese e aumentarne l'influenza internazionale. È lui, insieme a Hermann Wölsung, braccio militare e *Führer* politico del movimento 'rivoluzionario', a guidare la nuova Germania. Governo e Cancelliere hanno così un ruolo del tutto subordinato nella restaurazione della grandezza tedesca.

Seguendo l'insegnamento degli ariosofi e di Guido List, Schworm proietta in un futuro non troppo distante la realizzazione di una utopia regressiva, in cui la riscoperta di una saggezza perduta con l'asservimento dei Germani alla Chiesa romana e a una religione straniera conduce alla ricostruzione di una comunità omogenea e compatta.[14] Terra, popolo (*Volk*), religione, diritto: tutto deve essere conforme alle caratteristiche

---

[12] G. List, *Die Armanenschaft der Ario-Germanen*, Verlag der Guido von List Gesellschaft, Wien 1908, pp. 4-5. Cfr. Schworm, *Es liegt eine Krone...*, pp. 160-164.

[13] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 127.

[14] Sulla dimensione di utopia sociale del movimento ariosofico si veda R. Gründer, *Germanisches (Neu-)Heidentum in Deutschland*, Logos Verlag, Berlin 2008, pp. 38-43.

razziali (sia materiali che spirituali) degli Ario-Germani; nella nuova società dell'utopia ariosofica non può esserci cosmopolitismo, contaminazione culturale, scambio. Per questo il disprezzo di Schworm si concentra su chi rappresenta culturalmente e fisicamente il contatto tra culture e popoli diversi: gli ebrei, in primo luogo, ma anche i 'mulatti' e gli americani. Diverso è l'atteggiamento dello scrittore nazista nei confronti dei popoli 'nativi'. Nel mondo narrativo del romanzo il riscatto nazionale dei tedeschi, la loro liberazione dal giogo delle potenze coloniali, innesca in tutto il mondo un movimento di liberazione che conduce all'indipendenza dei popoli africani e asiatici:

> Und vor kurzem hatte das Volk, das viele schon gestorben wähnten, in machtvoller Erhebung das fremde Joch zerbrochen und die Heimaterde erlöst von allem Übel, das sichtbar war und deutschem Griff erreichbar. [...] Dieser gewaltige Umschwung in Mitteleuropa war natürlich von stärkster Rückwirkung auf die gesamte übrige Welt. Besonders scharf trat diese in Asien und Afrika in Erscheinung. Die lang niedergehaltene Gärung in beiden Erdteilen machte sich Luft in grimmtobenden Kampf und wild flackernder Empörung. Überall wurden die Unterdrücker verjagt. Zahlreiche Völker wurden frei, unabhängige Staaten bildeten sich. In Afrika entstanden gewaltige Reiche, die sich aus freien Stücken unter deutschen Schutz stellten.[15]

La rappresentazione della Germania ariana e razzista come protettrice dei popoli coloniali liberati appare un controsenso alla luce della storia e della stessa ideologia nazista, ma si radica nella visione comunitarista e gerarchica del romanzo, nel vagheggiamento di un mondo fatto come un puzzle di comunità razzialmente omogenee, rigorosamente separate l'una dall'altra, collettivamente guidate dalla più elevata delle razze, quella ario-germanica.

A illustrazione e conferma delle teorie di Guido List sugli antichi Germani, Schworm fa uso di un motivo letterario che ha avuto grande fortuna tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, soprattutto grazie alla produzione dello scrittore Henry Rider Haggard (1856-1925) e, in particolare, al suo fortunatissimo *King Solomon's Mine*, del 1885: il motivo della 'razza perdu-

[15] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, pp. 23-24.

ta'.[16] Tra gli anni Ottanta del XIX secolo e gli anni Trenta del XX un impressionante numero di romanzi di avventura narra di viaggiatori ed esploratori che vengono in contatto con popolazioni rimaste isolate, sconosciute al resto del mondo. Queste popolazioni sono in genere depositarie di qualcosa di estremamente interessante, che si tratti di tesori, di conoscenze straordinarie o semplicemente di un'antica civiltà creduta perduta o di cui mai si era avuta notizia.

La tribù vandalica che Klaus Wigand e Ulrich Hasselbarth scoprono nel cuore del Rif non solo conserva intatta la cultura degli antichi Germani così come si presentava prima che i Franchi – e soprattutto Carlo Magno, «der große Sachsenschlächter» –[17] ne provocassero la rovina consegnandosi al potere della Chiesa romana con tutti i popoli a loro soggetti, ma custodisce un potente sapere magico oggi ormai perduto: «die Alten haben es verstanden, die Schwerkraft zu beeinflussen, sie ganz oder teilweise aufzuheben! Eine solche Behauptung mag ja nun reichlich phantastisch klingen; man wird sich jedoch mit ihr befassen müssen».[18]

Nonostante il radicale rifiuto di ogni eredità spirituale ebraica e cristiana, la struttura narrativa delineata da Schworm presenta inequivocabilmente caratteristiche messianiche che nulla hanno a che vedere con la cultura germanica precristiana: secondo il racconto del romanzo i Tedeschi, eredi diretti degli antichi Ario-Germani, hanno vissuto a lungo in una condizione di smarrimento dell'identità, hanno perduto sapere e tradizioni radicati nel sangue e nel suolo, sono degenerati mescolandosi con razze straniere e inferiori e, in tempi più recenti, sono stati umiliati da una cocente sconfitta militare e dall'occupazione di parte della loro terra. Il loro riscatto e la restaurazione della grandezza degli avi vengono preparati da un sapiente che riallaccia il filo della tradizione e li conduce alla rinascita intellettuale, religiosa e politica. Non è però lui destinato a guidare in futuro la risorta

[16] Sul motivo della razza perduta nella letteratura fantastica e fantascientifica si veda D. Pringle, *Lost Races*, in J. Clute, J. Grant (eds.), *The Ecyclopedia of Fantasy*, Orbit, London 1999^2, pp. 594-595.

[17] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 89.

[18] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 317.

Germania, il suo compito è quello di aprire la strada a Hermann Wölsung, il discendente di Siegfried che fa ora ritorno nella patria abbandonata dalla sua stirpe secoli e secoli fa. Dice Ulrich Hasselbarth:

> Gewiß, ich habe manches zu dem Befreiungswerk beigetragen; aber meine Verdienste [...] reichen nicht heran an die Verdienste jenes jungen Recken, der in der Stunde der höchsten Not plötzlich unter uns trat, *gleichsam von Walhall niedergestiegen, ein Sendling der Asen, ein wiederverkörperter Siegfried*, der mit dem strahlenden Zauber seines Wesens, dem reinen Glanz seiner Sonnenaugen und der sieghaften Gewalt seiner Rede Millionen Herzen gewann und sie in lodernder Glut zur himmelstürmenden Flamme zusammenschlagen ließ.[19]

È Hermann Wölsung, nell'ultima pagina del romanzo, a immergersi sul fondo del Reno e a riportare alla luce l'antica corona dei Nibelunghi, «geschmiedet von Asenhand», e i due versi che chiudono la narrazione, ripresi anch'essi – come già si è accennato – dalla poesia di Dippel *Das Herz am Rhein*, non lasciano dubbi sul significato di quest'ultima azione del Messia ariano: «...und wer sie erhebet vom tiefen Grund, / Den krönt man in Aachen zu selbiger Stund...».[20]

Questa linea esoterica e messianica, che congiunge la ricostruzione fantastica della civiltà ario-germanica con l'altrettanto fantastica visione di un futuro Messia nibelungico, fa da asse portante dell'intero contenuto ideologico del romanzo, intorno a cui si raccolgono e si strutturano i luoghi comuni della propaganda nazista. Soprattutto su due ambiti si concentra il discorso immediatamente politico del testo: la riforma della legislazione sulla proprietà della terra e la nazionalizzazione della stampa. In consonanza con il programma della NSDAP,[21] Schworm introduce lunghi excursus in cui spiega la necessità di impedire che la proprietà della terra cada in mani straniere:

> Nur Deutsche dürfen deutsches Land besitzen. Das Land darf keine Schulden mehr machen können, das heißt nicht mehr mit Hypotheken belastet werden

[19] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 338 (corsivi miei).
[20] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 355.
[21] Cfr. Bluhm, *Karl Schworm – der Lektor des Parteiverlags*, p. 212.

und niemand, der im Grabe liegt, darf über Grund und Boden bestimmen. Zu diesem Zwecke ist ein Testamentsverbot vorgesehen.[22]

E poiché provvedimenti come questo scateneranno la rabbia del governo occulto 'mammonista', che naturalmente controlla anche la stragrande maggioranza dei giornali, lo stato deve acquisire la proprietà degli organi di stampa ed esercitare una severa censura per impedire la diffusione di menzogne antitedesche:

[...] wir hatten ja in Deutschland zu gleicher Zeit die Verstaatlichung der Presse, die jetzt armanisch geleitet wird, mit bestem Erfolge durchgeführt und dadurch den wirksamsten Schutzwall gegen internationale Hetze, Lüge und Verleumdung errichtet.[23]

La combinazione di motivi correnti del discorso reazionario non riguarda solo le parole d'ordine e gli obiettivi programmatici del Partito, ma coinvolge un più ampio repertorio di luoghi comuni *völkisch*, nazionalisti e razzisti. A questo repertorio più ampio appartengono innanzi tutto, naturalmente, l'esaltazione dell'eroe germanico e la delineazione dei suoi tratti fisici:

Die Sonne funkelte auf den hellblonden Locken, die lang herab auf seinen Schultern wallten. Ein sieghafter Glanz strahlte aus seinen großen Augen. Sie hatten die Farbe der See und schienen unergründlich wie sie. Auf seiner hohen Stirn wohnte ein lichter Schein.[24]

La descrizione di Hermann Wölsung – che mostra le stesse caratteristiche dell'intera popolazione perduta degli Asdingi – ne mette in risalto l'appartenenza alla pura 'razza ario-germanica' e, allo stesso tempo, colloca immediatamente la sua figura nel campo della luce, contrapposto a quello delle tenebre, rappresentato in primo luogo dagli Ebrei.[25] Si veda, al riguardo, la

[22] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 63.
[23] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 285.
[24] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 11.
[25] Mi pare degno di nota che Schworm sottolinei l'affinità dei 'tipici' tratti fisici ebraici con quelli italiani. Il Gran Maestro della loggia *Berith Jisroel* viene in un primo momento preso da Klaus Wigand per il poeta Gabriele D'Annunzio (Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 59) e anche in seguito viene spesso indicato come sosia di D'Annunzio.

descrizione di Moises Pinto, un ebreo marocchino che, nella parte del romanzo ambientata nel Rif, imprigiona Klaus Wigand accusandolo di avergli rubato un tesoro:

Der Kleine im schmutzigen Kaftan war ohne Zweifel ein marokkanischer Jude. Man trifft diese Leute häufig im Rif. [...] Dieser Jehudi besaß ein ungemein abstoßendes Gesicht; es hatten sich darin vornehmlich die niedrige Habsucht und Raffgier seines Trägers ausgeprägt, doch war auch ein Zug von Grausamkeit und erbarmungsloser Selbsucht nicht zu verkennen.[26]

Così come l'immagine ideale del biondo eroe germanico, anche la concezione di una particolare religiosità dei Germani, intimamente legata alla natura, e soprattutto alla foresta, era luogo comune diffuso e condiviso anche da figure di grande rilevanza storica e culturale. Nella *Vorrede* del 1854 alla sua *Deutsche Mythologie* scrive Jakob Grimm:

Wenn aber heidnische götter auf bergen und in heiligen wäldern gedacht wurden, so dürfen als hohe bäume gen himmel strebende Kirchen unseres mittelalters deren erhabnem eindruck kein grieschisches gewölbe beikommt, wol auf jene germanische vorstellung zurückgehn.[27]

Schworm riprende l'immagine di Grimm («Und sind die Gotteshäuser der späteren Zeit mit ihren hochgewölbten Säulenhallen in Warheit nicht eine Nachahmung des Waldes [...] ?»)[28] combinandola con un altro motivo caro agli ambienti *völkisch*: la reintroduzione della celebrazione del solstizio d'estate. Alla descrizione del rito restaurato secondo gli insegnamenti dell'ariosofia è dedicato tutto il quarto capitolo del romanzo, intitolato appunto *Mittsommernacht*, in cui si concentra buona parte dell'esposizione della dottrina neopagana elaborata e diffusa da Guido List e dai suoi discepoli.

---

[26] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 266.

[27] J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, dritte Ausgabe, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1854, I, p. XLIV. Sul motivo del 'culto della foresta' negli ambienti *völkisch* cfr. K. von See, *Barbar Germane Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1994, p. 195.

[28] Schworm, *Es liegt eine Krone...*, p. 83.

Appena sette anni dopo la prima pubblicazione di *Es liegt eine Krone im tiefen Raum* sull'organo ufficiale della NSDAP, i nazisti prendevano il potere in Germania e instauravano il loro regime. Schworm, come abbiamo visto, non prese mai le distanze da Hitler e fino alla fine della guerra fu un regolare collaboratore della casa editrice del Partito. Eppure il romanzo delinea una politica che non coincide del tutto con quella seguita dal Führer. Identici sono il livore revanscista, l'esaltazione nazionalista, l'odio razzista, ma nel romanzo svolge un ruolo centrale anche quell'esoterismo ariosofico rispetto al quale Hitler, almeno una volta conquistato il potere, si dimostrò assai freddo. I circoli del neopaganesimo germanico, pur determinanti nel creare l'atmosfera culturale in cui i movimenti della Destra reazionaria radicale si formarono e si svilupparono, rimasero sempre circoscritti a un numero di aderenti molto esiguo: Uwe Puschner calcola che nel 1924, in tutta la Germania e in Austria, i neopagani non arrivassero a 5000.[29] Questi circoli continuarono a esercitare un'influenza notevole su alcuni settori della NSDAP, basti pensare all'*Ahnenerbe* di Heinrich Himmler e ai suoi rapporti con l'ariosofo Karl Maria Wiligut (1866-1946), rimanendo però sempre lontani dal centro del potere politico.[30]

Ariosofia e nazionalsocialismo condividevano indubbiamente, oltre a numerosi altri elementi ideologici, una prospettiva millenaristica e la visione messianica della restaurazione di un futuro Reich germanico. È possibile, come afferma Stefanie Bluhm,[31] ravvisare un'analogia tra il ruolo svolto nel romanzo da Hermann Wölsung e quello svolto sul piano storico da Adolf Hitler – anche se è necessario un notevole sforzo di immagina-

[29] U. Puschner, *Weltanschauung und Religion, Religion und Weltanschauung. Ideologie und Formen völkischer Religion*, «Zeitenblicke» 5 (2006): http://www.zeitenblicke.de/2006/1/Puschner (ultima consultazione: 28 dicembre 2016).

[30] Su Karl Maria Wiligut si veda Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism*, pp. 177-191. Sugli aspetti esoterici del pensiero di Hitler e sul suo atteggiamento nei confronti degli ambienti del neopaganesimo germanico cfr. ivi, pp. 192-204, e M. Neugebauer-Wölk, *Esoterik und Neuzeit. Überlegungen zur historischen Tiefenstruktur religiösen Denkens im Nationalsozialismus*, «Zeitenblicke» 5 (2006): http://www.zeitenblicke.de/2006/1/Neugebauerwoelk (ultima consultazione: 28 dicembre 2016).

[31] Bluhm, *Karl Schworm – der Lektor des Parteiverlags*, p. 213.

zione per intravedere sotto i tratti del biondo e bellissimo gigante vandalo quelli del Führer nazista – ma almeno due fattori creano una divaricazione tra l'utopia ariosofica costruita da Schworm e la realtà storica del regime nazionalsocialista: in primo luogo Hermann Wölsung non è – al termine del romanzo – il Cancelliere del nuovo stato, ma il Sacro Imperatore giunto da un passato leggendario. Cingendosi il capo con la corona dei Nibelunghi, Hermann travalica il piano del realismo politico e proietta l'azione su un futuro soltanto accennato, sul tempo indicibile e indescrivibile della realizzazione messianica. In secondo luogo nulla della costruzione 'armanica', del vagheggiamento di una società retta da una casta di sacerdoti-filosofi, troverà una qualche corrispondenza nell'articolazione del potere nella Germania nazista. Hitler, insomma, non assomigliava gran che a Hermann Wölsung e non ebbe al suo fianco nessun Ulrich Hasselbarth. Del resto, se anche lo avesse avuto, le sorti della Germania e del mondo non ne avrebbero tratto alcun vantaggio.

ALDO VENTURELLI

UTOPIA TRA PROGETTO E POESIA. OSSERVAZIONI SU *L'UOMO SENZA QUALITÀ* DI ROBERT MUSIL

Il 26 novembre 1930 giunse in libreria il primo volume de *L'uomo senza qualità*; l'editore Rowohlt ne aveva annunciato la pubblicazione già il 6 ottobre. La prima utilizzazione ufficiale di questo titolo risaliva al febbraio 1927, e nello stesso mese Rowohlt, per mantenere desto l'interesse verso lo scrittore a circa tre anni di distanza dal suo ultimo volume – la raccolta di novelle *Tre donne* era apparsa all'inizio del 1924 –, aveva pubblicato il *Discorso in onore di Rainer Maria Rilke*, che Musil aveva tenuto a metà gennaio al *Renaissance-Theater* di Berlino in commemorazione del poeta da poco scomparso.

Questo primo volume del romanzo sembra molto diverso da quello che Musil – allora con il titolo *La sorella gemella* – aveva annunciato alla fine dell'aprile 1926 nella sua intervista a Oskar Maurus Fontana, anche se non appare mutata la finalità principale che lo scrittore intendeva raggiungere, ovvero quella «geistige Bewältigung der Welt»[1] dopo la profonda scissione tra *Welt* e *Denken* causata dalla mobilitazione e dallo scoppio della prima guerra mondiale nell'agosto 1914. Musil, che aveva concluso il lungo lavoro di correzione delle bozze a fine agosto e

[1] Cfr. *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil (30. April 1926)*, in R. Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1978, vol. 7, p. 942; d'ora in poi questa edizione sarà citata direttamente nel testo con la sigla GW. Il testo indicato è una intervista rilasciata da Musil al giornalista e scrittore Oskar Maurus Fontana; su questa intervista e sul rapporto di Musil con Thomas Mann e in particolare con *La montagna magica*, cfr. K. Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, Rowohlt, Hamburg 2003, pp. 924ss.

aveva dovuto sottoporsi subito dopo a una dolorosa operazione dentistica, non sembra avesse prestato particolare attenzione alla profonda trasformazione della scena politica tedesca, intervenuta con le elezioni del settembre 1930 e con la forte crescita del partito nazionalsocialista che le aveva caratterizzate.[2] In ogni caso al momento della sua pubblicazione il suo romanzo non venne considerato asimmetrico rispetto alla nuova situazione che aveva iniziato a delinearsi. Ad esempio, è di particolare rilievo la recensione che Bernard Guillemin, tra l'altro traduttore di André Gide, pubblicò nella «Nürnberger Zeitung» all'inizio del gennaio 1931, in cui *L'uomo senza qualità* veniva elogiato sotto molti aspetti, anche sotto quello di romanzo politico. D'altronde, pur se in altra prospettiva, la stessa attenzione di Carl Schmitt, al quale Franz Blei aveva fatto leggere le bozze del romanzo in considerazione dei suoi interessi verso la personalità di Walter Rathenau, mostra che il lungo e complesso processo di composizione del romanzo non aveva in alcun modo intaccato il significato e l'incisività de *L'uomo senza qualità* rispetto alla costellazione storica e culturale predominante al momento della sua pubblicazione.[3]

Due capitoli collocati al centro del romanzo sono dedicati esplicitamente alla caratterizzazione dell'utopia: il capitolo 61, *L'ideale dei tre trattati ovvero l'utopia della vita esatta*, e il capitolo seguente, *Anche la terra, ma specialmente Ulrich, s'inchina all'utopia del 'saggismo'*. La caratterizzazione dell'utopia si collega direttamente al tema della responsabilità di Moos-

[2] A Berlino, nell'ottobre del 1930, Thomas Mann aveva tenuto una contestata conferenza, alla quale aveva dato il titolo di *Appello alla ragione*, come reazione alle elezioni del settembre precedente; sulle circostanze di questa conferenza e sul suo significato cfr. A. Venturelli, *L'età del moderno. La letteratura tedesca del primo Novecento (1930-1933)*, Carocci, Roma 2009, pp. 62-63.

[3] Sulla recensione di Bernard Guillemin cfr. Corino, *Robert Musil*, p. 1006; per l'incontro di Musil con Franz Blei e Carl Schmitt, si rimanda alla stessa fonte (cfr. p. 1064), nella quale viene riportato altresì l'articolo dedicato nel 1913 da Schmitt a Rathenau (cfr. p. 1767). Anche Oskar Maurus Fontana, nel suo discorso a Vienna in onore di Musil per il suo cinquantesimo compleanno, sottolineò il significato politico de *L'uomo senza qualità*, come si deduce dall'articolo dedicato a quella manifestazione da Eugenie Schwarzwald, riportato in R. Musil, *Tagebücher*, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1983, vol. 2, p. 1075.

brugger, e quindi alla conclusione del processo che lo riguardava e alla sua condanna; nello stesso tempo essa è, almeno apparentemente, la conseguenza di una netta presa di distanza del protagonista del romanzo dal caso giudiziario dell'omicida di prostitute. Questa presa di distanza si ripercuote inevitabilmente su altri aspetti fondamentali della precedente concezione del romanzo, che per il momento vengono accantonati o rinviati, o comunque profondamente riformulati. In questi due capitoli l'utopia viene delineata attraverso una rinnovata riflessione sulla biografia intellettuale del protagonista; la stessa concezione dell'utopia, sostenuta da Ulrich, è infatti contraddistinta da una significativa evoluzione, dall'idea giovanile di un «vivere ipoteticamente» alla successiva maturazione di una peculiare idea di «saggismo». La «rivoluzione intellettuale» e il suo tramonto in una «misteriosa malattia del giorno» si ripercuotono a loro volta su questa evoluzione della concezione dell'utopia, così come viene raffigurata nel romanzo musiliano.

Risale probabilmente al 1914 un breve frammento dedicato al saggio, nel quale significativamente l'autore, attraverso un richiamo a Walter Rathenau, che è notoriamente il modello del personaggio di Arnheim nel romanzo e l'antagonista principale del protagonista Ulrich, evidenziava il pericolo di una degenerazione del saggismo in dilettantismo filosofico. Da parte sua, Birgit Nübel, nel suo importante studio sul saggismo musiliano come «autoriflessione della modernità», ha proposto di anticipare questa datazione e, più in generale, ha richiamato l'attenzione sul significato di alcuni studi frammentari e di alcuni brevi saggi ai quali Musil si dedicò a partire dal 1910, in particolare nel quadro della sua amicizia e collaborazione intellettuale con Franz Blei.[4] Pur se il protagonista de *L'uomo senza qualità* non può immediatamente essere identificato con il suo autore, certamente lo sviluppo della concezione dell'utopia, così come viene raffigurato nei due capitoli prima ricordati del romanzo, trova un parallelo nella biografia di Musil: alla «rivoluzione intellettuale» del *fin de siècle* – con la sua idea di un «vivere ipo-

[4] Cfr. B. Nübel, *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, De Gruyter, Berlin-New York 2006, pp. 152ss.

teticamente» – fa seguito una più matura elaborazione di una visione del «saggismo», all'incirca a partire dal 1910.

Il contesto temporale del romanzo, come è noto, viene collocato nel 1913 e nel periodo immediatamente antecedente allo scoppio della prima guerra mondiale; non è però da dimenticare che il significato della biografia intellettuale del protagonista del romanzo, e quindi della sua stessa concezione dell'utopia, trova una sua forma definitiva di espressione solo al momento della pubblicazione del primo volume de *L'uomo senza qualità*, senza evidentemente trascurare la complessa gestazione che aveva preceduto tale pubblicazione. Quindi l'ideale contesto temporale, nell'ambito del quale matura la concezione dell'utopia raffigurata nel romanzo, ruota attorno a tre principali momenti: la costellazione culturale del *fin de siècle* e i primi anni del XX secolo, gli anni precedenti allo scoppio della prima guerra mondiale, i processi di razionalizzazione e trasformazione sociale – ma anche intellettuale – della seconda metà degli anni Venti del Novecento.

Questo sviluppo della concezione dell'utopia include tra i suoi presupposti una più attenta riflessione estetica e una più rigorosa delimitazione dell'ambito specifico della letteratura e dei suoi compiti, che già emerge nella presa di distanza del protagonista rispetto al caso Moosbrugger. Infatti, Ulrich non dimentica l'omicida di prostitute e le intricate dinamiche psicologiche e giuridiche che il suo caso evidenzia, ma nello stesso tempo è consapevole che molte altre correnti di opinione pubblica e prese di posizione di esperti provenienti da discipline diverse continuano a interessarsi – con successo e con l'apertura di nuove prospettive di sperimentazione sociale – alle problematiche evidenziate da un caso, come quello di Moosbrugger, che viene raffigurato nel romanzo.

Ad esempio, se si vuole trovare un parallelo di questi specifici interessi di Musil a quanto affermato all'inizio del capitolo 61 del romanzo, si può leggere la sua importante recensione alla *Psicologia dell'apprendista* dello psicologo Hugo Lukács, ap-

parsa nel maggio 1928.[5] Il metodo di indagine e di terapia, sperimentato con successo seppure in campi delimitati da Hugo Lukács, avrebbe potuto fornire, ad avviso dello scrittore, indicazioni preziose per un possibile recupero sociale e umano di casi complessi, come quello raffigurato nel romanzo da Moosbrugger. Sempre a suo avviso, tali indicazioni non rientrano direttamente nell'ambito specifico della letteratura, anche se indubbiamente questa evoluzione scientifica e sociale esercita una profonda influenza sulla letteratura e la letteratura a sua volta non può che auspicare una siffatta evoluzione. La stupenda immagine e il gioco di luce, che evocano da parte del protagonista la figura di Moosbrugger proprio alla conclusione del capitolo 62,[6] forniscono una prima indicazione su questa delimitazione e chiarificazione del campo di espressione della letteratura, che è in qualche modo tra i presupposti della stessa concezione dell'utopia sostenuta nel romanzo: nella versione definitiva del romanzo, Moosbrugger perde così sotto molti aspetti le sue valenze di un caso sociale e viene gradualmente trasformato in una metafora, inserita all'interno di un polivalente insieme di variabili e di connessioni e capace di sublimare e di condensare sul terreno proprio dell'arte l'inesauribile gamma dei suoi possibili significati.

> Un'opera poetica contiene una tale ricchezza di pensieri e sentimenti in relazione reciproca e mai del tutto univoci, che l'opera è sempre qualcosa di più della sua interpretazione, e proprio questo suo non poter più essere ritradotta, dunque l'irreversibilità del processo, è ciò che dà all'opera d'arte tanto la vita che le è propria, il suo tratto organico, inesprimibile, di cosa che ha preso corpo, quanto l'inesauribilità dei suoi effetti (SL, 1/281).

---

[5] La recensione al volume di Hugo Lukács è riportata in R. Musil, *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1995, vol. 1, pp. 408-411; d'ora in poi questo volume sarà citato direttamente nel testo con la sigla SL.

[6] Cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, a cura di A. Frisé e con una introduzione di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1996, pp. 289-290; d'ora in poi questo volume sarà citato direttamente nel testo con la sigla USQ. Questa immagine di Moosbrugger merita una attenta analisi e in parte rispecchia quella inversione spaziale sulla quale Musil più volte riflette nel corso del suo romanzo; su di essa rinviamo al nostro contributo *Inversione spaziale e tempo della letteratura. Alcune osservazioni su* L'uomo senza qualità *di Robert Musil*, in *Leggere il tempo e lo spazio. Studi in onore di Giovanni Bogliolo*, a cura di M. Amatulli *et al*., Meidenbauer, München 2011, pp. 195-206.

Così Musil aveva affermato già nel 1921, pieno di ammirazione per le rappresentazioni del *Teatro d'arte* di Mosca di Stanislavskij in una sua *tournée* viennese di quell'anno. In questa visione dell'arte come una totalità spirituale infinita e inesauribile vi è un esplicito riferimento a Goethe, in cui è insita una specifica concezione del rapporto tra l'artista e la sua opera. Secondo Musil, l'artista deve esaurirsi quasi interamente nella sua opera, deve realizzare non solo sue singole idee o rappresentare singoli momenti della vita, ma piuttosto deve dar forma «alla sua immagine del mondo, a quel che egli desidera e vuole sia il mondo» (SL, 1/223). Tale configurazione riconduce appunto a quella capacità di creare una ricchezza infinita di riferimenti e di correlazioni precedentemente delineata.

Questo esaurirsi dell'artista nella sua opera si riflette in quella concezione del «saggismo» inteso come «il definitivo e immutabile aspetto che la vita interiore di una persona assume in un pensiero decisivo» (USQ, 285), che lo scrittore sostiene nel romanzo. È significativo che nella versione definitiva del primo libro del romanzo Musil ometta intenzionalmente di citare altri esempi di «saggismo» – tra i quali spicca in particolare Friedrich Nietzsche –, che invece aveva ricordato precedentemente in altre occasioni; è questo un sintomo di quella forma, ormai pienamente plasmata e compiuta, della biografia intellettuale del protagonista, che rende quindi superfluo ogni richiamo ad altri autorevoli modelli. In questo senso, l'utopia del «saggismo» riconduce a quel rapporto tra il protagonista del romanzo e lo stesso autore di tale romanzo, tra Ulrich e Musil, sul quale lo scrittore aveva da tempo iniziato a riflettere:[7] Ulrich è per molti versi la proiezione utopica della biografia intellettuale dello scrittore, è la piena espressione della sue potenzialità esistenziali, e lo riesce ad essere proprio perché lo scrittore ha ritrovato

[7] Cfr. il quaderno 25 dei *Diari*, risalente presumibilmente agli anni tra il 1921 e il 1923, con il progetto di un saggio dedicato ai *Tentativi di trovare un altro uomo*, in R. Musil, *Diari*, a cura di A. Frisé, introduzione e traduzione di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1980, vol. 2, pp. 949 e ss. (questa edizione verrà d'ora in seguito citata direttamente nel testo con la sigla D); questi appunti dei diari preparano il saggio, rimasto frammentario, *Der deutsche Mensch als Symptom* (GW 8/1349-1400), in parte anticipato anche nel quaderno 19 dei *Diari*.

attraverso la proiezione nel suo personaggio il nesso e le connessioni tra pensieri, aspirazioni, esperienze, sentimenti vissuti nelle frammentarie contingenze, reali o immaginate, della propria vita.

Questo rapporto tra personaggio e scrittore si ricollega a un altro aspetto fondamentale del «saggismo», ovvero al suo essere sospeso tra la *oggettività* della conoscenza scientifica e la *soggettività* della creazione artistica e letteraria, e più in generale a quel rapporto tra arte e scienza, che non solo contraddistingue tutta l'opera musiliana nel suo insieme, ma riguarda in particolare la sua stessa concezione dell'utopia. Infatti, un aspetto fondamentale di tale concezione è rappresentato dall'intenzione di una razionalizzazione globale di ogni momento dell'esistenza umana; la metodologia della conoscenza razionale e scientifica, considerata come fattore trainante di un travolgente processo di modernizzazione, deve agire come un irrinunciabile punto di riferimento in ogni tentativo di rinnovare il modo in cui esercitiamo «il nostro mestiere di uomini» (USQ, 276). D'altronde, ritrovare le connessioni segrete della propria biografia umana e intellettuale seguendo le modalità prima ricordate comporta altresì l'esigenza di evidenziare una connessione tra tale biografia e quel contesto storico e sociale che ne costituisce lo sfondo. Svelare le potenzialità insite nella individualità dell'artista può arrecare almeno un contributo alla evidenziazione delle possibilità che si vanno formando all'interno delle stesse trasformazioni tecniche e sociali. «Molte singole linee di sviluppo» (USQ, 283) indicano, secondo Musil, che l'utopia del «saggismo» potrebbe in un prossimo futuro superare i confini della creazione letteraria e fecondare un processo più generale di innovazione, così come «l'uomo esatto» sognato da Ulrich nella sua gioventù in molti casi rappresenta già da tempo un aspetto concreto e ben tangibile del mondo del lavoro e dell'universo sociale. Infatti, afferma Musil, «come uomo nell'uomo egli vive non solo nel ricercatore, ma anche nel commerciante, nell'organizzatore, nello sportivo, nel tecnico, sia pure soltanto (per adesso) in quelle ore più importanti della giornata che essi chiamano non la loro vita ma la loro professione» (USQ, 278).

Questo aspetto di razionalizzazione costituisce però solo un momento della concezione dell'utopia sostenuta da Musil. Il «vivere ipoteticamente» e in modo esatto, immaginato dal giovane Ulrich, segue certamente una procedura di sperimentazione analoga a quella della ricerca scientifica, e a tale esperimento sottopone quella stessa esattezza, che della logica scientifica costituisce un imprescindibile presupposto. Ma tale sperimentazione implica contemporaneamente una trasposizione, nel momento in cui l'esattezza viene interiorizzata e viene considerata lo strumento fondamentale di un profondo processo di innovazione di ogni aspetto della vita psichica e dell'insieme di passioni e sentimenti che la alimentano. Questa innovazione interiore non si estrinseca soltanto attraverso una indagine razionale della psicologia umana, ma implica «l'esigenza di un massimo ed esattissimo adempimento», che dal piano intellettuale slitta impercettibilmente a quello stesso delle passioni e dei sentimenti (cfr. USQ, 277).

Il risultato di tale trasposizione è per un verso una nuova concezione dell'etica e della morale, e questo aspetto appare predominante nella caratterizzazione dell'utopia elaborata da Musil nei due capitoli del romanzo ai quali si riferiscono queste considerazioni. Nello stesso tempo, lo scrittore è ben lungi dall'attribuire una diretta funzione morale all'arte e alla letteratura. Il risultato che il romanzo musiliano intende raggiungere non consiste certo in nuove norme definite o in un insieme di precetti rigorosamente delimitati, come d'altronde si è già visto nel momento in cui il rifiuto da parte del protagonista di continuare a interessarsi del caso Moosbrugger aveva come conseguenza una più attenta e rigorosa delimitazione dell'ambito specifico della creazione estetica. Quanto vissuto da Ulrich e dai maestri del «saggismo» che lo hanno preceduto, il loro essere sospesi tra *amor intellectualis* e poesia e la loro profonda commozione non sono immediatamente traducibili in una nuova morale o in una determinata condotta esistenziale, anche se ad avviso dello scrittore non possono in alcun modo essere definiti come fragili o inadatti alla vita (cfr. USQ, 286). Quindi una visione utopica può prendere forma nell'ambito di un romanzo solo se tale romanzo riesce in primo luogo a rendere convincente e autentico

questo stato emotivo profondamente vissuto dal suo protagonista; l'utopia della vita esatta riconduce così nuovamente a Ulrich e alla capacità della letteratura di dare forma compiuta – ovvero di mostrarla nella ricchezza non univoca di infinite connessioni e risonanze, che, come si è visto, è propria dell'arte – alla sua biografia intellettuale e sentimentale. La condizione esistenziale di Ulrich viene di conseguenza rappresentata come il risultato di una «paradossale combinazione di esattezza e di indeterminatezza», la quale produce «lo stupefacente risultato che le passioni scompaiono e al loro posto compare qualcosa di simile a un fuoco primigenio di bontà» (USQ, 277); il suo essere 'senza qualità' è la conseguenza di questa combinazione e della «volontà di sviluppo», che l'accompagna e che gli impedisce di «fare di sé qualcosa: carattere, professione, stabilità sono per lui concetti da cui traspare già la carcassa che ne sopravanzerà, sola» (USQ, 281).[8]

In questa concezione dell'arte e della morale come un sistema di infinite connessioni ritornano, seppure attentamente rielaborati e filtrati in una suggestiva dimensione estetica, i risultati ai quali Musil era pervenuto attraverso il suo confronto con le *Logische Untersuchungen* di Edmund Husserl durante i suoi studi berlinesi presso Carl Stumpf. D'altronde è innegabile che la scelta rappresentata nel romanzo del ventiseienne Ulrich di interrompere la propria attività scientifica riproduca esattamente quella compiuta dal suo autore all'inizio del 1909, e cioè al momento in cui non accettò la proposta di Alexius Meinong per un assistentato all'Università di Graz, motivando allora la decisione con l'intenzione di proseguire e dedicarsi interamente alla propria attività letteraria.[9] Infatti Ulrich, per definire la sua concezione della morale come un sistema di infinite connessioni, ricorre a un'analisi del linguaggio secondo la quale il significato di una parola – in questo caso «duro» – viene dato solo dal con-

[8] È significativo che questo voler rimanere 'senza qualità' sia strettamente connesso a quella «morale del secondo passo», in parte già anticipata ne *I fanatici* e successivamente tema del decimo capitolo della terza parte del romanzo.

[9] La lettera a Alexius Meinong è riportata in SL, 2/537; su di essa e sul suo significato rimandiamo al nostro *Robert Musil und das Projekt der Moderne*, Peter Lang, Frankfurt/M. 1988, pp. 131ss.

testo in cui tale parola si inserisce e viene quindi interpretato non come un dato oggettivo, ma come una valenza funzionale; tale considerazione del linguaggio riprende direttamente le conclusioni principali alle quali Musil era giunto nella sua lettura di Husserl.[10] D'altronde la stessa concezione del «saggismo», nella sua prima formulazione in un frammento saggistico che risale presumibilmente al 1910 ed è dedicato al rapporto tra 'forma' e 'contenuto', è difficilmente pensabile senza il precedente confronto con Husserl.[11]

È singolare che Musil, proprio nel capitolo 62 del primo libro de *L'uomo senza qualità*, nel momento in cui illustra la impossibilità di dedurre dalla commozione dei saggisti un contenuto univoco, riporti tra virgolette – al pari di una citazione – il termine «Inhalt» (cfr. GW, 1/254). Anche se tali virgolette non rappresentano un indizio certo, non si può però escludere che esse possano essere considerate come un sintomo del fatto che lo scrittore non avesse del tutto dimenticato la tematica di quel suo ormai lontano frammento saggistico. Nel suo confronto con le *Logische Untersuchungen* di Husserl, Musil era giunto alla

[10] Su questo aspetto del confronto di Musil con Husserl cfr. in particolare D, 203-206; rinviamo inoltre, oltre che al nostro volume ricordato nella nota precedente, al nostro successivo contributo *Perspektiven für ein zukünftiges Geschichtsbewusstsein. Aspekte der Nietzsche-Rezeption bei Robert Musil*, in R. Reschke, M. Brusotti (Hg.) *«Einige werden posthum geboren». Nietzsches Wirkungen*, De Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 313-331; in questo contributo viene altresì ricordata la vicinanza temporale, e il suo significato, tra il discorso musiliano in ricordo di Rilke, successivamente oggetto della nostra analisi, e la lunga citazione rilkiana nelle fondamentali lezioni di Heidegger nel semestre estivo 1927, dedicate ai *Grundproblemen der Phänomenologie* (cfr. pp. 325-327). Sugli studi compiuti da Musil a Berlino si ricordano inoltre i fondamentali lavori di Silvia Bonacchi, tra i quali in particolare *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils,* Peter Lang, Bern u. a. 1998.

[11] Il frammento dal titolo redazionale *Form und Inhalt* può essere letto in GW, 8/1299-1303; significativo l'accenno al carattere 'intenzionale' del linguaggio (cfr. GW, 8/1299); su tale frammento cfr. Nübel, *Robert Musil*, pp. 148ss. Sul rapporto tra forma e contenuto Musil si sofferma anche all'inizio del suo discorso in onore di Rilke (cfr. SL 1/146) e nelle fondamentali conversazioni con Woltfried Rasch del 1932, sulle quali cfr. W. Rasch, *Musil in Berlin*, in K. Corino (Hg.), *Erinnerungen an Robert Musil*, Nimbus, Wädenswil 2010, pp. 221-232; in queste conversazioni Musil affrontò anche il tema del rapporto tra saggismo e romanzo, che è rimasto al di fuori dell'ambito del presente contributo.

conclusione che l'atto del giudicare fosse riducibile a un concetto psicologico: a suo avviso quindi, così aveva affermato allora, «una verità oggettiva, una verità sic et simpliciter, – non esiste. Ci sono soltanto contenuti di pensiero che sono veri. A questi contenuti è legato il senso dell'evidenza, vale a dire che dovunque compaiano *devono* essere veri» (D, 1/206). Nel frammento di saggio prima ricordato, lo scrittore toccava il problema delle linee di contatto tra intelletto e sentimento e notava tra l'altro come il sentimento fosse presente anche nell'ambito dell''evidenza' propria del *cogito ergo sum* di Cartesio (cfr. GW, 8/1301); di conseguenza il compito della letteratura doveva riguardare proprio la complessità fluida e difficilmente descrivibile di quel campo stratificato del sentimento, al quale in ultima analisi doveva essere ricondotta la stessa evidenza propria di ogni atto del pensiero.

Circa diciassette anni dopo Musil, riferendosi a Rilke, parlerà di una poesia «dove è in gioco, sia pure solo in una parte, il sentimento nella sua globalità», ovvero «il sentimento sul quale il mondo, come un'isola, riposa» (SL, 1/155). Il *Discorso in onore di Rainer Maria Rilke*, tenuto al *Renaissancetheater* di Berlino poche settimane dopo la scomparsa del poeta, è forse il testo dello scrittore in cui trova la più alta espressione critica la sua visione dell'arte, in parte ripresa da Goethe, come totalità inesauribile di infinite e polivalenti correlazioni. Quasi nello stesso arco temporale, in occasione di una lettura radiofonica dalle sue opere, il 6 febbraio 1927 Musil per la prima volta – almeno ufficialmente – si era riferito al suo romanzo con il titolo definitivo de *L'uomo senza qualità*.[12] La peculiarità del discorso in ricordo di Rilke nel contesto della sua opera, la stessa specificità del

[12] Cfr. su questo punto Corino, *Robert Musil*, p. 1907; anche sulle circostanze nelle quali venne decisa la iniziativa per ricordare Rilke e su alcuni aspetti del rapporto intrattenuto da Musil con Rilke, si rimanda sempre allo stesso volume di Corino, pp. 799ss., e ai testi riportati in Corino (Hg.), *Erinnerungen an Robert Musil*, pp. 149-154. Per il rapporto indiretto tra la poesia di Rilke e la fenomenologia di Husserl, che rappresenta un punto di contatto con la stessa poetica musiliana, cfr. le importanti osservazioni di Andreina Lavagetto, che riprendono il fondamentale saggio di Käte Hamburger sulla struttura fenomenologica della poesia rilkiana, nella sua introduzione e commento alle *Elegie Duinesi*, in R.M. Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1995, vol. 2, pp. 490ss.

rapporto intrattenuto dallo scrittore con Rilke, la vicinanza temporale appena ricordata, inducono ad avanzare una ipotesi e una proposta di lettura di tale discorso, interpretando quanto riferito a Rilke come una proiezione autobiografica della propria stessa poetica. Certamente Musil parlò in questo discorso di Rilke, ma nello stesso tempo si rispecchiò in lui, cercando così di definire alcuni lineamenti fondamentali di quella concezione estetica, che contemporaneamente andava prendendo forma nella stesura definitiva del suo romanzo. Vi è un indizio significativo a tale proposito: pur non riferendosi mai nel suo discorso alla prosa di Rilke, lo scrittore sorprendentemente si soffermava sul grande ritardo che l'immensa e meritata autorità di Goethe aveva a suo avviso imposto all'evoluzione del romanzo in Germania (cfr. SL, 1/146). Il brusco salto dall'età postclassica al *fin de siècle*, che Musil descriveva come conseguenza di tale ritardo, certo riguardava una costellazione più vasta di rinnovamento della letteratura tedesca attraverso gli stimoli fecondi venuti dalla letteratura di altri paesi, una costellazione quindi nella quale la poesia di Rilke aveva occupato una posizione di grande rilievo. Ma in questa costellazione evidentemente rientrava lo stesso Musil, e quindi quel brusco salto prima ricordato necessariamente doveva riguardare le stesse difficoltà che egli aveva incontrato e continuava a incontrare per poter contribuire con il suo romanzo a un rinnovamento profondo e non effimero della letteratura tedesca.

Il punto di partenza del discorso in ricordo di Rilke è rappresentato dall'esigenza di definire il possibile significato della grandezza poetica, indipendentemente dalle contingenze nelle quali l'attività letteraria si estrinseca nella realtà sociale concretamente esistente; la grandezza poetica non può quindi esaurirsi nel presente, ma le è propria una peculiare dimensione sovratemporale. Sotto questo aspetto Rilke, ad avviso di Musil, «appartiene al contesto secolare della poesia tedesca, non al contesto del giorno» (SL, 1/144). Da questa collocazione in una visione più generale dell'evoluzione storica della letteratura tedesca dipende l'affermazione più significativa, e nello stesso tempo più impegnativa, attorno alla quale ruota l'intero discorso: Rilke «ha portato alla perfezione la poesia tedesca» (SL, 1/144).

Per lo scrittore questa non vuole essere una lode generica, né l'espressione di un giudizio di valore o di rango: per motivare la sua affermazione, Musil sottolinea come nella poesia di Rilke non vi siano mai cadute di livello, poiché è caratterizzata da una «tensione alta e uniforme», da «una luce ferma di gemma preziosa all'interno di un moto perenne», le quali conferiscono alla sua opera «qualcosa di ampio, di aperto», proprio di «uno stato che dura, come un'altezza da cui non si scende» (SL, 1/149-150). Tale tensione è nello stesso tempo «una sfida rischiosa» e dolorosa, perché essa forma «nel flusso delle nostre sensazioni un nodo diverso da ogni altro» (SL, 1/151), ovvero uno stato emotivo che non può essere risolto interamente nel pensiero. Al contrario, tale stato emotivo, che è una esperienza viva che non può essere confusa con una riflessione strettamente filosofica o venire considerata come il prodotto di una visione mistica o di una concezione panteistica, si configura come l'espressione di quel rapporto tra intelletto e sentimento che Musil aveva caratterizzato attraverso il suo confronto con Husserl e aveva posto a fondamento della sua concezione del «saggismo».

Sotto alcuni aspetti però questo stato emotivo, che si estrinseca attraverso le specifiche modalità con le quali la poesia di Rilke ricorre alla metafora, trascende tale rapporto, o per lo meno indica sul terreno proprio della poesia una possibile e suggestiva «direttiva di vita», che conduce a una tendenziale fusione di intelletto e sentimento (cfr. SL, 1/157). Infatti, secondo Musil, nell'opera di Rilke ogni cosa, ma anche ogni sentimento umano, il quale può raggiungere la propria umanità più autentica solo se si trasforma in un elemento oggettivo e in un essere senza nome, viene intessuto come in un arazzo, sul cui sfondo oggetti e stati d'animo trovano la loro profonda unità e stringono tra loro sempre nuove e strane relazioni (cfr. SL, 1/152-154). In tal modo l'emozione lirica viene trasformata in una radicale domanda esistenziale, in «qualcosa che si avvicina all'esistenza insondabile delle idee e delle cose descritte, al caos insondabile e all'intreccio invisibile che le abbraccia» (SL, 1/152). Così, nella poesia rilkiana, il senso di ogni verso si dispiega privo di ogni ancoraggio e di ogni sostegno precostituito, senza avere le spalle coperte da una visione ideologica o da una qualche con-

cezione umanitaria o comunque da un punto di vista precostituito sul mondo (cfr. SL, 1/156).[13] Proprio attraverso queste sue specificità, la poesia di Rilke, pur nella sua atemporalità, ha saputo esprimere più di ogni altra l'essenza stessa della *Moderne*, in quanto poesia «che non sa dimenticare l'inquietudine, l'instabilità, la frammentarietà che s'annidano in tutto ciò che esiste» (SL, 1/155). Per questo Rilke, come afferma Musil concludendo il suo discorso e approfondendo ulteriormente tale posizione nella postilla aggiunta per l'edizione a stampa, non è stato soltanto un grande poeta, ma anche un grande maestro «sulla via che, partendo dal sentimento religioso del mondo, caratteristico del Medioevo, conduce, al di là dell'ideale umanistico, a un'immagine del mondo ancora da costruire» (SL, 1/155).

Alcuni elementi fondamentali dell'utopia del «saggismo» possono essere dedotti da questo confronto di Musil con Rilke. In primo luogo, si può comprendere il significato profondo di quella rinnovata riflessione autobiografica del protagonista, che si realizza nei due capitoli del romanzo oggetto di questa analisi, e quindi del suo inserimento in una fluida totalità di innumerevoli correlazioni. Tale inserimento dissolve le singole contingenze della riflessione autobiografica in un insieme più ampio, nel quale tutto si correla come in un arazzo e dove si svelano nascoste affinità, come ad esempio il complesso rispecchiamento del protagonista nel personaggio di Moosbrugger. Questa capacità di intessere ogni particolare in uno sfondo più vasto, questo sforzo di creare uno stato duraturo senza cadute di livello, diffonde su quello che è rappresentato nel romanzo una luce soffusa e nello stesso tempo disvela una segreta tensione, che conferisce alla rappresentazione un carattere aperto e un impercettibile dinamismo interiore. In tal modo si riesce a creare quel-

[13] Musil aveva intenzione di approfondire questo tema in un saggio da proporre alla progettata rivista «Ars viva», che avrebbe dovuto essere pubblicata nel 1938, come risulta dai ricordi di Elias Canetti riportati in Corino (Hg.), *Erinnerungen an Robert Musil*, pp. 347-351. Molto importanti per l'analisi della successiva riflessione di Musil sulla poesia di Rilke e sul suo discorso del 1927 sono le sue conversazioni del 1937 con il pittore Carlo Pietzner, in particolare sul rapporto tra *Eigen-schaften* e *Aller-schaften* (ivi, cfr. p. 361), al quale d'altronde lo scrittore aveva accennato già nel suo discorso (cfr. SL, 1/152).

lo stato emotivo che rappresenta un nodo problematico non interamente risolvibile in una razionale costruzione intellettuale, proprio dell'arte e di quella costante tensione tra oggettività scientifica e creatività estetica che contraddistingue il «saggismo».

Un interrogativo inquietante sull'effettiva solidità della realtà abituale, e sul caos insondabile che essa nasconde, accompagna quest'apertura di orizzonti propria della poesia e di ogni dimensione estetica e nello stesso tempo la trasforma in quella tensione esistenziale propria di Ulrich, che vede «nella norma morale non più la stasi di canoni fissi, ma un equilibrio mobile, che richiede a ogni istante prestazioni per il suo rinnovamento» (USQ, 285). Inoltre, la capacità di collegare la riflessione autobiografica del protagonista del romanzo in una storia intellettuale più ampia, di innalzare le frammentarie e confuse contingenze che dalle aspirazioni del fine secolo hanno condotto a un diffuso irrazionalismo o all'emergere di fenomeni di massificazione e di affermazione di specifiche forme di industria culturale, tende a riscattare l'arbitrarietà casuale di queste inquietanti trasformazioni e a riproiettarle attraverso l'arte nella sfera propria della grandezza poetica e di una più generale avventura intellettuale e spirituale. Lo sforzo compiuto da Rilke di portare a perfezione e compimento la poesia tedesca rappresenta un punto di riferimento fondamentale per lo stesso sforzo di Musil di uscire dal ritardo imposto all'evoluzione del romanzo tedesco dall'autorità di Goethe e da quel brusco salto che ha contraddistinto tale evoluzione nel passaggio dall'età post-classica alle nuove forme di sperimentazione narrativa all'inizio del ventesimo secolo. Anche *L'uomo senza qualità* aspira a inserirsi nel contesto secolare dell'evoluzione storica della letteratura tedesca ed europea e a raffigurare quelle tendenze e quelle possibilità di sviluppo che possono preparare una nuova immagine del mondo, certo ancora tutta da costruire ma capace di ricollegarsi ai momenti più alti della storia culturale europea tra Medioevo e Rinascimento.

Come questo confronto tra Rilke e Musil evidenzia, tale elaborazione di una nuova immagine del mondo è in primo luogo un compito proprio della poesia e della creazione estetica; nello stesso tempo, l'utopia non si esaurisce nella sfera della letteratu-

ra e dell'arte, ma necessariamente rinvia alla storia e a una più generale capacità progettuale, a quel carattere «costruttivo e sintetico» che lo scrittore rivendicava al proprio romanzo nella fondamentale lettera a Johannes von Allesch del marzo 1931 (cfr. SL, 2/732).[14] D'altronde, e già nelle conclusioni del suo discorso in onore di Rilke, Musil aveva riassunto le sue tesi principali sulla *Gestaltlosigkeit* del processo storico; nella postilla aggiunta all'edizione a stampa aveva rafforzato ulteriormente questa capacità dell'arte di indicare un futuro possibile. Le immagini interiori, che la poesia di Rilke è riuscita a raffigurare, non possono infatti ad avviso dello scrittore essere intese come predizioni, ma certo hanno la capacità di evocare «il profumo che precede l'oggetto» (SL, 1/157). Quanto Musil in questo caso pensasse a se stesso risulta evidente da quella caratterizzazione della creatività morale e intellettuale, che nel discorso dedicato a Rilke viene raffigurata con toni non diversi da quelli presenti ne *L'uomo senza qualità* nella evocazione dell'utopia del «saggismo»:

[14] Questa lettera a Allesch è fondamentale per comprendere come Musil concepisse quella totalità fluida di correlazioni infinite, che l'arte riesce a creare, come una *Gestalt*, e come identificasse il carattere costruttivo del lavoro artistico, sul quale si era già soffermato nella sua recensione prima ricordata alle rappresentazioni del *Teatro di Mosca* (cfr. SL 1/223), proprio in questa capacità di ricondurre tutto quanto raffigurato dall'opera letteraria e artistica alla unità dinamica propria di una *Gestalt*. La lettera a Allesch testimonia il progetto, rimasto irrealizzato, al quale lo scrittore però conferiva grande importanza, di un volume, che l'amico avrebbe dovuto dedicare alla sua opera e evrebbe dovuto essere pubblicato da Rowohlt; esso avrebbe dovuto chiarire lo sfondo complessivo, e in particolare «l'immagine scientifico-naturale e filosofica del mondo» (SL 2/733) che lo sosteneva, del suo romanzo. Tale progetto è indicativo della grande importanza che Musil continuava ad attribuire al suo rapporto con la *Gestaltpsychologie*, e alla sua stessa recensione del 1921 al volume *Wege zur Kunstbetrachtung* dell'amico, volume che deve quindi essere accostato all'importante citazione di Wolfgang Köhler e del suo volume *Die physikalischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand* nel suo saggio *L'Europa abbandonata a sé stessa ovvero Viaggio di palo in frasca* del 1922 (cfr. SL 1/73); d'altronde Allesch e Köhler venivano accostati nel tentativo, condiviso dallo stesso scrittore, di elaborare una nuova eidetica, negli appunti preparatori del progettato saggio *Der deutsche Mensch als Symptom*, già precedentemente ricordato, contenuti nel quaderno 26 dei *Diari* (cfr. D, 2/982).

