

ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

COMITATO DI REDAZIONE

Ida Cappelli Porena, Anna Maria dell'Agli, Marino Freschi, Teresa Gervasi, Luciano Zagari.

Segretario di redazione: Giovanni Chiarini

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXV, 1-2

1982

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Anne Marie Brumm, <i>Rilke's Paris: The Eternal Muse</i>	pag. 7
Guido Morpurgo-Tagliabue, <i>Gli orfani della metafisica.</i> <i>Robert Musil, György Lukács</i>	» 35
Guido Frongia, <i>L'etica di Wittgenstein</i>	» 121
Ida Porena, <i>La testa di Medusa e l'obolo della lingua</i>	» 155
Paolo Consigli, <i>Ebraicità in Canetti e caos del reale</i>	» 167
Luciano Zagari, « <i>Die Splitter des Staunens</i> ». <i>Canetti</i> <i>über Kafka und Broch</i>	» 189
Giuseppe Rizzuto, « <i>Die bewußte Schule der Menschen-</i> <i>kennntnis</i> »	» 213
Walter Weiss, <i>Linee di tendenza della letteratura</i> <i>austriaca dal 1945</i>	» 221

RICERCHE E DIBATTITI

Enrico De Angelis, <i>Fra fiume e roccia: lo spazio delle</i> <i>« Duinesi »</i>	» 241
---	-------

NOTE

Teresa Gervasi, <i>Problemi teorici della lessicografia bi-</i> <i>lingue: a proposito della ristampa del Rigutini-Bulle</i>	» 259
---	-------

RECENSIONI

<i>Atti del Convegno « Teatro austriaco moderno e con-</i> <i>temporaneo », Parma 22-23 novembre 1979, a cura</i> <i>di M. E. D'Agostini, Firenze 1980 (Teodoro Scamardi)</i>	» 273
Rainer Nägele-Renate Voris, <i>Peter Handke, München</i> <i>1978 (Giuseppina Scarpati)</i>	» 279

APPENDICE

Mario Agrimi, <i>Per i 250 anni dell'Istituto Universitario</i> <i>Orientale</i>	» 287
---	-------

RIASSUNTI	» 293
----------------------------	-------

COLLABORATORI	» 305
--------------------------------	-------

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI



AION

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56943

Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici

NAPOLI 1982



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
STUDI TEDESCHI
1982

NOTA

STUDI TEDESCHI

Anna Maria...	7
Guido Pranga...	25
Paolo...	121
Paolo...	155
Paolo...	167
Paolo...	189
Paolo...	213
Paolo...	221
Paolo...	241
Paolo...	259
Paolo...	273
Paolo...	279
Paolo...	287
Paolo...	293
Paolo...	305

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

XXV, 1-2

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56993

Dipartimento di Studi letterari
e linguistiche dell'Occidente.

NAPOLI 1982

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNAI

XXV, 1-2

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 26993
Dipartimento di Studi Orientali
e Linguistici dell'Oriente

NAPOLI 1982

RIKKE'S PARIS: THE ETERNAL MUSE

ANNE MARY PRUNY

Bari

ARTICOLI E SAGGI

L. The Love to the City

Rainer Maria Rilke arrived in Paris on August 28, 1902 and began what was to be a most exhausting yet fruitful relationship with the city. His initial emotional reaction was a violent one; it was an encounter from which he never really recovered. Having lived in an essentially Husserlian idealistic world, he was unable to accept the reality which the city offered.

Rilke's rejection of Paris was vehement but yet only partial. There was always an ambivalence in his feelings, almost an approach-avoidance type of response. When he lived in Paris, he wanted to leave; when he was absent, he felt an irresistible urge to go back. His descriptions and attacks are thus more the expression of his emotional and mental state than of an actual Paris. Yet Paris was to be the one factor that kept driving him on in his creative work. It was the emerging spirit in his work. The poetic powers lay dormant in Rilke when he set out for Paris and it was the city experience which awakened them to bloom. From there he would go on to create his greatest works. Paris was like an old friend to whom he could always return.

The focus of the discussion will center largely on Rilke's first years in Paris and on the poetic fruit of that experience, the third section of *Das Stunden-Buch*, entitled *Das Buch von der Arbeit am versammelten Tage* (*The Book of Po-*

RILKE'S PARIS: THE ETERNAL MUSE

of
 ANNE-MARIE BRUMM
 ^
 Beersheva

1. *The Lure to the City*

Rainer Maria Rilke arrived in Paris on August 28, 1902 and began what was to be a most exhausting yet fruitful relationship with the city. His initial emotional reaction was a violent one; it was an encounter from which he never really recovered. Having lived in an essentially illusionary idealistic world, he was unable to accept the reality which the city offered.

Rilke's rejection of Paris was vehement but yet only partial. There was always an ambivalence in his feelings, almost an approach-avoidance type of response. When he lived in Paris, he wanted to leave; when he was absent, he felt an irresistible urge to go back. His descriptions and attacks are thus more the expression of his emotional and mental state than of an actual Paris. Yet Paris was to be the one factor that kept driving him on in his creative work. It was the energizing agent in his work. The poetic powers lay dormant in Rilke when he set out for Paris and it was the city experience which caused them to blossom. From there he would go on to create his greatest works. Paris was like an old friend to whom he could always return.