Poiché lo sviluppo dello spirito, che oggi sembra a molti disgregazione, non può non contenere in sé il suo equilibrio, e questo equilibrio si dimostrerà un equilibrio mobile. Non siamo chiamati a un nuovo irrigidimento ideologico, qualunque esso sia. Siamo chiamati a dispiegare la creatività, le possibilità dello spirito (SL, 1/157).

Proprio in questa straordinaria capacità di configurare l'utopia attraverso una tensione costante tra 'progetto' e 'poesia' risiede l'inesauribile attualità dell'opera musiliana, con il suo invito a evitare ogni forma di irrigidimento ideologico e a dischiudere possibilità sempre nuove di sviluppo intellettuale e esistenziale.

SIMONE COSTAGLI

SEZUAN/SICHUAN.
LA CINA UTOPICA DI BERTOLT BRECHT

«La provincia del Sezuan, che nella presente parabola simboleggia tutti i luoghi dove gli uomini sono sfruttati dagli uomini, oggi non fa più parte di questi luoghi».[1] Questa indicazione di scena, inserita nel 1953 nella prima pubblicazione de *L'anima buona del Sezuan* nel volume dodicesimo dei *Versuche*, rivela la «chiarezza dissonante» del metodo brechtiano, applicata qui al luogo d'ambientazione della parabola drammatica.[2] La geografia di Brecht è una mappa in cui i luoghi non sono necessariamente corrispondenti alla realtà: le varie Americhe di *Mahagonny*, della *Santa Giovanna dei Macelli* e della *Resistibile ascesa di Arturo Ui*, l'India di *L'uomo è un uomo*, la Londra dell'*Opera da Tre soldi*, la Roma degli *Affari del signor Giulio Cesare*, e così via, gli interessano infatti per mostrare un modello delle condizioni economiche e sociali generali. Il 'caratteristico' e il 'particolare' dei luoghi può essere presente o essere eliminato senza che ne risentano i motivi essenziali del testo. Se il Sezuan (che in italiano si dovrebbe chiamare più correttamente Sichuan), rappresenta «tutti i luoghi dove gli uomini sono sfruttati dagli uomini», significa che esso è in realtà un 'u-topos' privo di caratteristiche proprie. Nella nota aggiunta nel 1953 si parla, tuttavia, anche di un Sichuan reale, che, dopo la vittoria definitiva nel 1949 del Partito Comunista Cinese di Mao Ze-

[1] B. Brecht, *L'anima buona del Sezuan*, in *Teatro III*, trad. it. di G. Pignolo, Einaudi, Torino 1974, p. 8.

[2] Per l'espressione «chiarezza dissonante» cfr. F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Cronopio, Napoli 2008, p. 100.

dong sul Kuomintang di Chiang Kai-shek, non appartiene più al mondo dello sfruttamento. Il 'non luogo' del Sichuan è diventato dunque luogo di una 'utopia' realizzata.[3]

Una vittima illustre delle contraddizioni provocate questa indicazione è Hans Mayer. In un primo momento, nel 1971, egli ha sostenuto che il 'Sezuan' è «il modello della società moderna, scissa e pluralistica. 'Sezuan' è un modello esemplare come qualche anno prima lo era stato Mahagonny. Brecht avrebbe potuto scegliere anche il titolo *L'anima buona di Mahagonny*».[4] Dunque Hans Mayer decise in un primo momento di considerare solo la prima parte dell'indicazione. Negli anni Novanta, egli correggerà in almeno due occasioni questa sua interpretazione, a partire proprio dalla seconda parte dell'indicazione stessa. In un breve appunto del 1993, parlando delle parabole drammatiche sul capitalismo di Brecht, Mayer scrive adesso che «in una nota in fondo alla prima pubblicazione dell'opera […], l'autore afferma che il Sichuan odierno non si trova più nel territorio di questa parabola. Il Sichuan non è dunque più Mahagonny».[5] Pochi anni dopo, Mayer torna ancora sulla questione: in un 'dialogo immaginario' tra Brecht e Shen Te (l'anima buona protagonista del dramma) «vestita con look maoista»,[6] Mayer fa dire al drammaturgo «allora non ho collocato senza motivo la mia storia nel Sichuan».[7]

Quello che Hans Mayer si chiede, suggerendo un'effettiva coincidenza tra il Sichuan reale e quello della parabola drammatica, è se Brecht avrebbe approvato una soluzione 'maoista' al

---

[3] Jost Hermand nota come l'utopia sia raramente presente nell'opera di Brecht; essa viene semmai mostrata per via indiretta a partire dalla «critica delle società antiche e presenti fondate sullo sfruttamento […] come dimostra in modo più radicale la sua parabola drammatica *L'anima buona del Sezuan*». Un 'cambiamento' è indicato soltanto «secondo una maniera cinese/cimese oppure criptohegeliana, facendo notare le contraddizioni "nel flusso continuo delle cose", il cui risultato è un continuo movimento» (J. Hermand, *Utopisches bei Brecht*, «Brecht Jahrbuch», 1974, p. 9).

[4] H. Mayer, *Brecht in der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1971, p. 177.

[5] H. Mayer, *Von Mahagonny bis Sezuan. Bertolt Brechts Parabelstücke vom Kapitalismus*, in Id., *Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1996, p. 363

[6] H. Mayer, *Der gute Mensch von Sezuan hadert mit Brecht*, in ivi, p. 485.

[7] Cfr. ivi, p. 491.

problema del dramma.[8] Il carattere contraddittorio del Sichuan, insieme modello astratto e luogo reale, non è dissimile al quello del complesso 'Cina' nell'opera di Brecht. Negli anni in cui viene scritto il dramma, questo complesso è del resto quasi onnipresente. Non lo era ancora nella prima cellula del dramma, dal titolo *Fanny Kress o l'unico amico delle prostitute*, del 1927/28, né nella successiva versione *La merce amore*, che rivela già il tema della prostituta che diventa tabaccaia e che si veste da uomo. Il motivo principale dell'agire per il bene in un mondo dominato dai rapporti economici e l'ambientazione cinese entrano in gioco nel 1939, quando Brecht, riprendendo il vecchio progetto durante l'esilio danese, gli attribuisce il titolo definitivo *L'anima buona del Sezuan*.[9] Sono questi gli «anni cinesi»[10] di Brecht, in cui egli sta lavorando a diversi progetti che hanno a vario titolo a che vedere con il paese dell'Estremo Oriente, dal *Me-Ti*, al *Romanzo dei Tui*, alla *Turandot* e soprattutto alle *Poesie cinesi*.

Il 'complesso Cina' in Brecht riguarda non soltanto l'ambientazione geografica di alcuni suoi testi, ma, più in generale, l'influenza della cultura di questo paese, per il quale Brecht provò un interesse che rimase costante nella sua produzione.[11] Un momento di lettura particolarmente intensa dei filosofi cine-

[8] A un certo punto del dialogo immaginario, Brecht dice che non necessariamente le condizioni descritte avrebbero dovuto portare a una rivoluzione anche cruenta, ma piuttosto alla nascita di un nuovo Sichuan (cfr. ivi, p. 242). Secondo Chian Karen Tsui, al contrario, l'annotazione del 1953 rafforza sia l'indicazione precisa del Sichuan sia in senso geografico sia come luogo nel quale si era combattuta la guerra civile tra nazionalisti e comunisti, di cui Brecht era perfettamente al corrente già nel momento in cui scriveva il dramma tra il 1939 e il 1940 (C.K. Tsui, *Brecht's 'Guter Mensch' in Sichuan. Recontextualizing China*, «The German Quarterly», 88 [2015], p. 359).

[9] Sulla genesi del testo cfr. J. Knopf, *Brecht Handbuch. Band I. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Metzler, Stuttgart 1980, pp. 201-203.

[10] Y. Tan, *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*, Cullivier, Göttingen 2007, p. 202.

[11] Sono gli anni in cui, come afferma Max Weber, il Taoismo è un «fenomeno di moda» (H. Detering, *Brecht und Laotse*, Wallstein, Göttingen 2008, p. 46). L'interesse per la poesia cinese risalirebbe addirittura agli anni di scuola (cfr. U. von Felbert, *China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch*, Lang, Bern *et al*. 1986, p. 63).

si si colloca negli anni Trenta, durante l'esilio.[12] Il suo tentativo fu quello di arrivare una sintesi con il marxismo, come dimostra tra tutti il *Me-Ti*, per restituire una dimensione più umana e individuale rispetto al pensiero economico di Marx, esclusivamente concentrato sui concetti di classe e di massa.[13] Questa sintesi dialettica si dimostrò per Brecht tuttavia problema di non semplice soluzione, che neppure la critica, dopo la sua morte, è riuscito a risolvere in modo chiaro.[14] Antony Tatlow, studioso a lungo risedette a Hong Kong e tra i più profondi conoscitori dell'argomento, ha provato, a partire da un saggio del 1971, a suggerire un modello per differenziare quanto, nel 'complesso Cina', c'è di profondo e sincero da quanto invece è soltanto una strategia di mascheramento, indicando una dicotomia tra la Cina reale e la 'Cima', luogo immaginario definito nel *Romanzo dei Tui* come «la terra di mezzo, non riportata su nessuna cartina».[15] 'Cima', e l'aggettivo derivato 'cimese', si riferiscono appunto a un paese che ricorda esteriormente la Cina ma che serve in realtà come «travestimento per alcuni avvenimenti che si possono spiegare soltanto conoscendo la storia della Germania e dell'Europa».[16] Tatlow distingue dunque tra elementi 'cinesi' e 'cimesi', in base alla presenza di riferimenti alle tradizioni filosofiche orientali. Dove questa presenza è meno marcata e il richiamo alla Cina si riduce a un semplice fondale, siamo davanti a una 'Cima'.[17]

---

[12] A. Tatlow, *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre, and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation*, Lang, Bern-Frankfurt/M.-Las Vegas 1977, p. 6.

[13] Cfr. B. Brecht, *Me-Ti. Libro delle svolte*, introduzione e traduzione di C. Cases, Einaudi, Torino, 1970, pp. 147-148: «Me-ti riscontrava negli scritti dei classici solo pochi avvertimenti per il comportamento del singolo. Per lo più vi si parlava delle classi o di altri vasti gruppi di uomini». Su questo motivo, cfr. Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 443 e Zheng Je, *Brecht's 'Good Person' and the Traditional Chinese Philosophy: Towards an Ethical Subject*, «Brecht Yearbook», 36 (2012), p. 120.

[14] Cfr. Detering, *Bertolt Brecht und Laotse*, p. 89.

[15] B. Brecht, *Il romanzo dei Tui*, trad. it di M. F. Solari, L'orma, Roma 2016, p. 40.

[16] A. Tatlow, *China oder Chima?*, «Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft», 1 (1971), p. 28.

[17] Ivi, p. 43.

La distinzione ha il pregio di rendere in modo didascalico l'ambiguità tra luogo di mascheramento e luogo reale che, come visto, è caratteristica anche dell'*Anima buona del Sezuan*. A dare consistenza all'immagine della Cina nel dramma sarebbero, secondo Tatlow, dunque soprattutto i riferimenti alle filosofie cinesi, a cui corrispondono valori, comportamenti e pensieri specifici dei personaggi. Shen Te, per esempio, è illustrazione del pensiero di Mencio, uno tra i discepoli di Confucio, riguardo all'inclinazione naturale dell'uomo a compiere il bene, che è osteggiata tuttavia dalle condizioni sociali.[18] Questi riferimenti rendono dunque il dramma «molto cinese, e non per via di una patina cinese superficiale».[19] Come Tatlow successivamente sostiene nella sua monografia *The Mask of Evil*, sono proprio questi riferimenti che rendono impossibile collocare Chicago nel Sichuan.[20] Anche altri elementi del dramma sono stati identificati come 'cinesi' secondo questa chiave di lettura: tra questi, occorre ad esempio citare la parabola di Zhuangzi sulle «sofferenze del rendersi utile» che l'acquaiolo Wang racconta agli dèi e che può essere letto come commento morale all'intera vicenda di Shen Te.[21]

Tuttavia, questo metodo non porta a considerazioni univoche, perché, pur ammettendo la presenza di riferimenti alle filosofie cinesi, essi possono essere interpretati come semplice 'cineseria', dunque puro ornamento di una veste che è essenzialmente occidentale.[22] Sebbene simili considerazioni sulla 'misu-

[18] Cfr. ivi, p. 46: «Denn Mencius lehrt nicht nur, dass der Mensch von Natur aus gut sei, sondern auch, dass die gesellschaftlichen Zustände es nicht ermöglichen, gut zu bleiben». Cfr. Anche Tatlow, *The Mask of Evil*, pp. 470-475, e Tan, *Der Chinese in der deutschen Literatur*, p. 208-211, in cui sono discusse anche le differenze tra la dottrina del bene naturale tra Confucio (e Mencio) e Rousseau, sottolineando che Brecht sarebbe più vicino al primo, dal momento che nell'idea del bene Shen Te è presente anche l'aspetto del 'rendersi utile agli altri', assente invece nel filosofo francese (cfr. ivi, p. 210).

[19] Tatlow, *China oder Chima?*, p. 47.

[20] Cfr. Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 475.

[21] Cfr. von Felbert, *China und Japan als Impuls und Exempel*, pp. 93-94; Tan, *Der Chinese in der deutschen Literatur*, pp. 212-214.

[22] Come 'cineseria' sono interpretati i riferimenti ai filosofi e poeti cinesi in R. Berg-Pan, *Mixing Old and New Wisdom*, «The German Quarterly», 48 (1975), p. 210, che pure ha come punto di partenza il saggio di Tatlow. Jan Knopf ha ribaltato ad esempio gli esiti di Tatlow, affermando che la Cina del

ra' e sulla 'quantità' degli elementi cinesi come indice di una maggiore o minore aderenza al paese Cina siano certamente interessanti per il loro apporto filologico, d'altro canto, esse rischiano di porre l'intero problema secondo una logica tipica del rispecchiamento realistico. Per questo motivo, se si deve esaminare il Sichuan come luogo 'utopico' è opportuno ricondurre la discussione in termini diversi.

Brecht pensa la Cina sicuramente non modo così statico e dicotomico.[23] Neppure la 'Cima' del *Tui* è quel punto fermo che la critica in generale suppone. Essa compare nel brano IX della seconda parte, dal titolo *La Rivoluzione Cimese*, nel quale il filtro romanzesco copre di un velo neppure spesso la realtà della Repubblica di Weimar. È sufficiente, infatti, sostituire ai nomi cinesi (o 'cimesi') quelli della figura storica corrispondente per avere una cronaca di eventi come la fine della Prima guerra mondiale, la rivoluzione spartachista o la stesura della Costituzione di Weimar. Questa medesima trasfigurazione si ripresenta anche in altre parti del testo. Tuttavia, essa è meno evidente in altre parti. Per esempio, in quella del viaggio del Tashi Lama, il papa tibetano, alla Corte dell'Imperatore, il mascheramento si fa più complesso. Non soltanto si parla del percorso di questo viaggio che va «dal Tibet a Pechino»,[24] ma la voluta ostentazione delle sue cifre imponenti («70.000 tui»;[25] il corteo che misura

---

dramma fosse in realtà una 'Cima' perché Shen Te non è in grado di compiere il bene nonostante la propria inclinazione «in questo mondo che indubbiamente è connotato come capitalista e borghese» (Knopf, *Brecht Handbuch. Theater*, p. 204). A sostegno di questa tesi, Knopf ha inserito, nel volume da lui curato dei materiali critici del dramma, una serie di riferimenti alla situazione tedesca tra gli anni Venti e i primi Anni Trenta, che sarebbero stati trasposti da Brecht nella trama (J. Knopf [Hg.], *Brechts Guter Mensch von Sezuan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982 p. 124-130.) Da segnalare che nella nuova edizione del *Brecht-Handbuch*, Knopf ha eliminato questa sua correzione della tesi di Tatlow, riportando soltanto le parole dell'interpretazione di quest'ultimo. Anche Knopf, dunque, ha dovuto rivedere la sua posizione riguardo alla 'Cina' nel dramma. Cfr. Knopf (Hg.) *Brecht-Handbuch. 1. Stücke*. Metzler, Stuttgart 2001, p. 426.

[23] Anche Tatlow parla di «diversi livelli tra la Cina e la Cima» (Tatlow, *China oder Chima?*, p. 35).

[24] Brecht, *Il romanzo dei Tui*, p. 79.

[25] Ivi, p. 77.

«50 chilometri»;[26] durante il viaggio, si «divorano mandrie su mandrie»[27] ecc.) danno l'idea di un paese fiabesco e remoto nel tempo e nello spazio, perdendo così quelle caratteristiche immediate di travestimento della Germania di Weimar.[28] Altrove, Brecht richiama in modo molto esplicito luoghi realmente esistenti della Cina, per cui si può parlare ragion veduta di 'Cina' e non più di 'Cima'. Si parla ad esempio della provincia dello Shandong, un tempo sotto controllo tedesco,[29] e, nel breve testo *La liberazione dei costruttori di aratri a opera dei Tui*, anche del Sezuan (o meglio, il Sichuan).[30] Nel *Me-Ti* i riferimenti specifici sono, se possibile, ancora più rarefatti.[31] Occasionalmente compaiono accenni alla realtà sociale cinese come il «vino di riso»,[32] oppure il «coolie»,[33] o l'«imperatore Ming»,[34] e a luoghi reali come la provincia del Chensi (Shanxii).[35]

Più che corrispondere a un luogo concreto o restare nell'astrazione di un modello, la Cina di Brecht ha una natura dialettica dove le caratteristiche reali che definiscono uno spazio geografico sono usate per provocare spaesamento in chi per un attimo ha creduto che quello descritto fosse l'occidente. Attraverso accenni ai suoi strati sociali, come la nobiltà (l'imperatore), le caste degli intellettuali e delle professioni, gli operai e i contadini, si delinea inoltre l'immagine di un'epoca storica che sottintende anche un insieme preciso di rapporti sociali ed economici. Nella sua brevità, il 'Sezuan' del racconto *La liberazione dei costruttori d'aratri a opera dei Tui* rappresenta un esem-

[26] Ivi, p. 78.
[27] Ivi, p. 79.
[28] Il racconto dimostra l'influenza di un episodio simile raccontato in *I tre salti di Wang-Lun* di Alfred Döblin (cfr. von Felbert, *China und Japan als Impuls*, p. 104) e «può evocare l'immagine di un'invasione di formiche o di lucertole» (*ibidem*). Tatlow definisce il paese che attraversa il Tashi Lama come una «finzione poetica, una Cina immaginaria» (Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 264). Per Tatlow, anche la Cina di *Turandot*, che riprende alcuni motivi del *Romanzo dei Tui*, sarebbe un «mondo fiabesco» (*ibidem*).
[29] Brecht, *Il romanzo dei Tui*, p. 132.
[30] Ivi, pp. 107-108.
[31] Ivi, p. 94.
[32] Cfr. Brecht, *Me-Ti*, p. 16.
[33] Ivi, p. 23.
[34] Ivi, p. 29.
[35] Ivi, p. 109.

pio di come questa dialettica tra geografia reale e modello astratto di rapporti sociali serva a descrivere il passaggio tra epoche diverse secondo una filosofia della storia vicina a Marx, se non altro per il fatto di essere pensata a partire dalle trasformazioni nei modi di produzione. Del luogo reale è ricordata la presenza di miniere di ferro. Nel racconto, esse hanno un ruolo determinante, perché gli aratri di ferro, più resistenti rispetto a quelli di legno delle province vicine, provocano l'esodo dei contadini delle province limitrofe, che si trasferiscono nel Sichuan per diventare operai negli opifici dove sono prodotti gli aratri stessi. Il miglioramento del processo estrattivo del ferro farà tramontare tuttavia questa economia, portando a un accentramento della produzione in mano a pochi produttori industriali: «Eppure all'interno di fabbriche sempre più grandi e fiorenti i costruttori d'aratri facevano la fame».[36]

Nel *Me-Ti* troviamo un racconto molto simile, dal titolo *Fare la propria parte e lasciare che la natura faccia la sua*, dove di nuovo si parla di contadini e fabbri d'aratri. Questa volta non siamo nel Sichuan, bensì nel paese di Tsen, che nel *Me-Ti* è un nome in codice per l'Unione Sovietica, come dimostrano sia la presenza di Mi-En-Leh *alias* Lenin sia i fatti narrati, che si riferiscono alla collettivizzazione delle terre che porta all'introduzione degli aratri di ferro al posto di quelli in legno. Al posto della concentrazione in mano a pochi produttori e del conseguente peggioramento delle condizioni dei lavoratori un tempo contadini, l'innovazione tecnica fa nascere la solidarietà tra classi sociali subalterne, che si impadroniscono dei mezzi di produzione e cacciano prima i padroni delle fabbriche e quindi quelli delle campagne.[37] I mezzi di produzione più sofisticati e moderni dunque, non hanno come conseguenza un abbassamento dei salari, come avveniva nel 'Sezuan' capitalista, in cui progresso tecnologico e progresso sociale sono in contraddizione tra loro. Nel Tsen socialista, gli aratri di ferro sono utilizzati al

[36] Brecht, *Il romanzo dei Tui*, p. 108.
[37] Brecht, *Me-Ti*, p. 34-37.

contrario non per creare profitto ma per migliorare la produzione dell'economia collettivizzata.[38]

Il breve racconto dei *Tui* è un antecedente possibile dell'immagine del Sichuan che nel dramma, pochi anni dopo, è di nuovo scelto come luogo di trasformazioni economiche e sociali. Il problema del modo per rappresentare questo motivo è al centro di un passo dei *Journale*:

> Continuiamo a lambiccarci il cervello sul problema: pane e latte oppure riso e tè per la PARABOLA DEL SEZUAN? Naturalmente in questo Sezuan ci sono già aviatori e ci sono ancora dèi. Ho evitato con cura ogni elemento folkloristico. D'altra parte lo scopo non è certo di trasformare in una barzelletta questi gialli facendogli mangiare pane bianco francese. La Londra dell'OPERA DA TRE SOLDI e la Kilkoa UN UOMO È UN UOMO, queste concezioni poetiche, sembrano riuscite. L'argomento in discussione è: bisogna conservare solo gli anacronismi sociali? L'industria che incalza da vicino gli dèi (e la morale), l'invasione di usanze europee. Ma fin qui ci si muoveva ancora sul terreno della realtà. Tuttavia né l'industria né l'europeizzazione sostituiranno il riso col pane. Qui poi l'elemento cinese è puro e semplice travestimento e un travestimento pieno di buchi poi![39]

Questa annotazione è stata spesso argomento di discussione quando si è dovuto rispondere alla domanda se nel Sichuan del dramma si dovesse vedere una 'Cina' oppure una 'Cima'.[40] Un aspetto altrettanto importante è che qui si dimostra che il Sichuan è soprattutto il luogo di incrocio tra epoche diverse, dove il percorso modernizzatore (chiamato qui europeizzazione e industrializzazione) convive con alcune *non-contemporaneità* (per dirla alla Ernst Bloch) come la presenza degli dèi. Per questo motivo, nelle indicazioni di scena si parlerà della «capitale semieuropeizzata [*halb europäisiert*] del Sezuan».[41] Al tempo stesso, si identifica la necessità di mantenere qualcosa di tipico

---

[38] Sulla prospettiva utopica del *Me-Ti*, cfr. Hermann, *Utopisches bei Brecht*, pp. 16-19. Bisogna tuttavia notare che Günther Heeg ricorda la natura 'cinese' di questa utopia, che si realizza proprio attraverso una sintesi di dogmatica leninista e dottrina taoista dell'inazione e del seguire il flusso delle cose (cfr. Heeg, *Brechts chinesische Wendungen*, p. 141).

[39] B. Brecht, *Diario di lavoro*, trad. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1976, vol. 1, p. 124.

[40] Cfr. Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 266.

[41] Brecht, *L'anima buona*, p. 8. Cfr. Tsui, *Brecht's 'Guter Mensch' in Sichuan*, p. 360.

del luogo per renderlo riconoscibile: gli abitanti del Sichuan devono mangiare riso al posto del pane, e non per esigenze di camuffamento, ma perché questa loro caratteristica durerà anche dopo la completa affermazione della modernità occidentale e industriale.[42] Dunque, anche all'interno di un quadro generale che vuole mostrare in modo astratto dinamiche economiche e sociali, si devono rispettare elementi minimi di rispecchiamento realistico. L'immagine della Cina è per questo motivo elevata a un maggiore grado di dettaglio rispetto alle descrizioni ancora incerte del *Tui* e del *Me-Ti*, come dimostrano i nomi realmente cinesi dei personaggi, che possiedono inoltre un preciso significato legato alle caratteristiche del personaggio stesso: Shen Te significa ad esempio 'virtù divina', Shui Ta 'marea crescente'.[43]

Questi dettagli 'mimetici' identificano in modo sufficiente il luogo dove il dramma si svolge come possibile epicentro di trasformazioni storiche. Esso rappresenta, di nuovo secondo l'indicazione d'apertura, uno tra i tanti dello sfruttamento degli uomini sugli uomini. Da questo sfruttamento deriva l'antitesi tra 'bene' e 'male', resa in modo efficace sulla scena dal travestimento dell'anima buona Shen Te nell'anima malvagia del cugino Shui Ta, considerata dalla critica il centro nevralgico dell'intero dramma.[44] Nel dramma, tuttavia, sono soprattutto il denaro

[42] Cfr. ivi, p. 356: «Brecht appears to wrestle with keeping Chinese elements at bay, yet still within arm's reach, effectively formulating a dialectic between maintaining Chinese specificity and diminishing it».

[43] Cfr. Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 269 e Tan, *Der Chinese in der deutschen Literatur*, p. 212.

[44] Alcuni esempi: «Der Gute, so lautet das Fabula docet schon an dieser Stelle, muß sich die Maske des Bösen überziehen, wenn er überleben will. Mehr als die Hälfte des Stücks gilt der Demonstration dieser Einsicht, die sich nicht verändert, sondern nur noch durch die verschiedenen Exempelfälle bekräftigt wird bis hin zu der bitteren Erkenntnis, daß auch die Liebe bloß der schöne äußere Schein eines Ausnutzungsverhältnisses ist, in dem wiederum das Gute dem Bösen Platz machen muß, will es überleben» (G. Ueding, *Der gute Mensch von Sezuan*, in *Brechts Dramen*. *Neue Interpretationen*, hrsg. von W. Hinderer, Reclam, Stuttgart 1984, p. 184); «[Das Stück] zeigt exemplarisch kapitalistische "Sozialisation"; denn so, wie Shen Te als Shen Ta handelt, entspricht es gesellschaftlichen Bedingungen, und ihr Handeln ist damit auch als "moralisch" sanktioniert. Sogar die Götter bestätigen ausdrücklich die herrschende Ordnung» (J. Knopf, *Bertolt Brecht*, Reclam, Stuttgart 2000, p. 166-167).

e gli scambi a esso legati che influenzano gli snodi della trama e le scelte dei personaggi, ancor prima della questione del 'bene' e del 'male'. Con questo motivo il dramma tocca il tema fondamentale per Brecht della 'rappresentabilità del capitalismo', che determinò il suo avvicinamento a Marx a metà degli anni Venti.[45]

Nella prima scena, l'acquaiolo Wang parla direttamente al pubblico del suo disagio a essere sottoposto alle leggi della domanda e dell'offerta: «quando c'è poca acqua, devo correre da un capo all'altro della città, e quando ce n'è molta, non guadagno».[46] La sua è ancora un'economia 'naturale' (in senso 'marxiano'). Il denaro entra in scena con la donazione di 1000 dollari d'argento che la prostituta Shen Te riceve dagli dèi in cambio della promessa di agire per il bene. Con questi soldi, la protagonista prende in affitto una tabaccheria e acquista la merce. Quando nel primo libro del *Capitale* Marx espone la trasformazione del denaro in capitale, egli stabilisce la nota formula D-M-D' (dove D' rappresenta il denaro iniziale aumentato del *surplus value*). Nel suo dramma, Brecht mostra soltanto il primo passaggio, ma non quello in cui la merce torna a essere denaro aumentato dal plusvalore, poiché il tabacco resta quasi del tutto invenduto e dunque non si realizza nessuna «trasformazione del denaro in capitale».[47] Mancando il profitto, le forme in cui si presenta il denaro sono quindi quelle del debito, della donazione e della contrattazione. Shen Te deve infatti pagare sia l'affitto dei suoi locali sia il falegname che aveva costruito gli scaffali per il precedente proprietario della tabaccheria. Come spesso avviene nel teatro didattico, anche qui i personaggi si travestono per comprendere un ruolo diverso, sia in senso teatrale, sia sociale. Non essendo in grado di fornire questa somma, Shen Te si traveste infatti dal 'malvagio' cugino Shui Ta, e recita dunque la parte del commerciante avvezzo alle regole della contrattazione

[45] Cfr. Jameson, *Brecht e il metodo*, p. 195-211. Jameson tuttavia omette di analizzare *L'anima buona del Sezuan*.

[46] Brecht, *L'anima buona*, p. 9. Su questo motivo cfr. Tsui, *Brecht's 'Guter Mensch' in Sichuan*, pp. 360-361.

[47] Cfr. K. Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro Primo*, a cura di R. Fineschi, trad. it. di D. Cantimori, R. Fineschi, G. Sgrò, La Città del Sole, Napoli 2011, p. 167.

al ribasso. Convincendolo che il materiale impiegato nella costruzione degli scaffali sarà inutilizzabile perché ormai già tagliato, Shui Ta ottiene uno sconto, offrendo al falegname 20 dollari d'argento invece dei 100 richiesti. Shui Ta ha meno fortuna con la padrona di casa della 'cugina', che, non fidandosi della ex prostituta, chiede 200 dollari d'argento per l'affitto di un semestre e non indietreggia da questa richiesta nemmeno di fronte all'insistenza di Shui Ta. L'unica speranza è, come suggerisce il poliziotto, 'sposare il denaro', e da qui comincia la vicenda d'amore tra Shen Te e l'aspirante aviatore Sun.[48] Shen Te riceve in prestito 200 dollari dalla vecchietta per potersi pagare l'affitto, dando in pegno il suo tabacco, ma che lei dà alla madre di Sun, perché il futuro marito ha bisogno di 500 dollari per il brevetto di pilota. Dal momento che questi non bastano, Sun riesce, con l'assenso di Shui Ta, a promettere alla padrona di casa tutto il tabacco ancora invenduto per 300 dollari, costato in origine 1000. Shen Te, però, alla fine rifiuta di dare al promesso sposo questi soldi, perché terrorizzata dalla prospettiva di non restituirli alla vecchietta. Alla fine, il denaro iniziale è scomparso senza che esso abbia prodotto ricchezza: il falegname ha venduto per 100 e ha riacquistato per 20, Shen Te ha acquistato per 1000 e ha rivenduto per 300.

Per circa due terzi della trama, il Sichuan è stato descritto come un luogo totalmente indigente, popolato da accattoni e disoccupati, dove un bene voluttuario come il tabacco resta tale e non riesce a produrre ricchezza. Ci sono soprusi e inganni, come quando Sun tradisce la promessa fatta a Shen Te di portarla a Pechino, ma risulta difficile parlare del Sichuan come di un modello di società capitalistica dove domina lo 'sfruttamento'. L'unico che lavora è il falegname, che viene, da un certo punto di vista, sfruttato perché convinto ad accettare 20 i dollari d'argento, ma non si tratta certo di uno sfruttamento di 'sistema', perché questo abbassamento del prezzo del 'tempo lavoro necessario' è solo conseguenza di una contrattazione al ribasso occasionale. Anche le operaie della cementeria non si vedono mai, ma sono soltanto evocate quando Shui Ta lamenta che

[48] Cfr. Brecht, *L'anima buona*, p. 165.

guadagnano troppo poco per permettersi di fumare.[49] Al termine di quel circuito involutivo che aveva portato alla scomparsa del credito originario dato a Shui Ta dagli dèi, la trama ritorna al punto di partenza. Nella scena VII, Shen Te riceve una un assegno di 10000 dollari d'argento dal barbiere Shu Fu, ma, resa consapevole del rischio collegato a qualsiasi iniziativa imprenditoriale e della volatilità del denaro attraverso il processo di apprendimento della prima parte, trasforma adesso il denaro in 'capitale' industriale. Shen Te, che adesso risulta scomparsa dalla scena perché indossa stabilmente le vesti del 'cugino' Shui Ta, apre nelle baracche di Shu Fu una manifattura dove lavorano tutti i personaggi finora apparsi sulla scena, che da disoccupati, piccoli commercianti, artigiani o indigenti qualsiasi sono livellati nella condizione di operai. Il denaro adesso è trasformato in lavoro, e difatti Sun, che deve restituire i 200 dollari d'argento a Shen Te, accetta di lavorare in cambio di quella somma. Il Sichuan è così trasformato da società di rapporti sociali precapitalisti in società moderna e industriale, dove, esattamente come accadeva nel racconto dei *Tui*, le condizioni generali sono peggiori e il miglioramento è solo nelle parole che Shui Ta pronuncia per convincere gli abitanti della città a lavorare nella sua fabbrica.[50] Di fatto, il falegname si lamenta perché adesso il suo lavoro è molto più faticoso ed è costretto a far lavorare anche i suoi bambini.[51] Anche gli altri uomini, donne e bambini vivono e lavorano accalcati «in uno spaventoso pigia-pigia».[52] L'unica persona che ha migliorato il proprio tenore di vita sembra essere Shen Te/Shui Ta che ha sistemato il proprio ufficio con «poltrone di cuoio e tappeti di pregio»[53] nei locali che un tempo erano la sua tabaccheria ed è chiamato «il re del tabacco».[54] In realtà, la manifattura è in difficoltà («come sem-

[49] Ivi, p. 163.
[50] Cfr. ivi, p. 90: «Non avrete più nutrimento senza un corrispettivo di lavoro. In cambio, ognuno di voi avrà modo di migliorare il proprio stato in forma dignitosa. La signorina Shen Te ha deciso di dare lavoro a tutti».
[51] Ivi, p. 95.
[52] Ivi, p. 94.
[53] Ivi, p. 100.
[54] Ivi, p. 108.

pre»,[55] aggiunge Shu Fu), e la polizia minaccia di chiuderla se non saranno rispettati standard minimi di sicurezza («al massimo possono consentirci per ogni ambiente il doppio del numero di operai ammessi per legge»,[56] dice Sun a Shui Ta). Verso la fine, Shui Ta annuncia inoltre il progetto di aprire, nei locali che un tempo erano l'unica rivendita di Shen Te, dodici grandi negozi dove vendere il tabacco da lui stesso prodotto. La manifattura dovrà inoltre essere trasferita in locali più spaziosi, non per riguardo alle migliori condizioni degli operai, ma perché il tabacco «soffre l'umidità».[57] Non vediamo tuttavia la realizzazione di questo progetto perché Shui Ta è sospettato di aver rapito Shen Te, e nella decima scena, che è quella finale, è svelato il mistero della scomparsa della protagonista, che si mostra incinta durante il processo intentato al 'cugino'.

Per sette scene su dieci il Sichuan non è dunque indicato come 'simbolo' di una società astratta e capitalista, perché tutti sono ugualmente sottoposti alle regole della contrattazione estemporanea. Brecht ci mostra, semmai, nelle scene finali la sua 'trasformazione' in società capitalista, e accenna, poco prima di giungere alla conclusione, al passo evolutivo successivo nel quale Shen Te/Shui Ta avrebbe accentrato su di sé la figura del produttore e venditore. Nelle scene finali si è creata inoltre una gerarchia sociale tra chi si arricchisce, come Shen Te/Shui Ta, e chi ha peggiorato la propria condizione come gli operai, e sono sorte figure intermedie, come Sun, che da semplice operaio viene promosso a supervisore del lavoro altrui. Come nel *Romanzo dei Tui*, la provincia del Sichuan si colloca in un'ideale geografia storica tra l'Europa gli Stati Uniti, vertici estremi del processo di modernizzazione capitalistica ormai compiuto, e il Caucaso ancora più ancestrale del *Cerchio di gesso*, dove Brecht negli stessi anni aveva scelto di ambientare una storia che aveva anch'essa un'origine cinese.[58] Proprio il Caucaso rappre-

[55] Ivi, p. 106.
[56] Ivi, pp. 101-102.
[57] Ivi, p. 102.
[58] La storia del *Cerchio di gesso del Caucaso* si basa su una leggenda cinese riproposta in tedesco da una commedia Klabund del 1925 (cfr. sugli elementi cinesi del *Cerchio di gesso*, cfr. Tatlow, *The Mask of Evil*, pp. 291-302).

senta un esempio per dimostrare come la scelta di un luogo fosse legata anche da considerazioni sull'attualità. La provincia sovietica aveva infatti in quegli anni una forte carica simbolica come teatro della resistenza all'invasione nazista.[59] Anche il Sichuan, negli anni in cui Brecht scrive il dramma, stava svolgendo un ruolo non di secondo piano nello scontro tra Kuomintang e Partito Comunista Cinese durante la 'Lunga Marcia'.[60] A esso, dunque, Brecht guarda da una parte come luogo di osservazione il processo di trasformazione che porta al capitalismo, dall'altro con un occhio teso verso il momento storico della guerra cino-giapponese.

In una lettera a Hans Tombrock del giugno 1940, quando la composizione del testo entra nella sua fase più intensa, Brecht rammenta «l'assalto del Sichuan»,[61] dimostrando come egli stesse seguendo con partecipazione le sorti del conflitto tra la Cina e il Giappone imperialista.[62] La sua attenzione nei confronti del lungo conflitto cinese datava del resto al 1930, quando egli scelse come teatro dell'azione della *Linea di condotta* la Manciuria durante le prime fasi della guerra civile rivoluzionaria.[63] La nota aggiunta nel 1953 dovrebbe dunque essere riletta alla luce di questa attenzione mostrata negli anni della stesura per la regione cinese. Tuttavia, all'epoca, Brecht poteva difficilmente immaginare un esito favorevole della guerra rivoluzionaria per il Partito Comunista Cinese. Anche guardando le annotazioni contenute nei *Journale*, gli anni tra il 1939 e il 1940, segnati dall'avanzata pressoché inarrestabile dell'esercito tedesco, rappresentano un momento di particolare sfiducia per Brecht nelle possibilità di redenzione dell'umanità.[64] Nel finale di

[59] Sulla scelta di ambientare questa vicenda nel Caucaso, cfr. Knopf, *Brecht-Handbuch. Theater*, pp. 254-255, e T. Buck, *Der kaukasische Kreidekreis*, in *Brechts Dramen*, p. 197.

[60] Cfr. Tsui, *Brecht's 'Good Person' in Sichuan*, p. 358 e Tan, *Der Chinese in der deutschen Literatur*, p. 207.

[61] Knopf (Hg.), *Brechts Guter Mensch von Sezuan. Materialien*, p. 23.

[62] Cfr. Tsui, *Brecht's 'Good Person' in Sichuan*, pp. 357-358.

[63] Sulla ambientazione cinese della *Linea di condotta*, cfr. Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 261. Tatlow legge l'ambientazione del dramma come realista e riferita effettivamente agli avvenimenti del Partito Comunista Cinese.

[64] Valga come esempio l'annotazione del 29.6.40: «Un impero mondiale è crollato e un altro vacilla nelle sue fondamenta da quando ho cominciato

L'anima buona del Sezuan, Shen Te si mostra rassegnata, mentre tende le mani verso gli dèi che se ne fuggono via su una nuvola. Se si osserva inoltre meglio la passività degli strati sociali inferiori, si può vedere come in nessun altro suo testo di Brecht emerga una rinuncia così esplicita alla prospettiva rivoluzionaria dei contadini e degli operai.[65] Neppure l'ambientazione cinese sembra suggerire un'attesa paziente, sorretta dalla idea che «cede all'acqua docile, a lungo andare, la pietra tenace», come si dice nella *Leggenda sull'origine del libro del Taoteking dettato da Laotse sulla via dell'emigrazione*.[66] Per questo motivo, nell'epilogo, uno degli attori osserva «che qualunque problema è rimasto insoluto» e non può far altro che lanciarsi in un appello agli spettatori a cercare loro una «fine migliore».[67]

Quando viene pubblicata la versione definitiva del dramma, molto è cambiato nella situazione globale. Tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta Brecht è incuriosito dall'esperimento del comunismo cinese, come testimonia l'avvicinamento alla figura di Mao, che per lui rappresenta la conferma del ruolo rivoluzionario del proletariato nella società e nell'arte.[68] Esiste inoltre una variante dell'epilogo, nella quale si sottolinea in modo ancora più deciso il fatto che la «capitale del Sezuan / nella quale non si poteva esser insieme buoni e poter vi-

---

l'ultima redazione dell'ANIMA BUONA DEL SEZUAN, quella finlandese. Ho cominciato il dramma a Berlino, ho lavorato ad esso in Danimarca e in Svezia. Mi è costato più fatica di qualsiasi altro dramma in precedenza. Mi riesce molto difficile distaccarmi da questo lavoro. È un dramma che dovrebbe essere perfettamente finito e non lo è. Comincia a far caldo e dal consolato americano non è ancora arrivata nessuna risposta circa i visti. E non so nemmeno quale potrà essere l'itinerario e quanto verrà a costare il viaggio. Sull'Europa calano le ombre di una carestia che si sta preparando in dimensioni colossali. Adesso qui sta finendo il caffè, lo zucchero scarseggia e i sigari (per me mezzo di produzione) raggiungono prezzi proibitivi. Non c'è cosa che non dimostri la crescente potenza del Terzo Reich» (Brecht, *Diari di lavoro*, p. 118).

[65] Cfr. Ueding, *Der gute Mensch von Sezuan*, pp. 189-190.

[66] Cfr. B. Brecht, *Poesie 1933-1956*, Einaudi, Torino 1977, p. 179

[67] Brecht, *L'anima buona*, p. 121.

[68] Cfr. F. Weidauer, *Brecht's (Brush with) Maoism*, «Brecht Yearbook», 36 (2011), pp. 188-198. Tatlow ha indicato uno dei momenti di lettura più intensa dei pensatori cinesi negli anni cinquanta a Berlino, quanto Brecht «nutre speranze per un maggiore impatto della Cina sull'Europa» (Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 6).

vere / non esiste più». Essa, infatti, «dovette sprofondare». Le parole di questa variante suggeriscono inoltre agli spettatori di impegnarsi a trasformare la città che somigliano a quelle descritta nel testo teatrale, e nelle quali ancora non è possibile sciogliere il dilemma tra esser buoni e poter vivere.[69] Sebbene non in modo del tutto esplicito, la variante vuole dunque indicare quanto fatto nel Sichuan come possibile esempio da seguire, dunque come un'‘utopia' realizzata. Questo epilogo rimase tuttavia nel cassetto e Brecht decise alla fine di lasciare la prima versione. All'avvenuta trasformazione del Sichuan in paese al di fuori dello sfruttamento resta l'omaggio dell'indicazione iniziale. Essa non doveva tuttavia essere presentata come risposta da dare al pubblico. L'utopia di Brecht sono le domande ancora da risolvere e non la loro soluzione.

[69] Il testo originale è riprodotto in Knopf (Hg.), *Der gute Mensch von Sezuan. Materialien*, p. 101: «Zuschauer, wisse, die Hauptstadt von Sezuan / In der man nicht zugleich gut sein und leben kann / Besteht nicht mehr. Sie müßte untergehen. / Doch gibt's noch viele, die ihr ähnlich sehn. / Tut einer Gutes dort, frißt ihn die nächste Maus / Die Untat aber zahlt sich dorten aus. / Zuschauer, wohnst du selber in solcher Stadt / Bau sie schnell um, eh sie sich gefressen hat! / Kein größeres Glück gibt es auf Erden nun / Als gut sein dürfen und Gutes tun».

MARCO RISPOLI

SUR L'EAU. THEODOR W. ADORNO E IL PUDORE DELL'UTOPIA

1.

In un colloquio con Max Horkheimer, nel marzo del 1956, Theodor W. Adorno sostiene che l'umanità si trovava per la prima volta a vivere «in un mondo dove non era possibile immaginare qualcosa di meglio». In questa condizione vede profilarsi «l'orrore».[1]

A un primo sguardo queste parole sembrerebbero travisare il contesto storico in cui furono pronunciate. Potrebbero sembrare adatte al clima che regna in tempi più recenti, e non già gli anni cinquanta del secolo scorso, quando da un lato dell'Europa albeggiava il cosiddetto miracolo economico, dall'altro, nonostante i moti del 1953 e l'imminente rivolta in Ungheria, ci si riteneva avviati alla concreta edificazione del socialismo. Non si viveva allora in una condizione invidiabile, in un benessere mai conosciuto prima e destinato a crescere negli anni a venire? La considerazione di Adorno mirava evidentemente proprio a questo, alla latente rassegnazione che accompagnava quella prosperità esteriore, in cui, dimentichi delle più recenti barbarie, ci si poteva perfino convincere di vivere nel migliore dei mondi possibili: ciò avveniva non già perché quello fosse veramente il mondo migliore, ma perché forse sembrava l'unico mondo possibile, perché non era più dato immaginare alcun altro mondo,

[1] M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften,* hrsg. von A. Schmidt, G. Schmid Noerr, Fischer, Frankfurt/M. 1996, vol. 19, p. 70. Ove non sia diversamente indicato, le traduzioni dei testi originali citati sono (come in questo caso) mie.

più nessuna utopia. E in un dialogo di qualche giorno prima la «rinuncia all'utopia» veniva descritta da Adorno come l'accettazione di un ingannevole benessere: «di qui proviene ogni male».[2]

Ma come tenere in vita una tensione utopica? Perché se da un lato l'opera di Adorno ripropone di continuo l'irrinunciabile valore dell'utopia, dall'altro insiste con particolare rigore sulla impossibilità di una sua concreta manifestazione. Così che l'utopia, già da secoli scomparsa dalle carte geografiche e ricollocata su un asse temporale,[3] tende sempre più verso una dimensione metafisica. In questo senso è interpretabile l'insistenza con cui Adorno ribadisce in più luoghi il divieto a farsene una concreta immagine. A fronte degli utopisti dell'Ottocento, che con le loro immaginazioni gli appaiono «assai poco utopici»,[4] Adorno si richiama in primo luogo alla grande tradizione della filosofia ottocentesca, osservando che il «divieto che la teoria dialettica di Hegel e Marx emana contro l'utopia dipinta intuisce il suo tradimento».[5] Ovviamente, come viene ricordato altrove dallo stesso Adorno, si tratta di un'eredità proveniente dall'antico testamento, e il materialismo non ha fatto altro che secolarizzare quel divieto teologico, «non permettendo di dipingersi positivamente l'utopia».[6]

L'utopia si può allora intuire per Adorno in primo luogo attraverso l'arte: non già per la capacità di darne una concreta rappresentazione, ma per le antinomie che sono caratteristiche dell'arte stessa, come Adorno osserva nella *Teoria estetica*: da un lato «l'arte deve e vuole essere utopia», dall'altro, «per non tradire l'utopia con l'apparenza e la consolazione, non può essere utopia». Proprio in virtù di questa contraddizione, e per la sua

[2] Ivi, p. 53.

[3] Su questo passaggio da una dimensione spaziale a una temporale, databile attorno alla seconda metà del Settecento, si veda R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 133-156.

[4] Così ancora Adorno, in un dialogo con Horkheimer (cfr. Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, vol. 19, p. 55).

[5] Th.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, vol. 10.2, p. 627.

[6] Ivi, vol. 6, p. 207 (trad. it. di C. A. Donolo, in Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. 185).

capacità di dare «assoluta negatività» alle immagini, l'arte può riuscire «a pronunciare l'impronunciabile, l'utopia».[7]

In modo analogo deve procedere la riflessione teorica, senza indugiare in toni consolatori, mantenendo invece una sorta di ascetico rigore. Nelle lettere raccolte da Walter Benjamin in *Uomini tedeschi* (e negli stessi commenti di Benjamin), Adorno rileva una sobrietà che appare come l'unico rifugio possibile per la coscienza utopica:

> Si rende onore all'utopia astenendosi dal darvi qualunque significato positivo. […] La tensione fra il prosaico e l'utopico è l'elemento vitale delle lettere. Non c'è l'uno senza l'altro. La forza del disincanto deriva dall'inconcussa fedeltà al sogno, il quale non deve essere logorato dalla sua evocazione. L'utopia si rifugia nell'amara vergogna del proprio mancato adempimento. La sua espressione è il tabù della sua espressione. [8]

Al divieto dell'immagine si affianca dunque – e anche qui viene ripresa una norma teologica – il divieto a pronunciare il nome dell'utopia. Anche la teoria, al pari dell'arte, può alludervi soltanto *e contrario*. Applicando un analogo schema interpretativo Adorno potrà cercare le tracce di un anelito dell'utopia negli scritti di alcune figure centrali della filosofia moderna. A partire da Kant, la cui «nobile sobrietà» viene letta come un modo per «non rovinare all'utopia la possibilità di realizzazione»,[9] proseguendo con Marx e Engels, che appaiono «nemici dell'utopia per poterla realizzare»,[10] per giungere alle figure che, pur nelle considerevoli differenze, ebbero grande importanza per la sua formazione e la sua attività teorica, come Siegfried Kracauer e Max Horkheimer.

---

[7] Ivi, vol. 7, p. 55 (trad. it. di E. De Angelis, in Th.W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 48). Sul valore utopico dell'arte si veda, tra gli altri, il recente studio di G.W. Betram, *Das utopische Potential der Kunst nach Theodor W. Adorno. Eine Reaktualisierung*, in S. Vietta, St. Porombka (Hg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung II: Die klassische Moderne*, München 2009, pp. 247-264.

[8] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 11, p. 689 (trad. it. di C. Bovero, E. Castellani in W. Benjamin, *Uomini tedeschi*, Adelphi, Milano 1992, pp. 153-155).

[9] Ivi, vol. 6, p. 254 (Adorno, *Dialettica negativa*, p. 231).

[10] Ivi, vol. 6, p. 316 (Adorno, *Dialettica negativa*, p. 289).

Nel primo caso, nel saggio *Uno strano realista*, osservando nell'opera di Kracauer un tratto di rassegnazione che altrove aveva aspramente criticato,[11] vi ravvisa l'espressione di una utopica passione: «anche quando Kracauer fa il disfattista combattendo l'utopia, attacca quasi per paura qualcosa che animava lui stesso».[12]

Nel caso di Horkheimer, nella lettera aperta rivoltagli in occasione del suo settantesimo compleanno, Adorno vede l'esercizio di una critica che, nel suo rigore, non si concede alcuna prospettiva teleologica, ma proprio perché non si permette di vedere un fine che possa giustificare le ingiustizie passate e presenti, quella critica si mostra figlia di una utopica tensione:

> Hai trasposto senza compromessi l'impulso all'utopia nello spirito critico, senza conforti affermativi, e persino senza la fiducia in un futuro che non può comunque redimere le sofferenze passate. A ciò non ho mai avuta altra replica che la domanda se la fermezza che ti spingeva in questa direzione non ricevesse il suo contenuto proprio da ciò che escludeva.[13]

Non è possibile indagare qui, con l'attenzione che meriterebbero, le differenze tra i diversi casi. C'è piuttosto da chiedersi se il ricorrere di un simile schema interpretativo non finisca per avvolgere in una vaga indeterminatezza quello stesso impulso utopico che si vorrebbe rintracciare dietro la sobrietà, l'apparente rassegnazione o il rigoroso esercizio della critica. E c'è da chiedersi se non sia piuttosto necessario rilevare qualche traccia concreta dell'utopia, affinché questo impulso diventi propriamente riconoscibile. Una risposta può essere trovata nell'opera di Adorno, anche perché lo stesso schema interpretativo fu da

---

[11] Reagendo alla pubblicazione del libro su Offenbach, Adorno scrive a Kracauer: «Ti attacco per difenderti da te stesso: contro una rassegnazione per la quale sei sprecato» (Th.W. Adorno, S. Kracauer. *Briefwechsel 1923-1966. "Der Riß der Welt geht auch durch mich..."*, hrsg. von W. Schopf, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2008, p. 353). Riguardo all'importanza avuta da Kracauer negli anni di formazione di Adorno, e circa le difficoltà cui lo stesso Adorno sottopose il rapporto, si veda S. Müller-Dohm, *Theodor W. Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, pp. 69-81.

[12] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 11, p. 407 (trad. it. di E. De Angelis in Th.W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1969, p. 87).

[13] Ivi, vol. 20.1, p. 161.

lui applicato in primo luogo ai propri scritti. Lo mostra con particolare evidenza uno scambio epistolare avvenuto con Thomas Mann nel 1952. Pur nell'ammirazione per l'opera di Adorno, Mann si era infatti lasciato andare a un'espressione di sgomento: «Ci fosse, nei vostri scritti, anche solo un'espressione positiva, che consenta di avere anche una vaga visione della società vera, che va postulata».[14] Nella risposta, Adorno confessa che per sua natura inclinerebbe a una tendenza opposta, e cioè alla «sfrenata espressione della speranza», ma sostiene di aver fatto proprio un ascetico divieto a «esprimere in modo immediato il positivo», nella convinzione che «chi non si sofferma sul negativo o passa troppo in fretta al positivo fa il gioco della falsità».[15]

Uno dei motivi della grandezza non solo filosofica, ma anche letteraria di Adorno va cercato nella tensione che di qui nasce. Verrebbe quasi da supporre che il famigerato verdetto espresso da Adorno riguardo all'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz vada letto, in primo luogo, come un divieto imposto a se stesso. Mirabile è l'esercizio di questa ascesi, ma forse ancor più mirabile è la tensione che talora si crea tra la disciplina imposta alle proprie inclinazioni e certi momenti in cui questo controllo sembra allentarsi, così da conferire al testo una inattesa risonanza estetica, ancor prima che logico-argomentativa. Per riprendere un'immagine usata dallo stesso Adorno, là dove afferma la centralità dell'utopia, che dovrebbe irradiare luce e tuttavia non può essere vista: «non è possibile guardare il sole».[16] Ma proprio per questo nell'oscurità della sua opera anche i minimi bagliori rifulgono con insolita intensità.

2.

Uno splendore particolare proviene dai *Minima Moralia*. Lo stesso Thomas Mann, seppure turbato dalla mancanza di una qualche «espressione positiva» dell'opera di Adorno, rimase

[14] Th.W. Adorno, Th. Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002, p. 122.

[15] Ivi, p. 128.

[16] A Ernst Kux, 26 gennaio 1955, cfr. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 853/28, cit. da D. Braunstein, *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, Transscript, Bielefeld 2011, p. 359.

profondamente avvinto da quest'opera. Ne apprezzò non soltanto la «felice forma» – quei lunghi aforismi che di certo lo rimandarono alla lettura di Nietzsche – ma anche l'estrema densità: in modo non dissimile da una raccolta di lirica, si trattava di un libro da gustare «a piccoli sorsi», simile a «un satellite di Sirio», la cui massa era tanto densa da possedere «un campo gravitazionale enormemente forte». Sicché il lettore, a dispetto dei contenuti tanto concentrati, era indotto a non centellinare la lettura, catturato da una forza d'attrazione che si esprimeva in modo esemplare nei «titoli familiari e invitanti» posti davanti ai singoli testi: «Si fa appena in tempo a dire: "Per oggi è più che abbastanza!", quand'ecco che arriva un bel titolo da fiaba popolare, e ci si getta in una nuova avventura».[17]

I titoli dei testi che compongono la raccolta, il loro singolare rapporto con le considerazioni che li seguono, costituiscono senza dubbio uno degli aspetti più affascinanti dell'opera.[18] Su Thomas Mann sembra abbiano esercitato un'attrattiva tanto più forte quanto più essi alludono a una dimensione familiare e a un'eredità culturale che spaziava dalla grande tradizione letteraria alle fiabe, dai *Lieder* romantici alle canzonette di inizio novecento. Proprio nel loro evocare una simile dimensione fiabesca e familiare, quei titoli dovettero probabilmente apparire a Thomas Mann a tratti come il possibile rifugio di quella «espressione positiva» altrimenti invano cercata.

Una grande importanza assumeva, in questo senso, l'evocazione di una sfera infantile.[19] Al riguardo, oltre a ricordare il debito che Adorno ha nei confronti di Benjamin, è da osservare come il tema si inscriva in una tradizione di pensiero che, almeno a partire da Rousseau, diviene centrale in tutta la modernità, e nello sguardo e nello stupore infantile aveva visto, nei modi più svariati, qualcosa che andava preservato o almeno idealmente contrapposto ai guasti della società e del presunto progresso.

[17] Adorno, Mann, *Briefwechsel*, p. 97.

[18] Sull'argomento, altrimenti piuttosto trascurato dalla critica, cfr. E. Mengaldo, *Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th.W. Adornos* Minima Moralia, «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 54 (2010), pp. 458-473.

[19] Sul tema si veda, tra gli altri, T. Perlini, *Infanzia e felicità in Adorno*, «Comunità», 161-162 (1970), pp. 60-96.

La peculiare declinazione che il tema conosce in Adorno consiste nel suo legame con l'utopia. Centrale è qui il ruolo dell'amore materno: al termine del secondo testo della raccolta, *La panchina sull'erba*, la critica ai tentativi di superare la famiglia in un «ordine collettivistico» si capovolge nella reminiscenza di una felicità infantile che è anche luogo di origine di ogni tensione all'utopia: il tentativo di superare la famiglia borghese al contempo «liquida l'utopia che si nutriva dell'amore della madre».[20] Il perentorio accento posto su questa sentenza conclusiva è l'esito di un lavoro di sottrazione, a cui Adorno, fedele al principio secondo cui non bisogna mai essere «avari nelle cancellature»,[21] sembra aver sottoposto più di un testo che compone i *Minima Moralia*.[22] In questo caso, il legame tra amore materno e utopia veniva spiegato, anticipando la polemica alle teorie freudiane posta al centro di alcuni testi successivi, in un passo poi espunto, in cui si legge che dall'amore per la madre era possibile «trarre quella capacità di resistenza» che permette a una persona «di non omologarsi agli adulti, senza però restare infantile».[23]

Ma è solo un esempio del valore che le esperienze della fanciullezza assumono, diventando in diverse occasioni segnatura di una società pienamente emancipata. In una delle *Spigolature* raccolte al n. 72 della raccolta, le usate stanze di un appartamento borghese si offrono allo sguardo del bambino di ritorno dalle vacanze in una luce nuova, fresca e festosa, in esse domina una «pace sabbatica» che anticipa quello che sarà l'aspetto di un mondo non più soggetto alla legge del lavoro, «quasi immutato, […] nella luce stabile del suo giorno festivo».[24] Ancor più evi-

[20] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 4 (trad. it. di R. Solmi in Th.W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1994, p. 13).

[21] Ivi, vol. 4, p. 95 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 91).

[22] Anche la celeberrima sentenza secondo cui «non si dà vera vita nella falsa» ottiene la sua incisività dopo un analogo processo: cfr. M. Mittelmeier, *Es gibt kein richtiges Sich-Ausstrecken in der falschen Badewanne*, «Recherche», 4 (2009), http://www.recherche-online.net/theodor-adorno.html.

[23] Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, TS 2210. Per l'accesso ai dattiloscritti conservati nell'archivio e per il permesso concessomi a farvi riferimento nel presente articolo ringrazio sentitamente Michael Schwarz.

[24] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 127 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 128).

dente appare il legame tra infanzia e utopia in *Bottega* (n. 146): il «bambino incorruttibile» riesce a sottrarre le cose dalla loro fungibilità, e il più evidente segno del fatto che il reale ancora non è reale va cercato nei suoi giochi, che sono «esercizi inconsapevoli della vita vera».[25]

Anche gli animali, evidentemente accomunati ai bambini nella loro estraneità alle logiche della produzione e del consumo, possono assumere un valore particolare: «L'utopia si incarna e si traveste»[26] in loro e in tutti gli esseri che esistono anche senza una funzione immediatamente riconoscibile dall'uomo, si legge nello stesso brano. Com'è ovvio, il tema non è privo di ambivalenze: non solo nei *Minima Moralia* (per esempio nella riflessione n. 74, *Mammuth*), ma anche nella *Dialettica dell'illuminismo*, gli animali rimandano dolorosamente al dominio che l'uomo esercita sulla natura, così da renderli la segnatura di «una disgrazia abissale accaduta nei primordi».[27] Tuttavia anche in questo testo appaiono legati una prospettiva utopica, nel momento in cui la riflessione critica di Adorno e Horkheimer sul rapporto tra uomo e animale, così come era andata sviluppandosi nella tradizione filosofica occidentale e nelle scienze naturali positivistiche, lascia d'un tratto spazio a un registro fiabesco: l'infelice condizione dell'animale potrebbe trovare redenzione qualora «l'uomo […] trovi la formula del riscatto e sciolga il cuore di pietra dell'infinità alla fine dei tempi».[28] E anche in seguito, ben oltre i *Minima Moralia*, la vita animale rimane motivo attraverso cui alludere a una qualche traccia di positività: sia che si affermi, nella *Dialettica negativa*, l'aspirazione a «essere stato un buon animale»[29] (assegnando così una qualità morale a un tipo di esistenza, quella animale, che altrimenti per sua natura doveva essere priva di ogni ragione pratica); sia che si tratti di osservare come la capacità di un pensatore di indugiare nella negazione venga compromessa già soltanto alla «luce di uno

[25] Ivi, vol. 4, pp. 260-261 (Adorno, *Minima Moralia*, pp. 277-278).
[26] Ivi, vol. 4, p. 261 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 278).
[27] Ivi, vol. 3, p. 285 (trad. it. di R. Solmi in M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 2010, p. 265).
[28] *Ibidem*.
[29] Ivi, vol. 6, p. 294 (Adorno, *Dialettica negativa*, p. 268).

sguardo, perfino davanti al debole agitare della coda di un cane».[30]

Le reminiscenze dall'infanzia, di cui si nutre l'utopia, e lo sguardo sugli animali, in cui si trova una «fonte di felicità»,[31] assumono così un carattere ambivalente. Da un lato costituiscono alimento e memoria di una possibilità utopica altrimenti negata, dall'altro ostacolano l'esercizio di quella ascesi che, come si è visto, è necessaria per rimanere fedeli all'utopia. Sono reminiscenze di felicità al contempo illegittime e necessarie, e proprio in questa loro contraddizione sono espressione privilegiata dell'utopia.

3.

Il testo dei *Minima Moralia* che è sembrato contravvenire nel modo più clamoroso al divieto dell'immagine utopica è il n. 100, *Sur l'eau*. Ciò ha senza dubbio contribuito alla sua popolarità, al contempo ne ha fatto oggetto di critica.[32] Il particolare rilievo del breve saggio è annunciato fin dalla sua collocazione, a chiusura della seconda parte.[33] Il principio secondo cui in un testo tutti gli elementi «devono essere ugualmente vicini al centro»[34] è ovviamente applicabile anche all'insieme del libro, e invita a non cercare gerarchie tra i diversi elementi che lo compongono. È tuttavia evidente che Adorno ha curato con attenzione la sequenza dei *Minima Moralia*, come testimoniano le diverse ipotesi di indice conservate tra i dattiloscritti dell'opera. Uno sguardo a questi indici provvisori conferma il ruolo d'eccezione di *Sur l'eau*: inizialmente è il numero 147 (e quindi, con ogni probabilità, uno dei più tardi), viene poi collocato, col n. 150, al termine della terza parte e dell'intera opera, per lascia-

[30] Ivi, vol. 6, p. 373 (Adorno, *Dialettica negativa*, p. 344).
[31] Ivi, vol. 4, p. 261 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 278).
[32] Cfr. M. Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2004, che nel testo vede il più celebre esempio di un «purismo della contemplazione» che si tradurrebbe in «cieche utopie […] sparse un po' ovunque in Adorno» (p. 38).
[33] Vedi al riguardo le osservazioni di A. García Düttmann, *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos* Minima Moralia, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2004, p. 59.
[34] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 79 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 74).

re infine spazio, nella struttura definitiva, a un altro celebre testo (*Zum Ende*), passando a chiudere la seconda sezione della raccolta.[35]

Come in altri casi, il titolo presenta un carattere enigmatico e controverso. Gli interpreti concordano sul riferimento a Maupassant (che d'altronde è esplicitamente menzionato nelle ultime righe); secondo alcuni, tuttavia, Adorno vuole qui citare una novella apparsa nel 1876, secondo altri un diario di viaggio del 1888.[36] Questo secondo testo appare più consono agli esiti della riflessione adorniana, dal momento che Maupassant vi descrive la capacità di gioire «di ogni cosa alla maniera di un animale», contrapponendo a uno spirito tormentato il proprio «corpo da bestia» in grado di amare il mondo «senza ammirarlo, senza fare poesia, senza esaltazione».[37] Non è tuttavia così decisivo stabilire a quale delle due opere vada il riferimento: probabilmente Adorno, che negli anni '30 voleva dedicare un saggio al suo «prediletto Maupassant»,[38] scelse questo titolo proprio a causa del suo ripetersi all'interno dell'opera dello scrittore, rimandando così alla centralità che in essa possiede il tema dell'acqua. Anche attraverso questo tema Maupassant si rivela uno «spettatore clandestino del progresso», secondo la definizione che di lui viene offerta alla fine del breve saggio: nella sua opera

[35] Cfr. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, TS 1801-1803.

[36] Alla novella (racconto di una notte trascorsa sulla Senna, a bordo di una barca la cui ancora è rimasta impigliata in un cadavere) fanno riferimento, tra gli altri, D. Thomä, *Das Gefühl der eigenen Existenz und die Situation des Subjekts*, in A. Kern, C. Menke (Hg.), *Philosophoie der Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002, p. 324, e G. Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno. Zur Einführung*, Junius, Hamburg 1996, pp. 105-106, in cui peraltro il ricorso di Adorno a questo «cupo racconto» nell'ambito di una riflessione sulla società giusta viene definito «enigmatico». Al libro di viaggio rinviano García Düttmann, *So ist es*, p. 60; R. Wilson, *Theodor Adorno*, Routledge, London-New York 2007, p. 96.

[37] G. de Maupassant, *Sur l'eau*, Ollendorf, Paris 1899, pp. 85-86.

[38] Così in una lettera a Horkheimer del 28 febbraio 1937, in cui chiede all'amico di riservare spazio a un saggio su Maupassant «che ho cominciato anni fa e vorrei portare a termine» (Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Briefwechsel 1927-1969. Band I, 1927-1937*, hrsg. von C. Gödde, H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, p. 305. Lo stesso progetto viene menzionato da Adorno anche in una lettera a Benjamin del giugno 1935 (cfr. Th.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, hrsg. von H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1994, p. 124).

l'acqua non è un elemento naturale cui contrapporsi agonisticamente, all'opposto di ciò che accade in una tradizione risalente fino all'*Odissea*, il cui protagonista appare come prototipo di uno spirito imprenditoriale che si esprimeva mediante il controllo dei pericoli naturali.

Una simile costellazione diviene tuttavia visibile solo nel finale. In principio il testo pone a tema la questione dell'irrappresentabilità dell'utopia. La domanda circa «il fine della società illuminata» viene subito definita «illegittima».[39] Di qui si sviluppa una critica a coloro che, inseguendo la realizzazione di ogni potenziale umano, ripropongono anche in proiezione utopica quella cieca smania del fare che è elemento costitutivo della produttività capitalistica. Questa argomentazione è potuta suonare in tempi recenti piuttosto prevedibile, quasi che Adorno abbia qui inserito una sorta di «pilota automatico»;[40] tuttavia in essa non viene soltanto rilevata, come in altri luoghi, la pervasività che le logiche della produzione hanno avuto sull'uomo. Adorno vi conduce in particolare un confronto con il vitalismo della *Jahrhundertwende*, e con il desiderio di «vivere fino in fondo la propria vita» (*sich ausleben*) diffuso in quella temperie culturale. Per questo *Sur l'eau* va posto accanto a un'altra miniatura saggistica contenuta nella stessa raccolta, *Una parola per la morale* (n. 60): qui, in polemica con le più ingenue letture di Nietzsche, Adorno rivalutava gli «ideali ascetici», poiché essi possiedono «un grado superiore di resistenza alla follia dell'economia di profitto che non la rivolta vitalistica di sessant'anni fa contro la repressione liberale».[41] L'esercizio dell'ascesi, necessario in ambito critico-teorico per non tradire l'utopia, si rivela altrettanto necessario sul piano etico, affinché l'uomo possa conservare la propria libertà. Anziché sperimentare sempre e ancora, nel tentativo di realizzare ogni umana possibilità, l'insoddisfazione che accompagna ogni vitalismo edonistico, si trat-

[39] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 178 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 184).

[40] Così H.-U. Gumbrecht nella sua lettura di *Sur l'eau*, in *Minima Moralia neu gelesen*, hrsg. von A. Bernhard, U. Raulff, Suhrkamp, Frankufrt/M. 2003, pp. 89-94, qui p. 91.

[41] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, p. 109 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 107).

terà, come scrive Adorno in *Sur l'eau*, di lasciare «liberamente inutilizzate certe possibilità».[42]

Il breve saggio resta fedele a questa sorta di ascesi anche là dove fornisce qualche accenno, non privo di concretezza, a quella che *potrebbe* essere l'umanità emancipata. Ciò veniva anticipato fin dalle prime battute del testo, nel momento in cui la domanda sul fine della emancipazione era definita «illegittima», e tuttavia «inevitabile». Alla domanda Adorno forniva dapprima una risposta al contempo «grossolana» e «delicata», perché, nel limitarsi a immaginare «che nessuno debba più patire la fame»,[43] non offriva alcuna immagine positiva di una società emancipata, dando piuttosto prova di un'austera 'delicatezza' e di un 'grossolano' materialismo. Qualcosa di analogo avviene, pur se in forme più eclatanti, nel finale:

> *Rien faire comme une bête*, giacere sull'acqua e guardare tranquillamente il cielo, «essere e nient'altro, senz'altra determinazione e realizzazione», potrebbero sostituire processo, azione e compimento, e adempiere così sul serio alla promessa della logica dialettica, di sfociare nella propria origine. Tra i concetti astratti, nessuno si avvicina all'utopia realizzata più di quello della pace perpetua. Spettatori clandestini del progresso, come Maupassant e Sternheim, hanno contribuiro ad esprimere questa intenzione, nel modo sobrio e schivo che solo si addice alla sua fragilità.[44]

È evidente che una simile immagine, anche sul piano banalmente grammaticale, si regge sulla negazione, come già avveniva per la sua premessa, posta all'inizio del testo: si tratta, appunto, di *non* patire più la fame e quindi concedersi di *non* fare *nulla*. Se il passo è sembrato quasi «dipingere l'utopia» e offrire un'immagine che è tanto più «enigmatica» quanto più rigido è il divieto a rappresentare una condizione utopica,[45] ciò è dovuto anche all'improvviso ricorso alla lingua francese, che evidentemente provoca una cesura nel ductus argomentativo. Con ogni probabilità il brano non avrebbe avuto la stessa eco, se in esso non riecheggiasse a sua volta una tradizione letteraria che nell'indolenza aveva visto una condizione paradisiaca, lungo un

[42] Ivi, vol. 4, p. 179 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 185).
[43] Ivi, vol. 4, p. 178 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 184).
[44] Ivi, vol. 4, p. 179 (Adorno, *Minima Moralia*, p. 185).
[45] García Düttmann, *So ist es*, p. 59.

percorso che è possibile far risalire almeno fino alle *Rêveries* di Rousseau,[46] e che certo trova in Proust un luogo particolarmente significativo, là dove, nel primo libro della *Recherche*, è descritto un vogatore che si lasciava andare lungo il fiume e, sdraiato sul fondo della sua barca, mentre «vedeva il cielo, e nient'altro, stilare lentamente sopra di lui, mostrava in volto l'espressione di chi pregusta la felicità e la pace».[47]

Il tono lirico-contemplativo viene comunque a stemperarsi subito in una citazione, non priva di ironia, dalla *Scienza della logica* di Hegel,[48] quindi in un rimando a Kant, e infine nell'esplicito riferimento a Maupassant e Sternheim.[49] Ci si potrebbe interrogare sul significato dei nomi evocati, ma il loro improvviso affollarsi, oltre a riportare il lettore da una concreta immagine ai concetti astratti, è volto in primo luogo a ribadire esplicitamente il carattere «sobrio e schivo» che deve avere ogni tentativo di accennare a una utopica felicità. Non già l'evocazione di una qualche utopica condizione, ma la tensione che così viene a manifestarsi tra l'impossibilità di immaginare l'utopia e la necessità di intravedere una linea di fuga dal presente, nel suo carattere irresolubile, fa del testo una delle più chiare espressioni della coscienza utopica di Adorno.

La stessa contraddittoria tensione si manifesta in modo ancor più evidente se si prendono in considerazione i legami che *Sur l'eau* intrattiene con altri luoghi dell'opera di Adorno, variando considerazioni già formulate in precedenza, oppure anticipando sviluppi successivi. La condizione immaginata nel finale del saggio richiama allora alla mente quella dei Lotofagi, così com'era descritta nella *Dialettica dell'illuminismo*: un'esistenza «allo stato originale, senza lavoro, né lotta». In quel caso, però,

---

[46] R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp. 122-126.

[47] M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. de Maria *et al.*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983-1993, vol. I, p. 207.

[48] Sul valore di questa citazione vedi Schweppenhäuser, *Adorno*, pp. 107-108.

[49] La menzione di Sternheim può apparire, in un simile contesto, fuori luogo o comunque di non ovvia interpretazione. Si veda al riguardo la richiesta di spiegazioni formulata per lettera dal giovane Winfried Georg Sebald e la relativa risposta di Adorno, in M. Atze, F. Loquai (Hg.), *Sebald. Lektüren*, Isele, Eggingen 2005, pp. 12-17.

la «felicità» dell'uomo veniva esplicitamente definita come un «risultato» da raggiungere, al cui confronto la vita dei mangiatori di loto è solo «la mera parvenza della felicità, ottuso vegetare, miserabile come la vita degli animali». A sostenere «la realizzazione dell'utopia, attraverso il lavoro storico», è in quel contesto Odisseo, «mentre chi si arresta all'immagine della beatitudine le sottrae la forza della realizzazione».[50] La condanna che viene così a gravare sulla pacifica condizione dei Lotofagi entra in contrasto col brano finale di *Sur l'eau*. Ciò che in un caso appare come un ottuso vegetare, non può che acquistare valore lì dove assume tutt'altro segno, divenendo negazione che interrompe il ciclo infinito della produttività. Nella dissonanza tra i due passi va però ancora una volta ravvisata la natura necessariamente contraddittoria dell'utopia. Tanto più che le reminiscenze di una perduta beatitudine assumono anche nella *Dialettica dell'illuminismo* un valore irrinunciabile: benché non sia lecito indugiare nel ricordo di questa primitiva, animalesca beatitudine, l'uomo non è in grado di concepire una «felicità che non viva della sua immagine».[51]

Ciò spiega il motivo per cui Adorno, quando nei *Minima Moralia* lascia intravedere una linea di fuga verso l'utopia, fa ricorso alle promesse di felicità che provengono da un passato remoto, che si tratti dell'amore materno o di una condizione primitiva, in cui l'uomo non ha ancora cominciato a dominare la natura. Non è improbabile che a fondamento di queste immagini vi fosse già la coscienza dei pericoli legati a una rigida osservanza del *Bilderverbot*, e cioè di quei pericoli che verranno esplicitamente riconosciuti nel corso di un dialogo con Ernst Bloch del 1964: qui Adorno osserva come il divieto a rappresentare concretamente l'utopia abbia fatalmente condotto a «diffamare la stessa coscienza utopica».[52]

---

[50] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, pp. 81-82 (Horkheimer, Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, p. 70).

[51] Ivi,vol. 3, p. 83 (Horkheimer, Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, p. 71)

[52] E. Bloch, *Tendenz – Latenz – Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1978, pp. 350-368, qui p. 363 (trad. it. di A. Bellan in Th. W. Adorno, E. Bloch, *Manca qualcosa… Un dialogo sulle contraddizioni del desiderio utopico*, in «La società degli individui», 9 (2006) fasc. 2, pp. 11-25, qui p. 21. Sul dialo-

La parziale convergenza con le tensioni utopiche così manifeste nell'opera di Bloch è però solo una faccia di un'aporia che anche in questo tardo dialogo viene a ripresentarsi come ineliminabile. Perché se da un lato Adorno, quasi a giustificare retrospettivamente i momenti in cui ha lasciato trapelare immagini di utopica speranza, sembra relativizzare il divieto di rappresentare l'utopia, dall'altro nello stesso dialogo ribadisce come questo divieto sia inevitabile. E lo fa in termini ancora più radicali, osservando come l'utopia sarebbe pensabile solo se fosse possibile superare la morte. In evidente polemica con la concezione dell'esistenza di Heidegger, Adorno vede nella morte un ostacolo naturalmente insormontabile sul cammino verso l'utopia. L'ineluttabilità della morte diventa «il vero motivo, il motivo metafisico, del fatto che si può parlare di utopia in modo solo negativo».[53]

La felicità che per un attimo balena nel finale di *Sur l'eau*, come ogni altra intuizione dell'utopia, trova qui il proprio invalicabile limite. Nella condanna di un avido attivismo era d'altronde implicita una riflessione sulla finitezza della vita umana: non è necessario riandare alla critica ottocentesca dell'esteta vitalistico che muore «giorno dopo giorno»,[54] per comprendere infatti come l'edonismo criticato da Adorno fosse portato a confrontarsi di continuo con la morte: un simile nesso è già implicito sul piano linguistico, nella parola d'ordine del vitalismo fine secolo, in quell'anelito a *sich ausleben*, a vivere fino in fondo la propria vita, che, in tedesco come in italiano, rinvia al contrario della vita, a ciò che si trova appunto in fondo a essa. Questo nesso emergerà pienamente in una pagina della *Dialettica negativa*, in cui Adorno riprende in termini molto simili la critica al vitalismo esercitata in *Sur l'eau*, amplificandone tuttavia la portata: in questo caso Adorno, per criticare l'idea di una «pienezza vitale» che si crede «utopia» e tuttavia non può esserlo, «perché quella pienezza non può essere separata dalla brama, da ciò che

---

go si rimanda al commento delle stesso A. Bellan, *Verità dell'utopia. In appendice al dialogo tra Bloch e Adorno*, ivi, pp. 27-33).

[53] Ivi, pp. 360-361 (Adorno, Bloch, *Manca qualcosa…*, pp. 19-20).

[54] S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, trad. it. di A. Cortese, Adelphi, Milano 1989, tomo V, p. 70.

lo Jugendstil chiamava viversi» (*sich ausleben*), si richiama all'opera di Proust. Perché Proust non si era limitato a contrapporre al dinamismo di chi vorrebbe vivere di conquista in conquista l'«attimo salvato dalla rimemorazione», in modo non dissimile da ciò che fa Adorno, quando a una inestinguibile brama di vita contrappone la beatitudine di chi contempla il cielo, disteso sull'acqua. Anche la felicità che si potrebbe dare in quell'attimo appagato appare ora vana, per Adorno, davanti al suo «rapporto sproporzionato con la morte». Per questo Proust, «contro ogni filosofia della vita, senza affatto la copertura delle religioni positive», avrebbe tentato di esprimere, in modo necessariamente pudico e incerto, la «speranza nella resurrezione».[55]

[55] Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 371 (Adorno, *Dialettica negativa*, p. 342). Sullo stesso passo dell'opera di Proust, la descrizione della morte di Bergotte, si vedano anche i *Kleine Proust-Kommentare* nelle *Note per la letteratura* (Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 11, pp. 213-215).

MATTEO GALLI

CLASSE, GENERE E RAZZA. *HAPPY END* E UTOPIE NEL CINEMA DI BILLY WILDER

1.

Una breve ma intensa legittimazione filosofica valga da prologo.

Si deve niente meno che a Ernst Bloch la nobilitazione dello *happy end* come momento utopico. Verso la fine del primo volume del *Principio Speranza*, Bloch dedica un breve – sette pagine in tutto – ma assai partecipato paragrafo allo *happy end*, intitolandolo: *Happy End. Durchschaut und trotzdem verteidigt*.[1] La prima parte del paragrafo è dedicata alla fase del «durchschauen»: un critico, attento almeno al pari di Adorno e Horkheimer, a tutte le forme di manipolazione da parte della cultura dell'intrattenimento capitalista e alle sue false consolazioni, non poteva fare diversamente. Ci saremmo stupiti del contrario. Ma la parte che in fondo più colpisce è la seconda, più lunga, introdotta da un nuovo capoverso e da un solenne e avversativo «Und trotzdem».[2] A partire da qui Bloch rivendica e – come dice il titolo – appunto difende il valore politico, utopico dello *happy end*, antidoto contro la passività di un pessimismo sistematico, momento energetico che attiva un produttivo confronto

[1] E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1985, vol. I, pp. 512-519. Su *happy end* e utopia vedi anche W. Hinck, *Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur*, in R. Grimm, W. Hinck (Hg.), *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982, pp. 126-183.

[2] Ivi, p. 514.

con le aporie del reale; fra le molte formulazioni che si potrebbero citare di questa parte del paragrafo ne basti una:

> Der Betrug stellt das gute Ende dar, als sei es in einem unveränderten Heute der Gesellschaft erreichbar oder gar schon das Heute selbst. Doch indem Erkenntnis den faulen Optimismus zuschanden macht, macht sie nicht auch die dringende Hoffnung aufs gute Ende zuschanden. Denn diese Hoffnung ist zu schwer zerstörbar im menschlichen Glückstrieb begründet, und zu deutlich war sie allemal ein Motor der Geschichte. Sie war es als Erwartung und Aufreizung eines positiv sichtbaren Ziels, um das zu kämpfen wichtig ist und das in die öde fortlaufende Zeit ein Vorwärts schickt. Mehr als einmal hat die Fiktion eines happy-end, wenn sie den Willen ergriff, wenn der Wille sowohl durch Schaden wie eben durch Hoffnung klug geworden war, und wenn die Wirklichkeit in keinem zu harten Widerspruch dagegen stand, ein Stück Welt umgebildet; das heißt: eine anfängliche Fiktion wurde wirklich gemacht.[3]

Verso la fine del paragrafo Bloch aggiunge che il «kritisch-militanter Optimismus» finisce per orientarsi «im Gewordenen allemal aufs Noch-Nicht-Gewordene, auf betreibbare Möglichkeiten des Lichts. Er macht die unausgesetzte und tendenzkundige Bereitschaft, den Einsatz ins noch Ungelungene zu wagen».[4]

2.

Ciò premesso vengo subito al mio argomento del quale non mi risulta che nessuno abbia mai avuto modo di occuparsi, ossia le varie modalità di *happy end* nell'opera cinematografica di Billy Wilder. La mia tesi di fondo è che il regista – pur non potendo comunque prescindere dalle convenzioni di genere, dei generi a cui è da ricondurre buona parte della sua opera (lo vedremo fra un attimo) nonché dai dettami impliciti ed espliciti del 'Production Code'[5] – si sia regolarmente servito di tale convenzione/di tali convenzioni per evocare alcuni decisivi momenti, utopici per l'appunto, in merito a questioni di centrale importanza per l'identità sociale americana, da lui sottoposti, anche in

[3] Ivi, p. 515.
[4] Ivi, p. 518.
[5] Altrimenti detto codice Hays, dal nome di Will H. Hays, il suo inventore. Si tratta di una serie di regole che condizionarono pesantemente in funzione censoria, sul piano etico e politico, la produzione del cinema hollywoodiano dalla metà degli anni '30 alla metà degli anni '60.

grazia della sua condizione di emigrato, per giunta di origine ebraica, ad una attenta disamina, cinica e affettuosa a un tempo.

Riguardo ai generi cinematografici di appartenenza della produzione wilderiana si può affermare fin da adesso che una parte consistente dei film del regista è riconducibile al genere della 'romantic comedy'.[6] E quando si parla di commedie romantiche lo *happy end* è, come dire, *in re ipsa*. Più di un terzo dei film di Wilder sono piuttosto comodamente classificabili come 'romantic comedies'. Dunque, fin qui, nulla di strano, sembrerebbe. Ma, come vedremo, nel caso di Wilder la questione appare ben più complessa per varie ragioni: da un lato la questione dello *happy end* riguarda anche film riconducibili a generi per i quali esso non è affatto previsto, e dall'altro il regista, pur ricorrendo – come richiesto dalle convenzioni di genere – allo *happy end* al termine di commedie romantiche si serve di questo espediente in modo tutt'altro che scontato, come cercherò di dimostrare.

Ma prima di cominciare a entrare nel merito proviamo, da una parte, a mettere insieme qualche dato riguardante la produzione di Billy Wilder e la sua, diciamo, 'sostenibilità' sul piano poetologico, e dall'altro a fare il punto, sul piano teorico-cinematografico, in merito alla questione dello *happy end*.

Limitandoci ai film girati a Hollywood e tralasciando dunque, oltre a *Mauvaise graine* girato a Parigi nel 1934, i film (tedeschi prima, americani poi: in tutto più di trenta) per i quali (insieme ad altri autori) Wilder si è limitato a scrivere la sceneggiatura, sono venticinque i film girati nell'arco di quarant'anni da Billy Wilder: fra il 1942, l'anno in cui – caso piuttosto infrequente nello *studio-system* hollywoodiano – colui che fin qui era stato solo sceneggiatore (per vari registi fra i quali spiccano i nomi di Ernst Lubitsch e Howard Hawks) si trasforma in sceneggiatore e regista ed esordisce con *The Major and the Minor* (titolo italiano: *Frutto proibito*), e il 1981, l'anno in

[6] Su cui esiste una bibliografia sterminata. Fra i volumi più recenti e innovativi si vedano K. Glitre, *Hollywood Romantic Comedy*, Manchester University Press, Manchester-New York 2006; T.J. McDonald, *Boy meets Girl meets Genre*, Columbia University Press, New York 2007; L. Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.

cui esce il suo ultimo film *Buddy, Buddy* (stesso titolo in italiano), terza e ultima pellicola affidata alla coppia Jack Lemmon-Walter Matthau, dopo *The Fortune Cookie* (in italiano: *Non per soldi ma per denaro*) del 1966 e *The Front Page* (in italiano: *Prima pagina*) del 1974. Quel che è abbastanza ovvio per molto cinema europeo costituisce invece una rarità nel sistema produttivo hollywoodiano, ossia che un regista i film se li scriva da sé, al punto che appare *a fortiori* abbastanza agevole ricondurre Wilder alla 'poetique des auteurs' teorizzata dai critici e poi registi della *nouvelle vague*, anche se – come è stato scritto di recente[7] – i francesi (e segnatamente Jean-Luc Godard) ci hanno messo il loro bel tempo prima di riconoscere lo statuto autoriale di Billy Wilder, rispetto, che so io, ad Alfred Hitchcock, a Howard Hawks, a Nicholas Ray.

Sei dei venticinque film il regista li ha scritti insieme a Charles Brackett[8] – da *Frutto proibito* a *Sunset Boulevard* (in italiano: *Viale del tramonto*) – con cui Wilder aveva già cominciato a collaborare ai tempi di Lubitsch e di Hawks, dodici li ha scritti con l'altro suo storico collaboratore I. A. L. Diamond (detto Izzy), col quale scrive il primo film nel 1957 *Love in the Afternoon* (in italiano: *Arianna*) e col quale – salvo un'unica eccezione: *Witness for the Prosecution* (in italiano: *Testimone d'accusa*, 1957) – collaborerà fino alla fine, fino a *Buddy Buddy*, dando vita, come detto, a ben dodici pellicole. I restanti sette film Wilder li ha scritti insieme ad altri – uno o due – collaboratori, più o meno celebri, fra i quali spicca Raymond Chandler, insieme a cui, non senza qualche turbolenza, Wilder ha scritto la sceneggiatura per *Double Indemnity* (in italiano: *La fiamma del peccato*, 1944), tratto dall'omonimo romanzo di James Cain.

Ho riportato questi dati al fine di sottolineare la costante presenza – pur all'interno, giova ribadirlo, di un sistema produttivo di stampo industriale quale quello hollywoodiano – come autore

[7] R. Sklar, *Authorship and Billy Wilder*, in C. Lucia, R. Grundmann, A. Simon (eds.), *The Wiley-Blackwell History of American Cinema*, vol. III, Wiley, Malden (Mass.) 2012, pp. 177-198.

[8] Sul rapporto fra Billy Wilder e Charles Brackett si veda la recentissima silloge di brani di diario di Brackett: J. Moore, A. Slide (eds.), *"It's the Picture that got small": Charles Brackett on Billy Wilder and Hollywood's Golden Age*, Columbia University Press, New York 2015.

da parte di Wilder, un dato ulteriormente accentuato dal fatto che fin dai primi anni cinquanta il regista ha provveduto a prodursi da solo i propri film, finendo dunque per avere un controllo capillare e totale sulle proprie creazioni, cui è necessario, per concludere, aggiungere anche il fatto che già dai primissimi film il regista (e il suo co-sceneggiatore di turno) vigilavano in modo maniacale affinché il testo della sceneggiatura venisse rispettato alla lettera, come lo stesso regista ha affermato reiteratamente nel corso di numerose interviste.[9]

3.

Veniamo adesso al secondo punto: teoria sulla fine, teoria sullo *happy end*. Il più solido 'Standardwerk' sulla conclusione al cinema è quello di Richard Neupert,[10] un saggio uscito nel 1995 presso la Wayne State University Press, che adottando categorie semiotico-narratologiche distingue fra quattro tipologie di finali, le quali con un sistematico ricorso alla terminologia di Seymour Chatman sarebbero: a) il 'Closed Text Film', il film più tradizionale che ha una conclusione compiuta (l'esempio che Neupert riporta è *A Quiet Man* [1952] di John Ford, titolo italiano *Un uomo tranquillo*); b) lo 'Open Story Film', film con conclusione aperta ma dove il regista non ricorre ad espedienti metalinguistici per sottolineare la mancata compiutezza (l'esempio che Neupert analizza è *Les Quatre Cent Coups* [1959] di François Truffaut, titolo italiano *I quattrocento colpi*); c) lo 'Open Discourse Film' che sarebbe il caso contrario, malgrado la conclusione risulti apparentemente compiuta, vi è poi, magari in forma di appendice nei titoli di coda una riflessione metalinguistica o meta-cinematografica, in forma di ricapitolazioni

[9] Wilder ne parla diverse volte nei due libri-intervista più importanti, entrambi tradotti in italiano, ossia H. Karasek, *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1992, più volte ristampata e ampliata, da ultimo nel 2015 (trad. it. *Billy Wilder: un viennese a Hollywood*, Mondadori, Milano 1993); e C. Crowe, *Conversations with Billy Wilder*, Knopf, New York 1999 (trad. it. *Conversazioni con Billy Wilder*, Adelphi, Milano 2002).

[10] R. Neupert, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 1995. Si veda anche Th. Christen, *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*, Schüren, Marburg 2002, pp. 7-108.

meta-testuali di episodi del film stesso o di effetti di straniamento che finiscono per ridimensionare l'apparente compiutezza del film che si è appena finito di vedere (un esempio fra quelli menzionati da Neupert è la conclusione di *Being There* [1979] di Hal Ashby, titolo italiano *Oltre il giardino* e gli *outtakes* utilizzati nei titoli di coda]; d) lo 'Open Text Film' in cui il film è evidentemente privo di una conclusione e dove gli artifici metadiscorsivi sono costantemente operativi (l'esempio *princeps* a cui Neupert ricorre è *Weekend* [1967] di Jean Luc Godard, stesso titolo in italiano. Girati in larga parte nel periodo del classico cinema hollywoodiano i film di Billy Wilder, salvo poche isolate eccezioni, appartengono alla prima categoria, anche se il regista non disdegna, negli esordi come nei finali, soluzioni narrative per l'epoca e non solo per l'epoca altamente innovative, si pensi al lungo flash-back di *Double Indemnity*, alla narrazione post-mortem di *Sunset Boulevard* nonché a molti esordi e conclusioni affidate a una voce off sia extradiegetica che intradiegetica, su cui tornerò.

Per quanto invece riguarda lo *happy end*, fatti salvi alcuni interventi non sistematici a cominciare almeno dalle riflessioni saggistiche di Fritz Lang in un celebre saggio del 1948 (*Happily ever after*)[11] poi riprese in un altrettanto famoso saggio del noto studioso americano di cinema David Bordwell (*Happily ever after. Part Two*, del 1982),[12] ovvero basati su *case studies* riferiti al tema, quello che appare il tentativo più approfondito volto a caratterizzare lo *happy end* nel suo complesso, con uno specifico riferimento alla 'final couple', cioè al coronamento sentimentale che culmina nella formazione di una coppia eterosessuale è la monografia di James MacDowell risalente al 2013.[13] Fra i vari aspetti indagati da MacDowell quello che sembrerebbe più interessante ai nostri fini è la questione relativa al realismo – ovvero alla sua assenza – dello *happy end*, di cui l'autore tratta

[11] F. Lang, *Happily Ever After*, «Penguin Film Review», 5 (1948), pp. 22-29.

[12] D. Bordwell, *Happily Ever After. Part Two*, «The Velvet Light Trap», 19 (1982), pp. 2-7.

[13] J. MacDowell, *Happy Endings in Hollywood Cinema. Cliché, Convention and the Final Couple*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

nel terzo capitolo del suo libro nel quale – come in tutto il libro del resto – non viene neanche lontanamente sfiorata la questione dell'utopia, ma molto è ricondotto ai due concetti fondamentali, presenti fin dal titolo, ossia 'cliché' e 'convention'.[14]

Due segnalazioni ancora: il già menzionato Thomas Christen ha infine dedicato allo *happy end* uno studio che deriva dalla sua monografia. Anche in questo caso non vi è alcun riferimento al carattere utopico dello *happy end*, ma una – rivedibile – distinzione fra tre categorie: il 'wirkliches', il 'gebrochenes' e il 'trügerisches' *happy end*.[15] E, per concludere, appare degno di menzione un volume piuttosto recente, in lingua tedesca, sulla 'Liebeserklärung' nel film, in cui l'autore dedica un lungo paragrafo allo *happy end*.[16]

4.

Ora, non è mia intenzione attribuire a Billy Wilder e ai suoi finali una totale indipendenza dalle convenzioni e dai cliché. Cercherò tuttavia di dimostrare nella parte che segue che molti dei finali wilderiani vanno oltre il cliché, aprendosi, appunto, verso un orizzonte utopico. Dei venticinque film di Wilder solo tre non hanno una conclusione felice: *Ace in the Hole* (in italiano: *L'asso nella manica* del 1951) termina con Chuck Tatum (Kirk Douglas) che stramazza a terra di fronte alla macchina da presa nella redazione dello «Albuquerque Sun Bulletin» morendo dissanguato dopo il colpo di forbici che gli ha inferto Lorraine Mimosa (Jan Sterling), la moglie poi vedova di Leo, la vittima del cinismo dello spregiudicato giornalista, anche se, seppur fuori tempo massimo, Chuck capisce l'errore commesso e ha, forse, un ultimo attimo di resipiscenza;[17] finiscono male anche

[14] Ivi, pp. 98-132.

[15] Th. Christen, *Happy Endings*, in M. Brütsch *et al.* (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Schüren, Marburg 2005, pp. 189-203.

[16] Ph. Brunner, *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*, Schüren, Marburg 2009, pp. 172-194.

[17] In realtà il Production Code Office, pur approvando la conclusione, avrebbe gradito inoltre «a proper voice for morality». Vd. K. Lally, *Wilder Times. The Life of Billy Wilder*, Henry Hold and Company, New York 1996, p. 211. Sulla sequenza finale di *Ace in the Hole* vd. anche L. Durfahrd, *What Exposure is the World. The Desert Noir of* Ace in the Hole, in K. McNally

due film del tardo (e ormai, forse, sopravvissuto e leggermente depresso) Wilder *The Private Life of Sherlock Holmes* (in italiano: *La vita privata di Sherlock Holmes*) del 1970 e *Fedora* (stesso titolo in italiano) del 1978. Nel primo caso, dopo il già triste commiato fra il protagonista (Robert Stephens) e Gabrielle Valladon (Geneviève Page) rivelatasi una spia tedesca, il detective apprende dal fratello che la donna, la quale risponde al nome di Ilse von Hoffmannstal, è stata giustiziata in Giappone, ciò che induce Sherlock Holmes a ritirarsi nelle proprie stanze cercando conforto nella cocaina e nel suo violino.

Nel secondo caso il film si conclude con il suicidio *à la Karenina* della figlia di Fedora (interpretata da Marthe Keller), costretta per anni dalla madre (Hildegard Knef) a prendere le sue sembianze e con il sontuoso funerale in cui, per l'ultima volta, la figlia assume, ricomposta e truccata, i connotati della madre per l'estremo commiato da parte degli ammiratori di tutto il mondo (fra i quali quel Michael York, che interpreta sé stesso, di cui la figlia si era perdutamente innamorata; volendo, forse, si potrebbe quasi considerare la sequenza un paradossale *happy end*…).[18]

Dei restanti ventidue film con la regia di Billy Wilder ben otto finiscono con un – più o meno tradizionale – *happy end*, ossia il matrimonio, il futuro matrimonio, la formazione della coppia, insomma, 'the final couple', secondo la terminologia di MacDowell, cui ne vanno aggiunti altri almeno altri otto, quattro dei quali possono invece essere ricondotti alla celebre categoria di Stanley Cavell denominata 'comedy of remarriage',[19] mentre gli altri quattro culminano con *happy-end*, con un 'final couple' che, come vedremo, può esser definita di natura omosociale.[20] I

(ed.), *Billy Wilder, Movie-Maker*, McFarland, Jefferson-London 2011, pp. 23-24.

[18] Su questo film si vedano le intelligenti osservazioni di G. Gemünden, *A Foreign Affair. Billy Wilder's American Films*, Berghahn, New York-Oxford 2008, pp. 76-99.

[19] S. Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1984 (trad. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999).

[20] E. Sedgwick, *Between Men: English Literature and Men Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

sei film mancanti, infine, si concludono anch'essi con un *happy end*, senza che questo significhi la presenza di una coppia, ma piuttosto, come vedremo, l'affermazione di importanti valori: la giustizia, la libertà, la guarigione, il successo, la vittoria.

5.

Cominciamo con il primo gruppo, quello apparentemente più tradizionale, più in linea con le convenzioni del genere di riferimento, 'the final couple'. Se si vanno a studiare le otto coppie con cui si concludono i film di Wilder, i risultati sono meno scontati di quanto potrebbero sembrare, in termini di rispetto di convenzioni e cliché. Due film – *Sabrina* (stesso titolo in italiano) del 1954 e *Love in the Afternoon* del 1957 – si concludono con la formazione di una coppia che presenta una vistosa differenza di età: quella fra la figlia dell'autista Sabrina (Audrey Hepburn) e il miliardario Linus Larrabee (Humphrey Bogart), e quella fra il playboy miliardario Frank Flannagan (Gary Cooper) e la Ariane Chavasse di cui al titolo (di nuovo Audrey Hepburn). Due coppie, dunque, con un marcatissimo contrasto intergenerazionale, vistosamente edipico (entrambe le ragazze non hanno madri e hanno un rapporto simbiotico con i rispettivi padri, l'autista interpretato da John Williams, l'investigatore privato interpretato da Maurice Chevalier), cui viene ad aggiungersi una costellazione interclassista – due miliardari e due Cenerentole piccolo-borghesi – che colloca il finale in un ambito facilmente definibile come utopico-fiabesco.

Attraverso le due coppie Wilder negozia altresì in questi due film, che restano forse il suo contributo più vistoso al genere dalla 'romantic comedy', un'ulteriore costellazione 'inter', quella che si potrebbe definire una sorta di costellazione utopica 'inter-continentale':[21] il maschio americano wasp sposa la fanciulla europea (Arianna) o che si è appropriata di modi e atteggiamenti europei (Sabrina), ciò che provoca un progressivo incivilimento, una progressivo ingentilimento se non femminizzazione di que-

[21] Su tutta la costellazione transculturale, intercontinentale vedi K. Arens, *Syncope, Syncopation. Musical* hommages *to Europe*, in McNally (ed.), *Billy Wilder, Movie-Maker*, pp. 46-54. Vd. anche Gemünden, *A Foreign Affair*, pp. 54-76, oltre a quanto Gemünden afferma già in sede introduttiva (p. 2).

sti maschi in partenza almeno decisamente rozzi, un'utopica ridiscussione di ruoli e di attribuzioni. Tutti e due i film affidano all'ultimissima sequenza il loro messaggio utopico: Linus e Sabrina si incontrano sul ponte della nave salpata per l'Europa, raggiunta all'ultimo tuffo dal miliardario con un rimorchiatore di proprietà. Ancor più marcato il carattere volontaristico-utopico nella sequenza finale di *Love in the Afternoon*, con il treno in partenza per la Riviera e Flannagan che solo all'ultimissimo istante e dopo non poche esitazioni cinge Ariane per la vita issandola sul treno e dicendo addio alla propria vita da scapolone impenitente. Sarà poi il padre di lei Claude, in *voice off* a commentare compiaciuto l'accaduto adottando un idioletto giuridico-procedurale: «On Monday, August 24th of this year, the case of Frank Flannagan and Ariane Chavasse came up before the superior judge in Cannes. Now they are married, serving a life sentence in New York, state of New York, USA». In un'ottica squisitamente hollywoodiana i due film mettono utopicamente in relazione due star sul viale del tramonto oltreché leggermente fuori ruolo – Bogart cinquantacinquenne morirà tre anni dopo, Cooper cinquantaseienne nel 1957, morirà nel 1961 – con la giovane e raffinata *shooting star* Audrey Hepburn venticinquenne nel primo film, appena reduce da *Roman Holiday* (in italiano *Vacanze romane*, del 1953) e ventottenne nel secondo film.[22]

L'attenzione per certi aspetti – l'ossessione wilderiana per questa costellazione edipica, almeno in apparenza ingenua, ossia deprivata di connotazioni, diciamo così, patologiche di matrice psicoanalitica (ma l'apparenza anche in questo caso inganna) – la ritroviamo anche nel plot di *The Major and the Minor*, con Susan Applegate (Ginger Rogers) che si finge minorenne per pagare in treno un biglietto ridotto e si innamora del maggiore Kirby (Ray Milland). Anche in questo caso la coppia finale si forma quasi soltanto nei titoli di coda, allorché Susan torna a in-

[22] A proposito di *Sabrina* si veda soprattutto il saggio di R.F. Gross, *Isn't romantic? Some Shots from* Sabrina, in G.-C. Guilbert (ed.), *Literary Readings of Billy Wilder*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 42-66. Si veda anche D. Smith, Sabrina, *Hollywood and the Postwar Internationalism*, in McNally (ed.), *Billy Wilder, Movie-Maker*, pp. 193-208.

dossare gli abiti di donna adulta (dopo aver indossato prima quelli di bambina e poi quelli di madre anziana) e si fa trovare sul binario da dove partirà il treno che condurrà il maggiore Kirby verso il Pacifico. Ma i due faranno da qualche parte sosta in Nevada, dove in quattro e quattr'otto, come la ragazza ha appena appreso, potranno sposarsi e coronare il loro sogno d'amore.[23]

Anche in uno dei film più atipici di Billy Wilder, *The Emperor Waltz* (in italiano: *Il valzer dell'imperatore*) del 1948, la vicenda si conclude con un matrimonio, interclassista e intercontinentale, a ruoli invertiti per quanto riguarda le classi (la nobile absburgica, la contessa Johanna Augusta Franziska interpretata da Joan Fontaine e il *self made man* americano Virgil Smith interpretato da Bing Crosby che cerca di piazzare grammofoni, il nuovo ritrovato della tecnica, a un ormai attempato Francesco Giuseppe), anche se in questo caso i 'valori' sono invertiti: è l'americano a infondere nuova linfa alla estenuata e ingessata aristocrazia austriaca. Dopo varie peripezie, precedute dalla *mésalliance* fra il cane di razza della contessa e il bastardino del venditore di grammofoni, il culmine del film è rappresentato dal dialogo fra l'imperatore Francesco Giuseppe e la contessa innamorata, la quale, malgrado lo scetticismo del suo sovrano, decide di tentare la sorte, di accettare la sfida di andare a vivere con l'americano a Newark, New Jersey smettendo i panni nobiliari pur nella consapevolezza che questi legami raramente funzionano, uno su un milione dice Francesco Giuseppe, e la contessa replica: «Isn't one chance in a million better than no chance at all?» Il film poi si conclude col valzer danzato dalla contessa e dal venditore di grammofoni accompagnato da Bing Crosby che canta, sulla musica del valzer straussiano di cui al titolo, l'ultima strofa: «Love is a dream, yet it's so real / Hard to explain, just how you feel / Deep in your heart, joy seems to dwell / Like poets say, it's perfectly swell». Il sogno e l'utopia

[23] Un altro film che finisce con un *happy end* alla stazione, il terzo sarà *The Front Page*, poi: alla stazione di Chicago Joe e Jerry incontreranno Sugar in *Some Like it Hot*, a quella di Mortcerf invece si suiciderà la pseudo-Fedora…

trionfano nell'eccessivo Technicolor cartolinesco dello Jasper National Park canadese, in versione finto Tirolo.

6.

Degli altri quattro film che terminano con la 'final couple' non appare affatto utopica, anzi assai problematica, complessa e non del tutto plausibile la conclusione di *A Foreign Affair* (in italiano *Scandalo internazionale*), film del 1948, girato in bianco e nero fra le macerie della Berlino postbellica utilizzando riprese risalenti agli ultimi mesi di guerra allorché Wilder era venuto nella ex capitale tedesca a seguito dell'ufficio propaganda americano. Il legame finale e la promessa di felicità fra il capitano John Pringle di stanza a Berlino (interpretato da John Lund) e la deputata americana, super-puritana Phoebe Frost (Jean Arthur) venuta in Germania a redigere un resoconto ad uso del Congresso circa lo stato di salute morale delle truppe d'occupazione e trasformatasi in poco tempo in innamorata perduta, divenuta d'un tratto fin troppo flessibile, non convince granché, soprattutto a fronte della passionale e avventurosa *liaison* fin qui intrattenuta dal capitano con la sciantosa, la cantante tedesca, pesantemente collusa col passato nazista, Erika von Schlütow, superbamente interpretata da Marlene Dietrich. A ben guardare questo film negozia una specie di triangolo amoroso: non tanto e non solo secondo la tipica dinamica dell'uomo diviso fra l'americana (che almeno all'inizio sembra fin nell'aspetto una tedesca con tanto di treccine BDM) e la tedesca (che non foss'altro per l'interprete rappresenta la quintessenza di una tedesca americanizzata) ma anche in una evidente attrazione omosessuale dell'americana dello Iowa per la vamp tedesca, incarnazione di tutto quanto lei, malgrado ogni presunta conversione, mai riuscirà ad essere. L'elemento utopico del film potrebbe essere visto, di nuovo, nell'auspicio di una possibile fusione di due, forse complementari, modelli nazionali e modelli del femminile.[24]

[24] Su questo film è d'obbligo rimandare al saggio di Gemünden, *A Foreign Affair*, pp. 54-75.

Possiamo forse tralasciare *Irma La Douce* (in italiano *Irma La Dolce*) film del 1963, dove la ex prostituta Irma (interpretata da Shirley McLaine) diviene moglie e madre grazie all'operazione di redenzione compiuta dall'ex-poliziotto geloso Nestor Patou (Jack Lemmon), e che giunge a buon fine grazie a mille peripezie e a un po' grossolano carnevale delle identità, concentrandoci in particolare sugli altri due film che finiscono con una coppia (in un caso con due coppie) sui due film che, nel genere comico-leggero, rappresentano forse i due esempi più alti della produzione autoriale wilderiana, due capolavori usciti a distanza di nove mesi esatti (16 settembre 1959 e 15 giugno 1960) l'uno dall'altro, in ordine di apparizione, *Some Like It Hot* (in italiano: *A qualcuno piace caldo*) e *The Apartment* (in italiano: *L'appartamento*).

Scrive Thomas Elsaesser in un saggio del 2005: «A nation, especially when used in a context that suggests cultural identity, must repress differences of class, gender, race, religion, and history in order to assert its coherence, and is thus another name for internal colonization. Nationhood and national identity are not given, but gained, not inherited, but paid for. They exist in a field of force of inclusion and exclusion, as well as resistance and appropriation». Di questioni di classe abbiamo in parte già parlato, di razza parleremo fra poco a proposito di *The Fortune Cookie*, la religione, va detto, non è un tema che preme al nostro regista, ma la questione del 'gender' (come abbiamo già visto) è centrale un po' in tutta l'opera di Wilder: sono molti i film nei quali vengono negoziate questioni di genere con incessanti mascheramenti, con una continua inversione di ruoli e di attribuzioni, come ha dimostrato in modo sistematico Gerd Gemünden nel suo bel libro su Wilder. All'interno di questo discorso tutto *Some Like It Hot*[25] e in particolare il memorabile finale rappresenta il culmine di una utopica confusione di identità:

[25] Il migliore saggio sul film, con un'approfondita e persuasiva accentuazione di tutte le implicazioni *queer*, è quello di G.-C. Guilbert e N. Magenham, *Gender in Billy Wilder's* Some Like It Hot, in Gilbert (ed.), *Literary Readings of Billy Wilder*, pp. 67-134. Si vedano anche Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy*, pp. 129-138 e Gemünden, *A Foreign Affair*, pp. 100-124.