The focus of the discussion will center largely on Rilke's first years in Paris and on the poetic fruit of that experience, the third section of *Das Stunden-Buch* entitled *Das Buch von der Armut und vom Tode* (*The Book of Po-*

verty and Death). It is here that the themes and motifs pertaining to Rilke's city experience are mirrored in verse. For example, the ambivalence and conflict already mentioned are among many feelings translated into poetry.

Rootless, penniless and feeling somewhat guilty about leaving behind Valery von David-Rhonfeld, his only confidante, Rilke set out for Paris at the age of 27. Although he was already the author of *The Picture Book* and *The Book of Hours*, Rilke thought that he had not even begun to write. He was vaguely aware that he had a destiny, a mission to fulfill, but was not quite certain as to what it was to be. He had « failed » as a son, a soldier, a businessman, a dramatist, and as a friend¹. His self-concept was low but his ideals and hopes were high. It is not surprising, therefore, that the stark reality of the teeming city would only aggravate and intensify his already existent problems².

In fact, it is not an exaggeration to state that Rilke's reaction to Paris was as much a product of his own inner

¹ For an interesting account of the stifling and narrowminded bourgeois mentality of the German minority in Prague and its effect on a budding creative spirit, read Rilke's early novella, *Ewald Tragy*. (New York: Verlag der Johannespresse, 1944).

² It is interesting to note that Rilke's reactions to the Russian city of St. Petersburg are already a foreshadowing of his future reaction to Paris^a). At one time they are critical and complaining, at other times praising and ecstatic. In a letter to Lou Andreas-Salomé, he is laboring « unter den fast feindlichen Eindrücken dieser schweren Stadt... »^b) (Later he would use the same words to describe Paris). Further on in the same letter, he muses idyllically about his favorite place in this city. « Die Mondnacht von Mittwoch auf Donnerstag hab ich auch lieb. Ich ging noch spät an die Newa [Neva River], an meine Lieblingsstelle, gegenüber der Isaaks Kathedrale, wo die Stadt am einfachsten und größten ist. Dort war auch mir (und zwar ganz unerwartet) friedlich, froh und ernst zumute... »^c). a) For additional information about Rilke's early trips to Russia, consult: U. Rudnizki, *Russische Motive in Rilke's 'Stunden-Buch'* in: « Kunst und Literatur », 17 (May-June, 1969), p. 280. b) Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1897 bis 1914*, Erster Band (Wiesbaden: Insel Verlag, 1950), p. 13. (Letter to Lou Andreas-Salomé, St. Petersburg, 1900). c) *Ibid.*, p. 13.

emotional turmoil as that of the actual city environment. His expectations had been romantic and they underwent a profound disillusionment. In a letter to Heinrich Vogeler, he voices what his hopes had been: « Ich dachte, Paris würde mir vieles bringen: Leben, Wünsche, Zukunft und Zuversicht und eines vor allem, *eine heilige Arbeit* »³. He asks his wife what will he make of himself now that he is in Paris. « Ich bin in Paris ... Ich bin eine einzige Erwartung: was wird aus mir werden? »⁴. Instead of life, wishes and inspired work, he found what seemed to him only disappointments. He complains:

Paris? Paris ist schwer. Eine Galeere. Ich kann nicht sagen, wie unsympathisch mir alles hier ist, nicht beschreiben, mit welcher instinktiven Ablehnung ich hier herumgehe! Diese Leute haben (das ist wahr) einen Ausweg gefunden, eine Art das Leben zu nehmen und auszunützen. Aber dieses Leben ist ein niedlich eingerahmter Spiegel, in dem nichts drin ist als der, der jeweilig hineinschaut⁵.

Rilke is dissatisfied and envisions the mirror, that is, life in Paris, as being circumscribed and confining with nothing in it but the person who is looking in. Rilke would still have to come to terms with himself. He would have to recognize and accept the worth of the image he saw in the mirror.

2. The Response to the City

To learn to accept himself, however, Rilke would first have to discover his own true identity. Who was he and what was his purpose in life? Why was he in Paris? When he first came to the city in 1902, after several unsuccessful

³ Rilke, *Ibid.*, p. 38 (Letter to Heinrich Vogeler, Paris, September 17, 1902).

⁴ Maurice Betz, *Rilke in Frankreich*. (Wien: Herbert Reichner Verlag, trans. by Willi Reich, 1938), p. 47. (Letter to Clara Rilke).

⁵ Rilke, *Briefe*, cit., p. 39.

career attempts and much idle and unproductive travel, Rilke seemed to be almost completely without roots and without any sense of personal identity.

The Czech poet from Prague who spoke German and had spent time in Russia, was not really at home anywhere. Paris, with its endless streets and faceless crowds, heightened this feeling of anonymity. Rilke had been proud of his noble lineage — indeed, to the point of tracing ancestors. He thought himself to be the last in a line of overrefined descendants. In these ways, he tried either to find or to create an identity. But now in the big city, he was just one more face in the crowd. Wandering about the streets of Paris, he felt lost and alone. « 'What sort of a life is it really', he cried, 'without a house, without inherited possessions, without dogs?' »⁶.