OSGOOD I called Mama – she was so happy she cried – she wants you to have her wedding gown – it's white lace.
JERRY (steeling himself) Osgood – I can't get married in your mother's dress. She and I – we' not built the same way.
OSGOOD We can have it altered.
JERRY (firmly) Oh, no you don't! Look, Osgood – I'm going to level with you. We can't get married at all.
OSGOOD Why not?
JERRY Well, to begin with, I'm not a natural blonde.
OSGOOD (tolerantly) It doesn't matter.
JERRY And I smoke. I smoke all the time.
OSGOOD I don't care.
JERRY And I have a terrible past. For three years now, I've been living with a saxophone player.
OSGOOD I forgive you.
JERRY (with growing desperation) And I can never have children.
OSGOOD We'll adopt some.
JERRY But you don't understand! (he rips off his wig; in a male voice) I'm a MAN!
OSGOOD (oblivious) Well – nobody's perfect.

Merita di essere citato anche il commento con cui Diamond e Wilder concludono lo script «Jerry looks at Osgood, who is grinning from ear to ear, claps his hand to his forehead. How is he going to get himself out of this? But that's another story – and we're not quite sure the public is ready for it. FADE OUT THE END», ciò che sottolinea, semmai ce ne fosse ancora bisogno, il carattere anticipatorio e utopico di questo *happy end*.[26]

The Apartment si conclude con il coronamento della storia d'amore fra l'ascensorista della compagnia di assicurazione Fran Kubelik (Shirley Mc Laine) e l'impiegato C.C. Baxter (Jack Lemmon) che decide di sottrarsi al 'ricatto': prestare l'appartamento ai suoi superiori per le loro scappatelle in cambio di favori per la propria carriera, ciò che, in breve tempo, lo fa letteralmente ascendere dal sedicesimo piano, in cui è solo uno fra i tanti impiegati anonimi, al ventisettesimo piano, fra gli executive, attiguo al grande capo Sheldrake (Fred Mc Murray). Seguendo il consiglio del medico vicino di casa che lo crede un dongiovanni impenitente e gli consiglia di cambiare stile di vita

[26] Si veda il capitolo finale del libro di M. Naumann, *Billy Wilder. Hinter der Maske der Komödie*, Schüren, Marburg 2001, pp. 331-350.

diventando finalmente un 'Mensch' (il medico di origine ebraica e che usa un linguaggio infarcito di termini yiddish usa proprio la parola tedesca), Baxter dà, per amore, un calcio alle sue ambizioni professionali e nega l'appartamento al suo capo che avrebbe voluto passarci l'ultimo dell'anno insieme a Fran. E anche lei capisce che è proprio Baxter l'uomo che ama. L'utopia illuminista, kantiana e mozartiana, di diventare un 'Mensch' («Wen solche Lehren nicht erfreun, verdienet nicht ein Mensch zu sein» canta Sarastro nella *Zauberflöte)*, e soprattutto di diventare un 'Mensch' nel mondo amministrato e anonimo del capitalismo avanzato è forse l'auspicio più alto, avanzato in tutta la filmografia wilderiana.[27]

7.

Ai finali che vedono in scena sei coppie, diciamo così di nuova formazione, viste fin qui, si aggiungono altre quattro coppie che secondo diverse modalità vengono ad essere ribadite nei titoli di coda, secondo, come si diceva, il principio del *remarriage* esemplarmente indagato da Cavell.

L'esempio più vistoso – anche questo in qualche misura mozartiano, modello stavolta *Così fan tutte* – è costituito da *Kiss Me, Stupid* (*Baciami stupido*) del 1964 dove il marito – il musicista dilettante Orville Spooner (Ray Walston) e la moglie Zelda (Felicia Farr) si ritrovano dopo una notte di tradimento rispettivamente con la prostituta Polly The Pistol (Kim Novak) e il *crooner* Dino (Dean Martin), con tanto di presunta guarigione finale della gelosia da parte del musicista e successo sensazionale della canzonetta composta da Orville e resa celebre da Dino. L'auspicio – utopico – è che questa scappatella permetta a quel matrimonio di salvarsi, nonché a Polly The Pistol di rifarsi una vita emancipandosi dal suo mestiere.

Ma anche il finale di *One, Two, Three* (*Uno, due, tre*) suggella un ipotetico e forse utopico 'remarriage': McNamara (Ja-

[27] Su *The Apartment* oltre all'ottimo saggio di Gemünden (*Being a* Mensch *in a administered World*, in *A Foreign Affair*, pp. 125-146) si vedano anche le considerazioni di A.R. Hoffmann, *Shame and the Single Girl. Reviving Fran and Falling for Baxter in* The Apartment, in McNally (ed.), *Billy Wilder, Movie-Maker*, pp. 71-85.

mes Cagney), dirigente della Coca-Cola a Berlino Ovest, dopo aver fatto l'impossibile per compiacere il proprio capo, al fine di essere mandato a Londra e nominato direttore della sede principale di Coca Cola Europe, viene rispedito alla casa madre, ad Atlanta, l'incarico viene invece attribuito a Piffl, il berlinese orientale (Horst Buchholz) che proprio McNamara aveva provveduto a trasformare in un finto nobile, degno sposo di Scarlett, la figlia del capo (Pamela Tiffin). Sulle prime McNamara non è entusiasta di questa prospettiva di 'avanzamento' di carriera, ma poi capisce che è l'unica possibilità per non perdere i figli e soprattutto la moglie, stufa di essere tradita con la segretaria di turno. E nella sequenza finale McNamara intercetta moglie e figli poco prima che salgano sull'aereo per gli USA e sale insieme a loro, recuperando il matrimonio che negli anni di Berlino era parso decisamente in crisi. Il fatto che il fermo immagine finale, su cui si spalanca «The End», veda McNamara con in mano una bottiglia di Pepsi Cola, potrebbe rappresentare una negazione dell'idillio familiare.

Più complesso – meriterebbe un discorso a parte che verrà fatto altrove – è il caso di *The Seven Year Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*) del 1955. Qui il 'remarriage' finale avviene in assenza di un vero e proprio tradimento, laddove invece nella pièce di George Axelrod su cui si basa il film di Wilder il tradimento veniva consumato, mentre il 'Production Code' rendeva impossibile che all'altezza del 1955 venisse esplicitamente mostrata una relazione extraconiugale, un rapporto sessuale fra il protagonista Richard Sherman (Tom Ewell) e The Girl (la fanciulla, interpretata da Marylin Monroe, non ha nome!). La conclusione con il protagonista che parte per raggiungere la moglie, armato della (fallica) pagaia del figlio sancisce la definitiva (?) sconfitta dei pericoli rappresentati dalla seduzione.

E di un'altra, originale forma di 'remarriage' si tratta in *Avanti* (in italiano *Che cos'è successo fra mio padre e tua madre?*) del 1972. Qui sarebbe forse più indicato parlare dell'utopico *re-enactement* di una relazione extraconiugale stabile. La figlia Pamela (Juliet Mills) e il figlio Wendell (Jack Lemmon) decidono, nei titoli di coda, che inizieranno esattamente nel medesimo luogo (Ischia) la medesima relazione – un mese all'anno

fra metà luglio e metà agosto – intrattenuta nel corso di anni dalla madre di lei e dal padre di lui, relazione poi tragicamente conclusasi con un incidente stradale fra le strade dell'isola campana.

8.

In *Some Like It Hot* il fulminante momento utopico del finale è rappresentato dal fatto che una delle due coppie in questione (Osgood/Joe) è di fatto una coppia esplicitamente omosessuale; del resto la relazione morbosa di Osgood con la madre rientra nella vulgata del profilo di un soggetto con più o meno latenti tendenze omosessuali. Ma *Some Like It Hot* non è l'unico caso in cui ciò accade, anche se il film resta con ogni evidenza l'esempio più marcato. In altri tre casi il film si conclude con l'affermazione di una relazione di coppia fra due maschi rispetto alla quale è possibile, almeno, parlare di omosocialità, forse di omosessualità repressa, unico esempio di una relazione in fondo davvero funzionante, spesso in una chiara funzione anti-femminile se non ginofobica. È il caso dei due tardi film wilderiani interpretati da Lemmon e Matthau: *The Front Page* e *Buddy Buddy*. Nel primo caso la relazione 'professionale' fra Walter Burns (Walter Matthau), il direttore del «Chicago Examiner» e il reporter di punta del giornale Hildy Johnson (Jack Lemmon) è messa in crisi dalla decisione del giornalista di sposarsi con Peggy, interpretata da una giovane Susan Sarandon (di nuovo più di vent'anni di differenza fra i due). Che dietro questa dimensione professionale si nasconda anche una dimensione profondamente omosociale è fra le altre cose dimostrato dal fatto che, come è noto, il film è un remake di uno dei testi canonici del 're-marriage' presi in esame da Cavell, ossia *His Girl Friday* (in italiano *La Signora del venerdì*) di Howard Hawks del 1940, dove la costellazione era eterosessuale e Hildy dunque *una* giornalista.

Il finale del film di Wilder descrive la partenza col treno di Hildy e Peggy con Burns che accompagna il collega e amico alla stazione e finge di regalargli il proprio orologio, salvo poi chiedere al capostazione di fermare quel treno, a bordo del quale si troverebbe colui che l'orologio glielo ha sottratto. Dopodiché

nei titoli di coda leggiamo che: «Hildy Johnson returned to Chicago, and subsequently became Managing Director of the Examiner», che Peggy si è sposata con un altro uomo dal quale ha avuto tre figli e che Burns, dopo essere andato in pensione, ha tenuto conferenze all'università di Chicago sull'etica del giornalismo. Quindi la 'coppia omosociale' ha il sopravvento rispetto alla coppia eterosessuale in un film nel quale l'omosessualità è peraltro esplicitamente tematizzata nella figura del giornalista Roy Bensinger (David Wayne) del quale apprendiamo, sempre nei titoli di coda, che andrà a vivere con un giovane giornalista: «Roy Bensinger and Rudy Keppler moved to Cape Cod, and opened an antique shop».

Apparentemente opposta, ma negli esiti simile, la costellazione con cui si conclude *Buddy Buddy*. Qui il killer Trabucco (Walter Matthau), giunto al suo ultimo incarico prima della 'meritata' pensione fa di tutto, lungo l'intera pellicola, per togliersi dalle scatole il marito abbandonato, aspirante suicida Victor Clooney (Jack Lemmon). Dopo varie peripezie – al termine delle quali è proprio Clooney che compie per sbaglio il delitto che avrebbe dovuto commettere Trabucco – ritroviamo il killer sotto un sole tropicale in una isola sperduta a guardarsi beatamente una partita di football americano, accudito da giovani isolane in topless, quando all'orizzonte compare una barchetta scalcagnata con a bordo Clooney sfinito e tutto disidratato che lo ha cercato da mesi, isola dopo isola. Deluso dalla moglie fedifraga, Clooney ha infatti deciso di finire i propri giorni vicino a Trabucco, il quale è tutt'altro che entusiasta, ma si capisce che la coppia sarà destinata a non separarsi mai più.[28]

Il caso più vistoso per quanto attiene alle relazioni omosociali con una – fino all'ultima sequenza repressa – latenza omosessuale è rappresentato dalla conclusione di *Double Indemnity*.[29] Al termine della lunga confessione di Walter Neff (Fred Mc

[28] Naumann, *Billy Wilder*, p. 326.

[29] Il tema è stato sfiorato più volte nel quadro dei *Queer Studies* ma non soltanto. Si veda, fra gli altri R. Dyer, *Queer Noir*, in H. Benshoff, S. Griffin (eds.), *Queer Cinema. The Film Reader*, Routledge, New York-London 2004, p. 101, ma anche G.D. Philips, *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, The University Press of Kentucky, Lexington 2010, p. 68.

Murray) al dittafono rivolta al suo capo Barton Keyes (Edward G. Robinson), assistiamo al seguente dialogo fra i due, con Neff stramazzato al suolo e moribondo che spiega a Keyes come mai, pur con tutta la sua sagacia, egli non avesse capito che la persona che andava cercando fosse proprio lui:

NEFF (Slowly and with great difficulty) You know why you didn't figure this one, Keyes? Let me tell you. The guy you were looking for was too close. He was right across the desk from you.
KEYES Closer than that, Walter.
(The eyes of the two men meet in a moment of silence.)
NEFF I love you too.

Un dato costantemente ricorrente è in tutti gli esempi riportati l'opzione per una relazione omosociale a seguito di una decisa presa di distanza dall'universo femminile. Ciò vale anche per l'ultimo caso in questione, quello vistosamente più utopico, ossia *The Fortune Cookie*.

Come già era successo a C.C. Baxter in *The Apartment*, il cameraman Harry Hinkle anche in questo caso interpretato da Jack Lemmon si ribella, seppur dopo numerose esitazioni, alla truffa ordita dal cognato avvocatucolo da strapazzo Willie Gingrich (Walter Matthau) con la compiacenza della ex-moglie di Harry (Judi West), attricetta da quattro soldi. La causa scatenante di tale ribellione è lo stato di prostrazione in cui versa il giocatore nero di football americano Boom Boom Jackson (Ron Rich), convinto di aver con la sua irruenza compiuto danni fisici irreparabili al protagonista. Il giocatore prende a bere e, addirittura, viene licenziato dai Cleveland Brown. Questa deriva drammatica non è sopportabile per Harry che si sente altresì circondato da sciacalli che vogliono trarre beneficio dalla sua presunta disgrazia. Harry si libera della sedia a rotelle facendosi riprendere dalla squadra di investigatori privati e corre allo stadio, a raggiungere Boom Boom che ha appena ritirato le sue cose dallo spogliatoio. Il film termina con una azione di gioco fra i due, nello stadio vuoto, fra gli sguardi attoniti delle addette alle pulizie. Viene così ad essere sancita una relazione omosociale fra un bianco e un nero che nel 1966, uno degli anni chiave per la battaglia a favore dei diritti civili dei neri (l'anno della cosid-

detta Chicago Campaign annunciata da Martin Luther King) assume una palese valenza utopica.

9.

Restano in breve da scorrere i finali degli ultimi sei film di Billy Wilder, che vedono uno *happy end*, ma non necessariamente o comunque non primariamente una coppia. In questo gruppo si situa senz'altro uno dei grandi capolavori drammatici di Wilder, ossia *The Lost Weekend* (titolo italiano *Giorni perduti*), del 1945, forse il primo film che racconta in modo realistico (e non semplicemente comico-grottesco) la condizione di un alcolizzato. L'odissea dello scrittore Don Birnam (Ray Milland) per le strade e i locali di New York sembra inesorabilmente portare all'autodistruzione, non sembra esserci la minima possibilità di redenzione per il protagonista. Ma poi – quasi una 'last minute rescue' alla D.W. Griffith – grazie soprattutto alla tenacia della fidanzata Helen St. James (Jane Wyman), quando nessuno, neanche il più inguaribile ottimista, ritiene plausibile un salvataggio, ecco che Don, un minuto prima con la pistola in mano per farla finita, si lascia convincere a mollare definitivamente (?) la bottiglia di whisky tornando a credere nel suo talento di scrittore. Un salvataggio che può essere definito utopico, Thomas Christen, studioso dello *happy end*, lo definirebbe forse 'trügerisches *Happy end*'.

Si concludono con uno *happy end* anche due film, a diverso titolo definibili come storici: il non memorabile film sulla trasvolata oceanica in solitaria di Charles Lindbergh *The Spirit of St. Louis* (in italiano: *L'aquila solitaria*) del 1957, con l'approdo a Parigi del pilota, interpretato da James Stewart, quintessenza della tenacia dell'*american dream*; e il film di guerra *Five Graves to Cairo* (titolo italiano: *I cinque segreti del deserto*) del 1943, ambientato in una fase del conflitto solo di poco precedente, ossia nell'estate del 1942 sul fronte nordafricano, con la vittoria degli inglesi, dopo alterne vicende, ai danni dell'*Afrikakorps* tedesco, comandato dal feldmaresciallo Rommel (nell'interpretazione di Erich von Stroheim), utopico auspicio – in una fase in cui i destini della seconda guerra mondiale non erano ancora definiti – che l'esercito tedesco venga definitivamente

sconfitto dalle truppe alleate (anche se lo *happy end* bellico comporta il sacrificio della protagonista femminile Mouche, interpretata da Anne Baxter).[30] È ambientato in periodo bellico anche *Stalag 17* (stesso titolo in italiano) del 1953, che si conclude con la fuga di J.J. Sefton (William Holden) dal campo di prigionia tedesco, anche se il personaggio appare uomo freddo e cinico e la fuga, a differenza del film precedentemente citato, non si colora di nessuna valenza utopica.

Tragico e paradossale lo '*happy end*' di *Sunset Boulevard* con Norma Desmond (Gloria Swanson), ormai completamente folle, che corona il desiderio a lungo covato, ossia il proprio ritorno di fronte alla macchina da presa: close-up come *happy end*.

E nel 'court movie' *Witness for the Prosecution* (*Testimone d'accusa*), in uno dei più bei finali del cinema di Billy Wilder, Sir Wilfrid Robarts (Charles Laughton), decidendo di difendere l'amante tradita Christine Vole (Marlene Dietrich) macchiatasi di delitto passionale nei confronti del sordido marito Leonard Vole (Tyrone Power), metterà la propria abilità di avvocato, magari pregiudicando la propria salute al servizio di una nobile causa: la giustizia.

[30] Su questo film, poco studiato, si veda l'analisi di D.M. Pollock, *An Unconventional War Film. Death, Disguise and Deception in* Five Graves to Cairo, in McNally (ed.), *Billy Wilder, Movie-Maker*, pp. 26-40.

MARCO CASTELLARI

'DER WAHRHEITSSUCHER'. SU PETER WEISS, DANTE E L'UTOPIA

1.

«Il cercaverità»: così Minosse definisce Dante – per due volte, a breve distanza e con intento derisorio – nel VII canto del dramma *Inferno* di Peter Weiss (1964). In questo testo teatrale, steso in pulito in una versione pressoché definitiva ma mai pubblicato in vita e rimasto inedito fino al 2003,[1] Weiss opera una trasposizione intermodale attualizzante[2] della prima cantica dan-

[1] Nel medesimo anno sono stati pubblicati alcuni estratti per la cura di Yannick Müllender in «Peter-Weiss-Jahrbuch», 12 (2003), e il volume *Inferno. Stück und Materialien*, mit einem Nachwort herausgegeben von Christoph Weiß, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003. L'edizione che ho curato, dalla quale si citerà in seguito, riporta con versione a fronte tale testo originale, una traduzione italiana della postfazione del curatore tedesco e ulteriori saggi e note: *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, Mimesis, Milano 2008; il VII canto summenzionato si può qui leggere alle pp. 56-65, le occorrenze di «Wahrheitssucher» alle pp. 56 e 58; di «cercaverità» alle pp. 57 e 59.

[2] Il termine è naturalmente di derivazione genettiana e indica nel testo di riferimento una relazione ipertestuale diretta (e non indiretta, vale a dire imitativa) in cui nei termini dello studioso francese l'*hypertexte* (qui *Inferno* di Weiss) opera rispetto all'*hypotexte* (qui *Inferno* di Dante) una trasformazione di modo (verso il genere drammatico) e di contesto (verso l'attualità) in regime serio (e non ludico o satirico). La tassonomia della 'letteratura al secondo grado' elaborata già in *Palimpsestes* (Seuil, Paris 1982) è fondata principalmente su testi narrativi, ma la sua applicazione in ambito drammatico è nel frattempo ampiamente invalsa, con la sostanziale fissazione sui termini intertestualità (e non ipertestualità come ancora in Genette) e trasformazione. In anni più recenti, quando fra l'altro anche il termine trans- o intermodale ha trovato altra accezione, la diramazione della riflessione sui processi trasformativi ad ambiti non solo letterari e la rinegoziazione del concetto stesso di testo hanno reso particolarmente fruttuoso il confronto sia teorico che analitico nel contesto teatrale, fin dalle origini fondato sul lavoro di variazione (del

tesca nell'ambito del cosiddetto *Divina-Commedia-Projekt*, un cantiere di scrittura che occupa l'artista e intellettuale ebreo-tedesco-svedese negli anni Sessanta.[3] Fin dalla primavera del 1963 Weiss ha iniziato a raccogliere materiali sul poeta italiano; dal gennaio 1964 matura l'idea di scrivere un dramma con Giotto e Dante come protagonisti, da cui deriva presto il più ambizioso progetto di una riscrittura contemporanea dell'intero poema ultramondano sotto forma di trilogia drammatica – Weiss punta verosimilmente a realizzarlo per il settecentesimo anniversario della nascita del poeta fiorentino, che si sarebbe celebrato nel 1965. Cinque fasi d'intenso lavoro al progetto, in totale una trentina di mesi distribuiti sul quinquennio 1964-69, superano ampiamente tale occasione e non sono comunque sufficienti a portare a compimento l'intrapresa, che si trasforma viepiù in una fucina di idee, immagini, testi dalla quale si originano e rendono via via indipendenti altri progetti. Se *Inferno* rimane con le sue diverse stesure tra le carte (similmente agli abbozzi di *Purgatorio*), emergono dal cantiere di lavoro del *DC-Projekt* per arrivare alla pubblicazione solo una manciata di scritti d'impronta sostanzialmente paratestuale: vuoi nel loro statuto di lavoro preparatorio (*Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*)[4] e di commento dialogico (*Gespräch über Dante*),[5] vuoi quali dichiarazione d'intenti in forma d'intervista e simili.

Pur sempre dal progetto dantesco derivano drammi weissiani ben più celebri, la cui versione definitiva reca in ogni caso solo

---

mito, della storia, di altri testi o spettacoli) e su pratiche di trasformazione intermediale nel passaggio alla scena.

[3] Si veda la fondamentale monografia di Y. Müllender, *Peter Weiss'* Divina Commedia-*Projekt (1964-1969). "…läßt sich dies noch beschreiben" – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*, Röhrig, St. Ingbert 2007, in cui sono editi molti importanti testimoni del progetto.

[4] Pubblicato in «Akzente», 12 (1965), fasc. 2, quindi raccolto in P. Weiss, *Rapporte*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1968, da cui si citerà oltre (trad. it. *Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia*, in P. Weiss, *Inferni. Auschwitz – Dante – Laocoonte*, a cura di C.-C. Härle, trad. di A. Pensa, Cronopio, Napoli 2007).

[5] Pubblicato in «Merkur», 19 (1965) fasc. 6, quindi raccolto in P. Weiss, *Rapporte*. Una prima traduzione italiana di Nello Saito comparve col titolo *Dialogo su Dante* in «Duemila», 1 (1965), fasc. 3; ora si può leggere nella versione di Anna Pensa col titolo *Conversazione su Dante* in P. Weiss, *Inferni*.

alcune tracce dell'originale contesto di stesura. Dalla prima fase di lavoro (febbraio 1964-marzo 1965), incentrata sull'idea di un'attualizzazione che portasse a espressione motivi autobiografici e tematiche storico-politiche pressanti, nasce così *Die Ermittlung*,[6] da principio intitolata *Paradiso* in quanto terza tappa del rovesciamento che Weiss, leggendo Dante 'contropelo',[7] impone alla geografia morale dantesca. Tale ribaltamento attualizzante del poema allegorico trecentesco nasce dalla presa di coscienza, da parte di Weiss, che il diffuso accostamento di Auschwitz al mondo 'infernale' produce a guardar bene un inaccettabile corto circuito.[8] Nell'oltretomba cristiano attraversato dal Dante 'personaggio-poeta' (Contini), i defunti peccatori sono 'giustamente' ed eternamente puniti – secondo quella che è considerata giustizia divina, s'intende, e con un sistema di corrispondenza riassumibile nel concetto teologico-morale di 'contrappasso' che vige in quel 'luogo' (*Ortschaft*) –; nel campo, *Ortschaft* del tutto terrestre («Quello era un mondo dove vive-

[6] *Die Ermittlung*. *Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1965 (trad. it. di G. Zampa, *L'istruttoria*. *Oratorio in undici canti*, Einaudi Torino 1966).

[7] Rendo così l'espressione «gegen den Strich» con la quale, nella finzione dialogica della *Conversazione su Dante*, l'interlocutore B definisce la modalità di lettura dantesca dell'interlocutore A, *alter ego* di Weiss. Così il passo nella traduzione di Anna Pensa: «Tu, quindi, leggi Dante al contrario. Non nella direzione che porta a un'onnipotenza cosmica, a una riconciliazione, a un equilibrio mistico, ma verso il punto dove ha inizio l'incertezza, la confusione, il dubbio. Leggi Dante come eretico» (Weiss, *Inferni*, p. 51).

[8] Si veda sul tema il mio saggio *Dei molti inferni. La Shoah, Dante e Peter Weiss*, in P. Weiss, *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, e la letteratura lì discussa (pp. 237-261, qui in part. le sezioni I e II). Le riflessioni proposte in questo lavoro muovono dal confronto critico con le opere weissiane *Inferno*, *Die Ermittlung* e *Hölderlin*, che ha trovato espressione nel saggio appena citato e nei seguenti: *Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione ne* L'istruttoria *di Peter Weiss*, in A. Costazza (ed.), *Rappresentare la shoah*, Cisalpino, Milano 2005, pp. 203-219; *Poesia, utopia e verità. Hölderlin di Peter Weiss*, «Aisthesis», 3 (2010), fasc. 1, pp. 65-82; *Dannati impuniti e redenti sterminati. Gli ipertesti danteschi di Peter Weiss e i loro archetipi visuali*, «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», 2 (2010). A tali lavori rimando per approfondimenti su quegli aspetti che, nelle considerazioni che seguono, sono chiamati a sostenerne l'argomentazione specifica.

vano gli uomini. Era un mondo costruito dagli uomini»[9]), uomini e donne attuano, rendendosene colpevoli (*Täter*), lo sterminio di donne e uomini innocenti (*Opfer*) sulla base di un sistema integralmente mondano, fondato su ragioni ideologiche, economiche, politico-strategiche.[10] Rifiutata per tali motivi l'equazione Auschwitz-Inferno, Weiss delinea un'opposta procedura di attualizzazione del poema dantesco, nella convinzione che

> Se intraprendesse
> il suo viaggio un'altra volta, Dante dovrebbe cercare altri mezzi
> per rievocare il proprio tempo, rivedendo radicalmente il senso
> che aveva attribuito ai luoghi Inferno, Purgatorio e Paradiso.[11]

Queste parole tratte dalla *Vorübung*, una sorta di commento in versi al divenire accidentato della trilogia nella sua prima fase, sono del tutto consentanee a passi del *Gespräch über Dante* in cui, con simile processo d'identificazione, si sostiene che il poeta italiano, se trasportato nell'*hic et nunc* dell'Europa novecentesca, affermerebbe

---

[9] Così nel memorabile passaggio del romanzo autobiografico *Fluchtpunkt*, in cui l'io narrante ricorda il momento in cui nella primavera 1945, per la prima volta, vide le «immagini definitive» provenienti dai campi di sterminio liberati, di fronte alle quali «le grandi visioni dell'arte, le pitture, le sculture, i templi, i canti, i poemi epici» scomparvero, poiché «tutto era stato polverizzato, e non era più concepibile che si cercassero nuovi termini di paragone, nuovi punti di riferimento» (P. Weiss, *Punto di fuga*, trad. it. di Ugo Gimelli, Einaudi, Torino 1967, p. 147).

[10] Il termine *Ortschaft* (località, luogo) è significativamente utilizzato da Weiss, nello stesso giro di mesi, sia per indicare i 'luoghi' in cui si svolge il viaggio di Dante (nella già citata *Vorübung*), sia, nella fulminante prosa *Meine Ortschaft*, per il campo di sterminio di Auschwitz. Si anticipa così quella sovrapposizione che regge la struttura de *L'istruttoria*. La prosa, resa in italiano con *La mia città* nel 1976 (P. Weiss, *Critica e lotta*, trad. di A. Rendi, M. e U. Davena, Feltrinelli, Milano 1976) e con *La mia località* nel 2007 (in Weiss, *Inferni*), uscì dapprima in lingua svedese col titolo *Vent'anni dopo* (*Tjugo år efterat*, «Stockholms-Tidningen», 27 dicembre 1964), quindi in tedesco in *Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren*, Wagenbach, Berlin 1965, e infine nella raccolta *Rapporte*.

[11] «Dante, sollte er seine Wanderung / noch einmal antreten, müßte nach anderen Mitteln suchen, seine Zeit / zu vergegenwärtigen, grundlegend müßte er den Sinn revidieren, den er / den Ortschaften Inferno, Purgatorio und Paradiso beigemessen hatte» (Weiss, *Rapporte*, p. 136; trad. it. in Weiss, *Inferni*, p. 38).

che non esiste un premio in cielo per ciò che si è patito, e che le cause della sofferenza vanno eliminate qui, quando si è vivi. [... C]he i malfattori sono all'opera ovunque in mezzo a noi e vanno combattuti qui, quando si è vivi.[12]

In obbedienza all'idea di un Dante contemporaneo che addiverrebbe, come Weiss stesso a metà anni Sessanta, a un'arte *engagé*, spogliata d'ogni consolazione metafisica, e alla conseguente riscrittura attualizzante e immanente che il poeta stesso non potrebbe non operare, si spiega il ribaltamento solo apparentemente paradossale per cui – così di nuovo nella *Vorübung* – il 'nuovo' Inferno

ospita tutti quelli che secondo il Dante di una volta
erano condannati a una pena infinita, e oggi, però,
dimorano qui tra noi, i vivi, portando avanti
impuniti i loro misfatti, e vivono appagati,
con i loro misfatti, incensurati, ammirati da molti. Qui tutto
è saldo, oliato, garantito, non si dubita di niente, e ogni sofferenza
viene scrollata via.[13]

Inferno diventa così nel *DC-Projekt* la *Ortschaft* tutta reale di una moderna società del benessere – assai simile alla Rft del *Wirtschaftswunder* – in cui Dante, reduce dall'esilio, ritrova al ritorno nella sua 'città' i persecutori da cui è sfuggito, che reggono impuniti le fila del potere, falsificano a piacimento la memoria del recente passato e cercano di tacitare in ogni modo la parola critica del poeta.

Se, per seguire ora il procedere del progettato ribaltamento, *Purgatorio* doveva essere «la terra del dubbio, dell'errore, dei tentativi / falliti, la terra dell'irresolutezza e dell'eterno conflit-

[12] «[Dante] würde [...] auch dazu kommen, daß es keinen himmlischen Lohn für einmal Erlittenes gibt, und daß die Anlässe des Leidens hier, zeitlebens, beseitigt werden müssen. [...D]aß die Untäter überall zwischen uns am Werk sind und hier, zeitlebens, beseitigt werden müssen» (Weiss, *Rapporte*, p. 154; *Inferni*, p. 57, traduzione lievemente modificata).

[13] «Inferno / beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht / zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber / hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft / ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben / mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert. Alles / ist fest hier, geölt, gesichert, nichts wird bezweifelt, und jegliches Leiden / ist weit abgeschoben» (Weiss, *Rapporte*, p. 137; *Inferni*, p. 39).

to»,[14] e verosimilmente disegnare quell'ideale 'terzo luogo' in cui lo stesso Weiss a lungo si è situato nel secondo dopoguerra, la shoah è invece protagonista del terzo dramma 'dantesco' di Weiss, quello che nasce come riscrittura di *Paradiso*, ovvero come detto *Die Ermittlung*. Gli innocenti portati allo sterminio sono gli unici possibili eredi dei beati danteschi: non anime liete assunte in cielo – questo è per Weiss oggi tragicamente vuoto – ma miseri giusti, privati di una qualunque prospettiva di ricompensa, che patiscono nell'unico mondo esistente le pene non più infernali dell'umiliazione, della tortura, dello sterminio. L'oratorio sul Processo di Francoforte contro i criminali di Auschwitz, in assoluto il dramma più noto di Peter Weiss, mantiene traccia della sua origine dantesca, dietro l'impianto documentario e la struttura processuale.[15] Di nuovo nella *Vorübung* troviamo menzione del fatto che è anzi proprio il lavoro attorno a *Paradiso* e l'interrogazione di Weiss su come superare lo scacco espressivo dell'indicibile-che-non-si-può-non-dire a condurre alla scelta formale del dibattimento istruttorio:

[Il Dante di oggi] si troverà davanti la desolazione
più completa, gli spazi celesti non saranno
che vuoto
[…]
ed è compito suo
trovare quelle parole e farle vivere, nel vuoto più assoluto. Ma
in che modo? Soltanto come voci, nel buio, oppure
nella luce accecante, senza bocche né volti, prive di corpo, ma
non sarebbe anche questa di nuovo un'illusione? Dette, forse,
da testimoni, come li vidi io, davanti alla corte: entravano uno alla volta,
cercando nella memoria tracce del tempo in cui erano stati scelti
per un'esistenza paradisiaca, gli ultimi, cui era concesso ancora
di parlare, dopodiché ci sarebbe stato soltanto
il definitivo silenzio? Erano soltanto in pochi, quasi sparivano
davanti alla supremazia di coloro a cui erano sfuggiti e che

[14] «Die Gegend des Zweifelns, des Irrens, der mißglückten / Bemühungen, die Gegend des Wankelmuts und des ewigen Zwiespalts» (*ibidem*).

[15] La composizione in undici canti, ciascuno diviso in tre sezioni, in una sorta di versificazione, la strutturazione a mo' di viaggio nella *Ortschaft* della morte, la presenza di figure anonime e di persone 'storiche', la tendenza all'universalizzazione all'allegorizzazione.

troneggiavano tronfi su di loro, contestando ogni loro parola e ritorcendogliela contro, come se fossero sempre loro, i pochi, a dover essere condannati.[16]

Ancora a inizio 1964 Weiss aveva appuntato nel suo diario di lavoro l'incapacità, sua e dei suoi contemporanei, di uscire dal dilemma rappresentativo del *nach Auschwitz*:

sulla *soluzione finale*: è la nostra generazione a saperne qualcosa, la generazione dopo di noi non ne sa già più nulla. Non possiamo non parlarne. Ma non ci riusciamo. Se proviamo, il tentativo fallisce.[17]

Grazie al lavoro attorno a Dante, caratterizzato dal doppio movimento del portare Dante nel contemporaneo, leggendolo *gegen den Strich*, e dell'identificarsi di Weiss nel poeta trecentesco in quanto *exul immeritus*, *Wahrheitssucher* e poeta visionario,[18] una manciata di mesi dopo la medesima questione è posta in ben altri termini. Il «forse» dei versi dell'*Esercizio* si è

[16] «Und er wird die völlige Verödung / vorfinden, die himmlischen Räumlichkeiten werden nichts sein / als Leere […] und es ist seine Aufgabe, / diese Worte zu finden, und sie leben zu lassen, in der absoluten Leere. Doch / auf welche Weise? Nur als Stimmen, im Dunkel, oder / im blendenden Licht, ohne Münder, ohne Gesichter, körperlos, doch / wäre nicht auch dies schon wieder Illusion? Gesprochen vielleicht / von Zeugen, so wie ich sie sah, vorm Gerichtshof, vortretend einzeln, / im Gedächtnis suchend nach Spuren aus der Zeit in der sie auserwählt worden waren / zum paradiesischen Dasein, als letzte, denen es noch gewährt war, / zu sprechen, und nach denen es nur noch das endgültige Schweigen / geben würde? Nur wenige waren es, fast verschwanden sie / vor der Übermacht derer, denen sie entkommen waren und die breit / über ihnen thronten und jedes ihrer Worte in Frage stellten und gegen sie / drehten, als seien immer noch sie es, die Wenigen, / die verurteilt werden sollten» (Weiss, *Rapporte*, p. 139; *Inferni*, p. 40).

[17] «Zur *Endlösung*: es ist ja unsere Generation, die etwas davon weiß, die Generation nach uns kennt es schon nicht mehr. Wir müssen etwas darüber aussagen. Doch wir können es nicht. Wenn wir es versuchen, mißglückt es» (P. Weiss, *Notizbücher 1960-1971*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982, p. 211; trad. mia).

[18] Sulla figura dell'*exul immeritus*, cifra su cui si muove molta letteratura 'dantesca' del Novecento, cfr. M.G. Dallapiazza, *"L'inferno è il presente, non l'aldilà". Dante nella letteratura tedesca dell'esilio*, in R.U. Lukoschik, M. G. Dallapiazza (Hg.), *La ricezione di Dante Alighieri – Impulsi e tensioni*, Meidenbauer, München 2011, pp. 129-143, e C. Cattermole Ordóñez, *Virgilio e la strumentalizzazione della ragione nell'Inferno di Peter Weiss*, «Dante e l'Arte», 1 (2014), pp. 139-156.

realizzato, il «tentativo» è riuscito con la combinazione di documento e allegoria, universalizzazione e testimonianza in *Die Ermittlung*. Nel *Gespräch über Dante* leggiamo:

> Per molto tempo si è detto che era impossibile venire a capo di queste cose con le parole. Erano cose inconcepibili, come lo erano un tempo per Dante gli abissi dell'inferno. Ma eccoci di nuovo al punto: proprio ciò che apparentemente è inconcepibile deve essere descritto, e con la massima precisione possibile. [...] Non c'è niente di cui non si possa parlare.[19]

2.

Dante dunque è per Weiss un modello complesso: nella dialettica fra inattualità e attualità tipico del recupero novecentesco del poeta fiorentino e della sua grandiosa opera,[20] è sia un compagno di esilio e di resistenza,[21] sia un riferimento poetologico, poiché funge da esempio di un'arte sperimentale che si spinge ai limiti della rappresentazione come anche di un'arte impegnata *ante litteram*. Se letta 'contropelo', da prospettiva tutta attuale e mondana, la sua poesia fornisce grazie all'impianto visionario, allegorico e universale gli strumenti formali per dominare la disparata mole della fattualità; Dante si fa garante, con la sua caratura di poeta e intellettuale rigorosamente fedele a se stesso, di un'etica della continua investigazione e critica rappresentazione del reale (e della sua brechtiana modificabilità, verso l'utopia) oltre le costruzioni e costrizioni del potere dominante, finanche se ciò comporta saggiare il pane salato dell'esilio. Nel *Gespräch über Dante* tale 'ricerca della verità' (poetica ed etica!) è il filo rosso che unisce l'autore della *Commedia* e il suo rifacitore contemporaneo: «in questa ricerca è instancabile», aggiunge uno

---

[19] «Es hieß ja lange, es sei diesen Dingen mit Worten nicht beizukommen. Diese Dinge waren ebenso unfaßbar, wie es für Dante damals die Abgründe der Hölle waren. Und dann kommen wir doch wieder dazu, daß gerade dieses scheinbar Unfaßbare beschrieben werden muß, so genau wie möglich. […] Es gibt nichts, worüber es sich nicht sprechen läßt» (Weiss, *Rapporte*, pp. 146s.; *Inferni*, pp. 49s.).

[20] Cfr. Cattermole Ordóñez, *Virgilio e la strumentalizzazione della ragione...*

[21] Si legga in merito il saggio G. Dolei, *«Tu duca, tu segnore e tu maestro». Dante come compagno di resistenza nell'esilio di Peter Weiss*, in *TRANSCRIZIONI. Percorsi interculturali nella letteratura e nella lingua tedesca*, «Annali. Sez. Germanica», n.s. 17 (2007), fasc. 1-2, pp. 367-389.

dei due fittizi interlocutori della conversazione, e certamente Weiss porrebbe tale epigrafe, oltre che a Dante, anche alle proprie sperimentazioni artistiche, prove letterarie e sortite nel dibattito politico-culturale che lo vedono protagonista negli anni Sessanta.[22]

Nella prima fase di lavoro al *DC-Projekt*, di cui si è detto principalmente finora, la contiguità fra il lavoro di attualizzazione rovesciata della *Commedia* e il complesso della produzione weissiana è particolarmente evidente. Nei mesi centrali del 1965 si registrano i segni di un apparente accantonamento del progetto – *Die Ermittlung* assume il titolo definitivo e conosce nelle ultime stesure un'accentuazione della dimensione politica e un parziale allontanamento dal modello dantesco, fino alla prima rappresentazione il 19 ottobre in contemporanea in numerosi teatri. Nell'estate Weiss ha nel frattempo espresso la sua preferenza per il socialismo nei *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*,[23] che nonostante le esplicite prese di distanza dalle condizioni illiberali dei paesi del blocco sovietico sono lette a occidente come una scelta di campo manichea e influiranno così sulla controversa (e strumentale) ricezione del dramma documentario sul Processo di Francoforte 'nel mondo diviso'.[24] In realtà il lavoro attorno Dante non ha lasciato il posto a questioni di maggiore attualità – né per Weiss, si capisce, le due cose sono in contraddizione alcuna. Il *DC-Projekt* continua a occupare l'autore. L'idea di tripartizione è mantenuta ancora per alcuni mesi ma evidentemente, con l'enucleazione dell'*Istruttoria* dal progetto, è necessario un riassestamento tematico. Più delle questioni tedesche del recente passato e dell'attualità Weiss dirige ora la sua raccolta di materiali e di idee verso i conflitti della contemporaneità globale (con quale lungimiranza!), in parti-

[22] «[Dantes] Suchen nach der Wahrheit. Auf dieser Suche ist er unermüdlich» (Weiss, *Rapporte*, p. 154; *Inferni*, p. 57).

[23] Pubblicati dapprima in svedese (*Tio arbetspunkter i en delad värld*, «Dagens Nyheter», 1 settembre 1965), quindi in tedesco («konkret», 1965, quindi in *Rapporte 2*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1971), sono stati tradotti come *10 note di lavoro di un autore nel mondo diviso* in Weiss, *Critica e lotta*.

[24] Cfr. su questo il monumentale lavoro, che cita nel titolo l'espressione weissiana, di Ch. Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und »Die Ermittlung« im kalten Krieg*, Röhrig, St. Ingbert 2000.

colare nel cosiddetto terzo mondo alle prese con imperialismo e (post)colonialismo. Da ciò deriva, già alla fine del 1965, l'abbandono delle tre cantiche a favore della concentrazione dei materiali in singoli canti, con tema specifico; nasce così il *Lusitanischer Gesang* da cui si enucleerà, di nuovo al di fuori del *DC-Projekt*, il *Gesang vom Lusitanischen Popanz*, dramma documentario sull'Angola che andrà in prima rappresentazione a Stoccolma il 26 gennaio 1967, quindi in prima tedesca il 6 ottobre dello stesso anno alla Schaubühne am Halleschen Ufer di Berlino Ovest.[25]

Una dinamica assai simile si ripresenta per l'immediato prosieguo: nel corso del 1966 il *DC-Projekt* si tramuta dapprima nell'idea di un *theatrum mundi* in cui la macrostruttura dantesca fa spazio a una *revue* di drammi didattico-documentari indipendenti; da tale fucina di lavoro uscirà – anche nel senso che se ne renderà del tutto indipendente – il *Viet Nam Diskurs*, che andrà in scena due anni dopo (20 marzo 1968, Städtische Bühnen di Francoforte).[26] Sempre nel 1966 poi, anche in seguito alla partecipazione alla riunione della *Gruppe 47* a Princeton e agli aspri contrasti con i colleghi tedesco-occidentali (aprile), Weiss matura l'idea di tornare alla forma tripartita del *DC-Projekt* e di declinarlo sul tema evidentemente autobiografico del ruolo dello scrittore politico.[27] Sia questa ipotesi che quella dell'autunno 1968, quando con la collaborazione di Alexander Koval Weiss pondera di ripartire dal progetto del 1965, rimangono allo stadio

[25] *Gesang vom Lusitanischen Popanz*. *Stück mit Musik in 2 Akten*, in «Theater heute» 8 (1967), fasc. 6 (trad. it. di G. Magnarelli, *Cantata del fantoccio lusitano*, Einaudi, Torino 1968).

[26] *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des langandauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen die Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1968 (trad. it. di I. Pizzetti, *Discorso sul Viet Nam* [*Discorso sulla preistoria e lo svolgimento della interminabile guerra di liberazione nel Viet Nam quale esempio della necessità della lotta armata degli oppressi contro i loro oppressori come sui tentativi degli Stati Uniti d'America di annullare i fondamenti della rivoluzione*], Einaudi, Torino 1968).

[27] Su questo momento chiave e per un'aggiornata rilettura del percorso intellettuale di Weiss rimando al recente W. Schmidt, *Peter Weiss – Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2016.

di abbozzo. L'ultimo tentativo, nell'estate del 1969, porta invece a un frammento testuale corposo: la cosiddetta *Dante-Prosa*, dodici canti relativi alla sezione 'infernale' come abbrivio di un progetto interamente in prosa al cui centro è il rapporto fra arte e politica, impegno e creatività dello scrittore.

Da quest'ultimo accenno si sarà inteso che, seppure il *DC-Projekt* si chiuda senza realizzazione a fine anni Sessanta, Weiss continuerà a tenere al centro del suo lavoro la figura di Dante. La costellazione tematica de *Die Ästhetik des Widerstands*[28] s'intravvede chiaramente nelle ultime fasi del progetto dantesco; ancora prima che nel romanzo-saggio in tre parti, la cui stesura inizia nel 1971/72 e nel quale il riferimento a Dante ha notevole importanza, sono d'altronde già i drammi che nascono a cavallo dei decenni, *Trotzki im Exil* (prima rappresentazione 20 gennaio 1970, Schauspielhaus di Düsseldorf)[29] e *Hölderlin* (prima rappresentazione 18 settembre 1971, Württembergisches Landestheater di Stoccarda) a portare il segno della continuità del rovello weissiano attorno a Dante. I due copioni, incentrati nuovamente su singole personalità storiche dopo la stagione documentaria, certamente non perfetti da un punto di vista drammaturgico e per nulla valorizzati all'epoca da messinscene poco ficcanti, furono accolti assai negativamente nel dibattito tedesco (a est come a ovest), non da ultimo per l'indefesso lavoro di ridefinizione politica ed estetica delle due figure, diversamente controverse, e dei loro contesti, una sorta di contromitografia in forma drammatica dei discorsi vigenti. Si tratta di veri testi della crisi – epocale ma anche individuale: nel 1970 Weiss è costretto a una lunga convalescenza per un infarto; sempre più forti sono in quegli anni i colpi inferti da incomprensioni e delusioni, mancati riconoscimenti e stroncature, attacchi e conflitti sul piano artistico, politico, personale – che aprono per certi versi a una fase nuova, nella percezione pubblica

[28] *Die Ästhetik des Widerstands*. *Roman*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1975 [Bd. 1]; 1978 [Bd. 2], 1981 [Bd. 3]. In italiano il romanzo *L'estetica della resistenza* è tuttora inedito, fatti salvi alcuni brani della prima parte in «Idra. Semestrale di letteratura», 8 (1997), n. 15.

[29] *Trotzki im Exil. Stück in 2 Akten*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970 (trad. it. di E. Filippini, *Trotskij in esilio. Dramma in due atti*, Einaudi, Torino 1970).

dell'opera di Weiss e parallelamente nella sua crescente sensazione di trovarsi in un esilio intellettuale senza ritorno. È proprio e ancora l''instancabile ricerca della verità' a guidarlo, d'altronde, quel principio del suo 'Dante di oggi' che lo porta a proseguire, ormai oltre il documentarismo storico-politico, il lavoro di raccolta, lettura, attualizzazione e composizione creativa dei materiali testuali quale unica via per tenere fede all'impegno di *Wahrheitssucher*. Una ricerca di verità dell'arte e nell'arte che non si stanca di porsi in dialogo aperto con la storia e l'attualità: quella di un Dante contemporaneo che condivide con Brecht la lode del dubbio.

Nel caso di *Hölderlin*,[30] come nei coevi frammenti per un dramma su Rimbaud mai giunto a realizzazione,[31] Dante (in particolare il Dante di *Inferno*) è molto chiaramente presente in filigrana anche come figura drammatica. Se il *Marat/Sade* e il *Trotzki* costruiscono infatti certamente assieme a *Hölderlin* una sorta di trilogia di *Schriftstellerstücke* (drammi su scrittori) attorno al tema della rivoluzione[32] – in questo senso il dramma sul poeta svevo si apre quando finisce il *Marat/Sade*, come ebbe a dire lo stesso Weiss e come è inscenato nella finzione stessa, proprio nel primo quadro – è altrettanto innegabile che *Inferno*, *Hölderlin* e la progettata *pièce* su Rimbaud sono più propriamente da definirsi *Dichterdramen*, esempi dunque di quella particolare versione del 'dramma d'artista' che ha come protagonista un poeta e di cui è modello in area tedesca il *Tasso* goethiano.[33] A fine anni Sessanta, questo mi preme sottolineare, Weiss

[30] *Hölderlin. Stück in 2 Akten*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1971 (trad. it di Giovanni Magnarelli, *Hölderlin. Dramma in due atti*, Einaudi, Torino 1973) e *Hölderlin. Neufassung*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1973.

[31] *Rimbaud. Ein Fragment*, «Text und Kritik», 37 (1982), pp. 4-10.

[32] È la tesi di Arnd Beise nella monografia *Peter Weiss* (Reclam, Stuttgart 2002), fondata sulle osservazioni già di Hans Meyer relativamente alla polarità fra rivoluzione e restaurazione nei tre drammi: *Die zweifache Praxis der Veränderung (Marat – Trotzki – Hölderlin)*, in Th. Beckermann, V. Canaris (Hg.), *Der andere Hölderlin. Materialien zum* Hölderlin-*Stück von Peter Weiss*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1972, pp. 205-216.

[33] Non a caso proprio il grande classico goethiano conobbe nel 1969 un'epocale ripresa scenica con Bruno Ganz nelle vesti del poeta italiano e Peter Stein alla regia, in anni in cui oltre a Weiss altri autori contemporanei si dedicarono al genere del *Dichterdrama*.

torna dunque a porre al centro della sua drammaturgia figure di poeti visionari, utopici, e a ragionare attorno al rapporto fra arte e realtà, fra estetica e politica, fra storia e attualità in progetti di vita e di scrittura segnati dallo slancio creativo rivoluzionario e dal fallimento, dalla più profonda *dejection* e dalla difesa, anche *in extremis*, della parola utopica. Nello Hölderlin che, alla fine della metateatrale scena sesta, innalza la sua figurazione poetico-politica di Empedocle a modello per il futuro (per poi cadere esausto e confuso) o che ancora, nell'ottava e ultima scena nella «torre», riceve la visita immaginaria di Karl Marx e sente questi esaltare la sua potenza visionaria e mitopoietica quale via alla rivoluzione non meno valida dell'analisi socioeconomica, la «fantasia» come complemento necessario dell' «azione» (e torna infine alla sua ambigua catatonia),[34] sentiamo *mutatis mutandis* la eco del Dante weissiano di *Inferno*, su cui conviene tornare in chiusa.

3.

Il protagonista di *Inferno* è certamente più vicino alla figura storica dell'autore del dramma che a quella del poeta fiorentino di cui porta nome e cognome. Con buone ragioni la critica si è dedicata a sondare il sostrato autobiografico del testo, considerandolo vuoi la chiave interpretativa fondamentale (Weiß), vuoi un aspetto da considerarsi secondario rispetto alla volontà di rappresentare, nell'esule Dante che torna nella Rft intesa come inferno di oggi, una «storia di persecuzione ebraica» che va oltre la storia personale di Weiss (Brunner).[35] Non v'è dubbio che siano numerose le scene del dramma in cui è rievocata non solo e non tanto la problematica individuale dell'esule e della sua «sindrome del sopravvissuto» quanto anche e soprattutto meccanismi di esclusione, stigma e persecuzione – lo ha ribadito

[34] Cfr. per approfondimento Castellari, *Poesia, utopia e verità. Hölderlin di Peter Weiss*.

[35] Cfr. per l'una tesi Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt* e il suo *Nachwort* all'edizione tedesca di *Inferno*; per l'altra B. Brunner, *Peter Weiss und das* Inferno*. Über ein unveröffentlichtes Stück,* Die Ermittlung *und das Verhältnis zu Nachkriegsdeutschland – eine Auseinandersetzung mit den Interpretationen von Christoph Weiß*, «Peter-Weiss-Jahrbuch», 11 (2002), pp. 56-84.

Claudia Heinrich discutendo la messinscena del dramma sotto forma di opera musicale (11 giugno 2005, Theater am Goetheplatz di Brema), per la quale il compositore Johannes Kalitzke e il regista David Mouchtar-Samorai hanno ridotto il testo di Weiss a un libretto marcatamente decurtato di tali aspetti i quali però, nella realizzazione teatrale, sono tornati in primo piano.[36] Anche analisi centrate su altri personaggi di *Inferno*, primariamente Virgilio e Ulisse quale figure della «ragione strumentale» di Adorno/Horkheimer, hanno iscritto le indubbie tracce autobiografiche nel più ampio contesto della riflessione sulle dinamiche della persecuzione antisemita;[37] parallelamente, Tabea Kretschmann ha mostrato come nella première di *Inferno* (26 gennaio 2008, Badisches Staatstheater di Karlsruhe) le scelte di *Dramaturg* (Tilman Neuffer) e regista (Thomas Krupa) abbiano valorizzato alcuni dati testuali, *in primis* l'impianto metateatrale, ed esplicitatine altri, come gli accenni a un finale tragico in un atmosfera da fine del mondo, portando così anche nella resa scenica la sostanziale doppia valenza del dramma, che tiene assieme dimensione autobiografico-esistenziale e piano storico-sociale, grazie non da ultimo al tono grottesco e al realismo allucinato di molti passaggi.[38]

---

[36] C. Heinrich, *Zur Kenntlicheit ent-stellt. Vergleichende Analyse des Librettos von Johannes Kalitzke zur Operinszenierung* Inferno *und des Texts des gleichnamigen Theaterstücks von Peter Weiss*, «Peter-Weiss-Jahrbuch», 15 (2006), pp. 69-96.

[37] Così Cattermole Ordóñez, *Virgilio e la strumentalizzazione della ragione...*

[38] T. Kretschmann, *Nachträgliche Standortbestimmung. Zu Peter Weiss' postum veröffentlichtem Drama* Inferno *(1964/2003) und seiner Uraufführung am Badischen Staatstheater Karlsruhe (2008)*, in Ead., *"Höllenmaschine/ Wunschapparat". Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes* Divina Commedia, transcript, Bielefeld 2012. Sul medesimo allestimento si legga anche U. Weymann, *"Lasst alle Zweifel fahren". Die Uraufführung des* Inferno *am Badischen Staatstheater in der Inszenierung von Thomas Krupa*, «Peter-Weiss-Jahrbuch», 17 (2008), pp. 167-173, che sottolinea in particolare le strategie registiche atte a mantenere in equilibrio sia contenutistico (tra storia personale, collettiva e questioni attuali) sia formale (tra realistico, comico e grottesco) le opzioni che il testo tiene aperte contemporaneamente. Weymann mette in luce in particolare: la divisione del palcoscenico in uno spazio dell'azione e uno della memoria (preservata o cancellata); l'utilizzo della videosorveglianza come strumento di raccordo fra i due cronotopi e quale metafora della violenza psicologica; il finale, per così dire raddoppiato, con l'as-

La più recente ricezione critica e quella produttiva, nel complesso delle diverse sfumature, mi sembrano dunque confermare la tesi che ho già avuto occasione di esprimere nella postfazione all'edizione italiana del dramma: porre come alternative la lettura 'autobiografica' di Weiß e la possibilità di un'interpretazione che marchi il valore sovraindividuale, politico e sociale, *à la* Brunner, porta a riproporre per *Inferno* una classica dicotomia fra due fasi o modi dell'opera di Weiss (sperimentale-soggettiva da un lato, impegnata-documentaria dall'altro) che non regge di fronte a un'analisi del testo e porta peraltro a sminuire il complesso confronto con il poeta italiano, certo letto e attualizzato 'contropelo' ma niente affatto appiattito a mero rispecchiamento dell'io autoriale o a semplice controfigura di questioni contemporanee.[39] Il percorso che qui ho proposto, relativo all'intero *DC-Projekt* e alla drammaturgia weissiana che ne deriva, fa emergere ulteriormente il persistere di una complessa embricatura di piani e riferimenti, di testi e di immagini, non riducibile a una supposta opposizione fra autobiografismo, intertestualità e impegno. In *Inferno* è in questo senso inscritto il tratto unificante i successivi abbrivi al progetto e l'eterogenea scrittura teatrale fra *Die Ermittlung* e *Hölderlin*: gli archivi della memoria personale, collettiva e letteraria sono scandagliati, i loro tasselli ricomposti in forme sperimentali e assieme funzionali all'imperativo etico ineludibile: l'inesausta 'ricerca della verità' oltre le distorsioni delle idee e delle parole nei discorsi del potere e nel tritacarne dei media; ricerca che è, per Peter Weiss, la vera utopia.

---

sassinio di Dante nel primo quadro fizionale (*Binnenhandlung*) e un monologo finale del protagonista, posizionabile direi nella cornice metateatrale (*Rahmenhandlung*), tratto dalla *Dante-Prosa* e centrato sulla questione poetologica della rappresentabilità dell'indicibile.

[39] Su questa stessa linea, con ampia documentazione filologica, il lavoro pionieristico di Müllender, *Peter Weiss'* Divina Commedia-*Projekt (1964-1969)*, e il più recente, illuminante saggio di C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz. L'*Inferno *di Peter Weiss*, «Dante oggi», 14 (2011), fasc. 3, pp. 293-325. Considerazioni simili si possono applicare al dramma *Hölderlin*, alla cui interpretazione gioverebbe uno sguardo alla triplice composizione autobiografica, intertestuale e storico-politica del lavoro di attualizzazione operato da Weiss sulla figura del poeta svevo.

Proprio l'immagine del *Wahrrheitssucher* e la sua triplice figurazione nel dramma *Inferno* mi paiono indicare, fin dai primi esiti del cantiere drammatico attorno a Dante, il sovrapporsi e reciproco integrarsi delle diverse prospettive. *Wahrheitssucher* è nella finzione drammatica Dante in quanto poeta, che tiene fede alla vitalità della sua creazione assieme 'sperimentale' e 'realistica' non scendendo ad alcun compromesso sulla propria parola e al contempo – come Weiss con tanta insistenza descrive nei paratesti del dramma – rendendosi fuor di finzione disponibile a rivedere la sua costruzione di fronte al mondo *nach Auschwitz*. In secondo luogo, *Wahrheitssucher* è il Dante personaggio, nel quale si distinguono chiaramente le problematiche che agitano la posizione esistenziale e intellettuale di Weiss, il Dante che senza alcuna remora mette in gioco tutta la sua persona, le sue speranze e i suoi traumi di esule e che, anche di fronte alla violenza e suasione di chi vuole assimilarlo al nuovo corso, cura indefesso la coerenza etica del suo comportamento e della sua espressione. *Wahrheitssucher* è, infine, il Dante perseguitato per motivi razziali, testimone lucido della propria umiliazione e della persecuzione e assassinio dei suoi compagni, indisponibile alle richieste di oblio della società in cui torna, fra persistenze ideologiche con l'anteguerra e ambigui filosemitismi.

Il cercaverità, che Minosse nel VII canto espone al ludibrio proprio perché, con tale atteggiamento alieno a ogni verità preconfezionata, non può trovar posto nella «città» il cui nuovo motto è «Lasciate ogni dubbio / voi ch'intrate»,[40] giunge nel XXIII canto a pronunciare, esattamente in virtù della sua fedeltà alla parola poetica che guarda la realtà e sonda la possibilità oltre la prima apparenza e il parlare dominante, un soliloquio utopico. Qui Dante disegna l'alternativa alla terribile *Ortschaft* in cui ha vissuto e in cui è stato ri-catapultato, immaginando

[40] P. Weiss, *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, p. 38 s., dove è riportato anche l'originale tedesco: «Ihr die ihr kommt / lasst alle Zweifel fahren».

città
costruite solo
perché tu vi abiti e possa dedicarti al tuo lavoro
città
in cui non hai bisogno di chiederti
presso chi ti puoi nascondere
per un'ora soltanto
prima che lui ti tradisca
città
nelle quali non devi ad ogni passo
guardarti attorno
in cerca di una via di fuga.[41]

Presto la parola utopica di Dante sarà inghiottita dal sistema di manipolazione che governa quel mondo 'infernale' e ribaltata da esso nella piena e positiva affermazione dell'esistente. Il *Wahrheitssucher*, «instancabile», non fermerà in ogni caso la sua ricerca. Né con la fine del dramma *Inferno*, quando si sottrarrà *in extremis* a una sorta di apocalisse atomica, né nelle ulteriori figurazioni in cui lo riproporrà il cantiere di lavoro dello scrittore, dell'intellettuale, dell'uomo Peter Weiss.

[41] «Städte [...] / die nur dazu erbaut sind / dass du in ihnen wohnst und deiner Arbeit nachgehst / Städte / in denen du dich nicht zu fragen brauchst / bei wem du dich verbergen kannst / nur eine Stunde lang / eh du von ihm verraten worden bist / Städte / in denen du nicht bei jedem Schritt / Ausschau hältst / nach einem Seitenweg zur Flucht» (ivi, pp. 154s.).

IAN WALLACE

'PRODUKTIVES UNVERSTÄNDNIS'. A NOTE ON VOLKER BRAUN'S *GROßER FRIEDEN*

Written in 1976 at a time when the GDR was widely assumed to have been constructed on secure foundations, Volker Braun's 'Chinese play' *Großer Frieden* represents at one level an exploration in the theatre of the problems and contradictions involved in mankind's historic struggle, stretching over millennia, to make the ideal of peace and equality a reality.[1] However, as its reception in the GDR of the late 1970s made clear, the play also encouraged among its audience a more immediate and highly critical focus on the political and social structures characteristic specifically of the 'real existing socialism' which had come to define the GDR since 1949. As always throughout his career – whether during the GDR's infancy, at the time of its growing self-confidence during the 1960s and 1970s, or during its years of sclerotic crisis in the 1980s and its ultimate demise –, Braun the dramatist did not shy away from controversy in his critical analysis of his country's shortcomings, however great the hope which he nevertheless invested in its bold experiment in socialism.

[1] On Volker Braun's reception see R. Jucker (ed.), *Volker Braun*, University of Wales Press, Cardiff 1995; Id.,*"Was werden wir die Freiheit nennen?" Volker Brauns Texte als Zeitkritik*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2004; I. Wallace, *Volker Braun. Forschungsbericht*, Rodopi, Amsterdam 1986.

Given its premiere by the Berliner Ensemble in April 1979, *Großer Frieden* was received with considerable critical acclaim in the GDR where it was seen, in the words of Jost Hermand, as Braun's «endgültiger Durchbruch in die oberen Ränge der Weltliteratur».[2] Hermand emphasises not only its high literary quality but also «die Freude am Theatralischen» which the play evinces and which is a large part of the reason why it deserves to be mentioned in the same breath as some of Brecht's most important work.[3] In a revealing interview with Dieter Kranz, however, the play's co-director Manfred Wekwerth admitted that at first he could make neither head nor tail of Braun's text: «[…] ich habe – wie selten bei einem Stück – erst in mehrmaligen Anläufen das Anliegen von Volker Braun verstanden».[4] He added that the initial reaction of the company's actors had been one of equal bafflement: «Die sagten: "Wieso denn sagt der an dieser Stelle: Die Gleichheit der Menschen ist real machbar. Am Ende wird der Soldat, der dies gerade sagte, der gerade den Großen Frieden feiert, den Gau Dsu, den Verkünder des Großen Friedens, umbringen wollen. Wie sind diese Sprünge möglich?"»[5] Indeed, the difficulties of understanding were so severe that, as Wekwerth confesses, the question had to be asked whether *Großer Frieden* was even performable.[6]

There is reason to believe that the company's decision nevertheless to include such a problematic play in its repertoire arose in large measure from reasons of internal politics, for it seemed to offer an excellent opportunity to pull members of the company together and nurture a fresh team spirit after the controversial

[2] J. Hermand, *Von Grund auf anders. Volker Brauns* Großer Frieden, in Id., *Unerfüllte Hoffnungen. Rückblicke auf die Literatur der DDR*, Peter Lang, Oxford *et al*. 2012, pp. 205-217, here p. 207.

[3] Ivi, p. 217.

[4] D. Kranz, *Werkstattgespräch mit Manfred Wekwerth und Volker Braun zur Uraufführung*, in K.-H. Schmidt (Hg.), Großer Frieden *von Volker Braun. Eine Dokumentation der Aufführung des Berliner Ensembles 1979*, Verband der Theaterschaffenden der DDR, Berlin 1982 (Theaterarbeit in der DDR, 7), pp. 81-87, here p. 81.

[5] Ivi, p. 82.

[6] Ivi, p. 83.

and often fractious years under the direction of Ruth Berghaus in the early and mid-1970s. Joachim Tenschert reports that, when they received the text in the late summer of 1977 at the beginning of their first season with Manfred Wekwerth as *Intendant*, they saw its potential as a way of mobilising the whole company in one major joint attempt at a fresh start. All their previous attempts since April 1977 to re-energise the Ensemble and guide it into a new phase of its development (including new interpretations of Brecht's *Mutter Courage und ihre Kinder* and *Leben des Galilei*) seemed at a stroke like no more than preparations for this text's significance «für den Stand und den Grad der Leistungsfähigkeit eines Theaters».[7] Just as important was the opportunity offered by the play to test the Brechtian dialectical method which the new management had decided should be a characteristic of its programme in the future. Tenschert goes so far as to say that the play became an «Impulsgeber für künstlerische und politische Lernprozesse unter den Produzenten, im Ensemble, im Theater» and that it led «zu einer vom gesamten Ensemble, durch Haltung und Leistung getragenen gesellschaftspolitischen Positionsbestimmung».[8] A decision to produce *Großer Frieden* having once been made, the problem remained of how to perform a play which Wekwerth and the actors signally struggled to understand.

Such incomprehension in the face of a challenging theatrical text is of course by no means unique to Braun's work. The accomplished actress Billie Whitelaw, universally admired for her authoritative interpretation of plays by Samuel Beckett under the Irish dramatist's scrupulous supervision, confessed that at first reading she often found her admired mentor's texts incomprehensible.[9] Audiences at early productions of plays by Harold Pinter in the 1960s were likewise left scratching their heads.

[7] J. Tenschert, *Erfahrungen mit Volker Brauns* Großer Frieden, ivi, pp. 5-9, here p. 5.
[8] Ivi, p. 9.
[9] J. Fletcher, *About Beckett. The Playwright and the Work*, faber and faber, London 2006, p. 202.

The work of another of Britain's most prominent contemporary playwrights, Howard Barker, has frequently provoked a similar initial effect on its audiences. Speaking on the programme 'Third Ear' broadcast by BBC Radio Three on 4 March 1988, Barker's regular collaborator, the actor Ian McDermott, described this effect as one of «productive confusion».

McDermott's comment recalls Wekwerth's use of the term «produktives Unverständnis»[10] to characterise the process by which the Berliner Ensemble used rehearsals for their production of *Großer Frieden* as a means to explore the dramatic possibilities of a complex text. Braun deliberately kept his text as spare as he could precisely in order that this process – what he called «umsetzung [des textes] ins gestische, in den vorgang»[11] – can and must happen: «die notierung verfährt ja in ihrer knappheit (angeblichen 'sprödigkeit') derart, daß der schauspieler genötigt ist, etwas ganz eindeutiges zu spielen, mit entsprechend vielfältigen mitteln».[12] In this spirit, the company's leading actor, Ekkehard Schall, chose to interpret the few words his character has to speak as an invitation to 'fill out' the text with all the techniques at the actor's disposal.[13] Wekwerth believed that the audience too could not be spared the experience of such incomprehension and, adopting a high-risk strategy, stated the he fully intended that they should understand little or nothing until the first break.[14]

Given such problems of accessibility, it is hardly surprising that a frequent criticism levelled at this play and at others previously written by Braun is that they betray an inadequate sense of

[10] Kranz, *Werkstattgespräch mit Manfred Wekwerth*…, p. 82.
[11] V. Braun, *Werktage I. Arbeitsbuch 1977-1989*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2009, p. 196.
[12] Ivi, p. 224.
[13] D. Kranz, *Werkstattgespräch mit Ekkehard Schall zur Arbeit des Schauspielers*, in Schmidt (Hg.), Großer Frieden *von Volker Braun*, pp. 117-119.
[14] Kranz, *Werkstattgespräch mit Manfred Wekwerth*…, p. 82.

theatre,[15] and it may be this criticism which underlies the (at least apparently) despairing assessment of his work for the theatre which the dramatist entrusted to his journal at the end of 1980: «ich neige dazu, meine arbeit als gescheitert anzusehn».[16] Against this, I would argue that the dramatist employs in *Großer Frieden* three important visual metaphors which are striking, clear and effective in theatrical terms. First, in a play centrally concerned with the theme of equality, he arranges the stage into terraces, with a character's position on the terraces expressing his social status. These terraces disappear by the centrally important fifth scene only to return as the restoration of old hierarchical structures begins. Of equal significance to the theme of equality is the prominence of the imperial throne, which is first fought over, then overturned (in scene 6), and finally resurrected, only to be threatened once again by the rebellious peasant armies led by Hsien. Finally, reinforcing the impact of the terraces and the throne, the water tread-mill which dominates the eighth scene draws attention in a dramatically unambiguous way to the prevailing structures of power, how this power is acquired, how it is exercised, and how it determines the nature of human relationships. Each metaphor indicates that the basis of human relationships – even, despite Gau Dsu's best efforts, during the brief period of Great Peace – is inequality, although the precise nature of that inequality will vary from one period of history to another. These metaphors dominate the stage throughout the play and provide in this way a visual, im-

[15] See the views of D. Kranz, Ch. Funke, R. Kerndl and P. Ullrich in *Die Aufführung im Spiegel der Kritik*, in Schmidt (Hg.), Großer Frieden *von Volker Braun*, pp. 190-212. For a different judgement compare the contributions of E. Schumacher and H. Ullrich in the same volume.

[16] Braun, *Werktage 1*, p. 324 (entry dated 16.12.80). I say 'at least apparently' since it is possible that Braun's words are not meant to be taken at face value but rather as a playfully ironic comment on the afterword to the collection of his plays written at this time by Klaus Schuhmann. Comparison of Braun's comments with the published afterword suggest that this may have been substantially revised before the volume appeared in 1983. See V. Braun, *Stücke*, mit einem Nachwort von K. Schuhmann, Henschelverlag, Berlin, 1983.

mediately apprehended dramatic context which guides the audience's reception of individual scenes.

A no less theatrically effective guide to understanding is provided by Braun's decision to frame the action with a prologue and an epilogue, both spoken by an actor who, in true Brechtian manner, steps outside of his role (as Wang) in order to address the audience directly. In the prologue, first he and then a variety of voices heard over the loudspeaker read out extracts from utopian texts which were in circulation in Asia in the last millennium BC. These texts were the fruit of Braun's conscious search for historical material through which something of importance could be said about the problems of GDR society and, more generally, of the contemporary world: «Es war so, daß ich mit einem Kreis von Freunden und Ratgebern alte Stoffe abklopfte auf ihre Ergiebigkeit hinsichtlich der Fragen von heute…».[17] The particular extracts which he uses here, largely verbatim but carefully arranged for dramatic effect, appear to have been taken from one of Braun's major sources, Wolfgang Bauer's authoritative study *China und die Hoffnung auf Glück*.[18] Once again Braun's purpose is to provide a framework for understanding, this time by means of the spoken text and even before the play proper has begun. The prologue establishes two points of crucial importance. The audience learns of the difference between Little Peace (meaning the absence of war) and Great Peace, where peace is combined with equality and the accompanying virtues of truth, wisdom, solidarity, and the spirit of sharing. Just as important, the prologue establishes that Great Peace is not just an ideal which may be associated with some hoped-for future. Rather, it must be regarded as an historical reality, representing an advanced stage of civilisation in the histo-

[17] *Werkstattgespräch zum Stück mit Volker Braun*, in Schmidt (Hg.), Großer Frieden *von Volker Braun*, pp. 37-38, here p. 37.

[18] W. Bauer, *China und die Hoffnung auf Glück*, Dtv, München 1974 (originally published in 1971 in Munich by Hanser), especially pp. 101, 109, 122, 127, 158, and 198. Braun drew my attention to Bauer's work during discussions in Berlin.

ry of man but one from which he has since regressed. Hence the words which Wang cites refer not to the future but to a past in which the ideal of equality had been fully realised:

> Als der Wahre Weg noch wirkte, war alles unter dem Himmel Gemeingut. Die Weisesten wurden gewählt, die Fähigsten betraut. Man sprach die Wahrheit. Es herrschte Gemeinsinn. […] Die Niedertracht hatte keinen Boden, Raub und Gewalt sahn kein Land. Man mußte die Tore nicht verschließen. Das hieß der Große Frieden.[19]

The closing lines of the epilogue emphasise that, despite the contemporary regression from the ideal of equality, it is an ideal which we have it within our power to retrieve:

> Die neuen Zeiten, von den alten wund
> Sind neu genug erst, wenn wir aufrecht stehn.
> Die Plage dauert und kann uns vergehn.
> In unsern Händen halten wir den Grund.[20]

In sum, Braun's use of powerful visual metaphors and an effective framework gainsay the charge that he lacks a developed sense of the theatre's requirements. Any difficulties of comprehension therefore lie essentially in the density of the text. We have already noted the struggle for comprehension of both director and actors at the Berliner Ensemble before the play's premiere. Anyone who engages with a text of such complexity must go through a similar process of gradual understanding. As the comments of Wekwerth and Schall amply testify, this will embrace, for example, the importance of frequently having to read the text against the grain and of being sensitive to the powerful tension between what is said and what the dramatist may intend us to understand.[21] Actors who rise to the undoubtedly

---

[19] V. Braun, *Großer Frieden*, in Id., *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1990, pp. 181-269, here p. 183.

[20] Ivi, p. 260.

[21] For example, when Hsien berates Fan-Feh as being no more than an animal, this is not simply to be accepted as the truth about her but rather as an indication of Hsien's own state of mind – a state of mind from which he is to be emancipated by the power of Fan-Feh's love. Similarly, in the "Flower

daunting challenge of unlocking on stage the theatrical potential of such an uncompromisingly dense text – as the Berliner Ensemble did in their pathbreaking production in 1979 – must find new ways of exploring the themes of peace and equality which are as widely relevant to the present as they were to the China of two thousand years ago and to the socio-political realities of the German Democratic Republic as it entered the final decade of its existence.

Garden" scene where Gau Dsu encounters Fan-Feh for the first time since she was dragged from their home at the play's opening, he continues to see her as his property whereas Fan-Feh already acts like a liberated individual – hence Tschu Jün's caustic comment that the tragic posture which Gau Dsu adopts (that of the forsaken lover) is the product of an old-fashioned aesthetics.

MICHELE SISTO

LA FORMA DELL'UTOPIA.
SU *KEIN ORT. NIRGENDS* DI CHRISTA WOLF

Sì, qualcuno era comunista
perché, con accanto questo slancio,
ognuno era come… più di se stesso.
Era come… due persone in una.
(Giorgio Gaber, *Qualcuno era comunista*)

1. *Genere letterario e utopia*

Pur tematizzando l'utopia – alla lettera – fin dal titolo, *Kein Ort. Nirgends*[1] non appartiene alla tradizione del romanzo utopico che in Germania va dalla *Insel Felsenbug* di Schnabel a *Kruso* di Seiler. Non solo non vi si trova alcuna rappresentazione del 'luogo che non c'è', ma fin dall'inizio il lettore è messo di fronte alla negazione di questo altrove ideale (non importa se dislocato nel passato, nel presente o nel futuro): il 'luogo che non c'è' *non c'è*, «da nessuna parte». Scritto nel 1979, a ridosso del caso Biermann, Christa Wolf vi elabora com'è noto uno dei momenti più difficili del rapporto tra élite letteraria ed élite politica nella DDR, quando la speranza coltivata da molti intellettuali che la Germania socialista potesse costituire la realizzazio-

[1] Ch. Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Aufbau, Berlin-Weimar, 1979 (d'ora in avanti *KON*). Per una buona lettura complessiva e una bibliografia aggiornata vd. H. Scholz, *«Kein Ort. Nirgends» (1979). Ein reflexiver Erinnerungsraum*, in C. Hilmes, I. Nagelschmidt (Hg.), *Christa Wolf Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 150-156.

ne storica di un altrove ideale rispetto al capitalismo egemone stava toccando uno dei suoi punti più bassi.[2]

Almeno per alcuni elementi, anzi, *KON* potrebbe rientrare nella tradizione della *dis*topia: il salotto del commerciante Merten a Winkel am Rhein, dove nel 1804 è ambientata l'azione, ha, almeno agli occhi dei due protagonisti, gli scrittori Heinrich von Kleist e Karoline von Günderrode, i tratti di un luogo invivibile, popolato da uomini di mondo del tutto integrati nello spirito del tempo, devoti all'ordine, alla tecnica, al progresso e alla divisione del lavoro come Savigny e Nees von Esenbeck. Fra loro non c'è posto per 'poeti' che ambiscono alla realizzazione di sé e del sogno illuminista del *ganzer Mensch* attraverso l'opera d'arte, e che di conseguenza vengono trattati con cordiale condiscendenza – ai limiti dell'irrisione – da chi è certo della superiorità e solidità del proprio ordine di valori. *KON* può dunque essere letto come testo di *Zivilisationskritik* in forma di rappresentazione distopica di un altrove che rispecchia il presente.[3]

Ma ciò che *KON* non adotta, del racconto utopico o distopico, è il cronotopo, ovvero la specifica interconnessione dei rapporti temporali e spaziali che secondo Bachtin definisce il genere letterario.[4] Nel romanzo utopico, come nel genere arcadico-pastorale,[5] il cronotopo dominante è quello idillico (anche laddove l'idillio sia rovesciato in incubo),[6] mentre *KON* è sostan-

[2] Sulle conseguenze del caso Biermann sul campo letterario vd. A. Chiarloni, *1968-1989: una letteratura critica verso il riconoscimento internazionale*, in M. Sisto (ed.), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Libri Scheiwiller, Milano 2009, pp. 125-215, in particolare pp. 171ss.

[3] Sulla *Zivilisationskritik* in *KON* si vedano le pagine, sempre valide, di A. Chiarloni, *Christa Wolf*, Tirrenia, Torino 1988, pp. 95-118.

[4] M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 231-406, qui p. 231, e in particolare il par. 9: *Il cronotopo idillico nel romanzo*, pp. 372ss.

[5] Th. G. Pavel, *Le vite del romanzo. Una storia*, a cura e con una postfazione di M. Rizzante, Mimesis, Milano 2015, in particolare il cap. IV: *Un regno isolato, innamorati esitanti: il genere pastorale*, pp. 137ss.

[6] Caratteristiche del cronotopo idillico sono una rigorosa unità di luogo, la sublimazione della vita quotidiana in «uno scarsissimo numero di realtà fondamentali» (l'amore, la nascita, la morte, il matrimonio, il lavoro, il mangiare, il bere, le età) e l'«unione della vita umana e della vita naturale» (Bachtin, *Le forme del tempo…*, p. 373).

zialmente strutturato, come vorrei dimostrare, su un diverso cronotopo, la cui specificità è decisiva nel determinare la forma del testo e dunque le strategie formali attraverso cui Christa Wolf non solo tematizza la tensione verso l'utopia, ma, per così dire, costruisce un dispositivo per riattivarla in un momento di crisi.

Partendo dunque da un'analisi del cronotopo dominante in *KON* vorrei provare a individuare i generi letterari in dialogo con i quali Wolf elabora questa sua 'prosa', come lei stessa preferisce definire negli anni '70-80 i suoi testi, sottraendosi alle etichette di genere e sottolineandone il carattere sperimentale (nel senso che Brecht dava ai suoi *Versuche*). La mia tesi è che *KON* sia costruito non tanto come un testo narrativo, quanto come una sorta di esercizio spirituale – nel senso di Pierre Hadot – o di rito liturgico, attraverso il quale il lettore viene riconfortato nella sua fede nell'utopia e riammesso nella comunità, vera o immaginaria che sia, di coloro che credono nel 'luogo che non c'è'.

2. *La cornice: un esercizio spirituale in tempi di crisi della fede*

Die arge Spur, in der die Zeit von *uns* wegläuft.

Vorgänger *ihr*, Blut im Schuh. Blicke aus keinem Auge, Worte aus keinem Mund. Gestalten, körperlos. Niedergefahren gen Himmel, getrennt in entfernten Gräbern, wiederauferstanden von den Toten, immer noch vergebend *unsern* Schuldigern, traurige Engelsgeduld.

Und *wir*, immer noch gierig auf den Aschegeschmack der Worte. Immer noch nicht, was *uns* anstünde, stumm.

Sag bitte, danke.

Bitte. Danke.

Jahrhundertealtes Gelächter. Das Echo, ungeheuer, vielfach gebrochen. Und der Verdacht, nichts kommt mehr als dieser Widerhall. Aber nur Größe rechtfertigt die Verfehlung gegen das Gesetz und versöhnt den Schuldigen mit sich selbst.

Einer, Kleist, geschlagen mit diesem überscharfen Gehör, flieht unter Vorwänden, die er nicht durchschauen darf. Ziellos, scheint es, zeichnet er die zerrissene Landkarte Europas mit seiner bizarren Spur. Wo ich nicht bin, da ist das Glück.

Die Frau, Günderrode, in den engen Zirkel gebannt, nachdenklich, hellsichtig, unangefochten durch Vergänglichkeit, entschlossen, der Unsterblichkeit zu leben, das Sichtbare dem Unsichtbaren zu opfern.

Daß sie sich getroffen hätten: erwünschte Legende. Winkel am Rhein, *wir* sahn es. Ein passender Ort. Juni 1804.
Wer spricht?[7]

L'allocuzione con cui ha inizio il testo costituisce a mio avviso una vera e propria cornice, che vale la pena analizzare da vicino. A prendere la parola è un *Ich-Erzähler* che – come già in altre opere di Wolf – è a tutti gli effetti un personaggio, benché connotato da pochissimi tratti, o meglio da uno stato d'animo molto prossimo a quello in cui la scrittrice stessa si trovava all'indomani del caso Biermann:

Ich hab damals stark mit dem Gefühl gelebt, mit dem Rücken an der Wand zu stehn und keinen richtigen Schritt tun zu können. […] Das war also der zwingende Impuls: Es war eine Selbstverständigung, es war auch eine Art von Selbstrettung, al mir dem Boden unter den Füßen weggezogen war. […] Dieses ins Extrem getriebene Zum-Außenseiter-gemacht-Werden, das, was ich an mir existenziell erfuhr: das wollte ich befragen, natürlich auch, um mich davon distanzieren zu können.[8]

Il primo passo verso la «Selbstrettung» consiste nella generalizzazione della propria condizione in un *Ich-Erzähler* che con l'autore non condivide altro che lo stato d'animo: il narratore è un 'io' prostrato nella sua fede nell'utopia, sull'orlo di rassegnarsi al mutismo («immer noch nicht, was uns anstünde, stumm») e all'ubbidienza («Sag bitte, danke. / Bitte. Danke»). Dal punto di vista tecnico il suo discorso si presenta fin dall'inizio come un monologo che presenta i connotati di una meditazione: «Ich habe viele Anfänge versucht, bevor ich den "inneren Ton" hatte – ha dichiarato Wolf –. Da war ein Ton in mir, der getroffen werden wollte».[9] Possiamo immaginare che questa meditazione sia intima o pubblica, a seconda che le frasi che leggiamo vengano pronunciate nell'interiorità di chi parla (p.es. annotate in un diario) oppure di fronte a un'assemblea riunita (p.es. in una cerimonia). Il fatto che la voce narrante parli

[7] *KON*, pp. 5-6 (corsivi miei).
[8] Ch. Wolf, *Projektionsraum Romantik. Ein Gespräch* [mit Frauke Meyer-Gosau, 1982], in Ch. Wolf, G. Wolf, *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik. Prosa und Essays*, Aufbau, Berlin-Weimar 1985, pp. 376-378.
[9] Ivi, p. 389

espressamente a nome della comunità («Und wir…») farebbe propendere per questa seconda lettura, ma non è necessario escludere la prima, che ci porta a collocare il testo entro un genere letterario specifico, quello dell'esercizio spirituale, così come lo ha definito Pierre Hadot.

> Fare il proprio volo ogni giorno! Almeno un momento che può essere breve, purché sia intenso. Ogni giorno un «esercizio spirituale», da solo o in compagnia di una persona che vuole parimenti migliorare. Esercizi spirituali. Uscire dalla durata. Sforzarsi di spogliarsi delle proprie passoni, delle vanità, del desiderio di rumore intorno al proprio nome (che di tanto in tanto prude come un male cronico). Fuggire la maldicenza. Deporre la pietà e l'odio. Amare tutti gli uomini liberi. Eternarsi superandosi.
>
> Questo sforzo su di sé è necessario, questa ambizione giusta. Numerosi sono quelli che si immergono interamente nella politica militante, nella preparazione della rivoluzione sociale. Rari, rarissimi quelli che, per preparare la rivoluzione, se ne vogliono rendere degni.[10]

A partire da questo brano di Georges Friedmann, Pierre Hadot ha sviluppato la sua nozione di esercizio spirituale, che gli ha consentito di reinterpretare in modo originale tutta la filosofia antica, intendendola non più come teoria e speculazione bensì come «arte di vivere».[11] Per Hadot gli esercizi spirituali, il cui principale documento tramandato fino a noi sono gli *Scritti per se stesso* di Marco Aurelio,[12] includono una serie di pratiche attraverso le quali l'individuo, perseguendo la «terapia delle passioni», procede verso «il miglioramento, la realizzazione di sé».[13] Queste pratiche includono la lettura, l'ascolto, le meditazioni (*melétai*), la ricerca (*zétesis*), l'analisi approfondita (*sképsis*), l'attenzione (*prosoché*), le terapie delle passioni (*therapeiai*), il dominio di sé (*enkráteia*), il compimento dei doveri e i ricordi di ciò che è bene (*ton kalón mnémai*).[14]

---

[10] G. Friedmann, *La Puissance et la Sagesse*, Gallimard, Paris 1970, cit. in P. Hadot, *Esercizi spirituali*, in Id. *Esercizi spirituali e filosofia antica* [1988], Einaudi, Torino 2005, pp. 29-68, qui p. 29.

[11] Hadot, *Esercizi spirituali*, p. 31.

[12] Marc Aurèle, *Écrits pour lui-même*, texte établi et traduit par P. Hadot, Le belles lettres, Paris 1998. Vd. Inoltre P. Hadot, *La cittadella interiore: introduzione ai* Pensieri *di Marco Aurelio*, presentazione di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano, 1996.

[13] Hadot, *Esercizi spirituali*, p. 59.

[14] Ivi, p. 34.

Lo stesso Hadot ha riscontrato tracce di questa tradizione nella letteratura moderna, in particolare in Goethe,[15] ma si può leggere in questa chiave anche certa poesia gnomico-meditativa dal barocco tedesco fino a Brecht. Testi di questo genere sono stati in più occasioni usati da Wolf come oggetto di meditazione: penso all'uso della *Trost-Aria* di Johann Christian Günther – testo utopico quant'altri mai – nel secondo capitolo di *Sommerstück* (1989), o alla funzione salvifica che il 'volumetto azzurro' delle poesie di Goethe assume – quasi fosse una *Hauspostille* – in *Kindheitsmuster* (1976) e più tardi in *Leibhaftig* (2002). Così nel settimo capitolo di *Stadt der Engel* il sonetto *An sich* di Paul Fleming, che riaffiora alla memoria dell'io narrante, segna l'inizio della sua reazione alla crisi in cui lo troviamo all'inizio del libro:

Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir und acht es für kein Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.
Was dich betrübt und labt, halt alles für erkoren,
Nimm dein Verhängnis an, laß alles unbereut.
Tu was getan muß sein, und eh man dirs gebeut.
Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.
Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an:
Dies alles ist in dir. Laß deinen eitlen Wahn,
Und eh du förder gehst, so geh in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
Dem ist die weite Welt und alles untertan.[16]

[15] P. Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Cortina, Milano 2009.

[16] P. Fleming, *A se stesso*: «Ma tu resta imperterrito, non darti mai per vinto / non cedere alla sorte né all'invidia. / Rallegrati di te, non stare afflitto / Se sorte, luogo e tempo non ti arridono. // Che porti guerra o porti pace accetta / il tuo destino, non aver rimpianti. / Fai ciò che devi, senza tentennare. / Ché la speranza nasce ad ogni istante. // Ciascuno è fabbro della sua cattiva / o buona sorte. Tutto ciò che vedi / è in te. Rinuncia all'illusione. Prima // di fare un altro passo torna in te. / Solo colui che domina se stesso / possiede la sua vita e il mondo intero» (trad. mia). Vd. Ch. Wolf, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Suhrkamp, Berlin 2010, pp. 156-157. Non a caso Jana Simon, nipote dei Wolf, ha scelto il primo verso di questa poesia come titolo per la raccolta delle sue conversazioni coi nonni: J. Simon, *Sei dennoch*

Wolf è dunque tutt'altro che estranea a questo uso 'terapeutico' della letteratura. Senza arrivare a proporre di leggere *KON* come un esercizio spirituale in senso stretto, vorrei tuttavia rilevare che alcune sue caratteristiche lo avvicinano più a questo genere letterario che a una narrazione *tout court*: il tentativo di dominio di sé messo in scena nella cornice, la lettura dei testi di Kleist e Günderrode, di cui *KON* è in larga misura un montaggio,[17] l'ascolto del dialogo immaginario tra i due poeti del passato, fino all'invito conclusivo al compimento dei doveri («Einfach weitermachen»). *KON* può dunque essere letto nel suo insieme come una meditazione volta alla terapia di una passione specifica: la crisi della fede utopica.

Soprattutto, quella che sembra la rammemorazione – ma in realtà è una finzione – dell'incontro fra Kleist e Günderrode, è strettamente funzionale a questa terapia: non è una rappresentazione del passato (come in un racconto storico o biografico), ma una fantasia volta a produrre una modificazione dello psichismo del narratore e, come vedremo fra un attimo, del lettore. Così le *hypomnémata* di Marco Aurelio, ha dimostrato Hadot, non sono ricordi del passato, ma pro-memoria per il futuro, da leggere e rileggere allo scopo di esercitare, nel senso letterale di mantenere in forma, un determinato stato d'animo. In questo senso parlerei per *KON* di *Erinnerungsraum*[18] solo a patto di intendere la *Er-Innerung* non tanto nell'accezione di *recordatio*, *memoria*, quanto in quella etimologica di *admonitio*, *commonitio*.[19]

Il cronotopo dominante di questo esperimento in prosa non è dunque quello che caratterizza il racconto dell'incontro tra i due poeti a Winkel am Rhein, ma quello della cornice, ed è più vicino agli *Scritti per se stesso* di Marco Aurelio che all'idillio del

---

unverzagt. Gespräche mit meinen Großeltern Christa und Gerhard Wolf, Ullstein, München 2015.

[17] Oltre 90 citazioni da Kleist e Günderrode – ma anche da Hölderlin, Novalis, Büchner, fino a Brecht – sono state individuate da U. Brandes, *Das Zitat als Beleg. Christa Wolf*, Kein Ort. Nirgends, in. Id. *Zitat und Montage in der neueren DDR-Prosa*, Peter Lang, Frankfurt/M. 1984, pp. 61-100.

[18] H. Scholz, *«Kein Ort. Nirgends» (1979). Ein reflexiver Erinnerungsraum*, p. 150.

[19] Vd. il *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (www.woerterbuchnetz.de), *ad vocem*.

romanzo utopico: lo spazio interiore di un io che, per combattere uno stato d'animo prostrante, fa ricorso a un esercizio di meditazione. Solo entro l'*hic et nunc* di questa meditazione acquista senso l'evocazione dei «Vorgänger» e la «erwünschte Legende» del loro incontro.

D'altra parte in questo esercizio il narratore non è solo. Pretende anzi di parlare a nome di una comunità, della quale si fa rappresentante adottando la prima persona plurale e convocandola, idealmente, fin dalla prima frase: «Die arge Spur, in der die Zeit von *uns* wegläuft». Anche la lingua che usa ha spiccati tratti comunitari: «Eigentlich – così Wolf – ist es mehr ein Sprechen als ein Schreiben, wenigstens am Anfang. Eine gewisse Suggestivkraft der Sprache wollte ich schon auch, einen gewissen Rhythmus».[20] Questa «Suggestivkraft der Sprache» è ottenuta impastando insieme i linguaggi della letteratura (le frasi in epigrafe tratte da lettere di Kleist e Günderrode), della fiaba («Blut im Schuh», da *Aschenputtel* dei Grimm), della liturgia («gestorben und begraben, niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage auferstanden von den Toten, aufgefahren gen Himmel» sono parole del Credo apostolico), dalla preghiera («und vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unseren Schuldigern» sono versi dal Padre nostro):[21] il lettore non è invitato a riconoscere puntualmente le citazioni (sarebbe un gioco postmoderno a cui la scrittrice evidentemente non è interessata), ma a riconoscersi in una lingua 'comunitaria', che fa parte dell'esperienza e del patrimonio di tutti.

La lingua della letteratura, come quella delle fiabe e della preghiera, viene qui contrapposta alla lingua della realtà data, dominata dai gerghi variamente ideologizzati della politica, dell'economia, del giornalismo, della scienza e della tecnica. È la lingua di un altrove, di un 'luogo che non c'è' (ancora), di una possibile utopia. Non solo: i testi rimasticati dalla voce narrante raccontano tutti storie di riscatto. Gesù, crocifisso, risorge per ascendere al cielo e sedere alla destra del Padre; Cenerento-

[20] Wolf, *Projektionsraum Romantik*, p. 389

[21] Per un'analisi dell'incipit del romanzo, attenta a tutti i riferimenti religiosi e letterari, vd. A. Firsching, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996, pp. 154ss.

la, bistrattata dalla matrigna e dalle sorellastre, sposa il principe e diventa regina. Le vittime di oggi saranno saranno i salvati di domani. Così è accaduto, *post mortem*, a Kleist e Günderrode. Così il narratore si augura accada anche a se stesso e al lettore.

O almeno è questa la percezione che *KON* intende produrre mettendo in scena, nella cornice, non solo un 'io', ma un'intera comunità che attraversa un momento di crisi dell'utopia. Invece di uno dei tanti racconti a chiave sulla DDR degli anni '70 (beninteso, *KON* è anche questo, ma solo in second'ordine) abbiamo così un dispositivo di *Er-Innerung* dell'utopia messo al servizio di qualunque lettore, in qualunque tempo e in qualunque parte del mondo, condivida lo stato d'animo del narratore. Dicendo 'noi' il narratore si fa portavoce di questa comunità, assumendo un ruolo di *primus inter pares*: come il corifeo nella tragedia greca, o il sacerdote nella messa cristiana, si assume il compito di guidarla in una sorta di rito catartico. Per partecipare al rito bisogna esservi disposti, bisogna cioè condividere lo stato d'animo di crisi della fede e sentirsi parte della comunità convocata. A questo tipo di lettori, non ad altri, è rivolto *KON*, che si propone dunque come testo ad accesso selezionato, in un certo senso esoterico (e accetta il rischio di apparire respingente a chi non ne condivida i presupposti).

La comunità ideale che viene così a costituirsi conferisce all'esercizio spirituale della cornice una dimensione, per così dire, assembleare: nello spazio e nel tempo della scrittura, che idealmente coincidono con quelli della lettura, si svolge non solo una meditazione, ma quasi una cerimonia, i cui protagonisti sono il narratore e ciascun lettore (*tutti* i lettori *insieme*). Il cronotopo dominante si avvicina in questo modo piuttosto a quello di un oratorio, come la *Matthäus-Passion* di Bach, o a quello di una messa: un genere di testo per cui Wolf manifesta un vivo interesse, come testimonia ad esempio la «meditazione musicale» sulla *Missa in Tempore Belli* di Haydn che chiude la raccolta *Hierzulande Andernorts*.[22]

[22] Ch. Wolf, *Dünn ist die Decke der Zivilisation. Musikalische Meditation. Joseph Haydn,* Missa in Tempore Belli, in *Hierzulande Andernorts. Erzählungen und andere Texte*, Luchterhand, München 1999, pp. 204-219.

Veniamo ora ai due protagonisti, Kleist e Günderrode.[23] Il narratore li evoca di fronte alla comunità in quanto «Vorgänger» nel senso letterale del termine: individui che li hanno «preceduti» nella stessa esperienza di sconforto. Potremmo anche dire, indulgendo all'analogia con la letteratura religiosa: due santi martiri, che si sono sacrificati per la fede,[24] hanno cioè preferito la morte piuttosto che conformarsi allo spirito del tempo, rendendosi «colpevoli» di «Vefehlung gegen das Gesetz» ma prefigurando allo stesso tempo, con la loro *Haltung* etica aternativa, la possibilità di un mondo diverso. Del resto, il genere letterario a cui il narratore allude introducendo l'evocazione del loro incontro, è quello della leggenda,[25] che com'è noto indica, nel medioevo, i testi 'da leggere' ad alta voce nel refettorio dei monasteri durante i pasti, generalmente brani delle vite dei santi, che dovevano invitare i monaci, attraverso l'esempio, alla quotidiana edificazione personale.[26] In questo caso si tratta però di una leggenda «desiderata», del tentativo volontaristico – e in questo senso sì, utopico – di far esistere nell'immaginazione un incontro che non è esistito nella realtà.

La narrazione di questo incontro, che di per sé potrebbe assomigliare a un episodio da vite dei santi sfiorando la caduta nel

[23] Scegliere come protagonisti siano un uomo e una donna, uno scrittore canonizzato e una scrittrice dimenticata che Wolf stessa contribuisce a riscoprire illuminando le ragioni sociali del suo fallimento letterario, fa naturalmente della legittimazione di una prospettiva femminile sulla realtà (*gender issue*) e nella letteratura (*Frauenliteratur*) uno dei motivi principali di *KON*: vd. p.es. S. Bird, Kein Ort. Nirgends. *A Place for Feminist Deconstruction?*, «Forum for Modern Language Studies», 31 (1995) fasc. 4, pp. 345-358. In questa sede intendo però concentrarmi sull'aspetto universalistico della 'prosa comunitaria' di Wolf, rivolta a donne e uomini 'di fede' utopica al di là delle differenze di genere, che pure non vengono occultate, ma, anzi, messe in rilievo.

[24] Di «unsere Martyrien», alludendo a chi si sacrifica per la fede nel socialismo e in generale alla «moralische Existenz» di ciascun individuo, parla l'io narrante di *Nachdenken über Christa T.* nel capitolo XIII, ambientato nel monastero di Rila, in Bulgaria: Ch. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, hrsg. von S. Hilzinger, Luchterhand, München 1999, p. 128.

[25] Cfr. Firsching, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*, pp. 152-153.

[26] Università di Milano, Dipartimento di Studi Linguistici Letterari e Filologici, *Generi e forme della letteratura tedesca*: http://users.unimi.it/lettted/sub/prosa/Leg_def.html# (consultato il 28.12.2016).

kitsch, è tuttavia solo l'oggetto della meditazione-cerimonia della cornice. A produrre la *Er-Innerung* della tensione utopica è il modo in cui esso viene rappresentato, la forma che viene data al contenuto. È infatti mutando progressivamente la focalizzazione che il narratore-officiante fa esperienza, insieme al lettore, di tre condizioni successive: l'isolamento iniziale; l'incontro e il riconoscimento di un *Gleichgesinnter*; e infine la comunione e il rinnovamento della professione di fede nell'utopia.

3. *La «erwünschte Legende» dell'incontro fra Kleist e Günderrode*

Weiße Handknöchel, Hände, die schmerzen, so sind es *meine*. So erkenne *ich* euch an und befehle euch, loszulassen, um was ihr euch klammert. Was ist es. Holz, schön gezwungen, Lehne eines Sessels. Der Sitzbezug schimmernd, in ungewisser Farbe, silberblau. Glänzendes Parkettmosaik, auf dem steh *ich*. Menschen zwanglos über den Raum verteilt, wie das Gestühl, in schöner Anordnung. Das verstehen sie, man muß es ihnen lassen. Geschmack, Geschmack. Sie nennens Kultur, *ich* Luxus. Höflich bleiben und schweigen, die kurze Zeit. […] Die Fräulein am Fenster verstellt mir den Blick auf die Landschaft.

Ja: Die unbedingte Richtigkeit der Natur. Die Günderrode, überempfindlich gegen das Licht, bedeckt die Augen mit der Hand, tritt hinter den Vorhang. Wert ist der Schmerz, am Herzen der Menschen zu liegen, und dein Vertrauter zu sein, o Natur! All die Tage über geht *mir* die Zeile nicht aus dem Kopf. Der Verrückte Dichter. Zuspruch suchen bei einem Wahnsinnigen – als wußt *ich* nicht, was das bedeutet. Schon denk *ich*, *ich* hätt im Stift bleiben solln […].[27]

All'interno della cornice – dunque nell'*hic et nunc* della scrittura e della lettura – il narratore inizia a raccontare la leggenda dell'incontro fra Kleist e Günderrode, o meglio a *performarla*. Perché l'incontro non è riferito al passato, adottando magari il cronotopo del romanzo storico, ma al presente,[28] a sottolineare che, anche se in apparenza ci troviamo in un altro spazio

[27] *KON*, pp. 8-9 (corsivi miei).

[28] Per un'intelligente analisi dell'uso dei tempi verbali e dei pronomi personali in *KON*, volta a stipulare un nuovo patto di lettura tra autore e lettore, al confine fra realtà e finzione, vd. E. Prak-Derrington, *'Wer spricht?'. Über Tempora, Pronomina und Grenzverwischungen in Christa Wolfs* Kein Ort. Nirgends, «Cahiers d'Études Germaniques», 37 (1999) fasc. 2, pp. 173-184.

e in un altro tempo – Winkel am Rhein nel 1804 – tutto continua a svolgersi nel cronotopo della cornice, ovvero all'interno del monologo-meditazione del narratore-officiante. Qui però l'*Ich-Erzähler* assume la posizione novecentesca illustrata da Aurbach nell'ultimo capitolo di *Mimesis*: «quasi tutto ciò che è detto, è il riflesso della coscienza dei personaggi», che il narratore «osserva con occhi che dubitano e domandano – non diversamente da un presonaggio del [racconto] stesso», in modo che «non sembra esistere fuori dal [racconto] stesso nessun punto dal quale vengono osservati».[29]

Nella prima parte del racconto (pp. 7-124) il narratore, dunque, quasi scompare: si limita semplicemente a spostare la focalizzazione, accostandosi ora al punto di vista di Kleist ora a quello di Günderrode. Nel farlo adotta diverse gradazioni di prossimità all'uno o all'altra, oscillando tra discorso diretto (usato di rado), discorso indiretto libero (più frequente) e monologo interiore (in cui il punto di vista del personaggio è assunto senza residui), ma sempre rimanendo in quella che Bachtin chiama la 'zona' del personaggio.[30] Il lettore si trova così condotto a osservare quanto accade nel salotto di Merten alternativamente dal punto di vista di uno dei due *Außenseiter*, che anche spazialmente sono posizionati ai margini dello spazio sociale rappresentato. Entrambi si trovano in una condizione di sofferenza, di isolamento, di fragilità psichica (sull'orlo del crollo, come il «poeta pazzo», Hölderlin, del cui *Hyperion* Günderrode rimedita una frase): due dominati, che sperano solo di potersene andare al più presto da un luogo per loro inospitale. In questa condizione di isolamento viene messo anche il lettore.

Tutta questa prima parte, ambientata nel salotto di Merten e scandita da una pendola che batte ogni mezz'ora, è costruita su questa oscillazione. Consta di 17 sequenze, nelle quali il narra-

[29] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1992, vol. II, cap. *Il calzerotto marrone*, pp. 305-338, qui pp. 317-318.

[30] M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, 67-230, p. 125: «La zona è il raggio d'azione della voce del protagonista che in un modo o nell'altro si mescola alla voce dell'autore».

tore si/ci porta alternativamente nella zona di Kleist (9 volte) o nella zona di Günderrode (8 volte), secondo questo schema:[31]

1 (K) 7 *Weisse Handknöchel…* (h. 14.30: K. nota G.)
2 (G) 8 *Ja: die unbedingte Richtigkeit der Natur…* (G. nota K.)
3 (K) 13 *Soll eine Frau so Blicken?...* (G. presenta a K. Savigny e Gunda)
4 (G) 21 *Das Licht! sagt jemand. Karoline...* (G. parla con Clemens)
5 (K) 23 *Kleist sieht zu…* (K. parla di G. con Wedekind)
6 (G) 29 *Die Günderrode spürt den Blick…* (h. 15.00: G. parla con Clemens)
7 (K) 39 *Diese Frau ist unbeugsam…* (K. ha una crisi)
8 (G) 48 *Endlich. Man bittet zum Tee…* (viene servito il tè)
9 (K) 54 *Kleist denkt: Der Brentano scheint…* (scena del pugnale)
10 (G) 65 *Glänzend, Savigny…* (*Traumgespräch*)
11 (K) 72 *Ha, ruft Kleist wie erfreut…* (h. 16.00: K. parla con G.)
12 (G) 83 *Der reine Hohn. Niemand kümmert um sie…* (G. parla con Savigny)
13 (K) 89 *Kleist sieht aus den Augenwinkeln…* (h. 16.30: aneddoto sul cane Bello)
14 (G) 103 *Im milden Nachmittagslicht…* (tutti intorno al tavolo)
15 (K) 107 *Kleist kennt diese Zirkel…* (Clemens legge la poesia di G.)
16 (G) 110 *Als Clemens las, hatte die Günderrode…* (breve passaggio)
17 (K) 111 *Unrühmlich ist es, denkt Kleist…* (h. 17.00: tutti escono all'aperto)

Non è possibile, per ragioni si spazio, soffermarsi sul contenuto di ciascuna sequenza. Quello che vorrei qui mettere in rilievo è come il mutare della focalizzazione del narratore accompagni, verso la fine di questa prima parte, l'uscita di Kleist e Günderrode dalla loro condizione di isolamento.

All'inizio i due, che ancora non si conoscono, appaiono dominati dai loro pensieri e problemi – Kleist dalla sua malattia nervosa, Günderrode dal suo amore non corrisposto per Savigny, entrambi dalle loro ambizioni letterarie ed esistenziali frustrate – ma, fin dalle prime mosse si osservano (sequenze 1 e 2), provano curiosità l'uno per l'altro (3 e 4), scoprono di coltivare entrambi la scrittura (5 e 6), riflettono sul proprio carattere riottoso (7 e 8) – laddove Savigny, con la sua padronanza di sé e il suo sentirsi perfettamente al proprio posto nel mondo costituisce un impietoso termine di paragone per entrambi –, per poi scam-

[31] Il primo numero indica la sequenza, la lettera tra parentesi la 'zona', il secondo numero la pagina dell'edizione Aufbau.

biare le prime battute quando il pugnale caduto per caso dalla borsetta della Günderrode, e raccolto da Kleist, rivela il proposito suicida di lei (9). Segue lo splendido *Traumgespräch*, un dialogo che, in un gioco di scatole cinesi, la Günderrode immagina di condurre con Savigny mentre questi sta parlando con Kleist delle idee di Rousseau e della Rivoluzione francese (10): qui – siamo a una svolta in questa prima parte – viene toccato il punto che marca la distinzione tra gli 'utopisti' Kleist e Günderrode e il 'realista' Savigny, che rappresenta anche gli altri convenuti e «die meisten»:

> Wunderliche Empfindungen und Vorsätze, Günderrode [è la voce di Savigny, immaginata da Günderrode, a sua volta immaginata dal narratore]. Sie haben ja ordentlich republikanische Gesinnungen, ist das vielleicht ein kleiner Rest von der Französischen Revolution? Nun, *da müßten Sie sich mit unserm Freund hier verstehn*; er will und will es mir nicht abnehmen, daß es wohltätig eingerichtet ist, wenn das Reich der Gedanken von dem Reich der Taten fein säuberlich getrennt bleibt.
>
> Worin da die Wohltat liegt, wird er Sie fragen.
>
> Eben das hat er mich gefragt. Und ich sag *ihm und dir*: Die Wohltat liegt in der Gedankenfreiheit, die wir dieser weisen Einrichtung schulden. Oder wollt *ihr* es wirklich nicht sehn, welche Einschränkung auf allem Denken läge, wenn wir fürchten müßten, unsre Phantasien könnten in die wirklichen Verhältnisse Eingang finden. Um Himmels Willen, nein: Daß man die Philosophie nicht beim Wort nehmen, das Leben am Ideal nicht messen soll – das ist Gesetz.
>
> Bleibt zu fragen: Gilt es immer? Ausnahmslos?
>
> Allerdings. Es ist das Gesetz der Gesetze, Kleist, auf dem unsre menschlichen Einrichtungen in ihrer notwendigen Gebrechlichkeit beruhn. Wer dagegen aufsteht, muß zum Verbrecher werden. Oder zum Wahnsinnigen.[32]

In questa fitta tessitura di voci è Savigny – per quanto in un dialogo immaginato dalla Günderrode – ad accomunare Kleist e Günderrode, che per una battuta prende la parola a nome di questi («Worin da die Wohltat liegt, wird er Sie fragen»), in un partito comune («Wollt *ihr* wirklich nicht sehen…»). Nella sequenza successiva, che si svolge nella zona di Kleist (11), assistiamo al primo dialogo tra i due protagonisti, che ha per tema l'opposizione tra la precarietà (*Gebrechlicheit*) da cui entrambi si sentono affetti e la convenzione (*Konvention*) di cui Savigny è il perfetto rappresentante. Alla sequenza della resa dei conti fra

[32] *KON*, pp. 71-72 (corsivo mio).