The theme of the loss of personal identity pervades not only Rilke's life but his work as well. Let us look at the poetic expression of this feeling in *Das Buch von der Armut und vom Tode* written between April 13 and 20, 1903 during Rilke's brief trip to Viareggio (Italy)⁷. The entire poem has an aura of anonymity, bigness and emptiness about it.

No one has any name; generalized terms, such as: people, crowds, masses, throng, are used for identification instead of individual or specific names. Rilke declares the absence of a name to be indicative of a lack of identity more emphatically in the images « Gipfel ohne Namen » (83) and « namenlosen Nächten » (85).

The individual in the city is thwarted before he even has a chance to establish his own identity as a person. In certain cases, it seems as if a deception or delusion were mocking people daily to the point where they could no lon-

⁶ Rainer Maria Rilke in Stanley Kunitz, *A Lesson from Rilke*, in « Poetry », 45 (March 1935), p. 330.

⁷ All quotations from *Das Stunden-Buch* will be taken from the following edition. The number in parenthesis following the quotation corresponds to the page number of the text. Rilke, Rainer Maria. *Das Stunden-Buch*. (Leipzig: Insel Verlag, 1920).

ger be themselves. In other cases, they may lose their natural individual identity in the mob's massive drive to make money. The money « grows », but only at the expense of their becoming small.

Es ist, als ob ein Trug sie täglich äffte,
sie können gar nicht mehr sie selber sein;
das Geld wächst an, hat alle ihre Kräfte
und ist wie Ostwind groß, und sie sind klein... (100)

Hence, the city dweller remains withered, faceless, only half-alive.

No longer may the individual establish a sense of personal identity through his work or occupation. The city and its machines have crushed the workman's pride in his handmade product. In Rilke's portrait of the city, the people walk about aimlessly and perform meaningless tasks which have destroyed their dignity.

Sie gehn umher, entwürdigt durch die Müh,
sinnlosen Dingen ohne Mut zu dienen,
und ihre Kleider werden welk an ihnen,
und ihre schönen Hände ältern früh. (86)

The possibility of a sense of uniqueness through personal beauty is also lost as the attractiveness succumbs to premature aging and withers quickly under the burden of senseless tasks. At one point, the poet observes that the people are so still that they almost begin to resemble the products they make. « Sie sind so still; fast gleichen sie den Dingen » (96).

The city does not notice or care for the individual and his need to find himself. It ignores his cries and complaints. The city desires only what is advantageous to itself, often annihilating all else in the process. The individual perishes in the holocaust.

Die Städte aber wollen nur das Ihre
und reißen alles mit in ihren Lauf.
Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere
und brauchen viele Völker brennend auf. (100)

The physical appearance of these miserable human beings making their way in the city is not conducive to the establishment of a self-identity. Withered, pale, white and dying, they are virtual nonentities. The word « weißerblühte » carries connotations of a whiteness that exists only because the essence of life has been taken away. It is a ghostlike deathly white that signifies emptiness, withering and an absence of color. They are people who are so down-trodden by the difficulties of the world that they have lost their fertility, that is, the ability to be creative and productive human beings. As he does so often throughout the poem, Rilke uses imagery from the natural cycle, in this case, a decayed flower, to describe the situation.

Da leben Menschen, weißerblühte, blasse,
und sterben staunend an der schweren Welt.
und keiner sieht die klaffende Grimasse,
zu der das Lächeln einer zarten Rasse
in namenlosen Nächten sich entstellt. (85)

These persons are rootless, as though they had been « torn out » from their native ground like a flower from the soil. Again the poet uses the flower-nature imagery and extends it when he compares these poor to the rich who are deeply rooted and who are therefore a splendor of flowers.

Die andern Menschen sind wie ausgerissen;
sie aber stehn wie eine Blumenart
aus Wurzeln auf und duften wie Melissen,
und ihre Blätter sind gezackt und zart. (95)

The shy dogs who don't live or belong anywhere and follow the people around for a while are a symbolic echo of the people themselves. They, too, are rootless!

Die Menge drängt und denkt nicht sie zu schonen,
obwohl sie etwas zögernd sind und schwach, — —
nur scheue Hunde, welche nirgends wohnen,
gehn ihnen leise eine Weile nach. (86)

The crowd is composed of individuals who are « nur die Schale und das Blatt ». (86) Note here also the use of a fruit image to describe the emptiness and sterility of this existence. God is like the beggar with a hidden face and yet He is the great Rose of poverty — — « der Bettler mit verborgenem Gesicht; / du bist der Armut große Rose ». (95) The combining of positive and negative imagery is ever present in this poem, revealing somewhat of an ambivalence in feeling on the part of the author throughout. Although Rilke criticized the loss of identity in the city, the many positive images reveal that he is not completely convinced or that he still has hope. Perhaps the loss of one's identity is not altogether a negative thing!

The poet quite often seems to enjoy his anonymity, possibly because it gives him a sense of freedom. For example, there is a feeling of ambivalence in the theme of the mask. Rilke was both fascinated and repelled by the loss of identity that takes place in a masquerade, especially that occurring on the streets of the big city. Throughout his poetry, the images of the mask and the mirror recur again and again, revealing the basic dichotomy in his own personality. The first might indicate a desire to hide, to be aloof, to be anonymous; the second perhaps reveals a tendency to search for one's identity and to become absorbed in it. There are numerous examples of the mask image in Rilke's autobiographical novel, portraying the artist's experience in the city, *Malte Laurids Brigge*. Its complement, the mirror image, occurs in *Das Stunden-Buch* when Rilke asks for pity for the people confused and withered by the city. Is there no place free by the shore of the pond's deep dream where a person might see his mirror image, that is, search for his true hidden self?⁸ After all, all they need is a small place, he tells us.