Savigny e Günderrode, che gli comunica di aver distolto il cuore da lui per dedicarsi alla letteratura (12), ne succedono due che vedono Kleist e Günderrode protagonisti loro malgrado.

Nella prima (13) Kleist è indotto dal suo medico Wedekind a raccontare l'aneddoto del cane Bello, che viene poi commentato dai presenti come metafora della sua propria condizione stallo, tra il rifiuto di accettare un posto nell'amministrazione prussiana (che sottrarrebbe tempo alla scrittura) e l'impossibilità di guadagnarsi da vivere con la letteratura (che non vuole asservire al mercato): qui, dopo una significativa interferenza della zona di Günderrode, poche parole a p. 96 («Er bricht ab, die Sprache…») – la prima di svariate altre interferenze che nelle pagine successive cominciano a incrinare la separatezza delle zone e con essa l'isolamento dei due protagonisti –, viene tematizzata la ricerca di un altrove, una nuova *Heimat*, il sogno di un *Gemeinwesen* ideale, che però Kleist non trova «da nessuna parte» (p. 97).

Nella seconda (15), Günderrode viene presa a bersaglio dall'amico Clemens Brentano, che legge ad alta voce una poesia dal libro da lei appena pubblicato con lo pseudonimo Tian (*Mir ist nicht Treue, was ihr also nennet*), suscitando l'imbarazzo generale e un commento complice di Kleist sull'uso del tempo futuro nell'ultimo verso. L'ultima sequenza (17) si apre quando tutta la compagnia lascia il salotto di Merten per fare una passeggiata lungo il Reno: qui Kleist, nella cui zona viene prevalentemente narrata la conversazione, rifiuta di associarsi – benché in schiacciante minoranza – all'elogio del progresso scientifico tessuto da Merten, Brentano, Savigny e Nees von Esenbeck, preferendo mettersi brechtianamente «dalla parte del torto» e difendere le ragioni dell'arte, esiliata dal mondo moderno, e trovando in Günderrode l'unica interlocutrice in grado di comprendere il suo tormentato rapporto con l'artista più importante dell'epoca: Goethe.

Nel corso delle ultime sequenze la separazione fra le due zone, ormai incrinata da interferenze sempre più frequenti, è andata svanendo per lasciare il posto a una zona comune: il narratore torna discretamente a far sentire la propria presenza e costruisce uno spazio in cui ciò che leggiamo è sempre meno filtrato attra-

verso il punto di vista di uno dei due personaggi, e sempre più condiviso (almeno all'apparenza, perché restiamo pur sempre all'interno della meditazione dell'*Ich-Erzähler*). Anche il lettore abbandona, insieme a lui, la prospettiva soggettiva e senza via d'uscita dell'individuo isolato e sale a un livello più alto e oggettivo (non foss'altro che perché non più strettamente soggettivo). Con l'elevarsi del punto di vista diventa possibile scorgere l'orizzonte: non a caso troviamo qui la prima descrizione del paesaggio che appare neutra, non focalizzata, cioè, attraverso Kleist o Günderrode («Mäuerchen aus Naturstein…», p. 124).

Pierre Hadot fornisce molti esempi antichi e moderni dell'«esercizio dell'immaginazione con cui ci si rappresenta la visione delle cose da un punto elevato»[33] (da una vetta, in volo, dallo spazio). In *KON* troviamo qualcosa di più e qualcosa di meno: non si giunge a quello «sradicamento che libera dalla gravità terrena» a cui nella filosofia antica corrisponde lo sguardo dall'alto, «accompagnato spesso da una visione critica rivolta alla piccineria e alla ridicolaggine di ciò che appassiona la maggior parte degli uomini»;[34] ma attraverso il mutamento di focalizzazione facciamo esperienza del passaggio (dialettico-dialogico) da una prospettiva più bassa (individuale) a una più alta (comunitaria). In questo consiste l'esercizio spirituale che il narratore compie nella sua meditazione e fa compiere al lettore nella cerimonia da lui officiata.

4. *'Wir': la comunità possibile*

Mutando gradualmente la focalizzazione il narratore ha dunque costruito un nuovo spazio, non uno spazio rappresentato ma uno spazio della rappresentazione, nel quale le soggettività dei singoli possono confrontarsi, riconoscersi, entrare in dialogo. È questo il 'luogo che non c'era' all'inizio della leggenda, e adesso c'è. Con la frase «Einmal nimmt Kleist höflich Karolinens Arm» – che segnala il primo contatto fisico tra i due – inizia la

[33] Hadot, *Ricordati di vivere*, cap. *Lo sguardo dall'alto e il viaggio cosmico*, pp. 51-98, qui p. 58.
[34] Ivi, p. 59.

seconda parte della leggenda (pp. 124-158). La condizione di isolamento è superata attraverso il reciproco riconoscimento: gli 'io' di Kleist e Günderrode si incontrano e dicono per la prima volta 'noi', costituendo il nucleo essenziale di una comunità possibile.

> Ja, sagt die Günderrode, das ist wohl verständlich, daß *wir* dem Zwang, dem *wir* unterstellt sind, in Gedanken wenigstens zu entfliehen trachten. In der Wirklichkeit ist es *uns* nicht erlaubt.
>
> Nahm sie ihn nicht ernst genug? Oder zu ernst? *Und was gab ihr das Recht, sie beide, sich und ihn, in dem Worte 'wir' zusammenzufassen?*[35]

In queste parole viene esplicitato ciò che a livello di focalizzazione è già accaduto: una *Zusammenfassung* dei due 'io' attraverso la costituzione, sul piano formale, di un *Gesprächsraum*, per usare un termine caro a Wolf. All'interno di questo nuovo spazio tutti gli altri personaggi, dominanti nel mondo realmente esistente, vengono relegati sullo sfondo, mentre i dominati Kleist e Günderrode emergono in primo piano e occupano, per così dire, tutto il proscenio, per il grande duetto che costituisce tutta questa seconda parte. Qui i fedeli dell'utopia (Günderrode: «Wir sind auf den ganzen Menschen aus und können ihn nicht finden»)[36] possono esprimere i loro desideri (Kleist: «Freiheit. Ein Gedicht. Ein Haus»),[37] manifestare il loro disagio (Kleist si sente come «Eine Maschine, die auf höchste Touren gebracht und zugleich gebrembst wird»),[38] condividere i pensieri inquietanti che l'isolamento e frustrazione hanno suscitato in loro, discutere di ciò che sta loro più a cuore (la realizzazione di sé attraverso l'opera letteraria), e anche tentare di dar voce alla tensione utopica che li anima:

> Ein Maß war ihm [Kleist] gesetzt, das zu erfüllen er anstreben mußte, eine Verheißung, daß es im Menschen, auch in ihm lag, eine Gangart zu finden, die ins Freie führt.[39]

---

[35] *KON*, p. 126 (corsivi miei).
[36] *KON*, p. 137.
[37] *KON*, p. 127.
[38] *KON*, p. 130.
[39] *KON*, p. 144.

Sie [Günderrode] brächte die Glut auf, die Wand zwischen sich und den anderen einzuschmelzen. Ein Vorgefühl des Lebens, das diesen Namen verdient, ist in ihr.[40]

Possono perfino ammettere con lucidità a se stessi che questa tensione non ha alcuna possibilità di trovare realizzazione nel mondo così com'è:

Kleist zählt sich die Staaten auf, die er kennt, es ist ihm ein Zwang geworden. Daß ihre Verhältnisse seinen Bedürfnissen strikt entgegenstehn, hat er erfahren. Mit gutem Willen, angstvollem Zutraun hat er sie geprüft, wiederstrebend verworfen. Die Erleichterung, als er die Hoffnung auf eine irdische Existenz, die ihm entsprechen würde, aufgab.
Unlebbares Leben. Kein Ort, nirgends.[41]

Ma se nelle loro parole il 'luogo che non c'è' non si trova «da nessuna parte», nel loro parlare esiste già, nella comunità provvisoria che hanno formato riconoscendosi è già realtà. In questo spazio Wolf può mettere in scena il suo progetto utopico per *finstere Zeiten* mutuato dai romantici:

Was mich dann in zunehmenden Maße interessiert hat, als ich mich damit beschäftigte, war ihr, der Romantiker, Versuch eines Lebensexperiments. Es ging nicht mehr um Literatur allein, nicht mal mehr in erster Linie, sondern darum, was diese damals jungen Leute versucht haben: in Gruppen lebend, da es in der Gesellschaft nicht ging, am Rande der Gesellschaft, aber, literarisch gesehen, in ihrem Zentrum.[42]

Da un punto di vista politico, è evidente, si tratta di una sorta di ultima istanza, prima di cedere alla disperazione: ricominciare da capo, dal basso, da piccole comunità di *Gleichgesinnten* è ciò che resta quando ci si è rassegnati all'impossibilità di costruire un «Gemeinwesen […], das doch allen – dem Bauern, dem Kauffmann, dem Höfling wie dem Dichter – gerecht [wird]».[43] Siamo in pieni anni '70, quando in molti paesi dell'Ovest e dell'Est la sensazione di *Auswegslosigkeit* dà luogo a esperimenti di secessione dalla comunità politica per ricentrar-

[40] *KON*, p. 156.
[41] *KON*, p. 157.
[42] Wolf, *Projektionsraum Romantik*, pp. 379-380.
[43] *KON*, p. 97.

si su comunità solidali ed egualitarie di amici,[44] dalle *Wohngemeinschaften* alle comuni. È questo lo sfondo sul quale la piccola, estrema utopia di *KON* si definisce, anche se la sua attualità non è strettamente legata a quel momento:

> Das [der Romantiker] war wohl eine der ersten Generationen, die es als ein Riß in sich empfunden haben, daß sie ihre Möglichkeiten, die sie doch in sich spürten, ganz lebendig, ganz wach, die sie in Gesprächen und literarischen Unternehmungen ausprobierten, nicht als Handlung realisieren konnten. Und das ist heute wieder, so scheint es mir, eine Erfahrung vor allem jüngerer Leute, die allerdings oft, anders als jene damals, nicht in schwere materielle Sorgen sind; die nun aber das, was sie als das eingentlich Menschliche empfinden, gerne leben wollen: nicht ichbezogen, sondern offen, mit anderen zusammen.[45]

5. *«Einfach weitergehn»: il credo dell'utopia*

L'*Ich-Erzähler* apre la terza parte della leggenda (pp. 158-174) fantasticando, come per gioco, la possibilità di un rapporto senza maschere, senza difese, nel quale essere pienamente se stessi:

> Sie bleiben stehn, drehen sich einander zu. Jeder sieht den Himmel hinter dem Kopf des andern, das blasse spätnachmittagliche Blau, kleine Wolkenzüge. Sie mustern sich unverhohlen. Nackte Blicke. Preisgabe, versuchsweise. Das Lächeln, zuerst bei ihr, dann bei ihm, spöttisch. Nehmen *wir* es als Spiel, auch wenn es Ernst ist. Du weißt es, ich weiß es auch. Komm nicht zu nah. Bleib nicht zu fern. Verbirg dich. Enthülle dich. Vergiß, was du weißt. Behalt es. Maskierungen fallen ab, Verkrustungen, Schorf, Polituren. Die blanke Haut. Unverstellte Züge. Mein Gesicht, das wäre es. Dies das deine.[46]

Il narratore vagheggia qui che Kleist e Günderrode vivano, per un momento, una condizione di pura autenticità. Negli «unverstellte Züge» sentiamo un'eco di Brecht («Auch der Haß ge-

[44] Per una spiegazione ontologica della nascita di questo pensiero politico si veda C. Preve, *Una nuova storia alternativa della filosofia. Il cammino ontologico-sociale della filosofia*, Petite Plaisance, Pistoia 2013, in particolare il cap. XVII: *Il necessario ripiegamento individualistico in una comunità protetta di amici in Epicuro e la sua spiegazione ontologico-sociale*, pp. 121-127.

[45] Wolf, *Projektionsraum Romantik*, p. 386.

[46] *KON*, pp. 158-159 (corsivo mio).

gen die Niedrigkeit / Verzerrt die Züge»), che passa *An die Nachgeborenen* il testimone dell'utopia di un tempo «wenn es soweit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist». Al di là del significato letterale, l'utopia, il 'luogo che non c'è', non è un posto ma una condizione: una diversa qualità delle relazioni tra gli individui in una comunità.

Anche in questo caso queste relazioni non vengono rappresentate, ma il narratore-officiante porta il lettore a farne esperienza. La caduta delle barriere tra un 'io' e l'altro dà luogo a una fusione degli individui e a una *con*fusione delle voci: «Ich bin nicht ich. Du bist nicht du. Wer ist *wir*?»[47] Questa domanda – pronunciata da Kleist, da Günderrode o dal narratore? – riprende quella che aveva introdotto l'intera leggenda, facendovi poi da *Leitmotiv*: «Wer spricht?».

Proprio nel momento in cui Kleist e Günderrode, fusi in un 'noi', recitano il loro Credo, il loro *Glaubensbekenntnis* di fedeli dell'utopia predestinati all'annientamento, nel 'noi' si *con*fonde anche la voce del narratore, e con essa, idealmente, la voce di ciascun lettore, dell'intera comunità di *Gleichgesinnten*:

> Kurzatmig, angstvoll müssen *wir* weitersprechen, das wissen *wir* doch.
>
> Auch, daß *uns* keiner hört. Auch daß sie gegen *uns* wehren müssen: Wo kämen sie hin. Dahin, wo *wir* sind – wer wollte es ihnen wünschen. Da *wir uns* nicht wünschen können, zu sein, wo *wir* sind. Da *wir* es nicht ändern können.
>
> Da *wir uns* lieben, uns hassen.
>
> Daß die Zeit *unser* Verlangen hervorbringt, doch nicht, wonach *uns* am meisten verlangt.
>
> Die niedergehaltenen Leidenschaften.
>
> *Wir* taugen nicht zu dem, wonach *wir* uns sehnen.
>
> *Wir* müssen verstehn, daß Sehnsucht keiner Begründung bedarf.
>
> Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und *wir* werden davon nichts als bloß den Umsturz der alten erleben.
>
> Zu denken, daß *wir* von Wesen verstanden würden, die noch nicht geboren sind.
>
> Um Haltung ringen. Als hätte, was *wir* tun oder lassen, am Ende eine Bedeutung.[48]

Riconosciamo in questa specie di litania l'«innerer Ton» della cornice. Nel pronunciare queste frasi, questi *hypomnémata*

[47] *KON*, p. 159 (corsivo mio).
[48] *KON*, pp. 158-161 (corsivi miei).

che i fedeli dell'utopia hanno ripetuto mille volte fra sé e sé, ai quali si tengono aggrappati per sopravvivere, per non arrendersi al mondo così com'è, la comunità dispersa si raccoglie e prende corpo: non per ascoltare il narratore raccontare la leggenda dell'incontro tra Kleist e Günderrode, ma *con* il narratore, Kleist e Günderrode, uniti nello stesso credo.

Proprio la deliberata *con*fusione fra il piano della cornice e il piano della leggenda – che pure strutturalmente non sono mai stati distinti – rende possibile accedere a un nuovo livello dell'esercizio spirituale: dopo essere passato dal piano soggettivo a quello intersoggettivo, il lettore fa ora esperienza della comunione con gli altri membri della comunità, si *con*fonde nel coro.

Attraverso un pensiero rivolto da Kleist al proprio «cadavere», che richiama i «Gestalten, körperlos […] getrennt in entfernten Gräber», torniamo alla cornice, che però non si chiude circolarmente: la situazione è sostanzialmente diversa da quella iniziale, perché la comunità che allora era solo convocata ora si è effettivamente costituita nella relazione che si è stabilita fra i lettori, il narratore e i personaggi attraverso la comune esperienza della scrittura-lettura. Una relazione che, come la 'comunità possibile', trascende il tempo e lo spazio.

È il sentimento, così generato, di essere più di se stessi, di far parte di un *Entwurf* collettivo, a consentire a tutti i membri della comunità di affrontare, liberati dalle passioni, la prospettiva della morte (dell'immortalità?), di scacciare con una risata persino la paura di soccombere. Ampi brani del finale di *KON* (Wenn die Menschen…», «Begreifen, daß wir…») sembrano recitate da un coro che dà voce allo «unausrottbarer […] Glaube» che proprio chi va contro lo spirito di un'epoca si trovi sulla retta via verso la perfezione. «Einfach weitergehn», è l'ultimo pensiero di Kleist e Günderrode, che al tramonto si separano.

Auch ich, denkt Kleist, werde einst ein Leichnam sein in den Gedanken der Menschen? Das ist es, was sie Unsterblichkeit nennen?

Zwischen den Zeiten, denkt sie, ist zweilichtiges Gelände, in dem verirrt man sich leicht und geht auf geheimnisvolle Weise verloren. Das schreckt mich nicht. Das Leben ist doch aus der Hand genommen. Ich muß nicht immer da sein. So wäre ich unverwundbar?

Ohne Anlaß beginnt sie auf einmal zu lachen, erst leise, dann laut und aus vollem Hals. Kleist wird angesteckt. Sie müssen sich aneinander halten, um vor Lachen nicht umzusinken. Näher sind sie nie als in dieser Minute.

Wenn die Menschen gewisse Exemplare ihrer eignen Gattung aus Bosheit oder aus Unverstand, aus Gleichgültigkeit oder aus Angst vernichten müssen, dann fällt *uns*, bestimmt, vernichtetet zu werden, eine unglaubliche Freiheit zu. Die Freiheit, die Menschen zu lieben und *uns* selbst nicht zu hassen.

Begreifen, daß *wir* ein Entwurf sind – vielleicht, um verworfen, vielleicht, um wieder aufgegriffen zu werden. Das zu belachen ist menschenwürdig. Gezeichnet zeichnend. Auf ein Werk verwiesen, das offen bleibt, offen wie eine Wunde.

Was reden sie noch, was denken sie?

Wir wissen zuviel. Man wird *uns* für rasend halten. *Unser* unasurottbarer *Glaube*, der Mensch sei bestimmt, sich zu vervollkommnen, der dem Geist aller Zeiten strikt zuwiderläuft. Ein Wahn?

Die Welt tut, was ihr am leichtesten fällt: Sie schweigt.

Das Licht hat sich verändert. Alle Gegenstände, sogar die Bäume, sind spitz, grell und scharf. Fern hören sie Stimmen. Sie rufen nach Kleist. Die Kutsche nach Mainz soll abfahren. Die Günderrode bedeutet ihm, sich zu entfernen. Sie verabschieden sich durch eine Handbewegung.

Jetzt wird es dunkel. Auf dem Fluß der letzte Schein.

Einfach weitergehn, denken sie.

Wir wissen, was kommt.

Le ultime parole del testo, pronunciate anch'esse dall'intera comunità, acquistano un duplice – e opposto – significato a seconda del piano su cui le leggiamo. Sul piano della realtà, o meglio su quella della storia, ciò che verrà è il suicidio sia di Günderrode (nel 1806) sia di Kleist (nel 1811); ma anche la loro assunzione – prima di Kleist, poi attraverso Wolf anche di Günderrode – nel pantheon della letteratura. Sul piano della possibilità, o meglio su quello dell'utopia, ciò che verrà è il *ganzer Mensch*, la comunità possibile in cui «der Mensch dem Menschen ein Helfer ist» o, riprendendo il Padre nostro dell'allocuzione iniziale, il regno di Dio: «Dein Reich komme».

L'esercizio spirituale di *KON* può quindi essere letto come un ulteriore esperimento di realizzare una 'prosa' comunitaria a cui Wolf si dedica sostanzialmente per tutta la sua carriera, lavorando soprattutto sulle cornici e sulla voce narrante: una 'prosa' che si faccia interprete dei conflitti e delle crisi di una comunità a seconda del momento storico realmente o idealmente esistente – la 'città' nelle prime pagine del *Geteilter Himmel* (1963), il 'wir' giovani comunisti modernizzatori in *Nachdenken über Christa T.*, fino agli 'angeli' incarnati negli scrittori

esuli dalla Germania nazista e nei giovani ricercatori riuniti al Getty Center in *Stadt der Engel* (2010) – e contribuisca dialetticamente al loro superamento. Qui la comunità appare ridotta ai minimi termini e dispersa come in nessun'altra opera di Wolf, e in questo senso *KON* costituisce senz'altro il suo tentativo più 'romantico' – perché quasi disperato – di rappresentarla, o meglio di ricomporla, di *farla esistere*.

DANIELA NELVA

LA TERZA VIA.
SCHWARZENBERG DI STEFAN HEYM

1.

8 maggio 1945, la Germania capitola. La cittadina sassone di Schwarzenberg, appena tredicimila abitanti e un territorio di forma triangolare situato nella parte occidentale dei Monti Metalliferi (Erzgebirge), al confine tra la Germania e la Cecoslovacchia, si trova a essere inaspettatamente *Niemandsland*, terra di nessuno. L'Armata Rossa, proveniente da est, si è arrestata al confine orientale della catena montuosa; l'esercito americano, dopo aver tentato invano di ricevere chiarimenti dall'alto comando circa la linea di demarcazione tra le due zone d'occupazione concordata durante la Conferenza di Yalta, marcia intorno alla zona senza occuparla. Sono questi gli eventi storici da cui muove l'autore tedesco-orientale Stefan Heym nell'elaborare il suo romanzo *Schwarzenberg*, uscito nel 1984 presso la casa editrice monacense Bertelsmann. Il resto del narrato, a partire dai nomi dei personaggi, con i rispettivi ruoli e ideali politici, è letteratura, ovvero magistrale rappresentazione di un'utopia.

Fermarsi «lungo il confine con il circondario di Schwarzenberg» recita l'ordine di marcia trasmesso dal governo militare americano alla divisione corazzata di stanza nei pressi di Chemnitz. «Ma quale confine?» chiede il sergente Whistler al suo superiore «quello orientale o quello occidentale?».[1] Il tenente Lambert tentenna, non sa rispondere, la direttiva non è chiara: procedendo lungo il confine orientale si corre il rischio di im-

[1] S. Heym, *Schwarzenberg*, btb, München 2004, p. 14 (trad. mia).

battersi nelle milizie sovietiche che transitano nel medesimo territorio; se si opta per il confine occidentale – mentre l'Armata Rossa si arresta sulla linea orientale – c'è invece il pericolo di consegnare il triangolo montuoso ai manipoli nazisti ancora presenti nella zona.

Neanche il maggiore Pembrocke, fortunosamente raggiunto al telefono, è in grado di dirimere il problema; dopo una notte di bagordi, annaffiata con bottiglie di champagne e cognac appena requisite, non è abbastanza lucido per comprendere il peso della questione, sebbene essa gli venga posta con frasi essenziali, «soggetto, predicato, oggetto». «Schwarzen-cosa?», farfuglia il militare all'apparecchio, «Schwarzenberg? Dove si trova? E cosa dice che c'è là?», «Perché i russi? Cos'ha con i russi?».[2] Se l'eventualità, azzardata a mezze parole da Lambert, di prendere contatto con i sovietici è fuori discussione – «è pazzo?» replica Pembrocke con la voce incrinata, chiamando in causa chissà quali organi militari superiori –, non resta che affidarsi alla sorte di una monetina da venticinque centesimi. «Testa è ovest, croce est» stabilisce Whistler. «Testa» dice Lambert.[3]

La vicenda di Schwarzenberg è, ironizza Heym, scomoda, inopportuna. Un evento da dimenticare. Nell'immediato secondo dopoguerra, sulla soglia temporale della quarantennale contrapposizione tra i due blocchi, quella parentesi di libertà ha rappresentato infatti un pericoloso esempio di autodeterminazione democratica. Confinato in quarantena poiché potenzialmente infettivo, ridotto a non-luogo, a evento rimosso e negato, il passato della cittadina sassone giace ora sepolto nello spazio afono della memoria collettiva:

> La Repubblica di Schwarzenberg non è più rintracciabile. Lo stesso territorio che le apparteneva è stato smembrato. Parrebbe quasi che alcune persone abbiano avuto interesse a cancellare ogni sua traccia, come se questa piccola repubblica, guidata da uomini onesti e di buon senso, sia stata qualcosa di nocivo, una sorta di malattia, un bubbone da cauterizzare. È diventata, a giusto dire, un non-avvenimento. Non se ne parla a scuola, e provate a recarvi negli archivi segnati da quell'epoca difficile: contengono comunque ben poco. Mi potrei del resto sbagliare a scorgere dietro a questa rimozione di un

[2] Ivi, p. 16.
[3] *Ibidem*.

pezzo di storia una scelta intenzionale che, com'è nella natura delle cose, potrebbe essere stata di natura politica.[4]

In quanto entità politico-amministrativa, la 'repubblica' di Schwarzenberg, si sa, non è mai esistita. La storiografia riporta di come, di fronte all'improvviso vuoto di potere venutosi a creare e al pericolo di una riaffermazione di singoli gruppi nazisti, sei cittadini provenienti dagli ambienti comunisti e socialdemocratici abbiano costituito spontaneamente un comitato antifascista attorno al quale si sono poi radunati altri compaesani.[5] Deposte le autorità naziste, il comitato si occupa, per quanto possibile, delle necessità più immediate della popolazione locale: l'approvvigionamento e la distribuzione di generi alimentari, il reperimento di medicine, l'organizzazione della sicurezza pubblica, la salvaguardia delle fabbriche della zona.[6] Si è insomma cercato di far fronte a una situazione che all'epoca si percepiva come temporanea. Il 4 luglio, a seguito di una serie di trattative con i sovietici, l'Armata Rossa occupa infatti il territorio di Schwarzenberg, avviando una radicale riorganizzazione

[4] Ivi, p. 10. «Die Republik Schwarzenberg ist nicht mehr auffindbar. Selbst das Gebiet, das einst zu ihr gehörte, ist aufgeteilt worden. Fast scheint es, als hätten gewisse Personen ein Interesse daran gehabt, alles Gedenken an sie auszulöschen, so als wäre diese kleine Republik, geleitet von wohlmeinenden und ehrlichen Leuten […] etwas Schlimmes gewesen, eine Art Krankheit, eine Pestbeule, die man ausbrennt. Sie ist, wie soll man sagen, ein Nicht-Ereignis geworden; kein Wort über sie wird laut im Schulunterricht; und versuchen Sie einmal, an die Archive heranzukommen, die, durch die Zeit damals bedingt, sowieso nur Dürftiges enthalten. Ich kann mich auch täuschen, wenn ich hinter dieser Verdrängung eines Stücks Geschichte eine Absicht vermute, welche, das liegt in der Natur der Dinge, eine politische gewesen sein müßte».

[5] Per una succinta biografia dei sei fondatori del comitato antifascista si veda *Der Aktionsausschuss in Schwarzenberg 1945*, Stadtverwaltung Schwarzenberg, reperibile anche online sul sito www.schwarzenberg.de (consultato il 20.08.2016).

[6] Per una ricostruzione dettagliata degli eventi storici che hanno avuto luogo a Schwarzenberg si rimanda a W. Gross, *Die ersten Schritte: Der Kampf der Antifaschisten in Schwarzenberg während der unbesetzen Zeit Mai/Juni 1945*, Rütten & Loening, Berlin 1961; I. Seifert, M. Müller (Hg.), *Freie Republik Schwarzenberg. Zeugnisse einer Legende. Dokumente und Berichte*, Kunstverein Schwarzenberg, Schwarzenberg 1998; L. Lobeck, *Die Schwarzenberg-Utopie. Geschichte und Legende im „Niemandsland"*, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2004.

amministrativa. Prima suddivisa in circondari più piccoli, la zona passa infine sotto il controllo della Wismut, la ditta estrattiva a partecipazione sovietica e tedesco-orientale attiva nella lavorazione dell'uranio, di cui il sottosuolo della zona è particolarmente ricco.

La Schwarzenberg di Heym è dunque un'altra cosa. Tra verità e leggenda, realtà e rielaborazione letteraria, è l'abile penna dell'intellettuale socialista, da sempre attento alle storture della Storia e alle possibilità mancate, a tratteggiare un'utopia, la sua utopia: quella di un fruttuoso incontro tra socialismo e democrazia, modello politico per la DDR degli anni Ottanta.[7]

2.

Nella finzione letteraria è Ernst Kadletz, il capo del comitato antifascista, a ricostruire retrospettivamente quanto accaduto a Schwarzenberg. Nella prefazione al testo Stefan Heym finge di aver intrattenuto con lui lunghi colloqui registrati su nastro, quasi a voler suffragare l'autenticità del narrato. Sul racconto del suo personaggio Heym innesta poi la voce di un narratore onnisciente, a cui affida il compito di trasporre l'esperienza e il ricordo individuali sul piano della storia collettiva.

Veniamo al testo. «L'importante in questo momento» afferma il giovane Max Wolfram in occasione del suo primo incontro, a guerra finita, con Kadletz «è il potere» e «bisogna solo conquistarlo».[8] Mentre la maggior parte dei cittadini di Schwarzenberg vive alla giornata, lottando per sopravvivere, e le autorità locali non direttamente compromesse con il nazismo sembrano paralizzate di fronte all'urgenza del momento, Wolfram, l'esperto teorico «di tutte le utopie»,[9] interpreta l'inopinato vuoto di potere come l'occasione propizia per «cercare nuove, migliori vie».[10] Di padre ebreo a cui i nazisti hanno espropriato la sartoria, Wolfram esprime la salda consapevolezza politico-ideologica di chi guarda al futuro con una ben precisa progettualità. Nella sua tesi in filosofia *Soziale Strukturen der Zukunft.*

[7] Heym, *Schwarzenberg*, p. 38.
[8] *Ibidem*.
[9] Ivi, p. 63.
[10] Ivi, p. 56.

Vergleichende Studie utopischer Gedankengänge [Strutture sociali del futuro. Studio comparato di percorsi di pensiero utopico] – scritto che gli è valso il carcere a Dresda e una condanna a morte scampata con la fuga durante i bombardamenti del febbraio '45 – egli ha tratteggiato il programma di uno stato «governato dalla ragione» e retto da una «costituzione che garantisca la libertà dell'individuo nonché la sua felicità».[11] Si tratta ora di metterlo in pratica, dando vita alla prima rivoluzione realizzata su suolo tedesco:

> Vogliamo tentare di dare origine qui a qualcosa che non è mai esistita in Germania e per la quale non esiste alcun modello valido in nessun altro Paese […]: una democrazia. E ciò potrebbe riuscire proprio perché noi partiamo da zero – tabula rasa – noi da soli senza un qualche signore a noi estraneo che ci soffi sul collo per controllare se operiamo in base alla sua volontà.[12]

In modo analogo era apparsa a Heym la DDR quando, nel 1952, agli albori del nuovo stato socialista, egli vi si era trasferito con la moglie Gertrude.

> Per uno come me, che si trascina dietro così tante riserve, è molto interessante osservare gli inizi di una nuova vita che trae origine da un terreno dal quale si riteneva non potesse più nascere assolutamente più nulla di utilizzabile, e incontrare giovani che hanno un atteggiamento positivo nei confronti della vita, vogliono costruire qualcosa e cercano la democrazia. Questo mi ha dato fiducia. Se è possibile che i tedeschi si trasformino, allora deve essere possibile anche per gli altri popoli.[13]

---

[11] Ivi, p. 25.

[12] Ivi, p. 105. «Wir wollen versuchen, hier etwas zu bauen, was es in Deutschland noch nie gegeben hat und wofür es auch in keinem anderen Lande, […], ein gültiges Modell gibt: Demokratie. Und es könnte gelingen, gerade weil wir mit nichts anfangen, Tabula rasa, wir allein, und ohne einen fremden Herrn, der uns über die Schulter sieht, um zu kontrollieren, ob wir's denn auch nach seinem Willen machen».

[13] S. Heym, *Nachruf*, Bertelsmann, München 1988, p. 547. «Für jemanden wie mich, der so viele Vorbehalte mit sich herumschleppt, ist es mehr als interessant, die Anfänge eines neuen Lebens zu beobachten, das aus einem Boden erwächst, von dem anzunehmen war, daß dort überhaupt nichts Brauchbares mehr entstehen könnte, und jungen Leuten zu begegnen, die eine positive Haltung zum Leben haben und etwas aufbauen wollen und nach Demokratie suchen. Mir hat es einen neuen Glauben gegeben. Wenn es möglich ist, daß die Deutschen sich ändern, dann sollte das auch bei andern Völkern möglich sein».

Così si legge in *Nachruf*, il testo autobiografico che l'autore dà alle stampe nel 1988. E tanto maggiore suona l'implicita critica alla DDR mossa da Heym nei primi anni Ottanta con il suo *Schwarzenberg*. Non stupisce certo che l'opera sia uscita solo a Ovest.

«Tutto il potere dello stato scaturisce dal popolo» recita la prima frase del dettato costituzionale redatto da Wolfram.[14] Al suono della quinta sinfonia di Beethoven egli immagina una schiera di cittadini, il capo eretto, avanzare verso il futuro. Ma prima di accordare così tanta fiducia al popolo, non sarebbe forse opportuno confrontarsi con le distorsioni di pensiero dei tanti piccoli, servili, acquiescenti fiancheggiatori dei nazisti? Ecco allora il giovane filosofo interrogarsi, in un lungo monologo, sulla natura del 'popolo' – un tema, questo, particolarmente caro a Heym. Come si può evitare che il potere finisca nelle mani sbagliate? Chi lo deve condurre a una matura consapevolezza democratica? Forse un direttorio di filosofi, come voleva Platone? Ma un direttorio *ex negativo* non è stato forse anche quello nazista? La questione attanaglia Wolfram così come il suo autore Heym. Alla fine non rimangono che il popolo e la speranza che questo «provvisto dei giusti mezzi d'istruzione impari la dottrina» della democrazia: «Non a caso, tutti i migliori utopisti, a partire da Platone, hanno trattato in modo particolareggiato il tema dell'educazione ideale».[15] Si tratta di una lezione ardua, che impone a ognuno di ponderare con ragionevolezza e lungimiranza i propri interessi in rapporto a quelli degli altri, poiché l'uguaglianza ne è il presupposto.[16]

Al centro del programma di Wolfram si colloca dunque l'elemento democratico: libertà di movimento e di espatrio, libertà di pensiero, di espressione e di associazione, diritto allo sciopero, divieto di censura e di controllo della posta. Non è un caso che in un passo di *Nachruf* Heym affermi come la crisi della DDR sia scaturita proprio dal mancato passaggio dalla fase iniziale di un potere forte – assimilabile a una «dittatura»

[14] Heym, *Schwarzenberg*, p. 147.
[15] Ivi, p. 64.
[16] Ivi, p. 124.

pur necessaria al compimento della «rivoluzione» – a un socialismo capace di far proprie le istanze del popolo.[17] Ed è altrettanto significativo che in *Schwarzenberg* sia il comandante nazista Rosswein, nella perversa ricerca di un'autogiustificazione, a sostenere la necessità di un potere totalitario per la realizzazione di ogni utopia politica – nel suo caso, ovviamente, degenere e snaturata.

Superata un'iniziale diffidenza, i membri del comitato antifascista si impegnano a realizzare quanto postulato da Wolfram, tentano dunque l'utopia democratica, che consiste nel percorrere la via di un esperimento incardinato concretamente – come vuole Ernst Bloch – nel contesto storico-sociale dato, dunque nelle circostanze reali generate dal *vacuum* di potere verificatosi a Schwarzenberg. Intorno a Wolfram e a Kadletz si raccolgono una quarantina di cittadini, perlopiù operai comunisti o socialdemocratici che non hanno fatto la guerra perché *wehruntauglich*, inabili per ragioni di salute, o *wehrunwürdig*, ovvero ritenuti non degni di entrare nella Wehrmacht a causa della loro origine ebraica o delle loro posizioni politiche. Costituito il comitato antifascista, si distribuiscono le cariche amministrative. Il mantenimento dell'ordine pubblico è tanto più importante a fronte dell'arrivo di fuggiaschi di ogni tipo e provenienza, *Vertriebene*, prigionieri di guerra e lavoratori forzati che necessitano di cibo, assistenza e alloggio.

È lo stesso Kadletz ad ammettere a posteriori la goffaggine di molte azioni intraprese, a partire dalle modalità della presa del potere. Invece di dirigersi con sicurezza al municipio per destituire il sindaco, i membri del comitato cercano l'appoggio di Wesseling, il presidente del circondario fino a poco prima fiancheggiatore dei nazisti, che solo di fronte a una velata minaccia circa il proprio futuro redige un documento attestante la rimozione del sindaco. Una certa cautela nei confronti dell'autorità costituita si manifesta ancora una volta al momento di occupare il municipio: all'«alt» pronunciato da un semplice portiere dell'edificio, i compagni si arrestano quasi intimoriti – «i nostri riflessi erano a tal punto condizionati», afferma Kad-

[17] Heym, *Nachruf*, p. 671.

letz. Prendere il potere non equivale dunque ad avere la consapevolezza di ciò che esso è e di come lo si esercita. Tuttavia Kadletz ribadisce il valore del tentativo compiuto in quanto apertura a futuri sviluppi:

> Ora Lei potrebbe obiettare che, di fronte a tali avversari, la nostra conquista del potere non possa essere considerata con orgoglio una vera conquista e sembrerebbe non mancarle neppure un certo lato comico, soprattutto per il fatto che essa, senza la precedente sconfitta della Wehrmacht da parte dell'Armata Rossa e degli eserciti alleati, non avrebbe potuto aver luogo. Indubbiamente! Non dimentichiamo però che in Germania non era mai stato possibile realizzare una rivoluzione basandosi solo sulle proprie forze. Tutti gli sforzi in quella direzione erano stati soffocati nel sangue, cosicché quella di Schwarzenberg, per quanto possa apparire misera e modesta, costituisce in ogni caso un precedente e potrebbe servire da esempio per futuri tentativi.[18]

D'altronde, dopo le difficoltà iniziali, i membri del comitato si impegnano nello svolgere le funzioni a loro affidate nel miglior modo possibile. Rapidamente i primi buoni risultati sono evidenti: si è provveduto all'approvvigionamento di generi alimentari e medicine, vi è stata una piccola ripresa della produzione industriale e dunque delle attività commerciali, le strade e gli edifici danneggiati sono stati in parte riparati. Al di là dei miglioramenti materiali si sono poi diffusi tra la popolazione un nuovo senso di solidarietà e un inedito spirito di appartenenza, frutto della cosciente responsabilità nei confronti di un futuro di cui si è ora fautori.

[18] Heym, *Schwarzenberg*, p. 61. «Nun können Sie einwenden, daß angesichts solcher Gegner unsere Machteroberung keine so stolze Errungenschaft gewesen sei, ja, sogar einer gewissen Komik nicht entbehrte, und vor allem, daß sie ohne die vorhergehende Niederringung der Wehrmacht durch die sowjetische und andere alliierte Armeen niemals möglich gewesen wäre. Zweifellos. Aber vergessen wir doch nicht, daß es in Deutschland noch nie gelungen war, eine Revolution aus eigener Kraft zum Siege zu führen; alle Bemühungen in der Richtung waren stets in Blut erstickt worden; so daß unsere erfolgreiche schwarzenbergische, so klein und schäbig sie auch erscheinen mag, immerhin ein Präzedenzfall ist und als ein bescheidenes Beispiel für künftige Versuche dienen könnte».

3.

Il progetto utopico di Wolfram non trova in *Schwarzenberg* un compiuto spazio di realizzazione: esso fallisce di fronte al farsi della Storia.

Nel tentativo di ripulirsi la biografia dopo il periodo di collaborazionismo con i nazisti, Wesseling, il responsabile, come già detto, del circondario, richiama l'attenzione degli americani su quanto si sta realizzando a Schwarzenberg. Con un'astuta missiva dai toni accorati egli segnala la precaria situazione alimentare e sanitaria che affligge la cittadinanza e chiede un immediato intervento dell'esercito statunitense. Il termine *unbesetzt* mette ora in allarme il tenente Lambert, che adesso vede in Schwarzenberg un pericoloso esperimento. Il giudizio di Heym sugli americani non è indulgente. Mentre Wolfram esorta Lambert a sostenere la causa di Schwarzenberg in quanto «laboratorio per lo sviluppo di una piena democrazia»,[19] quest'ultimo accarezza, tra il serio e il faceto, l'idea di trasformare la cittadina in un novello principato di Monaco, crocevia di affari in dollari e rubli, con tanto di casinò da lui stesso diretto. «I termini *Schwarzenberg* e *Schwarzhandel* diventerebbero praticamente sinonimi» – questo il pensiero del tenente.[20]

D'altro canto l'Armata Rossa ha i suoi fedeli alleati, rappresentati nel romanzo dal personaggio di Reinsiepe – esponente di un comunismo dogmatico maturato durante l'esilio a Mosca – impegnato nell'evitare, attraverso i suoi stretti contatti con l'amministrazione militare sovietica, che i cittadini di Schwarzenberg «facciano una sciocchezza».[21] Per lui la terza via non è praticabile. Guidato da un cinico pragmatismo, Reinsiepe sa bene che la condizione di libertà di cui gode Schwarzenberg non può che essere temporanea. È dunque lui stesso ad adoperarsi affinché lo stalinismo si imponga al più presto nella zona. Rivelando la scarsa fiducia in 'quel' popolo, di cui, a suo dire, Hitler è il prodotto, egli è convinto che chi possiede la giusta consapevolezza ha «il compito di disciplinarlo, guidarlo e condurlo in

[19] Ivi, p. 241.

[20] Il gioco di parole è evidente: Schwarzenberg, letteralmente la «montagna nera» per suoi giacimenti minerari, viene trasformata in zona del «mercato nero» (*Schwarzhandel*).

[21] Heym, *Schwarzenberg*, p. 98.

avanti, persino a manganellate, se il potere della ragione fallisce».[22] Come non pensare qui al discorso *Stalin verlässt den Raum* [Stalin lascia la stanza] pronunciato da Heym nel lontano 1964 durante un incontro degli scrittori dei paesi socialisti? In esso l'autore aveva metaforicamente preteso la «disinfezione» della «stanza che Stalin ha lasciato».[23]

Lo stato ideale tratteggiato da Wolfram e perseguito dai membri del comitato antifascista rimane, anche nella finzione letteraria, un modello astratto: a interessare Heym non è la messa in scena di uno spazio utopico alternativo alla realtà del presente; egli è un intellettuale troppo acuto e disincantato per potersi accontentare di un'utopia che rimane sulla carta. Ciò che gli interessa è piuttosto un approccio critico al concetto stesso di utopia, le cui possibilità di realizzazione sono appunto sottoposte al vaglio. Tale orientamento è già implicito nella struttura del romanzo, in cui la voce di Kadletz, proprio in virtù del suo sguardo retrospettivo, finisce per problematizzare il personaggio di Wolfram, che con il suo atteggiamento messianico, di cui è specchio lo sguardo febbricitante, rischia di arenarsi in un astratto modello visionario. L'intento di Heym è quello di mostrare ciò che – forse – sarebbe potuto avvenire, o – forse – potrebbe ancora avvenire, nella DDR degli anni Ottanta, se la dirigenza avesse il coraggio di riprendere il progetto iniziale, datato 1949, volto alla realizzazione di uno stato democratico, antifascista, fondato sulla giustizia sociale. D'altra parte sarà ancora questa la posizione assunta dall'autore nel 1989, quando sull'Alexanderplatz si pronuncerà a favore di un rinnovamento interno allo stato socialista.

Nel 1984, anno di pubblicazione di *Schwarzenberg* – come si è detto, solo a Ovest – è alle giovani generazioni che Heym sembra, per così dire, passare il testimone. Da una cattedra dell'università di Lipsia Wolfram, disilluso e amareggiato, definisce Schwarzenberg «una grande illusione», «un sogno». «Ma ci lasci questo sogno» replica il giovane Kiessling, figlio di uno dei membri del comitato antifascista.[24]

[22] Ivi, p. 244.
[23] Heym, *Nachruf,* p. 684.
[24] Heym, *Schwarzenberg*, p. 272.

ANNA CHIARLONI

L'ARCA PERDUTA DI LUTZ SEILER. FORME DELL'AMICIZIA IN *KRUSO*

1. *L'utopia tedesca. Forme di una metamorfosi*

Se la comparazione letteraria è sempre un'operazione complessa e per certi versi arbitraria, appare tuttavia evidente che nel Novecento il romanzo utopico in lingua tedesca si caratterizza per un suo accento societario, rispetto ad esempio alla produzione inglese, più incline a quel taglio scientifico, a suo tempo inaugurato da Francis Bacon e ben rappresentato nella modernità tecnologica dalle distopie di autori come H. G. Wells, George Orwell o Aldous Huxley.

Anche nel secondo dopoguerra, sia che si tratti del gioco di perle in Castalia – la '*Pädagogische Provinz*' di Hermann Hesse – o di una locomotiva in fuga dalla corruzione del pianeta, come nel caso di Arno Schmidt,[1] la visione di un mondo altro conserva un carattere fondamentalmente sistemico e comunitario, che trova i suoi ascendenti ideali nella *Repubblica* di Platone. Se con la divisione della Germania la funzione dell'utopia si era nettamente differenziata,[2] le attuali tendenze sembrano orientate al recupero di una comune radice, assurgendo a una dimensione

[1] Per i rapporti di Schmidt col genere utopico, in particolare con Schnabel, si veda A. Fambrini, *Arno Schmidt sulle tracce del Sig. Schnabel*, in M. Bonifazio, D. Nelva, M. Sisto (eds.), *Il saggio tedesco del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 237-249.

[2] Cfr. M. Sisto (ed.), *L'invenzione del futuro*, Libri Scheiwiller, Milano 2009, pp. 9ss. Per una prospettiva iconografica si veda di Ch. Klein, *Le thème d'Icare dans la peinture de la RDA*, «Allemagne d'aujourd'hui», 196 (2011), pp.190-204.

sovranazionale capace di interrogare il futuro del percorso europeo. In particolare nell'ampio e ramificato romanzo di Lutz Seiler, *Kruso*,[3] si colgono echi e risonanze che vanno dalla Bibbia a Tommaso Moro e Defoe, da Babeuf a Dostoevskij, fino a Rimbaud e Trakl, per non citare che le fonti più appariscenti cui attinge lo scrittore.

Acclamato all'unisono dalla critica tedesca, incoronato dal *Deutscher Buchpreis* del 2014, *Kruso* è il primo romanzo di Lutz Seiler. Noto come poeta, l'autore (n. 1963) appartiene alla generazione dei 'nati dentro' la DDR – ossia a muro ormai sbarrato – cresce però in Turingia, lontano dalle tensioni della capitale, e tutelato da un solido ambiente domestico.

Equilibrista tra generi letterari anche assai lontani, Seiler opera con sistemi narrativi eterogenei. Nel testo sono riconoscibili diverse impronte: da quella *naturmagisch* e favolistica a quella mutuata dal romanzo d'avventura fino alla ricerca proustiana di un'infanzia perduta. Quest'ultimo aspetto – un leitmotiv nella scrittura di Seiler, sempre attento al suo *Familienroman* individuale – è particolarmente evidente nel movimento anamnestico che, come una *Hausmusik*, sottende la riflessione di Ed, l'eroe comprimario, rievocando sotto traccia la figura paterna quale fonte di certezza entro il muro di cinta della famiglia.

Kruso è un testo complesso, discontinuo e paradossale nella commistione dei registri come molti prodotti del postmoderno, anche ripetitivo nella sua esibita intertestualità – i riferimenti svariano infatti dal *Robinson Crusoe*, implicito nel titolo, a una tradizione filosofica ricca di elementi lirici e visionari. Ma è un testo che affronta, operando con una molteplicità di temi, le domande di fondo sull'agire politico del Novecento. Domande disperse, tralasciate o rimosse, che vengono qui riproposte con la forza disperata dell'utopia. Governato da una struttura binaria, il romanzo attraversa sia una realtà storica concreta, quella della riunificazione tedesca, sia l'indagine sul senso stesso dell'umana esistenza.

[3] L. Seiler, *Kruso*, Suhrkamp, Berlin 2014 (trad. it. di P. Del Zoppo, *Kruso*, Del Vecchio, Roma 2016). A questa edizione rimanderò d'ora in avanti indicando tra parentesi il numero di pagina.

2. *I confini dell'utopia*

Estate 1989, Hiddensee – un'isola DDR sul Baltico. Qui, a poche miglia di mare dalla Danimarca, si concentrano da tempo gli *Schiffbrüchigen*, i naufraghi di uno stato al collasso: intellettuali coi libri appresso, professionisti, gente qualunque stanca di vivere a bassa intensità, intelaiata in un vessativo apparato di controllo. «Wer hier war, hatte das Land verlassen, ohne die Grenze zu überschreiten», si legge a pagina 265.

La scelta dell'ambiente è ancorata a una realtà storica che è utile ripercorrere per chiarire alcuni nessi narrativi. Fin dagli anni Venti ambito luogo di soggiorno di artisti e scrittori, Gerhard Hauptmann tra tutti, l'isola con i suoi vecchi hotel privati era stata nel primo dopoguerra sponda di passaggio a ovest per diversi cittadini della DDR, fino a che nel 1953 Ulbricht recise quella via di fuga statalizzando tutte le strutture alberghiere e rinforzando il controllo costiero nella zona del Baltico a confine con la Danimarca. La stessa produzione agricola di Hiddensee era confluita con la riforma agraria di quegli anni nella LPG di Dornbusch, estesa fino al faro dell'isola.[4] Malgrado le restrizioni, grazie al suo paesaggio scosceso ricco di fauna, nonché l'assenza di mezzi motorizzati, l'isola era rimasta fino alla scomparsa della DDR una meta ambita da musicisti e pittori, artisti e scrittori – tra questi ultimi le cronache ricordano Günter Kunert e Christoph Hein. Non a caso Hiddensee compare in *Ein weites Feld*, il romanzo di Günter Grass sulla '*Wende*', come spazio metaforico, allusivo di un *Niemandsland*, sorta di terra di mezzo sospesa nel tempo e ignara dalle incrostazioni ideologiche vigenti sia a est che a ovest.

Il romanzo di Seiler si sviluppa dunque come *Raumroman*: un'isola di naufraghi con una piccola brigata eterogenea che vive di lavori stagionali. Tra loro Edgard Bendler, detto Ed, spaesato studente in fuga da Halle con zaino e giacchetta da pioniere alla ricerca di un nuovo destino. Dotato di qualche tratto auto-

[4] LPG: Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft. Nelle cooperative agricole i contadini erano organizzati in brigate, l'uso dei macchinari era comune e il terreno veniva coltivato collettivamente. Cfr. Sisto (ed.), *L'invenzione del futuro*, p. 415.

biografico – ama la poesia, Trakl soprattutto, e suo è il punto di vista prospettico da cui procede la narrazione autoriale – Ed, dopo un vano peregrinare per l'isola in cerca di lavoro, viene accolto come sguattero. Fin dalle prime pagine Seiler ne accentua i tratti dell'eroe fragile e schivo, minato da «ein Gefühl von Vergeblichkeit». «Ein Mann ohne Land», straniero anche a se stesso. Segnato dal lutto, Ed si sente inadeguato al mondo, «unwürdig», vocato a un senso di buia inferiorità – è insomma un personaggio parente di Jakob von Gunten di walseriana memoria:

Und wahrscheinlich sah man ihm an, dass er nur unterkriechen, nur verschwinden wollte, dass er im Grunde gescheitert war, aufgelaufen, ein Wrack, erst vierundzwanzig Jahre und schon ein Wrack. (37)

Al centro del gruppo, e di opposta tempra, il protagonista eponimo: Kruso, giovane uomo di origine russa, figlio di un generale sovietico e di un'acrobata al seguito dell'Armata Rossa, ha vissuto un'infanzia tedesca. Di grande carisma, ha linguaggio autorevole e intonazione profetica. Malgrado il suo rango anagrafico, anche lui svolge un'attività marginale: lavora nel *Zum Klausner*, un modesto albergo memore di tempi migliori inerpicato sulla costa, a testimoniare la scelta dei suoi valori di fondo, quelli di un ascetismo comunitario contrapposto al gretto individualismo dilagante nel mondo. Qui agisce infatti la sede di un'organizzazione da lui fondata che porta il nome di *Freie Republik Hiddensee*, sorta di falansterio centrato su di un'etica solidale, palma contro palma nel segno di una «scelta di libertà». Scopo primario di Kruso è trattenere i «naufraghi» approdati a Hiddensee dal fatale passo verso occidente, dimostrando che nell'isola può resistere un laboratorio collettivo in cui vive e opera un'autentica *Gemeinschaft* ugualitaria, costituita quale argine al flusso di cittadini «ammaliati» dal miraggio capitalista.

Die Insel ist das Versteck, die Insel ist der Ort, wo sie zu sich kommen, wo man zurückkehrt in sich selbst, das heißt zur Natur, zur Stimme des Herzens, wie Rousseau sagt. Niemand muss fliehen, niemand ertrinken. Die Insel ist die Erfahrung. Eine Erfahrung, die es ihnen erlaubt, zurückzukehren, als Erleuchtete. (175)

Di varia estrazione, gli accoliti di Kruso, gli «illuminati» nella sua definizione, hanno mansioni diverse. A tavola sono in dodici: come gli apostoli, o i cavalieri di Artù. In questa *res publica ficta* vige un erotismo vincolato alle esigenze del corpo, libero da ogni obbligo istituzionale ma – ogni utopia, si sa, ha un tratto autoritario – ubbidiente a un'economia distributiva interna, amministrata dallo stesso Kruso. Intorno al *Klausner* un paesaggio di smalto marino, uccelli selvatici e verdi forre in cui si nasconde la volpe. Una luce estiva che a tratti taglia la scrittura, sfocando immagini di militari nudi nel sole lungo un litorale di natura intatta.

La scrittura di Seiler è allusiva, non si attesta su un significato univoco. Si sente anzi la volontà progettuale di forzare gli spazi concettuali dell'immaginario narrativo, evitando così l'avvitamento nell'area del *Wenderoman* sociopolitico. D'altronde diversi indizi lasciano intuire come questa generazione, cresciuta in una società d'impianto marxista, senta oggi il bisogno di arretrare nel tempo, richiamando arcaiche risonanze,[5] impulsi provenienti da altre culture prima neglette, se non censurate. Seiler sembra costruirsi un sincretismo privato che recupera, oltre all'utopismo filosofico, elementi eterogenei che spaziano dall'antica poesia germanica al pietismo[6] e al cristianesimo romantico di Novalis, dalla mistica della natura al buddismo, approdando a una gestualità degli affetti inconsueta nella recente letteratura tedesca.

La sequenza narrativa si apre a una dimensione visibilmente utopica, ammiccante nei dettagli, fin dall'esordio, attraverso il percorso di Ed: il suo viaggio da Halle, l'approdo a uno spazio insulare, la posizione dominante del *Klausner* – emblema isolano del bene comune – il lavoro intercalato al tempo dello spirito, infine la funzione organizzativa di Kruso quale novello Utopo di Hiddensee – tutti questi dispositivi si configurano come un esplicito richiamo alla tradizione instaurata da Thomas More e

[5] Con riferimento all'antica mitologia nordica, a p. 268 Kruso individua nelle eroiche truppe di re Hedin gli antenati dei suoi proseliti, descritti poco oltre nella luce dorata del tramonto come provvisti di sacra aureola.

[6] Mi riferisco al termine *Erleuchtete*, che compare tuttavia anche nel linguaggio delle società segrete settecentesche.

proseguita con varia fortuna nei secoli successivi. Nel contempo tuttavia Seiler fa eco a quel carattere sperimentale di 'possibilità' caro a Bloch: l'utopia come paradossale rappresentazione soggettiva, come processo aperto e mutevole di formazione che, lo vedremo nell'esito finale, si declina in dissolvenza lungo la svolta della recente storia tedesca.

3. *La cucina dell'utopia*

Kruso vota i suoi accoliti a una salda regola manuale, intesa come necessario servizio reso a una collettività connessa con la realtà socialista. Nel secco linguaggio burocratico, la locanda *Zum Klausner* è infatti un *Betriebsferienheim* una struttura statale addetta alla ristorazione, soggetta a controlli periodici e disciplinata dall'apparato turistico centrale della DDR che smista il pubblico in scaglioni di cittadini secondo turni prestabiliti. Seiler, che a Hiddensee ha vissuto un'esperienza di cameriere nei primi anni Ottanta, e che ama il colore ruvido e tattile del lavoro, descrive con un certo bonario humor l'edificio nei suoi recessi meno nobili, a cominciare dalle cucine, in cui gli 'illuminati' sono costretti al ritmo incalzante di un servizio affrontato, sì, con la gagliarda energia di un'alleanza virile nella condivisione di uno sforzo comune, ma accidentato da quella obsolescenza caratteristica dell'austera provincia socialista ai suoi ultimi palpiti: tutto in quella gestione è infatti un po' fané, un po' malandato, mancano sia stoviglie che biancheria e i nostri eroi in grembiule si affannano a lavare piatti e a sturare lavabi, tergendosi il corpo sciolto nel sudore in vecchie lenzuola a bandoliera, relitti logori di un antico turismo borghese. Così paludati, alla guisa di «antichi Romani», gli 'illuminati' attraversano l'orario diurno nel registro materico del cibo, con una successione non indifferente di vapori, pignatte e mani intellettuali conce «come cuoio», tra risciacquo di saponi e spurgo degli avanzi.

Vige nelle cucine la concretezza dell'esistenza, il sistema delle cose (Baudrillard), con il loro potenziale narrativo. Come a suo tempo Schwitters, Seiler fruga in basso, nel gorgo dei lavelli, nei segreti orifizi del *Klausner*. Il capitolo intitolato «Der

Lurch» trova i suoi ascendenti nel *Merzbau*, il monumento ai rifiuti dell'artista dadaista. La scrittura dell'autore turingio sobbolle nella materia organica, corre raso terra, esplora le tubazioni fino alle viscere del fabbricato. Coglie ruggine e scarafaggi, lezzo e risciacquo. Il piano metaforico inclina provocatoriamente in direzione opposta al *Flug*, il volo frequente nella letteratura della DDR, quale moto ascensionale mirato a rintracciare un altrove, un *Niemandsland*, nel diagramma dell'etere.[7] Né c'è in *Kruso* l'aura stifteriana dell'inorganico, alcune pagine vanno semmai a braccetto con il *Klopapier* di Grimmelshausen. Seiler punta infatti agli aspetti creaturali, alla fisiologia e, complice Artaud, alla fisiognomica delle deiezioni. Il corpo esprime in libera anarchia il non detto, fino alla versione, di ascendenza joyciana, dei bisogni quotidiani.

Ma la notte, la notte è di altro registro: secondo le classiche regole delle comuni utopiche il tempo libero è dedicato allo spirito. Il buio muta il romitorio in un territorio fuori dal tempo storico: un surreale avamposto di indomita autonomia in cui si legge, si fa poesia – uno dei proseliti ha nome Rimbaud – si gioca a scacchi e si discute sui destini del mondo. Contro la gelida manetta dell'apparato censorio, servono letture occidentali attinte da una biblioteca clandestina ma anche il ritmo largo della festa, il «Walhalla-Stil» dei rituali alternativi nell'alito dell'alcol – parecchio – e della musica notturna. In questa sorta di 'bateau ivre' si muovono i fili del sodalizio tra Ed e Kruso, l'apprendista e il maestro, un sentimento intenso che si configura come uno dei tratti più originali del romanzo.

Seiler ama contrapporre i registri. Lo si vede bene nell'impianto che sottende la nota vibrata del testo, quella che connette il lavoro all'istanza utopica – e alla poesia. Nella mozione degli affetti emergono i diminutivi: Kruso è Aljoscha, e anche Losch. Nasce un rapporto esclusivo, in cui si colgono, oltre a echi di un desueto *Männerbund*, moduli cristologici e elementi mutuati

[7] Il tema del volo è ricorrente in particolare nella lirica, da Grünbein a Kirchner, da Pietrass a Czechowski. Cfr. A. Chiarloni, *'Entgrenzen'. The 'Breaking of Bounds' in Recent GDR Literature*, in M. Gerber (ed.), *Studies in GDR Culture and Society 5*, University Press of America, Lanham (MD) 1985, pp.125-140.

dalla tradizione del *Bildungsroman*. Si delinea a questo proposito un aspetto che si riproporrà con maggior evidenza nell'analisi del rapporto intertestuale tra *Kruso* e *Robinson Crusoe*. Ma chiediamoci: qual è la funzione strutturale di questo riferimento al classicismo nazionale? Il riallacciarsi di Seiler a uno dei generi privilegiati dalla letteratura tedesca, quale il romanzo di formazione, è perfettamente coerente con l'assunto storico di fondo: narrare in chiave surreale la cronologia del complesso transito della DDR da una posizione satellitare nell'ordinamento sovietico, al recupero di un'identità nazionale tedesca, autonoma, sì, ma eticamente memore dei comuni ideali preservati nella storia dell'est europeo. Nel corso del romanzo sarà infatti Ed che, grazie all'esperienza collettiva vissuta accanto a Kruso, maturerà una sua concezione del mondo, fino a chiudere in prima persona la narrazione, conscio dei lutti, ma anche del lascito della sua storia pregressa. Certo, la formazione di Ed passa anche attraverso alcune relazioni erotiche con diverse figure femminili, ma si tratta nell'economia del testo di episodi a basso rilievo narrativo. Il suo rapporto con Kruso è invece centrale. Vediamone le diverse implicazioni.

4. *Le forme dell'amicizia*

In un crescendo di abbracci e mani inverse, nel riscatto – si direbbe – di una gestualità affettiva rimossa dalle convenzioni vigenti, con relativi agguanti nei registri dell'effusione romantica, la scrittura mette in scena un'amicizia virile dai tratti inediti. Il campo semantico si allarga nello svariare a grappolo di termini quali *Brüderschaft, Vertrauen, Freundschaft, Liebe* – un sentire diffuso di generoso calore, che Ed percepisce come sicura dimora, come approdo del suo sconsolato peregrinare.

Né manca in questo palinsesto utopico l'alleanza tra maschi sigillata nel sangue con una lametta da barba, una scena che echeggia i libri d'avventura di Karl May, in partecipe presenza del «soldato buono», un essere mite, anche lui *unbehaust,* e come tanti macinato da un cielo diviso. Perché, e qui torniamo alla valenza politica del testo, non c'è rancore verso chi opera nel

sistema DDR, al contrario si percepisce un'empatia per i molti costretti nei gangli dello stato, nonché un riconoscimento nei confronti di alcune figure istituzionali, si veda per esempio il ruolo culturale dei docenti nei seminari di Halle, in particolare del «Dr. Z.», capace di opporsi alla morsa del controllo ideologico ministeriale. Gli stessi *Grenzer*, i militari armati che bivaccano sulle spiagge di Hiddensee, paiono nella luce di un tramonto d'agosto inerti *Zinnfiguren*, ai margini di una storia che corre altrove, abbandonando sul terreno esseri spaesati:

Ed schmerzte das hilflose Herausragen ihrer Köpfe aus den Gräben – ratlos, verschüchtert, wie am Strand vergessene Kinder, umgeben von einer Welt, die plötzlich fremd und feindlich geworden war. Suchend blickten sie sich um, als warteten sie auf denjenigen, der ihnen alles erklären würde. (269)

L'unica radicale antivoce del testo, rispetto a questa intonazione conciliante, è quella prima predatoria e poi vigliacca di Rebhuhn, l'occhiuto e camaleontico ispettore sanitario di Hiddensee – giacca di pelle e occhiali scuri – pronto a voltar gabbana al primo sentore di svolta. Ma Seiler non si concede la facile rivendicazione dell'oggi, al contrario ci dice quanto disperata sia stata la ricerca di una rotta alternativa in un paese ormai in affanno, sospinto dagli eventi fino a un punto morto della storia. Del resto Rebhuhn ha la consistenza del dettaglio sovrannumerario, legato alla contingenza di alcuni snodi narrativi. Perché nel complesso la lettura trasmette una visione retrospettiva della DDR come di un tempo intorpidito dall'abitudine, privo di quello slancio orgoglioso che attizza la giovinezza. Di qui quel un senso diffuso di rovina, di malinconia condivisa che investe cose e persone. Il passato: un'utopia disdetta, un frutto squarciato da un remoto apparato centrale che tutto pianifica e sorveglia, fino a falsare le carte nautiche che indicano i confini con la Danimarca, fiaccando gli abitanti in una perpetua minorità. C'è scandalo e amarezza nelle parole di Kruso:

Es ist der Abstand, der niemals stimmt, die gefälschte Größe des Meeres, gefälschte Weite, falscher Horizont. Von Küste zu Küste [….] ist es niemals so weit! Wenn sie stimmten, diese Karten, lieber Ed, hättest du Møn in deinem Leben niemals gesehen aus deinem schönen Giebelzimmer, den stillen Fels aus Jenseitskreide, das unschuldsweiße Schimmern, wenn du aufrecht sitzt in

Deinem Bett am Morgen und dich fragst, was du hier sollst, was dir hier eigentlich geschieht, warum du gerade hier gelandet bist… (160)

In questo contesto il *Klausner* assume il valore di un ultimo paradossale atto di resistenza, stretto in quei pochi mesi estivi del 1989: un «Utopie Augenblick» (Karl Heinz Bohrer) incardinato sull'intesa tra Ed e Kruso, dettata dalla comune, intima passione per la poesia. È questo inserto esistenziale, di riflesso palesemente autobiografico, che crea nel precipitare degli eventi una tregua, uno spazio in cui i personaggi riescono ancora a sostare tenendo insieme affetti e destini.

5. *Il battito della poesia*

L'impulso parte da Ed. Studente di germanistica, quel ragazzo timido e confuso fino al balbettio dispone di un repertorio poetico stratificato, costituito da vari lacerti – lui li chiama *Bestände* – cui ricorre per dar voce al suo sentire. Brani appresi nel tempo universitario, frammenti lirici di Trakl soprattutto, che si sono impressi «wie von selbst und buchstäblich, Wort für Wort» (16) nella sua memoria.

Nei versi del poeta austriaco s' innestano con un andamento a tratti sonnambolico, gli elementi di una consonanza che culmina nel monito finale dell'*Epilogo*. Ed e Kruso sono infatti fratelli nel lutto: il tedesco ha perso «G.», la compagna investita dal tram a Berlino Est – una morte in cui risuona l'ombra lunga del *Geteilter Himmel* – il russo è segnato dalla scomparsa della sorella Sonja, annegata ancora adolescente nel tentativo di raggiungere a nuoto Møn, l'isola danese a nord-ovest di Hiddensee.

Per Kruso il mare è memoria, respiro, canta il richiamo immobile di un'attesa. Come nell'*Ofelia* di Peter Huchel, il poeta del dissenso caro a Seiler,[8] l'immagine delle membra bambine nell'acqua scava un solco nel suo pensiero, è una presenza con-

[8] Peter Huchel, colpito da un divieto di espatrio, aveva dato voce fin dagli anni Settanta ad un senso di angoscia collettiva all'interno della DDR. Cfr. F. Cambi, *1945-1968: Il contributo della letteratura al progetto socialista*, in Sisto (ed.), *L'invenzione del futuro*, p. 106.

tinua senza orma, né voce. Di lei resta solo una foto sgualcita. Ed a sua volta, dopo la morte della compagna, ha tentato la via di un silenzioso percorso interiore lasciando gli studi e tornando al lavoro manuale. Nel *Klausner*, accanto a Kruso, ha ritrovato se stesso ma ancora ha gli occhi bagnati di ricordi, nelle mani i gesti di lei, nel corpo il desiderio di un'intimità perduta. Grazie alla simbiosi emotiva tra Ed e Kruso, al loro ritrovarsi nei versi di Trakl, i volti femminili gradualmente si sovrappongono in un ricordo condiviso, fino a confluire in un unico volto, quello di Sonja, la sorella del poeta austriaco:

> […] das Sprechen begann wie von selbst. «Das Foto deiner Schwester, Losch. Es erinnert mich an G., meine Freundin, die überfahren wurde, von der Straßenbahn, vor einem Jahr. Ich weiß, das
> ist verrückt, aber manchmal kommt es mir vor, als hätten wir denselben Menschen verloren». (226)

Ed e Kruso si conoscono e riconoscono guancia a guancia nella voce di Trakl. Tutto ritorna e trema in quei versi che affratellano i due protagonisti nella *blaue Stille* di un comune compianto:

> Wenn [Ed] die Augen schloss, sah er das Foto Sonjas, das in seiner Vorstellung zum Abbild G.s geworden war – er wehrte sich nicht mehr dagegen. (273)

Seiler costruisce così un ardito triangolo filadelfico a doppio fondo, mirato a ricomporre in chiave lirica i diversi lembi di un cielo diviso, creando uno spazio a sé stante che, prendendo a prestito un termine introdotto da Remo Bodei, chiameremo *atopia*.[9]

La sequenza è chiara. Il dialogo poetico tra i due personaggi circoscrive un luogo mentale scollegato sia dal dominio della realtà, sia da quello di una mera fantasia citazionale. La poesia si configura allora come «Widerstand», come «Ort zur Gewinnung von Zeit» (217). Rammemorando l'uno all'altro i versi di Trakl, Ed e Kruso giungono a un equilibrio emotivo in cui l'elaborazione del lutto e il pensiero utopico trovano un appa-

[9] R. Bodei, *La patria sconosciuta della poesia*, «Anterem», 41 (2016), fasc. 92, p. 51.

gamento, una *Heimat* dai confini sacri: «Unser Heiliges!». La poesia cede così forza al ricordo, ne articola la sostanza e invita al futuro, vincolandosi alla forma della promessa:

> Das Foto war nur noch ein Fetzen. Ein kostbarer Fetzen, solange dort das sanfte Lächeln zu erkennen war. Unsere eigene kleine Tote, dachte Ed. […] [Kruso] hielt das Foto fest und sah ihm in die Augen. «Sie ist irgendwo da draußen, Ed. Du kannst meinen Feldstecher benutzen. Du orientierst dich an den Lichtern. Denk an das grüne Licht. Und sollte ich einmal nicht hier sein, für eine Zeit, dann – kümmerst du dich. Versprich mir das. Versprich es, jetzt!» (411)

Ritagliando alla poesia un territorio privilegiato, Seiler introduce una cifra estetica capace di riprodurre sotto un'altra luce l'angoscia della perdita e insieme la riformula, intessendo una rete di senso sempre più estesa. C'è molto pathos in questa pagine fondate sul principio della *philia*. La narrazione si fa interiore, muta il campo semantico e tra i due personaggi comprimari nasce un rapporto di reciproco affidamento, che attinge ad un'altra dimensione, ignara del quotidiano. In quei versi spezzati, scritti da Trakl tra fango e cielo, trasmigrano le figure del lutto: il trauma rivive in forma visiva ma remota, non diretta, restituendo ai due amici il suono traslato del ricordo. La poesia s'inserisce nella cronologia del romanzo con un andamento oscillante, nel senso che procede lungo le vie della narrazione ma anche si volge all'indietro, si china sulla pena pregressa, la cura:

> Leise las [Ed] das Gedicht. […] Sein Herz schlug stärker, in seiner Stimme vibrierte die Kraft, der Rhythmus, genug, die unsichtbare Wunde zu verarzten mit Versen, Versen von Schwermut und Trauer, die alles übertrafen. (327)

6. *La variante Robinson*

Accanto a quello poetico, il gioco intertestuale di Seiler conosce diversi sentieri. Facciamo un passo indietro nella cronologia del romanzo, osservandolo nei suoi espliciti agganci al già citato classico della letteratura utopica europea, il *Robinson Crusoe*. A partire dal titolo, il riferimento al romanzo di Defoe è costante – e a tratti giocoso. Si prenda ad esempio l'*incipit*. Fi-

gura carismatica, dai «tratti somatici indiani», la comparsa di Kruso sulla scena può accendere nel lettore l'attesa delle «strange surprising adventures» promesse a suo tempo dall'autore inglese, invece delle vicende esistenziali di un cittadino sovietico alla vigilia del crollo di un impero. Seiler ne pennella infatti i neri capelli al vento, il corpo bronzeo e asciutto come chiglia al sole: un giovane fondatore, capace di ordine e regola, soggetto di storia come il modello settecentesco, appunto.[10] Nel suo rapporto con Ed, come abbiamo visto perno narrativo del romanzo, la derivazione di Kruso dal *Crusoe* è ripetutamente allusa, e non solo attraverso il deittico che funge da innesco anche alla tradizione tedesca della *Robinsonade*.[11] L'accostamento al testo di Defoe – e al personaggio di Venerdì – è sottolineato nella prima parte dal ricorrente accento sulla minorità di Ed, dal suo affidarsi anima e corpo all'autorevole tutela del *Meister*. Timido e ipersensibile, incerto nell'eloquio, Ed si presenta, l'abbiamo detto, come un eroe debole – votato alla rinuncia, inadeguato al mondo. Tanto più risulta essenziale la variazione operata da Seiler rispetto al *Robinson Crusoe*: malgrado l'identificazione di Ed con Venerdì comporti una protratta aderenza al timbro devozionale del modello settecentesco, Seiler conduce tuttavia il testo a un ribaltamento delle parti: sarà infatti Ed a restare sulla scena del romanzo, è il *Diener* tedesco che, ricco di quell'apprendistato vissuto sotto l'ala protettiva del *Meister* russo*,* sarà in grado di leggere le consegne della Storia, facendosi egli stesso autore di un bilancio finale.

L'ingresso a questo snodo narrativo, è introdotto dal sogno di Kruso. Il registro onirico del dialogo con Ed consente a Seiler di virare nel metaromanzo, segnalando al lettore una netta torsione, una sorta di anamorfosi rispetto a Defoe:

«Du bist kein Schiffbrüchiger, Ed». «Nicht?» «Nein. Zwei Nächte vor deiner Ankunft habe ich geträumt, dass du kommst. Ich habe dich kommen sehen.

[10] Un'eco dell'*Insel Felsenburg* (1731-43) di Schnabel si può intravedere nel fatto che sia Kruso, analogamente a Julius, a introdurre passo dopo passo Ed nella regola dell'isola.

[11] Una traccia analogica tra *Kruso* e il resoconto epocale tipico della *Robinsonade*, è reperibile nella stessa ampiezza della narrazione – il romanzo di Seiler conta 481 pagine – caratteristica della letteratura della sopravvivenza.

Wie schon geschrieben steht: dass jetzt die Zeit sei, mir einen Diener und ihm zugleich einen hilfreichen Freund zu verschaffen». Kruso drehte sein Gesicht in den Wind und legte eine Hand auf Eds Schulter […] «Das ist nur Defoe, Ed, keine Angst. Für Robinson ist Freitag der Lotse, jedenfalls träumt er ihn so. Ein Lotse, der ihm hilft, herunterzukommen von seiner Insel, von seinem Unglück. Im Traum ist es Freitag, der ihm zeigt, welche Orte er meiden muss, um nicht gefressen zu werden, wohin er sich wagen darf und wohin nicht, oder wie er sich Lebensmittel beschaffen kann...». «Aber die Geschichte verläuft anders. Das Buch erzählt, wie Crusoe Freitag rettet, sie erzählt komplett das Gegenteil». «Bist du sicher?» (227)

La lettura – vogliamo definirla postcoloniale? – di Kruso privilegia il ruolo di guida, ovvero la necessità storica di Venerdì nell'economia del racconto di Defoe. La sua visione, per così dire obliqua, introduce altre categorie rispetto a quelle razionali del naufrago settecentesco: è il paradigma del *pathos* amicale tra i due giovani eroi, amplificato come si è visto dalla poesia, che assume qui il valore di un sigillo di conoscenza. E sarà quel sentimento a determinare la formazione di Ed a soggetto consapevole del suo posto nel mondo. Complice però una voce esterna, quella di un'emittente occidentale.

Seiler assegna alla radio una funzione particolare, che gli consente di evitare la rappresentazione diretta degli eventi storici in corso, informandone tuttavia il lettore con secchi comunicati radiofonici. Si tratta di un vecchio apparecchio, detto «Viola», bloccato sulla frequenza del *Deutschlandfunk*: una voce extra-testuale che riferisce le notizie per così dire alle spalle dei personaggi, tenendo insieme la cronologia del romanzo col passo della storia. Quando gli eventi esterni incalzano verso l'esito finale – l'Austria e l'Ungheria hanno aperto i confini verso occidente e le fughe dalla DDR si moltiplicano – Ed, ormai solo, «ultimo dei Moicani» nella cucina del *Klausner*, ripercorre la sua maturazione nel segno della fratellanza con Kruso :

[Ed] war Koch, Hilfskoch und Abwäscher zugleich. Mittelpunkt einer vergleichsweise riesigen
Küche, was ihn trotz aller Rückschläge mit einem gewissen Stolz erfüllte. Nichts bewies deutlicher, wie weit er gekommen war seit seinem Aufbruch. Bevor Zweifel oder Trauer in den Wortlaut dieser Überlegungen einziehen konnte, biss er kräftig in seine Zwiebel: Robinson träumt Freitag, und Freitag erscheint. Kruso hatte nicht falsch gelegen, als er auf ihn gesetzt, ihm vertraut, etwas in ihm gesehen hatte, das er bis dahin nie gewesen war. Er hatte richtig geträumt. (360)

Pur nell'esito divergente, le esistenze di Ed e Kruso conserveranno, anche dopo lo strappo finale, riflessi l'una dell'altra. Ma quali sono le implicazioni politiche di un sistema dei personaggi che si muove nel calco di Defoe? Il binomio Robinson-Venerdì, sussurrato spesso da Ed come una litania, diventa nel corso del testo elemento complementare di quel doppio livello di senso sopra accennato: da una parte è emblema di una virile intesa, di un legame imperituro capace di rimarginare anche il reciproco malinteso – si veda il violento corpo a corpo tra Kruso e Ed nel capitolo intitolato non a caso «Liebe» (391) –, dall'altra la saldatura strutturale russo-tedesca si staglia come metafora del rapporto che ha legato per oltre quattro decenni la DDR a Mosca. Qui si individuano tutti gli elementi del *tableau* storico di Seiler: il sogno di libertà ha origine nell'Europa dell'Est e, se pur tradito, ancora accende spazi di memoria e di scrittura che ne consentono la sopravvivenza.

Nelle immagini di sostegno a tale impianto concettuale affiora la valenza arcaica del linguaggio di Seiler: lo spazio dell'utopia si configura come «Arche», un termine ricorrente nel romanzo,[12] veicolo di un'ampia simbologia di alleanza, densa di significati remoti rispetto a un presente burocratizzato che, in guisa di incombente Leviatano stravolge i rapporti umani, condizionando la stessa vita privata.[13]

Con un'esplicita aura testamentaria l'immagine dell'arca si ripresenta nell'ultima parte del romanzo, quando Kruso si rende conto di aver vissuto un intervallo, un tempo fermo che ora gli si rompe contro le ossa – mentre anche l'isola frana. Il capitolo è intitolato «Die Aufgabe des Ostens». Il russo giace febbrici-

[12] La simbologia dell'arca è come noto molto ampia: lo spettro interpretativo va da quello religioso – è l'imbarcazione che consente a Noè di salvare uomini e animali ma anche il sarcofago di santi e beati – a quello psicanalitico: secondo C. G. Jung infatti, l'arca indica il grembo materno, inteso come rifugio e tutela – e in questo senso l'immagine può indicare la nostalgia di Kruso per la madre scomparsa.

[13] A parlare è Grit, una figura femminile portatrice di una rivendicazione di spontaneità erotica: «[Die] legendäre Arche Kruso [...]: das sei die erste und manchmal die einzige Möglichkeit, jedenfalls für den Anfang, die Möglichkeit unmittelbarer Gemeinschaft, die an Stelle der deformierten Verhältnisse tritt». (240)

tante, accanto a lui Ed si prodiga tentando di nutrire l'amico spossato:

«Die Aufgabe des Ostens, Ed, ich meine des ganzen Ostens, von den Kasachischen Jurten angefangen, vom Zirkuszelt meiner Mutter an, in Karaganda, du weißt, bis zu dieser Insel, dieser Arche [...] wird es sein, dem Westen einen Weg zu zeigen. Einen Weg zur Freiheit, verstehst du, Ed? Das wird *unsere* Aufgabe sein, und die Aufgabe des ganzen Ostens. Ihnen, die es technisch, ökonomisch, infrastrukturell so weit...», er schluckte und fuhr kräftiger fort, «ihnen, die so weit gekommen sind mit ihren Autobahnen, Taktstraßen und Bundestagen, den Weg zu weisen, diese verlorene Seite ihrer... ihres Daseins». (409)

Contro il tracollo dell'utopia socialista, Seiler articola ex post attraverso l'eroe eponimo un'economia sovversiva del dono, opposta all'incertezza lubrica del denaro, ai detriti della moneta, alla mercificazione dell'agire individuale. Ripetutamente Kruso teorizza la necessità di un ritorno ad un senso fondante, alla semenza 'preverbale' di un sapere sepolto ma ancora vivo nelle fibre più intime dell'umano. Si legge qui il riverbero di un orgoglio reperibile anche in altri intellettuali della DDR, da Heiner Müller a Volker Braun, un sentimento oggi definito come *Ostalgie* – nostalgia di una società paritaria, di una 'radice' integra e 'primordiale' che 'è necessario proteggere dalla seducente slavina di scorie' occidentali.

L'orizzonte marino del romanzo è ancora solcato dal 'muro' assurdo e solitario dei radar quando ormai sono aperti i confini e anche da Hiddensee partono frotte di cittadini orientali in fuga. Mentre la storia procede a grandi passi verso la caduta della DDR, Ed e Kruso si ergono sia in quanto custodi di un'elegia funebre, sia come depositari di un'utopia ferita ma ancora capace di sogno e progetto. Sono pagine che trasmettono al lettore il senso tragico di quell'estremo atto di resistenza rappresentato dal *Klausner*. Un tempo utopica «fortezza», l'albergo in autunno si spopola. Sulla retina di Kruso febbricitante già scorrono le immagini di una vendicativa cancellazione delle cooperative agricole – «Ed. Ed? Der Dornbusch brennt!». Poco dopo lui stesso, questo nomade della Storia, sarà travolto nella risacca degli eventi.

Nel novembre isolano cadono le parole, i segni, le note. In questa luce di *fin de partie* resta solo Ed, con la sua nostalgia di Kruso, un singulto muto, sordo, fisso. «Dies ist der Herbst, der – bricht dir noch das Herz», gli sussurra la memoria. Ma immemore dell'invito alla fuga di Nietzsche, Ed resta.[14] Immobile sulla riva, fissa il mare stringendosi alla foto di Sonja, in notturno ascolto del pianto degli annegati nel tempo della Germania divisa:

> Irgendwann schaffte es Ed, sich wieder zu bewegen. Trat man näher ans Wasser, konnte man hören, dass innerhalb der Atmung eine große Unruhe herrschte. Es gab die tiefen, schweren Atemzüge, donnernd, aggressiv, darunter aber lag ein viel hellerer Ton, einem Japsen, Hecheln ähnlich, als ringe das Meer selbst nach Luft, als müsse es selbst fast ersticken... Es waren die kindischen Seufzer der Toten. (382)

Il romanzo, si è detto, è anche una storia d'iniziazione. Nell'ultimo capitolo, intitolato *Epilog* e datato 1993, è lo stesso Ed a prendere le consegne dell'amico scomparso, narrando la vicenda in prima persona e ponendosi al tempo stesso come solitario protagonista del racconto finale.

L'epilogo si apre sul cimitero russo di Potsdam in cui giace Kruso, per poi tracciare, con un taglio protocollare le vie di una ricerca tutta tedesca negli obitori di Copenaghen. S'intuisce un parallelismo. A Potsdam i morti dell'Armata Rossa che ha sconfitto Hitler, in Danimarca le vittime della divisione postbellica. Qui giacciono infatti le membra scardinate dei fuggiaschi annegati, raccolte dai pescatori danesi nelle acque del Baltico. Il testo si muta in cenotafio. Con l'ordine dei numeri, dal resoconto di Ed sgorga inarrestabile un dettagliato, puntiglioso registro funebre, destinato a innestarsi come un chip di memoria nel corpo della nazione.

Dilaga nella luce al neon delle ultime pagine la solitudine dei corpi insepolti in quei sotterranei stranieri. La scrittura chiede la riappropriazione di quelle individualità cancellate. Ed vede dietro di sé una catena, una fiumana, una folla di altre mani, corpi

[14] «Dies ist der Herbst, der – bricht dir noch das Herz! / Fliege fort! Fliege fort!» recita il verso successivo della poesia *Im deutschen November* di Nietzsche.

rannicchiati senza discendenza, in cui si ritrova – sono le figure della sua storia. Il recitativo di morte del narratore solitario culmina nel 'tutti' di un afflato corale. Come in una tela di Géricault il testo rivela allora la sua interna verità. Lungo il filo teso della memoria, la scrittura si fa zattera di nostalgia, ricomponendo l'utopia di un paese scomparso, ospitandone il lutto, le attese e le speranze perdute.

GIULIO SCHIAVONI

OLTRE IL DISINCANTO. RIFLESSIONI SU PETER SLOTERDIJK A PARTIRE DAL SUO CONFRONTO CON ERNST BLOCH E JACQUES DERRIDA

> La fine e l'inizio di millennio hanno bisogno di utopia unita a disincanto. Il destino di ogni uomo, e della Storia stessa, assomiglia a quello di Mosè, che non raggiunse la Terra Promessa, ma non smise di camminare nella sua direzione. Utopia significa non arrendersi alle cose così come sono e lottare per le cose così come dovrebbero essere…
> (Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano 1999, p. 11)

1.

Sognare un avvenire *altro*, in cui le storture della società presente siano abolite, è non soltanto una pratica dell'*homo philosophicus* o dell'*homo religiosus* in senso lato, ma un cruccio per chiunque non si rassegni alle rassicurazioni facili (e fallaci) e neppure al buio e alla solitudine della società contemporanea. Sicché, anche nell'ora presente in cui le quotazioni della speranza nel Meglio sono prossime allo zero e in cui «Mammone vince su tutta la linea e ha travolto anche la debole resistenza del cosiddetto socialismo reale o irreale»,[1] l'utopia resta in un certo modo quel lumicino in fondo al tunnel che occorre immaginare sebbene non si riesca a intravederlo, affinché anche il pensiero ne tragga alimento per pungolare (e fors'anche per spronare) la

[1] Cfr. C. Cases, *A proposito di due libri sull'utopia*, in L.M. Rubino (ed.), *Eclissi dell'utopia e ruolo dello scrittore*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo 1995, p. 138.

Realpolitik e alimentare un progetto regolativo capace – malgrado tutto – di orientare verso un futuro diverso.[2]

Un pensatore discusso e provocatorio, fantasioso e dal lessico elegante come Peter Sloterdijk, ironico postmoderno sorretto da un titanismo aristocratico di marca nietzscheana, considerato un erede (alquanto autonomo) di Michel Foucault e un interprete (eretico e brioso) di Martin Heidegger, non poteva non misurarsi anche con la tradizione utopica e con ciò che di essa resta dopo il 'disincanto' e i 'fallimenti' che l'ha attraversata, in un clima di forte laicizzazione dell'utopia. In alcuni suoi grandi saggi, nella trilogia *Sfere*, in talune interviste e più specificamente nel recentissimo volume del 2016 *Was geschah im XX. Jahrhundert? Unterwegs zu einer Kritik der extremistischen Vernunft* (Che cos'è accaduto nel ventesimo secolo? Sulla via di una critica della ragione estremistica)[3] si coglie la convinzione aggressiva, a volte persino caustica, della fine – liberatoria – di utopie andate a braccetto con la prassi totalitaria, e insieme la ricerca di barlumi di salvezza al di là delle loro promesse e dei loro scadimenti o fallimenti.

Severo è, in tal senso, il giudizio sloterdijkiano sulle utopie socialiste ottocentesche, sulla grande utopia del riscatto degli uomini sulla terra, di un tempo ultimo di eguaglianza e di rivalsa per gli oppressi, di un progetto cioè che ha tenuto insieme generazioni e generazioni nella grande idea del Bene e che si è sgretolato miseramente alla prova dei fatti, in particolare nell'epoca staliniana. E non meno severo è il giudizio espresso sulla prefigurazione utopica a noi ben nota di Ernst Bloch. A tale proposito è naturale domandarci che cosa resti – in prospettiva sloterdijkiana – delle grandi utopie sociopolitiche dei secoli XIX e XX, del sogno avveratosi (e poi franato) nell'esperienza sovietica, oppure che cosa salvare, ad esempio, del progetto blochiano, che aveva campeggiato nell'ambizioso *Das Prinzip Hoffnung* (*Il principio speranza*, redatto fra il 1938 e il 1947 ed

[2] In proposito cfr. M. Cacciari e P. Prodi, *Occidente senza utopie*, il Mulino, Bologna 2016, che intendono proprio in questa valenza il significato della profezia e dell'utopia oggi.

[3] P. Sloterdijk, *Was geschah im XX. Jahrhundert? Unterwegs zu einer Kritik der extremistischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2016.

edito fra il '54 e il '59), in cui l'«imparare a sperare» si era configurato come «movimento» capace di far uscire gli esseri umani dalla stasi e dove il «lavoro della speranza» era apparso come esigenza di «uomini che si gettino attivamente nel Nuovo che si va formando e cui essi stessi appartengono».[4]

Nella rilevante conferenza del 2005 da cui trae il titolo il volume *Was geschah im XX. Jahrhundert?*[5] Sloterdijk riscontra nel secolo scorso un trionfo dello sperpero, di un'«impazienza epocale», dell'Opulenza e del Superfluo (quello che egli – con echi blochiani – chiama il *Prinzip Überfluß*), letti in controtendenza rispetto al noto *Principio speranza*, di cui egli constata il fallimento:

> [Alain] Badiou ha giustamente precisato in quale misura questo secolo [il XX] abbia rotto con l'*habitus* profetico del precedente. Esso è il secolo dell'impazienza trionfante, capace di tutto tranne che di attendere che le cose maturino nella loro specifica lentezza. È il secolo dell'attuazione immediata, in cui la legge marziale del 'prendere delle misure' si sostituisce alla pazienza, al rinvio e alla speranza. Contrariamente a quanto sostenuto da Ernst Bloch, volgendoci indietro dobbiamo ricordare che il secolo XX non ha mai conosciuto un Principio Speranza, ma sempre e soltanto un Principio del Subito! [*Prinzip Sofort*], composto di due elementi che agiscono congiuntamente: il Principio Impazienza e il Principio del Gratis.
> Tra i misteri sociopsicologici del XX secolo rientra lo scatenarsi dell'Impazienza. Senza di essa, non si possono comprendere né gli eccessi di realismo della prima metà del Novecento, né i rilassamenti caratteristici della cultura di massa della seconda metà del secolo.[6]

Merita dunque attenzione, a proposito dell'apprezzamento sloterdijkiano nei confronti del pensiero di Ernst Bloch e del suo interesse per i sogni, ripercorrere a grandi linee i ragionamenti sviluppati dall'autore nel 2009 nel saggio *Der Denker im Spukschloß. Über Derridas Traumdeutung* (Il pensatore nel ca-

---

[4] E. Bloch, *Il principio speranza*, introduzione di R. Bodei, 3 voll., Garzanti, Milano 1994, p. 5.

[5] Lezione inaugurale tenuta il 4 marzo 2005 in occasione dell'assunzione dell'«Emmanuel-Lévinas-Lehrstuhl» all'Università di Strasburgo e ora riproposta, con alcune varianti, in Sloterdijk, *Was geschah im XX. Jahrhundert?*, pp. 93-136.

[6] Sloterdijk, *Was geschah im XX. Jahrhundert*?, pp. 130-131 (trad. di G.S.).

stello degli spettri. Sull'interpretazione dei sogni in Derrida).[7] Nella primissima produzione del filosofo tedesco (esule in Svizzera durante la Prima Guerra Mondiale), emersa «in eclatante sincronicità con la Rivoluzione Russa allora agli inizi e ancora piena di speranze», allorché il giovane Bloch iniziò a interpretare i sogni di un mondo migliore fatti dall'umanità intera «riconducendoli al loro contenuto di realtà, o meglio alla loro rilevanza utopica e al loro significato anticipatorio», Sloterdijk intravede già, nei tratti essenziali, la sua vasta opera filosofica futura, in particolare proprio *Das Prinzip Hoffnung*. Il ragionamento sloterdijkiano si muove entro un'ampia griglia di riferimenti, in cui – nell'eco evocativa del Giuseppe biblico, assunto a padre fondatore di un atteggiamento di onirismo applicato alla politica, alla gestione del potere e alla Rivoluzione (quello che Sloterdijk con un neologismo designa come 'giuseppismo' [*Josephismus*]) – finiscono per essere coinvolti non solo i 'padri nobili' del socialismo rivoluzionario ottocentesco, ma anche la *Traumdeutung* freudiana, la prassi leninista e stalinista e infine l'onirismo derridiano:

> Riguardo al suo scritto giovanile *Lo spirito dell'utopia* (pubblicato nel 1918 e rivisto nel 1923) Bloch dirà in seguito di essere lui stesso una dimostrazione di ciò di cui il saggio trattava: rappresentava un'opera di anticipazione e un pezzo di 'gnosi rivoluzionaria', cioè un'indicazione del fatto che la più radicale conoscenza della psiche fa un tutt'uno con la più radicale insoddisfazione nei confronti del mondo così com'è. L'interpretazione dei sogni blochiana si spinge ben oltre quella psicoanalitica, in quanto non si accontenta di interpretare le costruzioni notturne della psiche di mogli borghesi e di funzionari d'alto rango. Con la sua operazione 'giuseppista' Bloch punta esattamente a marciare sul centro politico, anzi sul centro cosmico. Si prefigge nientemeno che di interpretare il sogno di un'autentica esperienza del noi, entro un collettivo non alienato, sogno che l'umanità (in questo caso la civiltà ebraico-cristiana) fa da millenni. In quanto marxista schellinghiano, Bloch riteneva che l'umanità fosse il luogo cosmico in cui la natura in ceppi si libera, guardando se stessa e la totalità con occhi ben aperti. Di conseguenza, con un'interpretazione umanistica dei sogni non si va molto lontano: la funzione del sogno non consiste in un semplice ingrediente del sistema nervoso umano che va ad aggiungersi alla materia morta, ma in una materia vi-

[7] Discorso inaugurale pronunciato in occasione del Convegno internazionale *Derrida's Ghosts* svoltosi a Napoli il 7 ottobre 2009 e ripreso con il titolo *Der Denker im Spukschloß. Über Derridas Traumdeutung* in Sloterdijk, *Was geschah im XX. Jahrhundert?*, pp. 137-176.

vente in fermento […], che sogna in noi e per mezzo di noi, procedendo in avanti. In un noto e al tempo stesso oscuro passo dello *Spirito dell'utopia* si legge: «Noi camminiamo nella foresta e sentiamo: noi siamo, o potremmo essere, ciò che la foresta sogna». Sulla base di tali intuizioni e con slancio degno di un profeta, Bloch getta un ponte che va da Jakob Böhme a Karl Marx. Mosso da implacabili energie apostoliche, egli ha tracciato una linea che andava da Cristo a Lenin: di qui la sua famigerata espressione *ubi Lenin ibi patria*, che Jacob Taubes non perdonerà mai all'autore del *Principio speranza*. Bloch non era affatto interessato alla dinamica regressiva della forza immaginativa e alla fissazione infantile della psiche. Intendeva invece l'infantilità come una manifestazione della capacità anticipatoria insita in tutta la natura e che ritorna in sé nell'uomo, culminando nell'*homo sapiens* bambino. Essendosi occupato per tutta la vita della logica del non-ancora, Bloch è stato, in tal senso, il metafisico della *Jugend* (gioventù). E non è un caso che, dopo essere emigrato dalla Repubblica Democratica Tedesca in seguito alla costruzione del muro di Berlino nel 1961, egli sia divenuto uno dei personaggi più prestigiosi dell'ultimo movimento giovanile della Germania Ovest e un mentore benevolo delle proteste studentesche degli anni Sessanta.[8]

Volgendo poi il proprio sguardo al «capolavoro» blochiano, di cui accentua il carattere di «anticipazione del proprio tempo», Sloterdijk si sofferma sull'attenzione che Bloch avrebbe riservato ai «fenomeni fantasmatici», facilitando così a se stesso un possibile raccordo con la riflessione derridiana:

Le innumerevoli immagini di sogni diurni che nel suo capolavoro, *Il principio speranza,* Bloch ha raccolto con accuratezza enciclopedica hanno un forte tratto distintivo comune, che riguarda il loro *status* nella logica del tempo. Tutte quante 'anticipano il loro tempo'. Esse non indicano né i ricordi – che ritornano – di circostanze antiche e migliori, né riproduzioni differite di desideri infantili bloccati, ma vanno decifrate come segni forieri di futuri mondi migliori; e dove c'è un segno che annuncia, si direbbe che la cosa stessa che è in arrivo voglia dar prova della sua possibilità di divenire reale. Se Bloch lascia trasparire una spiccata attenzione per i fenomeni fantasmatici di ogni genere, egli comunque chiaramente s'interessa più dello spettro che precede un dato fenomeno che di quello che lo segue; è cioè interessato alle tracce di ciò che deve ancora venire. Bloch le riassume con il termine *Vor-Schein* (Pre-Apparire). Emerge così un insolito e paradossale concetto di traccia che attribuisce alle cose collocate nel futuro la facoltà di manifestarsi in anticipo per mezzo di segni: come se il *Noch-nicht-Dagewesenes* (Non-esserci-ancora-adesso) potesse lasciare delle orme nel presente. Il mondo migliore è qui già sotto forma di avvento e di spettro buono. Per rendere plausibili tali improbabilità, Bloch è stato costretto a investire grandi energie in un nuovo tipo di filosofia della natura aperta al

[8] Sloterdiik, *Der Denker im Spukschloß*, pp. 157-158.

futuro. Lo si può dedurre nel modo più suggestivo dagli appunti postumi intitolati *Logos der Materie* (Logos della materia), riguardanti la questione dell'*Herausbringen* (far venir fuori).[9] Essi si prefiggono di mostrare in che modo il *Noch-Nicht* (Non-ancora) possa essere già al lavoro 'in modo latente' nel *Schon-Jetzt* (Già-ora), secondo la modalità di una latenza attiva dotata della facoltà di proiettare la sua 'ombra' o, per meglio dire, la sua luce anticipatrice [*Vor-Licht*]. Da ciò consegue che la filosofia è *Vor-Sicht* (pre-veggenza) entro la luce anticipatrice [*Vor-Licht*].
Contemporaneamente Bloch ha affiancato al proprio concetto del 'pre-apparire' un concetto pluridimensionale di spettro: quest'ultimo può infatti indicare, da un lato, la contiguità dei sobri sogni diurni con quelli di un oltre-mondo pieno di spiriti: il giovane socialista Bloch non aveva inibizioni a parlare di trasmigrazione delle anime, poiché aveva compreso molto presto che lo spirito dell'utopia può venire difeso solo se esiste un principio che consenta ai mortali di mettere in riga la morte, che per i non credenti rappresenta l'istanza anti-utopica per eccellenza. Allo stesso tempo, spettro significa per lui, come per Hegel, il vano sforzo del soggetto, che si muove nel cerchio della propria interiorità, di stabilizzarsi in sé: in tal modo il soggetto esperisce il proprio vuoto e sfugge costantemente a se stesso, così come un fantasma scompare di colpo non appena viene sfiorato dalla luce del giorno. Infine Bloch conosce una terza sfumatura dell'elemento spettrale, intendendolo come effetto dell'astrazione capitalistica e del feticismo del denaro. Su questo punto le sue riflessioni ricordano, alla lontana, quelle di Alfred Sohn-Rethel a proposito di quella che lui chiama astrazione reale, un concetto che, grazie specialmente alla versione presente nelle opere di Adorno, alcuni decenni orsono ha raggiunto una certa notorietà, per poi finire ormai nel dimenticatoio.[10]

Tutto sommato, nel suo saggio su Derrida, Sloterdijk non si esime da conclusive considerazioni sarcastiche nei confronti dello stesso Bloch, attribuendo alla sua ontologia politica una certa qual «rozzezza esaltata» e un'inevitabile miopia:

Ai lettori di Bloch è sempre balzata agli occhi la rozzezza esaltata della sua ontologia politica che, da un lato, evocava un'immagine gotica del Regno e, dall'altro, non aveva inibizioni nel difendere il regime di terrore creato da Stalin, i processi farsa e l'assurdo teatro di menzogne dichiarato necessario per 'realizzare' la grande idea del 'comunismo'. Questa rozzezza mista a entusiasmo è indubbiamente un effetto diretto del 'giuseppismo' applicato alla rivoluzione, per mezzo del quale il neo-interprete dei sogni intendeva porsi direttamente al centro del significato politico mondiale della propria epoca, nel lavoro programmatico della Rivoluzione russa. Mentre

[9] Sloterdijk osserva peraltro che tali ricerche, esposte da Bloch in *Logos der Materie. Eine Logik im Werden, aus dem Nachlaß 1923-1949*, anticipano su molte questioni il suo più importante lavoro successivo, *Experimentum mundi*.
[10] Sloterdijk, *Der Denker im Spukschloß*, pp. 158-60.

Freud si sarebbe ben guardato dall'interpretare i sogni del vecchio Sovrano di Schönbrunn, anche se quest'ultimo ne fosse venuto a conoscenza, Bloch era invece risolutamente deciso non soltanto a leggere i pensieri di Lenin e di Stalin (cosa che volevano anche altri intellettuali comunisti come Lukács o Kojève), ma anche a voler insegnare alla stessa rivoluzione e ai suoi dirigenti a fare i sogni giusti. Egli ha messo a disposizione della rozza realizzazione del terrore rosso una sovrastruttura spirituale, sostenendo – in termini allora considerati plausibili – che, nella sua attuazione più grossolana, il marxismo materialistico dovesse essere arricchito di una dimensione metafisica. Di conseguenza, è stato un interprete dei sogni desideroso al tempo stesso anche di insegnare a sognare: aspetto, questo, facilmente riscontrabile nell'ambito di tutte le interpretazioni dei sogni praticate nel XX secolo. Chiaramente, la psiche di clienti disponibili al trattamento si appropria facilmente delle categorie dei loro terapeuti, e, nell'arco di un breve periodo, inizia immediatamente a sognare di volta in volta nello stile della specifica scuola. Difendendo il sogno diurno di un mondo migliore, al tempo stesso Bloch si è trasformato in un temerario difensore dell'illusione, in quanto ha postulato la possibilità di estrarre, anche dalle più sbagliate visioni di un mondo migliore, un nucleo di verità cui poter attribuire l'aggettivo 'utopico' nel senso migliore del termine, dovendone escludere rigorosamente il residuo regressivo.[11]

2.

Sulla base di tali premesse è facile comprendere per quali ragioni l'occhio di Sloterdijk si rapporti con più indulgente simpatia a un pensatore non meno sensibile all'utopia quale Jacques Derrida, impietoso verso ogni attaccamento incorreggibile e 'spettrale' alle 'vetero-utopie' e alle 'identità marxiste', decisamente più 'malinconico' e meno 'entusiastico' dello stesso Ernst Bloch:

A prima vista, l'interpretazione dei sogni derridiana sembra implicare un ravvicinamento alle posizioni del primo Freud, dato che è nella natura del pensiero orientato sulle 'tracce' intendere il 'lavoro onirico' a partire dalla tendenza alla ripetizione. Di conseguenza, l'apparizione spettrale riemerge – in base alla sua essenza – come spettro postumo. Esso però non significa semplicemente il ritorno del rimosso, ma indica piuttosto il ritorno di ciò che è rimasto in sospeso o incompiuto nel senso più ampio del termine. Questa è una tesi non priva di una certa pericolosità, dato che lo spettro e i fantasmi del tipo che resta legato al passato possono significare anche il ritorno dell'illusione nel senso deteriore del termine. Per dirla in modo concreto, essa indica addirittura la riluttanza di certi soggetti contemporanei a trarre dall'esperienza storica – come nel caso dell'implosione della sfera comunista

[11] Sloterdijk, *Der Denker im Spukschloß*, pp. 160-161.

– le necessarie conseguenze. Non a caso Derrida, in uno dei suoi più importanti testi politici, *Spettri di Marx* (1993), come anche nei suoi commenti alle critiche che sono state mosse a questo libro, pubblicati con l'ironico titolo di *Marx & Sons* (2002), ha accennato ai pericoli derivanti dalle incorreggibili 'identità marxiste'. Per ripetere questo pensiero in termini psicologico-'spettrologici': i fantasmi di Derrida sono essenzialmente spiriti di perdenti, esattamente come i fantasmi del postcomunismo. Per questo essi fanno la loro comparsa perlopiù in toni malinconici: hanno perso di vista il modello utopico, e tuttavia continuano a restar fissati nella direzione in cui fino a ieri era ancora all'orizzonte la speranza. Per loro la malinconia non è altro che utopia senza aggressione. Ma tra loro si continuano a trovare degli spiriti o fantasmi maniaco-irosi che non possono fare a meno del marxismo come matrice per fantasie di vendetta.[12]

Un aspetto sicuramente intrigante del saggio sloterdijkiano su Derrida è d'altra parte costituito dalla messa in rilievo delle indubbie affinità e differenze ravvisabili nei testi blochiani in rapporto al pensiero derridiano. Nell'opera di Bloch, di cui al tempo stesso egli lumeggia con straordinaria efficacia la tensione ideale, Sloterdijk vede echeggiare una serie di motivi che paiono ricomparire in Derrida, sia pure in toni completamente diversi e con mutata tendenza: «il tema della traccia, la figura dello spettro, la logica della proroga, il concetto di messianismo, l'idea di un rinvio o addirittura di un'impossibilità di raggiungere un pieno possesso di sé». In proposito egli scrive:

Proprio in relazione a quest'ultimo tema bisogna mostrare in che modo l'impostazione di Bloch sia diametralmente opposta a quella derridiana e, proprio per questo, ad essa strettamente affine. In un passo tipico, per non dire rivelatore, Bloch scrive: «La volontà ultima è quella di essere autenticamente presenti. L'uomo vuole finalmente nel Qui ed Ora, vuole senza rinvii né distanze nella sua vita piena». Se «l'uomo» vuole una cosa del genere è proprio perché è sempre compenetrato dal primato del rinvio, della distanza, del *Nicht-Hier* (Non-Qui) e del *Nicht-Jetzt* (Non-Ora). È evidente che Derrida avrebbe smentito l'autore di una frase del genere in un punto decisivo. Dal suo punto di vista, la metafisica della presenza è sempre stata soltanto una sublime finzione. Ma anche per Bloch vale la legge del rinvio, dato che il processo del mondo, in quanto tale, non è ancora maturo per questo: la possibilità che il mondo diventi pienamente maturo resta, invece, momentaneamente soltanto qualcosa da postulare ed esigere, con mezzi tecnici, misure politiche e, non da ultimo, chiarimenti ed evocazioni filosofiche. Bloch porrebbe l'accento sul fatto che, da un punto di vista fattuale, tutte le riflessioni umane sono determinate da un rinvio di ciò che è

[12] Ivi, pp. 167-168.

'propriamente intrinseco' [*das Eigentliche*]. In effetti, da tempo immemorabile la miseria dell'umana condizione (quale è già stata articolata da San Paolo, e di cui si doleva Rilke nelle *Elegie duinesi*) si è manifestata – a giudizio di Bloch – nel fatto che non siamo capaci di presenza [*Gegenwart*], né in quanto pensatori né in quanto esseri viventi, né nel senso che saremmo interamente presso l'Essere [*das Sein*] né nel senso che l'Essere sia interamente presso di noi. Per ora la presenza nella sua pienezza non rappresenta un'opzione reale per i mortali. Del resto anche per Bloch la vita va definita come una sopravvivenza [*Überleben*]. In un toccante passo dello *Spirito dell'utopia* egli si domanda: «Chi vive insieme la continuazione della vita, chi o che cosa vive la vita in quanto vita intera, [...] assegnata nel suo insieme all''umanità'?» Secondo Bloch, il riferimento all'archivio non fornisce una risposta convincente, in quanto ciò che viene realmente tramandato naufraga facilmente e troppo spesso, dopo un po' di tempo, finisce nella più oscura incomprensibilità. A tale proposito, Bloch sceglie l'esempio più drastico: a una civiltà futura, persino la partitura della *Nona Sinfonia* apparirà, un giorno, altrettanto morta e illeggibile di quanto non sia «per noi la scrittura a nodi degli Incas». La garanzia della sopravvivenza si può rinvenire solo nel Principio speranza e nei suoi sostenitori, nella «materia che va in avanti», e non in un archivio, per quanto esso possa essere stato ampliato.
Il contrasto fra il temperamento di Bloch e quello di Derrida è emblematico, in quanto permette di mettere in luce un aspetto della psicodinamica filosofica solo raramente osservato in maniera esplicita […]. Per quanto Bloch e Derrida abbiano affrontato in comune e al tempo stesso elaborato in modo idiosincratico una serie non trascurabile di tematiche, l'entusiastico Bloch e il malinconico Derrida restano fra loro contrapposti in maniera insuperabilmente antitetica.[13]

3.