⁸ In analyzing the space metaphors in Rilke's poetry, H.F. Peters concludes that the poet desires to submit to space, to lose himself in it, to merge his identity with the anonymous spaciousness. H.F. Peters, *The Space Metaphors in Rilke's Poetry*, in « Germanic Review », 24 (April 1949), pp. 124-35.

Ist in der Teiche tiefem Ufertraum
kein Spiegelbild mehr frei für Tür und Schwelle?
Sie brauchen ja nur eine kleine Stelle,
auf der sie alles haben wie ein Baum. (99)

He had come to the realization that an individual must first lose his identity before he can hope to create and find another. Rilke recognized the necessity of a catharsis before there could be an inspiration.

It is also conceivable that this initial loss of identity which he experienced in Paris led to the development of his later idea of the poet as « disembodied singer ». This conception seems to be very similar to Carl Sandburg's idea of the poet as « a solitary dreamer » or to T. S. Eliot's view in *Tradition and the Individual Talent* — that is, the poet must not have any personal identity or personality. His duty is only to his art, not to himself. In the fifth *Sonnet to Orpheus*, Rilke expresses the fact that the poet needs no memorial plaque to immortalize his name. Every poet is a metamorphosis of Orpheus — a depersonalized singing voice. The identity of the poet must be lost if the art is to triumph.

His floundering in a sea of faces changing « unheimlich schnell », as he writes in *Malte Laurids Brigge*, also forced Rilke to look within his own self. This was the city's greatest gift to the young poet. Probing his inner cell of selfhood is something he had avoided because it was too painful. Now the confrontation with the faceless crowds in Paris forced these questions to the surface. He voices his desire for self-analysis: « Ich möchte mich irgendwie tiefer zurückziehen in mich, in das Kloster in mir, in dem die großen Glocken 'hängen' »⁹. Thus, the relinquishing of the self-identity had both its positive and negative results.

⁹ Rainer Maria Rilke in Judy Mendels and Linus Spuler, *Zur Herkunft der Symbole für Gott und Seele in Rilkes 'Stundenbuch'*, in « Jahrbuch der Görres-Gesellschaft », 1963, Vierter Band, p. 229. (Letter to Lou Andreas-Salomé, Oberneuland bei Bremen, August 10, 1903).

There is yet another reason why Rilke felt such a painful loss of self-identity in the city. When he went to Paris, he had already broken with the established religion of his youth, Roman Catholicism. This left him feeling adrift and guilty since his nature was very profoundly religious. For example, the first two books of *Das Stunden-Buch* are religious in a pantheistic, mystical way. The loss he felt of the security and sanction of the Roman Catholic Church was even more intensified by the godless, soulless atmosphere he found in the city. When this was superimposed on the already aimless feeling engendered by the separation from home and family, the isolation was painful indeed. Often he would feel completely forlorn.

Rilke aptly combines the loss of God and the loss of home in the one image of God as « der Heimatlose » (the homeless one). Here his own feelings are projected onto the deity figure.

Du bist der Heimatlose,
der nicht mehr einging in die Welt:
zu groß und schwer zu jeglichem Bedarfe. (95)

One of the most frequent criticisms directed against the modern city is that it causes a terrifying loneliness among its inhabitants. Unlike the Greek city which fostered social participation and a sense of belonging, the modern city creates walls between its « occupants ».

In *Das Stunden-Buch*, loneliness is enshrouded in many images and lurks behind man's every action. Even the ocean and country are called upon to describe the city's isolation and emptiness.

[G]ib mir die Augen auszubreiten
auf deiner Meere Einsamsein...

Schick mich in deine leeren Länder,
durch die die weiten Winde gehn,
wo große Klöster wie Gewänder
um ungelebte Leben stehn. (84)

A thousand torments plague the city's inhabitants and they are affected by every hour's misfortune. Lonely, they en-

circle the hospitals, and anxiously they wait for admission. There is a quiet but memorable visual image.

Sie sind gegeben unter hundert Quäler,
und, angeschrien von jeder Stunde Schlag,
kreisen sie einsam um die Hospitäler
und warten angstvoll auf den Einlaßtag. (86)

And yet, loneliness is not always portrayed as a negative feeling. For example, in the lyrical incantatory section where Rilke celebrates the fertility and sexuality of a young man, among the many gifts he wishes for him is a star's solitude.

[U]nd mach ihn weit in wachsenden Gewändern,
und schenk ihm eines Sternes Einsamkeit... (88)

In another hymnic section, he relates loneliness to the idea of a creative solitude. He writes that his voice (or artistic expression) has grown in two different directions: one, a gentle breeze, and the other, a scream. One will prepare for the distance and the future; the other will have to serve as appearance, salvation and muse for the poet's own loneliness.

Denn meine Stimme wuchs nach zweien Seiten
und ist ein Duften worden und ein Schrein:
die eine will den Fernen vorbereiten,
die andere muß meiner Einsamkeiten
Gesicht und Seligkeit und Engel sein. (90)

This ambivalence toward « Einsamsein » as both an acutely painful and gnawing feeling and as a vehicle for the blossoming of the creative spirit is probably an outgrowth of the contradictory feelings Rilke harbored within himself and within his life's experiences. A brief glance at his personal life will suffice.

Rilke, already shy and introspective before coming to Paris, would again only find his problem magnified in the endless and labyrinthine city streets. His plans were nebulous but he did have hopes of meeting with the great

artists of the time, obtaining their advice and encouragement, and having mutual contacts with his peers. This Paris offered him in the person of the sculptor, Auguste Rodin, who was to exert a great and lasting influence on the young unformed poet.

And yet the loneliness persisted. Rilke feared it since he so desperately needed people to alleviate his acute and painful aloneness. Yet, once again, we find that the relationship is ambivalent. At the same time Rilke also needed to avoid contact with others because he so often found it emotionally exhausting. The desire for companionship and the necessity for solitude were an insoluble problem for Rilke — one that would haunt him for life.

Many great men and women of Europe befriended Rilke and invited him to their homes and summer villas. What he wanted from them was the kind of friendship that would expect little from him in return, barely recognition. He gave his friends little of himself but his creative work. As unfit for the confinement and close relationship of marriage as he had been for the military or business, he remained with his artist-wife only one year. They continued, however, to be friends for life although they lived, as he said, « separate solitudes ». Lisel Mueller writes that Rilke's love letters, addressed to numerous women, were strange ones, and that despite their excessive ardor, plead for, demand even, the solitude and freedom from attachment that was Rilke's greatest need¹⁰.

The « letter » was thus an ideal form for Rilke's temperament. It allowed him to communicate, to express himself and to be personal while at the same time it kept the person at a safe distance. He wrote thousands of letters, writing even to persons living in close proximity.

Rilke well realized the demands and responsibility of love. In the margin of the *Malte* manuscript, he wrote: « To be loved means to be consumed. To love means to

¹⁰ Lisel Mueller, *Four German Poets*, in « Poetry », 101 (January 1963), p. 291.

radiate with inexhaustible light. To be loved is to pass away, to love is to endure »¹¹.

There is yet another reason why Rilke sought the solitude of the city while at the same time chafing under its burden. Contact with others interfered with his creative activity, and Rilke instinctively and vehemently retreated from anything or anybody that would distract him from his art. When the aristocratic company of the country castles and villas grew too stifling and he could not write, he fled back to the blissful solitude of his Paris studio. It was the only place where he could work. Rilke recognized the need for creative solitude.

In a letter to Clara on June 29, 1906, he writes, « I am absolutely decided to shut myself up daily for a certain number of hours for the sake of my work, wherever I may be and in whatever external circumstances, and whether I am able to work, or merely make appropriate but fruitless gestures... »¹². Once more using a natural image, he promises that his loneliness must become strong and secure like a virgin forest unafraid of footsteps. « ... [M]eine Einsamkeit muß erst wieder fest and sicher sein wie ein nie betretener Wald, der sich nicht vor Schritten fürchtet »¹³.

It may readily be said that Rilke would have done anything and would willingly have sacrificed anything for the sake of his poetry¹⁴. He fought whatever stood in its way and suffered much hardship on its behalf. In his

¹¹ Siegfried Mandel, *Rainer Maria Rilke: The Poetic Instinct*, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), p. 84.

¹² Rainer Maria Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*, trans. by Jane Bannard Greene and M.D. Herter Norton (New York: W.W. Norton and Co., Inc., 1945), p. 224. (Letter to Clara Rilke, Paris, June 29, 1906).

¹³ Rilke, *Briefe*, cit., p. 46. (Letter to Clara Rilke, Viareggio, April 8, 1903).

¹⁴ An alternative interpretation of the nature and reason for Rilke's loneliness is offered by Gerald Breen, *Mythology in Selected Poems of Rainer Maria Rilke (1875-1926)*, in «Unitas», 41 (December, 1968), p. 487. «Rilke's fixation to an infantile narcissism

famous *Briefe an einen jungen Dichter*, he gives another potential poet the advice that he should love his solitude and gladly bear the suffering it causes¹⁵.

The solitude and loneliness he experienced in his many years in Paris were excruciating but also beneficial in terms of his art. Again, as in the discussion on identity, one may see how an experience he encounters in the city, namely loss of identity and loneliness, may serve as a basis for a future aesthetic doctrine. Rilke had longed for activity and participation in the hubbub of city life but found himself to be a mere spectator. But soon he realized that the artist needed to be a loner — an observer of life, not an active participant. This later developed into his idea of «Todesbejahung». This was the «acceptance of the need to detach oneself from what one ordinarily thinks of as life in all its detail in order to attain a state of perspective and comprehensive understanding of the world without respect to one's own participation in it, indeed, to a certain extent as though one did not participate in it... »¹⁶. This theory eventually is personified in Rilke's creation of the «Angel», the symbol of the perfect attainment of the detachment from earthly life.