Vale la pena, a questo punto, dedicare qualche considerazione ad alcune riflessioni generali di Peter Sloterdijk meno legate alla prassi *immediatamente politica*. Per l'autore di *Sfere* il presente costituisce – come tanti commentatori hanno rilevato – un'epoca disincantata sia sotto il profilo religioso e concettuale che sul piano sociale. A livello religioso è la 'morte di Dio', la perdita di 'verticalità', a permeare il tessuto generale, come acquisizione pressoché compiuta, laddove i tradizionali concetti di spazio e tempo hanno subito una crisi profonda e nuove certezze – all'insegna di un capitalismo globalizzato – sono subentrate agli antichi 'valori' e alle religioni storiche:

Dopo una fase di avviamento durata parecchi secoli, la globalizzazione va sempre più stabilizzandosi in quanto complesso di movimenti rotanti e oscil-

[13] Ivi, pp. 161-163.

latori che si alimentano della loro propria energia. […] Non c'è un punto sulla faccia della terra che possa sfuggire al destino di diventare un'ubicazione non appena il denaro vi ha fatto sosta. La navigazione della liquidità continua ad avanzare inesorabile, la marea sale, non appena il denaro vi ha fatto sosta. Ogni città è diventata un porto, perché là dove le città non sono andate al mare, è il mare che è andato alle città […]. In questo senso, Davos è oggi una città sul mare.[14]

Sul piano socio-culturale, a tale aspetto si abbina la constatazione di trovarsi a vivere in una società caratterizzata dall'assenza di preoccupazioni o di scrupoli nei confronti del cosmo, sebbene sia divenuta estremamente allarmante la situazione esistente «a bordo dell'Astronave Terra», come egli chiama il nostro pianeta utilizzando – nel bel saggio *Das Antropozän. Ein Prozeß-Zustand am Rande der Erd-Geschichte?* (L'antropocene: uno stato processuale ai margini della storia della Terra?)[15] – una metafora mutuata da un fortunato libro del 1968 del designer statunitense Richard Buckminster Fuller, *Operating Manual For Spaceship Earth*, cui si devono la nuova idea del mondo come di un «macro-interno» e la prefigurazione dell'«orizzonte della futura etica globale».[16]

La terra non appare più come l'espressione della *Naturgröße*, ma si configura come un «gigantesco *artificium*» («Non più un fondamento, bensì un costrutto, non più una base, ma un veicolo»), dimodoché è ineludibile che gli esseri umani «si mostrino interessati al mantenimento di condizioni vivibili» a bordo dell'Astronave stessa.[17] Ci si deve perciò confrontare oggi con i

[14] P. Sloterdijk, *Il mondo sincronico*, in Id., *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Carocci, Roma 2002, p. 155.

[15] P. Sloterdijk, *Das Antropozän. Ein Prozeß-Zustand am Rande der Erd-Geschichte?*, in Id., *Was geschah im XX. Jahrhundert?*, pp. 24ss. Questo scritto è la combinazione di due precedenti interventi dell'autore: il primo apparso originariamente con il medesimo titolo, in inglese, in A. Sepahvand, Ch. Rosol, B.M. Scherer (eds.), *Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 2015; il secondo, dal titolo *Wie groß ist groß?* [Quant'è grande il grande?], presentato in occasione della Conferenza ONU sul clima, svoltasi a Copenaghen nel dicembre 2009 e pubblicato in *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang* [La navicella spaziale Terra non ha uscite d'emergenza], Suhrkamp, Berlin 2011.

[16] P. Sloterdijk, *Due risposte ad «aut aut»*, «aut aut», 355 (2012), pp. 4-6, qui p. 6.

[17] Sloterdijk, *Das Antropozän*, p. 24.

limiti della crescita e con l'esaurirsi delle risorse. In questa consapevolezza dei problemi esibita per così dire dall'interno (a bordo dell'astronave Terra), l'umanità – per Buckminster Fuller come per Sloterdijk – è giusto ancora in tempo per scongiurare l'*Untergang*, ossia il proprio tracollo.

A fare da termometro della situazione reale – si legge nel già menzionato saggio *Das Antropozän* – è la natura stessa, che, in quanto sfondo delle attività umane, viene oggi intesa sempre più come un'entità in grado di «assorbire» tutto ciò che gli esseri umani scaricano su di lei e come mero deposito di risorse cui attingere, e al tempo stesso come «discarica pubblica», nella consapevolezza della minaccia che le scorte si esauriscano a breve.

Di qui il necessario richiamo alla lotta agli sprechi, echeggiando quell'«imperativo energetico» del risparmiare che venne lanciato già nel lontano 1912 dal chimico Wilhelm Ostwald. Si tratta – sostiene Sloterdijk – di compiere un «viaggio» in cui le «lezioni cruciali» da apprendere nell'*adesso* storico si possono ottenere solo per *auto-didattica*, laddove urge «intelligenza prognostica» e v'è necessità di «imparare prima di sbagliare» e soprattutto prima che sia «troppo tardi».[18]

L'«etica del futuro» – egli soggiunge – esige una *metanoia*: ciò a cui il fenomeno della globalizzazione finisce per indurre non è tanto un benessere generalizzato, dato che quella prospettiva di benessere riservata a pochi, a un'élite, finirà per scemare ben presto («A partire dal XX secolo, la parte benestante della Terra vive un intermezzo edonistico che potrebbe essere già terminato prima della fine del XXI secolo»).[19] Invece, il fenomeno della globalizzazione induce piuttosto alla necessità di porre limiti alla crescita, e dunque a una prospettiva di «sobrietà per tutti» e di autolimitazione obbligata (problematica – questa – in cui rientrano ad esempio i controversi interventi di Sloterdijk contro le pratiche coercitive della fiscalità contemporanea,

[18] Ivi, p. 23.

[19] Ivi, p. 33. Sul divario fra penuria e comfort o lusso e sulle dinamiche storiche che lo ha attraversato si veda anche il bel capitolo *Slancio verso l'alto e vizio. Per una critica del puro capriccio* in P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, Cortina, Milano 2015, pp. 637-813.

nello sforzo di elaborare una concezione delle tasse intese – sul piano etico – come «doni del cittadino alla collettività», a vantaggio del bene comune).[20] Sicché i nuovi elementi cardine della società diverranno per forza di cose la parsimonia, la frugalità, l'ascesi, il minimalismo anziché l'espansionismo. Per l'uomo di oggi, posto di fronte alle «esigenze di un'etica globale della moderazione» e alle «speranze di un socialismo climatico», si affaccia così un «nuovo imperativo categorico», che lo fa destinatario della voce che risuona dalle profondità della pietra rilkiana: *Du sollst dein Leben ändern!* («Devi cambiare la tua vita!»). Un imperativo che diviene gesto dell'amore dell'uomo per il proprio *oikos*, per la casa comune, per quella casa dell'Essere e degli uomini che è il nostro pianeta, senza mancare di precisare anche alcune aspettative utopiche di tipo ecologistico.

Si tratta di formulazioni peraltro già espresse – nella sostanza – dal filosofo di Karlsruhe nel suo celebre *Devi cambiare la tua vita* (2009) e che testimoniano – da parte di un pensatore dalle notorie tendenze esasperatamente solipsistiche e ostili al *politico* qual è per l'appunto Peter Sloterdijk – uno sguardo nuovamente rivolto al mondo, per *ancorarsi* e *radicarsi* in esso con rinnovato *thymos*, con rinnovata «ira», al di là delle tentazioni di autoimmunizzarsi caratteristiche del passato «esercizio» della filosofia.[21]

L'idea di fondo è – in sostanza – che l'uomo post-novecentesco si trova a dover respirare globalmente la fine di quelle che Sloterdijk chiama le «utopie immunitarie» orientate in senso

[20] Su quesi aspetti cfr. P. Sloterdijk, *La mano che prende e la mano che dà*, Cortina, Milano 2012, in particolare pp. 48-54. «Il nuovo *habitus* originato dalla cultura del dare» – scrive provocatoriamente l'autore – «potrebbe liberare le energie necessarie a superare gli indegni relitti della cleptocrazia statale di matrice tardo-assolutistica e la loro prosecuzione nella logica della contro-espropriazione, profondamente radicata nella Sinistra classica» (ivi, p. 51). Sulle polemiche nei confronti della posizione sloterdijkiana (soprattutto da parte di alcuni esponenti della Scuola di Francoforte come Jürgen Habermas e Axel Honneth) a partire dal discorso sulle tasse, considerato come un attacco alle conquiste dei lavoratori, cfr. P. Perticari, *Per un'etica della condivisione democratica*, Postfazione, ivi, pp. 131-132.

[21] P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, Cortina, Milano 2010, in particolare pp. 136, 270 e 552-556.

religioso. La nuova prospettiva è quella di dover individuare forme di resistenza efficaci.

Sloterdijk prefigura in tal modo una soggettività che intende farsi carico di quell''antropogenesi' che riveste un ruolo centrale in particolare nella sua monumentale trilogia *Sphären*. Egli stesso, in fondo, si presenta come un osservatore 'a distanza', come un moderno 'maestro spirituale' che insegna a star non troppo male nel mondo con l'ausilio della filosofia, perseguendo e attuando 'antropotecniche' di forma inedita, non orientate in senso religioso, capaci di produrre autonomia morale e giovare all'umanità. Come si enuncia sul finire di *Du mußt dein Leben ändern,* si tratta di prendere la decisione «di assumere, in esercizi quotidiani, le buone abitudini di una sopravvivenza comune»,[22] perlomeno di immaginare le operazioni necessarie per far divenire l'umanità «un concetto politico» e realizzare un'*utopia co-immunitaria*. Un modo, questo, per giungere a «un design immunitario globale», facendo sorgere «una struttura co-immunitaria globale basata sull'inclusione delle singole culture, degli interessi particolari e delle solidarietà locali».[23]

Inutile dire che quest'utopia di nuovo conio esige «esercizio»: quell'«esercizio» in cui il soggetto (non solo filosofico) ritrova motivo per mettersi in gioco, e forse per sperare ancora.

[22] Ivi, p. 556.
[23] *Ibidem*.

FEDERICA RICCI GAROTTI

L'UTOPIA DELLA LINGUA UNIVERSALE COME MONITO PER GLI STUDI LINGUISTICI. WILHELM VON HUMBOLDT E WALTER BENJAMIN

A Fabrizio
maestro di vita e di pensiero

1. *Introduzione*

In tempi in cui l'incomunicabilità tra persone e culture è tornata prepotentemente al centro delle questioni umane, o forse costituisce *la* questione umana per eccellenza, è utile richiamare alla memoria l'antica «apertura all'universalità connaturata alla cultura»,[1] per comprendere fino a che punto la riflessione su una matrice comune degli studi linguistici possa da una parte richiamare il principio di uguaglianza tra lingue e culture e, dall'altra, contribuire a stabilire la legittimità dei confini tra le diverse scuole di pensiero. Nella cultura umanistica l'utopia della lingua universale come possibile risposta al dramma delle divisioni sociali e politiche, nonché dell'incomunicabilità linguistica come segno della conflittualità umana (culturale, etnica, linguistica e religiosa), si è sempre ripresentata ogni qualvolta le preesistenti unità politiche, linguistiche e culturali si sono sgretolate sotto la spinta di cambiamenti epocali. Questa particolare utopia è comprensibile solo a patto di considerarla un fenomeno dell'umanesimo, inteso come entità «non sottomessa all'utilità e alla funzionalità, ma votata alla poesia, all'amore e all'estasi, che ci fa comunicare, attraverso il potere del linguaggio, con il mistero

[1] G. Cottier, *Valori e transizione: il rischio dell'indifferenza*, Studium, Roma 1994, p. 416.

che è al di là del dicibile»[2] e a patto di analizzarla con gli stessi strumenti della scienze umane. Ciò significa per la lingua e la linguistica ritrovare la propria collocazione all'interno della cultura umanistica e rifiutare la deriva tecnicistica, strumentale e funzionalistica, nella quale da alcuni decenni la disciplina pare essersi sperduta.

La ricerca della lingua universale sia come oggetto metafisico del desiderio sia come tema di ricerca filosofico-linguistica ha occupato molto spazio nella linguistica tedesca e ne ha determinato in parte gli orientamenti, in particolare dall'Illuminismo in poi. Le fonti principali di questa ricerca – particolarmente feconda nel XIX secolo – sono stati sì gli studi dei filosofi greci, ma anche e soprattutto dei teologi medievali, in particolare di coloro che presero parte alla disputa sugli *universalia* come i realisti, i nominalisti e i concettualisti (tra i quali si distinse Pietro Abelardo) che contengono *in nuce* quanto poi verrà sviluppato dalla linguistica moderna nelle sue diverse anime. Se si tratti dunque di una unità di crisi scientifica che emerge solo nei momenti di transizione e conflitto, il cui fascino consiste nell'utopia dell'irresoluto, o di una ricerca sempre attuale e viva, è una domanda tuttora aperta, che soggiace come *quaestio* implicita anche al presente saggio.

La lingua universale è stata evocata sempre sotto l'ala protettiva ma anche depauperante del mito: la privazione della lingua unica, pura e unitaria subita dall'umanità per il proprio peccato ha come conseguenza la perdita eterna per uomini e donne della possibilità di comprendersi e dialogare, che a sua volta li condanna ad essere costantemente esposti a conflitti difficilmente risolvibili.

Ci si chiede qui se sia ancora possibile proporre una riflessione sull'universalità linguistica, nata dall'idea, tipicamente moderna, di una ragione unica e presente in ogni uomo a saldare il piano del pensiero e quello del linguaggio. La ricerca degli *universalia* linguistici esprime ancora il bisogno o il desiderio di una unità superiore che possa concretizzarsi nella rappresentazione laica di valori parziali, in favore del dialogo democratico?

[2] E. Morin, *La testa ben fatta*, R. Cortina, Milano 1999, p. 42.

O, come sostenuto da molti nella letteratura sulla comunicazione interculturale, la pluralità è una base possibile per la costruzione di un dialogo tra le diverse lingue, ma non per l'appartenenza a culture diverse?[3] E, ancora, quale monito trarre per gli studi linguistici da una utopia che molti non esiterebbero a definire antica e fuorviante per la disciplina?

Tra i molti contributi che filosofi e linguisti tedeschi hanno fornito al dibattito sulla lingua universale (o anche sulla grammatica universale: si pensi a Leibniz e all'ordine grammaticale dei simboli del linguaggio o alla sua *grammatica rationalis*, cui si dedicò negli anni '70 del XVII secolo),[4] ho scelto di tematizzare qui il pensiero – necessariamente sintetizzato – di due figure emblematiche per originalità e innovazione in due diversi momenti della storia degli studi sul linguaggio in area tedesca: Wilhelm von Humboldt e Walter Benjamin.

Mi limiterò a riportare alcune riflessioni critiche dei due filosofi sul tema dell'universalità, esposte rispettivamente nel saggio *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, che Humboldt scrisse dal 1820 fino alla sua morte nel 1835, pubblicato postumo dalla Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften di Berlino nel 1836, e nel saggio *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, a cui Benjamin si dedicò nel 1916-1917, e che fu pubblicato per la prima volta nel 1955 a cura di Theodor Adorno per Suhrkamp.[5]

---

[3] Per una trattazione del tema plurilinguismo e pluriculturalismo si veda tra gli altri C. Bettoni, *Usare un'altra lingua*, Laterza, Bari 2006.

[4] Si veda in particolare G.W. Leibniz, *Ricerche generali sull'analisi delle nozioni e delle verità e altri scritti*, a cura di M. Mugnai, Edizioni Scuola Normale Superiore, Pisa 2008.

[5] In questo saggio si fa riferimento all'opera omnia di W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften* (17 Bde), hrsg. von A. Leitzmann, de Gruyter, Berlin 1968 (in particolare al vol. VII, 1, che contiene *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*) e a quella di W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (7 Bde), hrsg. von R. Tiedemann und H. Sweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977 e 1991 (in particolare al vol. II, 1, che alle pp. 140-157 contiene *Über Sprache überhaupt*, trad. it. di R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 51-67). Da queste edizioni si citerà d'ora in avanti indicando tra parentesi il volume e il numero di pagina.

Cercherò di dimostrare che, pur percorrendo strade diverse dovute sia a differenze funzionali sia alla differente costellazione storico-culturale nella quale i due studiosi operarono, il richiamo ai principi universali del linguaggio e dunque del pensiero e della logica li accomuna e potrebbe essere rivisitato anche nel contesto attuale, giacché l'esigenza di un'operazione intellettuale che contenga i germi per una ricostruzione di piattaforme comuni è quanto mai attuale. È possibile rivisitare l'utopia della lingua universale nella realtà culturale attuale (ad esempio pensando a ritrovare una unità 'umanistica' attraverso la lingua) e all'interno della linguistica?

2. *Cosa si intende con lingua universale*

Per liberare il campo da malintesi escludo una coincidenza tra lingua universale e lingua franca: lingua universale non si riferisce qui all'uso comunicativo finalizzato alla comprensibilità delle transazioni a livello mondiale, quanto piuttosto alla ricerca dell'esistenza di invarianti delle strutture e dello spirito che, pur nelle diverse declinazioni dei sistemi linguistici, possano aprire all'ipotesi di una unità di fondo tra le lingue.[6]

Di cosa parliamo, dunque, quando parliamo di lingua universale? L'ipotesi scartata che si tratti di una lingua per la comunicazione universale rivela che l'ambito concettuale del tema non è la produzione, con conseguente decodificazione, dell'atto linguistico. Si tratta piuttosto del riconoscimento di una matrice comune a tutti gli individui umani e a tutti i popoli, che trascende sia la sfera individuale sia quella della lingua nazionale. Né si intende con questo l'oggetto della ricerca linguistica storica o archeologica sull'origine delle lingue: la lingua universale non è qui da intendersi come proto-linguaggio, ovvero come lingua

[6] Per la trattazione della lingua franca come soluzione provvisoria e parziale al problema dell'incomunicabilità nella prassi rimando a F. Ricci Garotti, *Lingua franca tra oralità e scrittura*, in C. Locatelli, F. di Blasio (eds.), *Spazi/o teoria, rappresentazione, lettura*, Università di Trento, Trento 2006, pp. 67-87, ed Ead., *Internationalisierung versus Globalisierung: Perspektiven für eine mehrsprachige Politik*, in S. Moraldo (Hg.), *Sprachenpolitik und Rechtssprache*, Peter Lang, Frankfurt/M. 2012, pp. 29-43.

ancestrale dalla quale si sarebbero evolute le lingue esistenti.[7] L'universale linguistico, per quanto ricercabile (come farà Humboldt) attraverso i metodi comparativi o della classificazione linguistica, è oggetto di una riflessione teorico-filosofica e non della ricerca empirica, che per alcuni studiosi si intreccia con la teologia o va di pari passo con l'utopia politica o religiosa: la facoltà innata di linguaggio dell'essere umano, non intesa in senso chomskiano, ma piuttosto spirituale, umanistico, è il riconoscimento di un intelletto attivo comune alla specie umana che di volta in volta alcuni linguisti hanno creduto di individuare nelle proto-lingue o nelle lingue sacre come l'ebraico o il sanscrito, ma che, a dire il vero, va intesa non come lingua ma come matrice universale. Si veda la definizione di Eco:

> Si allude […] a una sapienza linguistica, a una *forma locutionis* come insieme di regole per la costruzione di lingue diverse. Se la forma originaria non è la lingua, bensì matrice universale delle lingue […] ecco che ne risulta […] la speranza che quella forma originaria possa essere ritrovata e fatta nuovamente fruttare.[8]

Indipendentemente dalla possibilità di ritrovare la forma originaria da questa definizione di Eco si evince che per quanto attiene al tema della lingua universale ci si muove su un piano epistemologico che contempla (e in un certo senso tenta di ricomporre) la dicotomia tra storia umana e storia naturale. La facoltà di linguaggio, intesa come specialità dell'essere umano, non è che uno spazio di indeterminatezza, un vuoto abitato dal potenziale e non dal 'di fatto' e, diversamente dalla lingua che costituisce un 'è', è invece un 'è possibile'. Lo spazio che si frappone tra potenzialità e fattualità, tra facoltà e lingua, oppure, in termini filosofici, tra natura e cultura, storia naturale e metastoria parte dall'accettazione della separazione tra la realtà e l'uomo che, in termini religiosi, è l'allontanamento dell'uomo da Dio. Già Grimm, in polemica con Schelling, aveva preso le distanze sia dall'ipotesi del linguaggio creato con l'uomo sia da

[7] Per una esaustiva trattazione si veda tra gli altri M. Ruhlen, *L'origine delle lingue*, Adelphi, Milano, 2001.

[8] U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 1993, p. 56.

quella del linguaggio rivelato all'uomo. In entrambi i casi si tratta di un dono divino che viene però ritirato nel momento in cui si compie la separazione tra la fase pre-individuale e la fase post-individuale, già linguistica, dell'umanità. Grimm sceglie di occuparsi della vita del linguaggio, anziché dell'origine, compiendo con questa scelta una razionalizzazione che lo porta al di là dell'idea romantica di perdita dell'originario e pone il linguaggio «inevitabilmente di fronte al proprio sviluppo storico».[9] Non è infatti dalla separazione tra individuo e storia che nascono le angosce dei singoli, bensì, viceversa, «dalla massima vicinanza, dalla simbiosi tra individuo individuato e preindividuale».[10]

Pur rimanendo sul piano filosofico-culturale, l'utopia della lingua universale non può evitare di riproporre diverse questioni che pur attengono alle differenti anime degli studi linguistici: la contrapposizione tra relativismo e universalismo culturale e linguistico; quella tra una concezione cognitiva e una strumentale della lingua; non ultimo, l'idea di una possibile interazione universale sulla base della matrice che accomuna ogni individuo della specie umana.

È tuttavia chiaro che, anche ponendosi in un'ottica operativa (che non è quella di questo contributo), l'utopia della lingua universale riporta all'idea di linguaggio come atto fine a se stesso, indeterminato, che assolve alla sola funzione di dichiarare la presenza di un soggetto umano che si rivolge a un altro come tale, non per chiedere e dare ragioni relative ad uno scopo esterno, ma per chiedere e dare ragione di sé.

Ripercorrendo in maniera certamente concisa e non esaustiva il pensiero di Humboldt e Benjamin sul tema, cercherò di comprendere se e come la rivisitazione dell'utopia sulla lingua universale possa essere di stimolo, se non d'aiuto, ad una riflessione interna alla germanistica e, in particolare, alla linguistica tedesca.

---

[9] G. Moretti, *Una disputa romantica, Introduzione*, in J. Grimm, F. Schelling, *Sull'origine del linguaggio,* Milano, Marinotti, 2004, pp. 7-27, qui p. 15.

[10] P. Virno, *Quando il verbo si fa carne*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 193.

3. *La lingua e il pensiero: Wilhelm von Humboldt*

Sulla scia del pensiero di Abelardo (1079-1142),[11] che attribuisce all'uomo quella capacità di astrazione che dà senso alle parole anche in assenza di una realtà corrispondente, Humboldt parte dal presupposto dell'unità di pensiero e linguaggio. La lingua è λόγος, la madre della ragione e rivelazione, è organo formativo del pensiero. Molto prima che Vygotskij[12] formulasse la sua ipotesi di relazione interdipendente tra pensiero e lingua, Humboldt ne sostiene il legame inestricabile in quanto si tratta per entrambe le entità di manifestazioni dell'umano: «Jede Sprache ist ein Anklang der allgemeinen Natur des Menschen» (IV, 27). La dicotomia soggetto-mondo non ha ragione di esistere, perché il mondo che si manifesta attraverso il linguaggio non è l'oggetto, ma la percezione dell'oggetto che ne ha il soggetto-uomo. Si tratta di una *Weltsicht* che è pertanto molteplice: conoscere la *Weltsicht* contenuta in un'altra lingua può contribuire all'ampiamento degli orizzonti personali e della propria *Bildung*.

L'universale della lingua, pur nelle sue molteplici rappresentazioni, consiste nell'unità di fondo che accomuna sia i diversi *Weltbilder* sia le lingue che si fanno strumento della rappresentazione, poiché entrambi scaturiscono da una universale unicità del soggetto e della sua facoltà di produrre lingua e rappresentare il mondo: «Die menschliche Sprache ist eigentlich nur Eine, die sich in den zahllosen des Erdbodens verschieden offenbart» (VI, 112). Humbolt si rivela dunque un linguista moderno perché intuisce che la lingua, oltre ad essere tutt'uno col pensiero, si manifesta in un contesto sociale, ovvero nel dialogo con l'altro e nel processo di comprensione reciproca, anticipando così, sorprendentemente, le premesse della pragmatica moderna e, in certa misura, il pensiero di Wittgenstein sul ruolo dell'altro

[11] P. Abelardo, *Logica Ingredientibus*, testo riprodotto in Id., *Scritti per le lezioni di filosofia medioevale*, a cura di F. Alessio, La Goliardica, Milano s.d., pp. 64-72.

[12] L. S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, a cura di A. Massucco Costa, Giunti, Firenze, 1966. Si veda in particolare il capitolo VII *Pensiero e parola*, pp. 147- 232.

per lo sviluppo linguistico del singolo: «In der Erscheinung entwickelt sich jedoch die Sprache nur gesellschaftlich und der Mensch versteht sich selbst nur, indem er die Verstehbarkeit seiner Worte an Andren versuchend geprueft hat» (VII, 55). La vastità e l'innovatività del pensiero humboldtiano conferiscono alla sua opera sul linguaggio una statura notevolissima in un periodo che fu particolarmente ricco sul piano creativo e intellettuale per la cultura di lingua tedesca. Come di lui scrive Steiner, «Humboldt fa parte di quell'elenco assai ristretto di scrittori e di pensatori interessati al linguaggio […] che hanno detto qualcosa di nuovo e di validità generale».[13]

L'idea centrale che Humboldt esprime parte dall'unicità dell'uomo in quanto individuo in possesso del linguaggio. Lungi dall'essere strumento di comunicazione, il linguaggio si rivela essere, per l'umanità, la possibilità di mediare tra pensieri, esperienze e realtà. È una necessità dello spirito che aiuta la formazione di una coscienza delle proprie esperienze e, come tale, non può trasmettere contenuti e pensieri preesistenti, ma li genera o contribuisce a generarli. Poiché il linguaggio occupa un posto centrale nell'universo dell'uomo/donna, e viene continuamente nutrito da una forza unica e uguale per tutto il genere umano, può dirsi dunque universale. Tuttavia, proprio in quanto atto a mediare tra i pensieri e le esperienze umane, il linguaggio rivela e si rivela attraverso manifestazioni plurime e variabili. Dunque, pur nelle sue infinite produzioni, come parte del genere umano, il linguaggio è la totalità ideale dello spirito.

La tesi dell'universalità linguistica sostenuta da Humboldt si basa su questa identificazione tra lingua e intelletto che produce e genera creativamente e rende l'uomo/donna soggetti unici nella natura.

Tuttavia Humboldt non si limita a considerazioni di tipo filosofico, ma si spinge a proporre un preciso metodo di indagine: procedere all'analisi dei dati empirici disponibili per riordinare le lingue sulla base delle loro analogie, così da mettere in luce gli *universalia*, i concetti universali in ogni lingua che trovano diverse rappresentazioni nelle culture del mondo, manifestate

[13] G. Steiner, *Dopo Babele,* Garzanti, Milano 2004, p. 111.

attraverso la lingua stessa. L'ipotesi concettuale humboldtiana è chiara: se è il soggetto, attraverso la lingua stessa, che genera rappresentazioni del mondo, e il soggetto è unico proprio per questa facoltà di rappresentare verbalmente il mondo, è all'interno di queste manifestazioni linguistiche che vanno ricercati concetti, strutture e termini universali che inevitabilmente l'uomo avrà inserito nelle proprie manifestazioni verbali a diversi livelli e con diverse forme. Ad essere universale è la *Sprachidee*, una *innere Sprachform*, manifestata tuttavia in modi differenti riconducibili ad una stessa categoria di *universalia*. Il metodo proposto da Humboldt è dunque empirico e storico: la costruzione di monografie delle singole lingue che attraverso operazioni comparative mettano in evidenza gli universali:

> Außer diesen Monographien der ganzen Sprache, fordert aber die vergleichende Sprachkunde andere einzelne Theile des Satzbaues zum Beispiel des Verbum durch alle Sprachen hindurch. Denn alle Fäden des Zusammenhangs sollen durch sie aufgesucht und verknüpft werden, und es gehen von diesen einige, gleichsam in der Breite, durch die gleichartigen Theile aller Sprachen und auf andere, gleichsam in der Länge, durch die verschiedenen Theile jeder Sprache. (III, 250)

È proprio in questa epoca, circa a metà dell'Ottocento, che si crea la divisione tra la ricerca linguistica empirica e la filosofia del linguaggio, che in seguito segnerà il distacco tra i due settori disciplinari e la rispettiva epistemologia. Fino alla prima metà dell'Ottocento è l'ipotesi filosofica a dominare lo scenario degli studi sulla lingua, mentre inizia ad affermarsi già nella seconda metà dell'Ottocento l'indagine sulle singole lingue e, più avanti, sui singoli individui. Pertanto l'idea romantica degli *universalia* viene lentamente abbandonata.[14] Per questo si può forse individuare in Humboldt l'ultimo filosofo romantico del linguaggio, sebbene l'assetto metodologico delle sue ricerche si affacci già al mondo della ricerca empirico-descrittiva che costituirà la base per le future ricerche di analisi contrastiva – sincronica e diacronica – tra le diverse lingue. Per questo Humboldt realizza la

[14] B. Zavatta, *Critica e superamento della grammatica universale nella linguistica dell'Ottocento tedesco*, «Studi Linguistici e Filologici Online», 8.2 (2010), pp. 329-359, qui p. 338.

sintesi perfetta della sua epoca muovendosi tra una concezione romantico-idealista del linguaggio come condizione naturale pre-umana, anticipando la razionalizzazione o per meglio dire la storicizzazione degli studi sul linguaggio e sulle lingue. La separazione dell'umanità dalla sua condizione pre-umana che è al tempo stesso allontanamento dall'era primigenia della creazione, non viene vissuta qui come una perdita, bensì come l'unica possibilità concessa all'uomo di tornare alla condizione primigenia grazie alla ricerca empirica. Per questo motivo per Humboldt ogni lingua è un tentativo:

> Die Hervorbringung der Sprache ist inneres Bedürfnis der Menschheit nicht bloß ein äußerliches zur Unterhaltung gemeinschaftlichen Verkehrs, sondern ein in ihrer Natur selbst liegendes […] Sieht man nun, wie man kaum umhin kann zu thun, jede Sprache als einen Versuch, und wenn man die reihe aller Sprachen zusammennimmt, als einen Beitrag zur Ausfüllung des Bedürfnisses an. (III, 390)

Ma non è solo l'unità di ipotesi filosofica e metodo empirico a fare di Humboldt una figura di transizione tra due epoche degli studi sul linguaggio, quanto piuttosto la sua concezione della lingua come principio attivo che plasma la realtà, ma non si fa mai strumento. La forza creativa del linguaggio non agisce attraverso il pensiero perché la lingua non è tramite del pensiero, ma è insita in esso. L'energia creatrice del linguaggio abita nel linguaggio stesso (Benjamin utilizzerà il verbo *innewohnen* per definire lo stesso concetto, pur partendo da un approccio epistemologico diverso, come si vedrà). Gli universali linguistici di cui Humboldt va alla ricerca sono da intendersi dunque come rappresentazioni osservabili di un *unicum*, il soggetto-uomo/donna che manifesta le proprie percezioni del mondo attraverso la lingua. L'unione di pensiero e linguaggio non nega la peculiarità pragmatica e fisica della lingua (la lingua è sempre *poiesis*), ma impedisce la contemplazione di una gerarchia e persino di una di linearità sequenziale tra pensiero e linguaggio, in cui il pensiero sia la priorità logico-temporale e il linguaggio semplice ancella applicativa. L'unione affermata di pensiero e lingua, su cui si basa la stessa ipotesi dell'universalità linguistica, cesserebbe di esistere nel momento in cui alla sola lingua

venisse attribuita la facoltà di mostrare il pensiero *attraverso* di essa. È nella preposizione *durch* che si evidenzia la differenza di approccio tra un linguista potenzialmente moderno come Humboldt e un filosofo del linguaggio ancora legato all'ipotesi filosofica anziché a quella empirica come Benjamin.

> Denn alle Fäden des Zusammenhangs sollen *durch* sie aufgesucht und verknüpft werden, und es gehen von diesen einige, gleichsam in der Breite, durch die gleichartigen Theile aller Sprachen und auf andere, gleichsam in der Länge, *durch* die verschiedenen Theile jeder Sprache. (III, 250)

Il rapporto dialettico tra lingua ed esperienza fa della prima sia l'energia che genera pensieri nell'intelletto, sia il mezzo disvelatore degli oggetti di ricerca. Ciò che resta ancora sospeso è l'oggetto stesso della ricerca linguistica: se gli oggetti disvelati attraverso la lingua sono effettivamente il centro dell'interesse di ricerca, la lingua si fa solo strumento. Se al contrario al centro della ricerca è il mezzo stesso allora gli universali passano in secondo piano o sono solo una conseguenza (collaterale) della ricerca. In quest'ultimo caso la ricerca sull'unicità universale non è più così fondante per il pensiero linguistico. L'accento si sposta inevitabilmente sul versante empirico-storico, il versante della raccolta dati che, senza uno sguardo d'insieme, senza una visione più ampia, può approdare al particolarismo e aprire la porta alle infinite variabili, individuali e culturali, che di per sé si contrappongono o quanto meno si allontanano dall'utopia della lingua universale come *Sprachidee*, come patrimonio di invarianti. Quella che Humboldt definisce allora *Weltsicht* nelle diverse manifestazioni linguistiche del mondo diverrebbe, in questo caso, una semplice prospettiva di ricerca possibile tra le tante altre, dal carattere valutativo, su un piano scientifico fondato sull'assunto che la lingua è sia strumento sia oggetto dell'indagine. L'unicità della lingua universale si trasforma quindi in una possibile divisione di prospettive o di ambiti, che fa della propria relatività uno dei paradigmi epistemologici fondanti.

Il dualismo degli studi sul linguaggio di fine Ottocento anticipa la moderna separazione tra un approccio linguistico di tipo empirico, che segmenta la lingua e impone la raccolta dei dati, e un approccio più ampio, che coglierà l'eredità della filosofia del

linguaggio nella riflessione sulla lingua come manifestazione culturale e interculturale, nonché come radice per l'indagine sulla responsabilità dei comportamenti linguistici individuali e collettivi intesi come azioni. Si pensi solo all'eterno dibattito sulla relazione lingua-mondo e sul dualismo che ne è emerso tra la lingua come influenza del mondo o il mondo come rispecchiamento della lingua, che, pur se archiviato come irrilevante (dopo aver occupato gran parte di energie e spazio della linguistica nella prima metà del Novecento), costituisce ancora una linea di demarcazione tra diversi tipi di linguistiche mai dialoganti tra loro.

Il contributo di Humboldt può dunque essere ritenuto assai significativo come precursore di almeno due correnti linguistiche: l'approccio empirico – per tutti gli studi che partono da dati linguistici, registrati e trascritti secondo diversi sistemi, raccolti anche tramite i corpora – e il rapporto lingua-pensiero che tanta parte occupa nelle ricerche neurobiologiche sviluppatesi in maniera massiccia verso la fine degli anni Novanta del XX secolo, ma mai supportate da una sostanziosa riflessione sul rapporto tra l'entità integrata lingua-pensiero e la realtà, la *Weltsicht* di Humboldt.

Benjamin, quasi un secolo più tardi, fornisce intuizioni che possono essere interpretate come un passo indietro rispetto al pensiero Ottocentesco, che aveva già da tempo abbandonato l'idea filosofica degli *universalia*. In realtà è assai probabile che il pensiero di Benjamin sul linguaggio debba essere interpretato come un *unicum*, fondamentalmente non storicizzabile, nel panorama degli studi linguistici tedeschi.

4. In der Sprache*: Walter Benjamin*

> Was teilt die Sprache mit? Sie teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit. Es ist fundamental zu wissen, dass dieses geistige Wesen sich *in* der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache. Es gibt also keinen Sprecher der Sprachen, wenn man damit den meint, der durch diese Sprachen sich mitteilt. Das geistige Wesen teilt sich *in* einer Sprache und nicht *durch* eine Sprache mit – das heißt: es ist nicht von außen gleich dem sprachlichen Wesen. (II, 1, 142)

Il rischio di percepire la lingua come mezzo attraverso il quale rivelare il mondo dopo averlo creato e la ricerca della lingua universale come salvezza dell'umanità sono principi cardine su cui poggia la teoria linguistica di Benjamin: poiché la lingua è manifestazione del fine, il linguista non può studiare come si comunica attraverso (*durch*) la lingua, ma come lo spirito si manifesta nella (*in der*) lingua.

La lingua è puro accesso alla manifestazione di Dio per l'essere umano e la sua essenza come mezzo, che viene percepita dopo la caduta, è dovuta alla peggiore delle disgrazie dell'umanità, ovvero il distacco del segno dalla cosa: «Indem der Mensch aus der reinen Sprache des Namens heraustritt, macht er die Sprache zum Mittel […], damit auch an einem Teile jedenfalls zum bloßen Zeichen; und das hat später die Mehrheit der Sprachen zur Folge» (II, 1, 153).

È questa separazione primordiale che causa la nascita del segno come entità a se stante rispetto alla realtà e trasforma la lingua in un mero strumento di comunicazione. Come tale, la lingua non può che essere plurima, dal momento che lo sgretolamento dell'unità primaria ha prodotto la divisione della lingua primaria, universale, in un'infinita varietà di mondi. Il principio della separazione – tra realtà e lingua, tra lingua universale (superiore) e lingue di comunicazione (inferiori), tra le lingue inferiori stesse – dominante nel pensiero di Benjamin è l'ampiamento della dicotomia tra la valenza, pragmatica o organica, del verbo che si fa carne e l'infinita e universale perfezione dell'essere supremo che si manifesta nell'uomo attraverso il linguaggio. Come scriverà più avanti Benveniste: «Non possiamo mai cogliere l'uomo separato dal linguaggio e non lo vediamo mai nell'atto di inventarlo».[15]

Ciò che l'uomo non può, ciò che ha perduto, sta proprio nella fase che precede il parto di pensieri ed esperienze tramite il linguaggio: l'umanità può il parto, ma non la fecondazione, può ricevere la rivelazione, ma non crearla. I singoli esseri umani, gli individui, possono certamente creare le loro lingue, le loro variabili, all'infinito, ma non possono creare il Verbo che sta

[15] A. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1958, p. 310.

prima e alla base delle infinite lingue. E poiché i veri interessi dell'uomo non hanno un carattere privato, ma si rivolgono sempre verso il mistero del superiore, l'umanità è destinata alla perdita dell'assoluto linguistico. La comunicazione non è altro che il fenomeno osservabile di questa perdita, poiché può comunicare solo ciò che è comunicabile, ovvero l'ultimo stadio della manifestazione umana della lingua, ma non certo lo stadio più alto, la parte più nobile: l'essere spirituale si identifica con quello linguistico solo in quanto comunicabile. Ciò che in un essere umano è comunicabile è il suo essere spirituale. Ed è per questo che la lingua non comunica altro che se stessa: «Was teilt die Sprache mit? Sie teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit […]. Die Antwort auf die Frage: was teilt die Sprache mit lautet also: Jede Sprache teilt sich selbst mit» (II, 1, 142).

L'allontanamento del linguaggio dalla realtà, che causa la divisione delle lingue, non è per Benjamin il vero dramma dell'umanità. La perdita, incolmabile, è precedente a Babele e ne è causa: è il distacco del segno dalle cose, pertanto il distacco della realtà dal mistero. La lingua universale non è dunque per Benjamin la ricerca della comunicazione tra individui dopo Babele, bensì il ritrovamento della lingua che meglio custodisce il mistero della realtà. La lingua della verità (la vera lingua) è quella capace di conservare senza tensione e tacitamente i segreti della realtà. L'unica attività umana che consente vagamente questa capacità è la traduzione, possibile disvelatrice dell'universalità del messaggio. Allo stesso modo in cui la divisione assoluta per Benjamin non è solo la divisione fra le lingue, ma fra la lingua superiore e quella inferiore (di cui la varietà linguistica è la conseguenza più estrema), anche per il concetto di traduzione Benjamin associa ed integra due aspetti: la traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini e la trasposizione da una lingua all'altra mediante una continuità di trasformazioni. La teoria linguistica di Benjamin distingue quindi tra uno strato profondo, l'essenza spirituale *nella* lingua, la parola creatrice divina, uno strato successivo, il dono della lingua fatto da Dio all'uomo, completa («vollkommen erkennende», II, 1, 152) e uno strato più superficiale che rimanda alle possibilità di media-

zione concesse all'umanità dopo la perdita della totalità intensiva della lingua.

Quest'ultimo strato è costituito dalle lingue delle cose, una *Namenssprache* già differenziata nelle sue infinite forme dovute alla condanna di Babele. Pare di intravvedere, in questa stratificazione gerarchica della lingua, una differenza tra il concetto di *Menschensprache*, il dono divino, la potenzialità dell'esprimibile che non dà nomi alle cose e quello di *Sprache(n) des Menschen*, la lingua delle cose, la lingua che dà nomi, l'espresso multiforme che costituisce la mediazione tra la lingua unica, donata, e la realtà delle cose. La comunicazione attraverso la lingua così come la comunicabilità della lingua stessa, dunque, non sono che manifestazioni esteriori: «Das Wort als äußerlich mitteiliendes, gleichsam eine Parodie des ausdrücklich mittelbaren Wortes auf das ausdrücklich un mittelbare, das schaffende Gotteswort» (II, 1, 153).

Come tale, la comunicazione tra gli individui è il frutto di una violenza che ha decretato l'autonomia del segno e la trasformazione della lingua in mero strumento di comunicazione. Tuttavia è proprio da questo stesso frutto della violenza che l'uomo può emanciparsi dalla violenza: la lingua è la possibilità dell'intendersi, una sfera così priva di violenza da rendersi ad essa totalmente inaccessibile. «Darin spricht sich aus, daß es eine in dem Grade gewaltlose Sphäre menschlicher Übereinkunft gibt, daß sie der Gewalt vollständig unzugänglich ist: die eigentliche Sphäre der "Verständigung", die Sprache» (II, 1, 192, nel saggio *Für eine Kritik der Gewalt*).

Benjamin mostra l'influenza dei Romantici e soprattutto dell'ebraismo nella sua concezione della lingua come rivelazione, essenza interna (e non esterna) delle cose: «Jeder Sprache wohnt ihre inkommensurable einziggeartete Unendlichkeit inne» (II, 1, 143). Nella traduzione italiana di Solmi il verbo *innewohnen* viene tradotto con l'espressione «è propria»: «è propria di ogni lingua una incommensurabile e specifica infinità».[16]

Il contrasto tra il concetto *durch die Sprache*, attraverso il quale Benjamin nega la possibilità per la lingua di comunicare

[16] Benjamin, *Angelus Novus*, p. 53.

alcunché, e l'intima essenza della pura lingua che è medio (non mezzo) di per sé, in sé (*in sich selbst*) in quanto facoltà primaria di rendere immediato (attraverso la lingua-medium) l'assoluto rende la differenza tra il tentativo humboldtiano di far riaffiorare la pura lingua universale attraverso le sue infinite manifestazioni e l'idea di Benjamin di salvare la pura lingua con la consapevolezza che nelle lingue finite sia presente l'infinito, nell'immanenza delle lingue dell'uomo (*Sprache des Menschen*) sopravviva la trascendenza della *Menschensprache*.

Sia Humboldt sia Benjamin dunque concepiscono l'idea della lingua universale ed entrambi tentano di configurare un modello per salvare e recuperare la sua purezza, la sua trascendenza, l'indicibile. Pur per vie differenti, l'utopia della lingua universale tenta di farsi possibilità a disposizione dell'umanità nelle tesi di entrambi gli studiosi: per Humboldt attraverso l'approccio storico-empirico della comparazione tra le lingue, per Benjamin attraverso il compito, inteso come missione, come vocazione, dovere, funzione, ruolo dell'uomo chiamato a tradurre, non compito di ogni uomo, ma, come ben ha sottolineato Drumbl, di uomini e donne che si assumono il ruolo di traduttori/traduttrici: «*Aufgabe* si riferisce all'uomo in qualità di, non all'uomo tout court. I compiti sono definiti in vista di una funzione precisa. L'invito, il comando di cui il compito è espressione tangibile deriva dalla specifica funzionalità e non da un imperativo o da un suggerimento esterno all'uomo».[17] Benjamin esprime questa posizione nel saggio *Die Aufgabe des Übersetzers*, scritto nel 1921 ma pubblicato nel 1923 come prefazione alla traduzione di alcune poesie di Baudelaire (IV, 1, 9-21).

Per quanto in Benjamin sia assai forte il richiamo alla trascendenza più di quanto non appaia per Humboldt, tuttavia in entrambi è viva la consapevolezza che fermarsi allo stadio superficiale, accontentandosi di prendere semplicemente atto della facoltà, o per meglio dire, della propensione dell'individuo al linguaggio e concentrarsi solo su ciò che è osservabile qui ed ora, significa anche portare la ricerca allo stato più semplice e, tutto sommato, meno interessante. Al contrario tentare (del resto

[17] J. Drumbl, *Traduzione e scrittura,* LED, Milano 2003, p. 30.

la lingua, come scrisse Humboldt, è un tentativo) di esplorare la più misteriosa e forse indecifrabile facoltà dell'umanità, ben consapevoli del fatto che qualsiasi soluzione sul piano linguistico sarà parziale, significa lasciare agli studiosi che verranno una traccia su cui continuare a concentrarsi sull'utopia.

Oltre a questo, va riconosciuto ad entrambi gli studiosi anche il merito di aver individuato con sicurezza la sede epistemologica degli studi sul linguaggio e sulle lingue nella sfera umanistica, intravvedendone le potenzialità interdisciplinari e tuttavia legandoli con convinzione ad un universo filosofico, storico e anche empirico che si compie entro i confini dell'umanesimo. Il pensiero di Benjamin in questo senso è assai radicale: «[das] sprachliche [Wesen der Sprache], nicht ihre verbalen Inhalte bezeichnen ihre Grenze» (II, 1, 143).

In Humboldt e in Benjamin sono già presenti i semi del dibattito relativamente recente riguardante il carattere della linguistica contemporanea.

5. *Conclusioni*

È fin troppo riduttivo ed evidente pensare che il lascito di Humboldt e Benjamin alla linguistica moderna sia, da una parte, per Humboldt, l'indissolubilità di lingua e pensiero (che trova la sua collocazione ideale oggi negli studi di matrice cognitivista), e, dall'altra parte, nella missione salvifica della traduzione di Benjamin, che prosegue negli studi di traduttologia.

In verità il contributo dei due studiosi va molto oltre una semplice direzione applicativa degli studi di settore e dovrebbe richiamare una unità di fondo della linguistica, una sorta di primo strato, per restare nel modello di Benjamin, ovvero la concezione della lingua come facoltà unica del genere umano che, per sua stessa natura, contiene in sé l'essenza dell'indecifrabilità.

Il pensiero linguistico di Humboldt e di Benjamin può essere superficialmente interpretato anche come la matrice antesignana del dualismo tra relativismo e universalismo linguistico e culturale che, al di là degli studiosi che ne hanno fatto oggetto espli-

cito dalla propria ricerca, resta sempre un implicito inespresso degli studi linguistici. In realtà il pensiero di fondo dei due studiosi, pur se diversamente declinato, non è antitetico in quanto parte da un unico presupposto: l'universalità linguistica, in termini metafisico-teologici per Benjamin, storico-culturali per Humboldt, esiste ed è patrimonio comune all'umanità, ma a questa inaccessibile. Il pensiero dei due studiosi esprime la consapevolezza che tutto ciò che l'uomo riuscirà a studiare, ad analizzare e a scoprire sul piano linguistico resterà sempre confinato ad uno strato superficiale, senza sfiorare lo strato profondo. Al contempo il senso profondo del loro stesso agire linguistico consegna ai posteri la convinzione che la rinuncia alla ricerca linguistica nel tentativo di onorare il dono ricevuto della lingua, è altrettanto impossibile quanto il raggiungimento della verità. In tal senso, tutte le scuole linguistiche della modernità possono dirsi accomunate dalla stessa premessa, la lingua come parte dell'individuo, il suo essere fine e norma di sé medesima, indipendentemente dal focus posto sulle differenze tra le varie lingue e grammatiche o sull'annullamento di esse in nome di una comune matrice organica e neurobiologica.

L'utopia idealista di una lingua universale, a ben vedere, è stata sfiorata anche dal neopositivismo chomskiano, anche se i paradigmi di analisi dei sistemi linguistici rischiano di essere troppo riduttivi, se ridotti alla sola regola sintattica: la relazione predicativa Soggetto Verbo Oggetto, ad esempio, attraverso cui parte della linguistica occidentale analizza le lingue indogermaniche, è circoscritta ad esse e non può rappresentare in alcun modo l'interezza nemmeno dell'universo linguistico inferiore.

La differenza tra i due studiosi e la linguistica moderna va cercata, oltre che negli sviluppi successivi delle rispettive teorie, nella ricerca di una priorità assoluta che accomuni, anziché dividere, gli studi sul linguaggio. Al contrario l'enfasi che oggi le scuole linguistiche attribuiscono di volta in volta all'approccio che esse stesse si sono scelte, la sottolineatura a volte francamente insopportabile dei vari distinguo finisce per far perdere di vista l'appartenenza ad un'unica scuola, l'interesse per la lingua tedesca come espressione della cultura tedesca e dunque inserita nell'ambito umanistico della germanistica. Solo a partire da

questa premessa le differenze di scuola saranno accettabili, poiché si riconoscerà alle diverse estraneità o, per dirla con Weinrich, 'xenità',[18] la possibilità di intrattenere un rapporto di intercomprensione, dal momento che estraneo non è ciò che è altro da sé, ma ciò che è (ancora) sconosciuto e solo per questo incomprensibile.

Ovviamente l'esasperazione dell'unità e della tendenza all'universalità non può eliminare le differenze, ma essere consapevoli di una comune appartenenza sotto l'egida dell'eguaglianza potrà rendere i confini tra le varie scuole più labili e superabili di quanto non siano ora e, soprattutto, potrà farle dialogare. Perfino la deriva universalistica che rischia di travolgere gli studi neurobiologici sul linguaggio può ridurre le differenze solo a parametri misurabili, mentre mi sembra evidente che tutto ciò che è manifestabile attraverso la lingua è indiscutibilmente azione umana, che intrattiene con la lingua un rapporto dialettico e segnala in ogni caso un'assunzione di responsabilità, anziché un semplice moto involontario.

Solo nel momento in cui gli eccessi dogmatici delle diverse scuole saranno evitati nel nome comune di un oggetto universale – la lingua – destinato ad essere imperfetto, sarà visibile di nuovo la matrice unitaria della ricerca linguistica, che consiste nel tentativo di recuperare ciò che è realisticamente recuperabile per l'uomo/donna, per i quali la verità, nel senso della purezza originaria – *die reine Sprache* – è definitivamente e totalmente perduta.

L'eredità di Humboldt e Benjamin consiste in fondo in questa consapevolezza di insufficienza, che per ogni linguista deve diventare rinuncia all'affermazione della verità, dell'assoluto linguistico, inevitabilmente preclusi. Il compito onesto della linguistica consiste quindi – anche nello studio della comunicazione – nell'analisi ed esplorazione di messaggi i cui i significati sono sempre sospesi nel tentativo di comprensione, nella rinuncia all'obiettivo di un prodotto (i costruttivisti parlerebbero di habitus, una mentalità da cui deriva un insieme di pratiche), e, infine, nell'accettazione di Babele come condizione insuperabile

[18] H. Weinrich, *Wege der Sprachkultur*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985, pp. 195-220.

e, questa sì, assoluta. Inoltre, Humboldt e Benjamin, assieme a tutti gli altri studiosi del linguaggio di lingua tedesca, ricordano a tutti i linguisti germanisti che sono figli e figlie di questa ricchezza di pensiero. Tradirla o rispettarla è dunque una scelta consapevole.

I linguisti possono accettare l'inaccessibilità dell'universalità (che accomuna universalmente tutta l'umanità) e decidere di intervenire *comunque* per rendere formativo il processo di analisi linguistica in un incessante tentativo di avvicinamento (Benjamin direbbe salvazione) all'unità. Diversamente la linguistica può scegliere di inventare di volta in volta una verità che sarà inevitabilmente parziale e temporanea, limitandosi ad operazioni descrittive ed estetiche nell'illusione di superare, negandoli, i limiti della propria ricerca. In quel caso l'utopia della lingua universale, e perfetta, sarà semplicemente allontanata, congedata, ma non per questo scomparsa.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti

100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle* Grundlinien *di Schleiermacher*, 2007.
104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.

115 Adriana Anastasia, Ritratto di Erasmo. *Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.

116 *Il* Bios *dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.

118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.

119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.

120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.

121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.

122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.

123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.

124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.

125 Mirko Casagranda, *Traduzione e* codeswitching *come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.

126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.

127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.

128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Alice Bonandini, Giorgio Ieranò, Gabriella Moretti, 2010.

129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.

130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'*Apocolocyntosis *di Seneca*, 2010.

131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.

132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.

133 Ferruccio Bertini, Inusitata verba. *Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordeglia, 2011.

134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di Fabrizio Cambi e Fulvio Ferrari, 2011.

135 *La poesia della prosa*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2011.

136 Sabrina Fusari, *«Flying into uncharted territory»: Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.

137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 2011

138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.

139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.

140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.

141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.

142 Serenella Baggio, *«Niente retorica». Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.

143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.

144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.

145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.

146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.

147 Persona ficta. *La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.

148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.

149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in* Fuglane *di Tarjei Vesaas e in* Gepardene *di Finn Carling*, 2013.

150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.

151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con* We Are Going, 2013.

152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: http://eprints.biblio.unit.it/4259/

153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.

154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2014.

155 Sparsa colligere et integrare lacerata. *Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M. T. Galli e G. Moretti, 2014.

156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2015.
158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.
160 Anna Miriam Biga, *L'*Antiope *di Euripide*, 2015.
161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di Serenella Baggio, 2016.
162 *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de Catherine Douzou et Jean-Paul Dufiet, 2016.
163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi. Pubblicazione online: http://hdl.handle.net/11572/155414 2016.
164 Ut pictura poesis. *Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di Pietro Taravacci - Enrica Cancelliere 2016.
165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. I, a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez, E. Liverani; vol. II, a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzani, P. Taravacci, 2017.
166 Kiara Pipino, *Il teatro e la* pietas (*Theatre and* pietas), 2017.

L’utopia è elemento vitale e insopprimibile della cultura. La sua forza dirompente, capace di abbattere o costruire sistemi sociali e apparati statali, percorre tutte le forme della comunicazione e della creazione, costruendo contrastanti immagini di paradisi futuri. Paradisi che non di rado, agli occhi di comunità o di generazioni diverse, assumono tratti infernali. Abbiamo chiesto a numerosi studiosi delle letterature e delle culture di lingua tedesca di misurarsi con questo tema, affrontandolo da differenti punti di vista e applicando diversi metodi di indagine. Ne è risultato un volume stimolante e di ampio respiro teorico che abbiamo voluto offrire all’amico e collega Fabrizio Cambi in occasione del suo sessantacinquesimo compleanno.

€ 12,00