The artist finding himself always a mere observer — ever on the outside wistfully looking in on the joyful activities of life — is carefully described in Rilke's novel, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Paul Valéry also hailed him thus: «Rilke, my dear Rilke, my imagination can only hear from within you the infinite monologue of an entirely isolated consciousness which cannot be distracted from itself and from its unique sentiments »¹⁷.

accounts for his hopeless attempts to find an adequate love partner, for his preference for his own company, for his gospel of nonpossessive love, for his tragically lonely and restless life ».

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter* (Leipzig: Insel Verlag, 1929).

¹⁶ Jack Stein, *The Duino Elegies*, in «Germanic Review» 27 (December 1952), p. 274.

¹⁷ *Life, Letters, and the Arts*, in «Living Age», 330 (September 18, 1926), p. 645.

These same feelings of anxiety, aimlessness and isolation are also chiseled in poetry. In *Das Stunden-Buch*, he describes the « Angst » of the enormous cities:

Oder ist das die Angst, in der ich bin?
die tiefe Angst der übergroßen Städte
in die du mich gestellt hast bis ans Kinn? (83)

Rilke experienced many things in the big city. Yet nothing was to affect him so powerfully and in so many ways as the very misery and suffering he found there. Paris forced Rilke to come to terms with the stark reality of the urban environment. It was terrifying, but it was also to be therapeutic. Previously he had been living a solitary life, one deeply reflective if not illusory. Rilke himself describes it as a harrowing experience of the « unutterable confusion of what is called life »¹⁸. For the first time Rilke came into close contact with the destitute, the sick and the morally corrupt. The teeming masses of humanity shouldering their endless problems shocked the young poet as he watched them.

But it was not only the presence of the urban problems that caused the reaction. It seems to me that the phenomenon known as « victim psychology » is also present. Rilke harbored that deadly personality trait whereby the individual tends to identify with all « victims ». Thus Rilke's reactions to the suffering he saw in Paris were magnified. He would become deeply although vicariously involved, which would leave him emotionally exhausted and unfit for his creative work. Rilke felt as if he had been ushered into their troubled lives. Suddenly their problems were also his. Their thrashing about in a terrifying stormy city became his plight also. On one occasion, he was completely worn out by such a spectacle, for it was as if

¹⁸ E. M. Butler, *Rainer Maria Rilke* (Cambridge [England]: The University Press, 1941), p. 140.

another man's fear had fed upon his own energies and had exhausted him¹⁹.

Let us once again look at the poetic expression of this urban experience. The power of Rilke's poetry carves the grim vision on the reader's mind and it becomes unforgettable. Conditions of misery, sickness and poverty are described with a tone of urgency and desperation. Stanzas such as the following are typical.

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
geängsteter denn eine Erstlingsherde;
und draußen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr. (85)

The poet seems to find hypocrisy, delusion, and confusion everywhere he goes in the metropolis. And yet despite the amount of activity, nothing of truth or importance actually ever occurs there.

Die großen Städte sind nicht wahr; sie täuschen
den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind;
ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen
und mit den Dingen, welche willig sind.
Nichts von dem weiten wirklichen Geschehen,
das sich um dich, du Werdender, bewegt,
geschieht in ihnen. (90)

In yet another poem, there is only anger and bewilderment. But eventually even these are to wither away with a wounded patience under the heavy burden of the city's quiet.

Nur nimm sie wieder aus der Städte Schuld,
wo ihnen alles Zorn ist und verworren
und wo sie in den Tagen aus Tumult
verdorren mit verwundeter Geduld. (98)

¹⁹ John C. Blankenagel, *Rainer Maria Rilke's Striving for Inner Harmony*, in « Germanic Review », (April, 1936), p. 112.

The lines describing the pitiful conditions of the poor cry out the loudest. Imagery suggesting a kind of nonbeing are plentiful. They may be blind, literally and symbolically.

Herr: wir sind ärmer denn die armen Tiere,
die ihres Todes enden, wenn auch blind,
weil wir noch alle ungestorben sind. (87)

Or they may be wandering around at night like ghosts or the shades of unburied corpses denied entry to an urban Hades.

Und deine Armen leiden unter diesen
und sind von allem, was sie schauen, schwer
und glühen frierend wie in Fieberkrisen
und gehn, aus jeder Wohnung ausgewiesen,
wie fremde Tote in der Nacht umher... (100)

The poor city dwellers and the forgotten animals have much in common in Rilke's *Das Buch von der Armut und vom Tode*. Both are sad, aimless and forgotten; both are readily discarded. The poet implores, « Mach daß die Armen nicht mehr fortgeschmissen / und eingetreten werden in Verdruß ». (95)

Und was sind Vögel gegen dich, die frieren,
was ist ein Hund, der tagelang nicht fraß,
und was ist gegen dich das Sichverlieren,
das stille lange Traurigsein von Tieren,
die man als Eingefangene vergaß? (95)

The lowly conditions of the animals serve to heighten and emphasize the plight of the humans.

Throughout the poem, it seems to me that although Rilke is apparently repelled by the urban environment, there also appears to be a fascination with the terror in the scenes. It might be compared to the attraction that is found when an accident occurs and a crowd of onlookers begins to form. The city is a magnetizing force luring the poet to come. Rilke's vicarious experiences also contri-

buted to his understanding of psychology and human nature in general.

The cripples, the beggars, the madmen, the paupers, the terrible sick in those streets, became for him the doorways to meaning, to the secret which must, he believed, be hidden from mankind. He instinctively used « that mental pathology which seeks to understand human personality by studying it in its rare or morbid states, states in formation or deliquescence »²⁰.

Rilke's vicarious experiences and imaginative horrors take yet another turn. His intense fear and loneliness probably heightened his perception and caused him to exaggerate the reality into fantasy:

[I]n the early summer of 1903, while in Paris, he [Rilke] felt as if he were constantly being disavowed by everything he encountered. Even the carriages on the streets seemed to pass through him or over him, as if he were but a hole in the pavement filled with stale water. Often, after such sensations in Paris, he returned to his room and read the thirtieth chapter of the Book of Job, in which every word of disdain and derision seemed to apply literally to him²¹.

The nightmare of the city has driven him into a pathological state of imaginings. But perhaps there, too, as in the poetry, there lies a note of ambivalence. He seems to be looking for misery and suffering. Does he welcome this experience? If so, we must then ask ourselves « Why? ».

3. *The Paris Cycle: Rejection, Energy, and Creation*

The new experience of reality was a painful one, and Rilke's overidentification with its victims made it excruciating, even unbearable. He wanted to escape. Yet he could

²⁰ Louise Bogan, *Rilke in his Age*, in « Poetry », 50 (April 1937, p. 38).

²¹ Blankenagel, *op. cit.*, p. 112.

not reject the poor and suffering. To do so would entail an overwhelming burden of guilt. It would also not be in keeping with his kind and sensitive nature. One possible avenue of approach would be to reject what supposedly was the cause of all this misery — namely — the City. And reject he did! A constant stream of verbal attacks began to fill his writings.

Rilke was angry and disappointed that Paris was not the glamorous and exciting city he had thought. In a letter to Otto Modersohn written on New Year's Eve, 1902, he tries to warn the young man not to come to Paris. It is a description that would discourage many.

Lieber Otto Modersohn, halten Sie an Ihrem Lande! Paris (wir sagen es uns täglich) ist ein schwere, schwere, bange Stadt. Und die schönen Dinge, die da sind, machen mit ihrer strahlenden Ewigkeit doch nicht ganz gut, was man durch die Grausamkeit und Wirrheit der Gassen und die Unnatur der Gärten, Menschen und Dinge leiden muß. Paris hat für mein geängstigtes Gefühl etwas Unsäglich-Banges... Ich war wie verbraucht; als hätte die Angst eines anderen sich aus mir genährt und mich erschöpft...²²

In yet another letter, the description is placed « In jener so überaus verworrenen Pariser Zeit, da jeder schmerzliche und schwere Eindruck wie aus großer Höhe mir in die Seele fiel... »²³ Betz, a contemporary and friend of Rilke, offers the opinion that Rilke settled down in Paris and experienced it « wie man eine Lehrzeit durchmacht oder eine Krankheit »²⁴.

²² Rainer Marie Rilke, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906* (Leipzig: Insel Verlag, 1929), p. 57. (Letter to Otto Modersohn, Paris, December 31, 1902).

²³ Rilke, *Briefe*, cit., p. 68. (Letter to Lou Andreas-Salomé, Rome, November 9, 1903).

²⁴ Betz, *op. cit.*, p. 55. In translating the word « Lehrzeit » here, the reader should remember that the German word conjures up more meaning than the mere English « apprenticeship or time of learning ». Usually it is a period of intense discipline, rigorous evaluation and more often than not, some form of physical punishment. Hence, it would equal the word « Krankheit » or illness.

There are endless examples of Rilke's rejection of the city. His attacks were vehement and full of mixed anger and fear. In rejecting the city, he was successful in rejecting the reality which so consumed his emotional and imaginative energy. Or at least it enabled him to cope with the reality in a healthy and constructive way. His verbal outbursts may also have been a psychological safety valve enabling him to release the emotions that might otherwise have been harmful to his mental wellbeing.

The fierce rejections of the city, whether verbal or actual, also invested Rilke with a special kind of energy that enabled him to go on in his search for aesthetic ideals and truth. He wanted to keep his romantic ideas alive. Somehow he never gave up the hope that somewhere « things would be better ». So he wandered about the continent of Europe and wavered back and forth between city and country.

Rilke often came to an impasse in his creative writing — periods of time when he could not write. At times like this, the city would loom large in his mind, its problems insurmountable. In a letter to his wife Clara, we may see one example of many wherein his complaints against the city stem from or are related to his own emotional state. In this particular case, it is related to his inability to work, a factor which deeply frustrated him.

...[E]s liegt an verschiedenen Umständen (unangenehmer Zimmernachbarschaft und ähnlichem), die ein anderer leichter überwinden würde, daß ich hier immer noch nicht zu Hause bin und Paris nicht so nehme, wie es sich fortwährend hält (verschwenderisch) —, es liegt aber wohl vor allem daran, daß ich nicht arbeite...²⁵

This type of verbal criticism relieved him. It was a reverse energy — a negative energy — to be sure, but it gave him the strength to go on, to continue to write and

²⁵ Rilke, *Briefe*, cit., p. 169. (Letter to Clara Rilke, Paris, June 13, 1907).

to attempt new possibilities. It is ironic that Paris, which he most rejected, inspired so much of his truly great work.

Often, Rilke rejected Paris in actuality and left (usually very quickly) for some haven provided by his many supporters. He would find himself in such idyllic places as a villa on the Isle of Capri, a castle in the Alps or a seaside resort off Copenhagen. Still he was unhappy and restless because the basic problem — his creative sterility — had not been solved by « getting out of the city ». The insomnia remained even in the stillness of the countryside.

In fact, the situation usually became even more aggravated. He soon grew tired of the villa and its setting and longed to be back in Paris, that is, with his work. His friends could only help him if he stayed away from Paris. Yet it became more and more evident that he could be creative nowhere else. The months he spent on Capri had been fruitless; he felt discontented and confined. Although lacking in funds, he returned to Paris where his restless soul could pace the streets.

At this point, he felt his emotional and creative energy returning. The anxiety and guilt of « doing nothing » which would accumulate in an ambitious and dedicated person like Rilke was also relieved at the prospect of imminent work. His Germanic background, where a high value was placed on « work » also led to qualms of conscience on Rilke's part if he was idle. And so he would return to his art and work calmly and effectively. He therefore had no further need to reject the city. The city's evils would still exist, but he would accept them with a concerned, although more rational and objective attitude.

This vacillating ambivalent relationship between Paris and Rilke would continue to exist throughout his life. Paris continued to repel and entice him. Whenever he broke away, he pined to return and felt guilty at having left.

In analyzing these frequent « escapes » one may find yet other explanations for Rilke's rejective behavior with regard to the city. What was perhaps actually occurring was that he felt overwhelmed with the exhausting experience of writing. His emotions were weary from the strain

of maintaining a continuously high level of intensity. This is quite possible considering the fastidious and meticulous way he went about his work. It should also be remembered that at this time Rilke idolized the French sculptor, Rodin. He had been impressed by Rodin's patient, ceaseless and « grinding » devotion to his plastic art. Overreacting to the importance of discipline in art, Rilke attempted to force the same standards on poetry. The results were disastrous to the poetry and even more so for the overworked and exhausted poet. Therefore if he needed a rest or some diversion, he might not have allowed himself to take it. He could instead blame his flight on what he considered to be the unbearable reality of the city. This was an understandable and acceptable excuse.

Consequently, since his true motives were suppressed, he could not understand why he was not happy in his place of retreat. The guilt encountered prevented him from enjoying his deserved rest. He longed to be back in Paris because he really wanted to be writing. It was not until he decided to go back that he once again felt at ease with himself. He would return to the painful process of writing which he loved so much. His conscience was clear; he felt relieved and happy.

In his return to Paris, Rilke realized instinctively, if not intellectually, that Paris both freed his creative powers and nurtured them into full capacity. In addition to administering « the shock treatment necessary to rescue him from his cloud-cuckoo-land »²⁶, Paris also unleashed his greatest and deepest powers as an artist. He once wrote that this « 'abyss of ruthlessness, frivolity and artificiality' with its death-dance gaiety was pulling him down, down into his work »²⁷. In 1903, he writes to Lou Andreas-Salomé that he had been torn out of himself into the lives of the suffering and the poor. Watching them —

²⁶ K. A. J. Batterby, *Rilke and France: A Study in Poetic Development* (London: Oxford University Press), p. 36.

²⁷ Butler, *op. cit.*, p. 141. (Letter to Oskar Zwintscher, Paris, October 18, 1902).

Ich stand eine Weile an das Brückgeländer gelehnt, und schließlich ging ich zurück in mein Zimmer; es hätte keinen Sinn mehr gehabt, nach der Bibliothek zu gehen. Wo gibt es ein Buch, das stark genug gewesen wäre, mir über das fortzuhelfen²⁸.

He was forced to face reality. Paris had dissipated Rilke's youthful and naive illusions. But this was not without its therapeutic value since many of his insights had been superficial and without true substance. Some, such as many of his ideas on Russia, were virtually completely divorced from fact.

The reality of the city also forced him to search deeply within his own self. To look at the nakedness of one's inner being is a painful process, one that most individuals, even artists, seek to avoid. Rilke also resisted by attempting to reject and escape from the city that was dissecting his soul. But to be more than a mere dilettante, to be a truly great and universal artist, one has to be in contact with his innermost self. Rilke, for all his waverings, would do anything for his art, and so he submitted to the crucial unveiling.

Paris not only released his genius, it also fostered and nourished it. It was to be the mainstay of his creative existence. Although he would seek relief in periods of absence, Rilke knew, although perhaps not altogether consciously, that he had found a haven for his Muse.

It is interesting to note that eleven years later he continued to speak of Paris's effect on him with the same imagery of «tearing out» or «pulling in». (see footnote 29). The descriptions seem to contain an aura of force or «taking possession of» on the part of the city with the poet as helpless victim being sucked into its forbidding embrace. One day, while feeling very depressed (geh' ich recht gedrückt herum), he admits:

... [L]iegt an der Stärke, mit der Paris mich wieder *einnimmt*, *Besitz nimmt* von mir, mich in sich *hineinsaugt* in die Mitte

²⁸ Rilke, *Briefe*, cit., p. 107. (Letter to Lou Andreas-Salomé, Paris, July 18, 1903).

seines Daseins; obwohl traurig, obwohl verwirrt, obwohl nicht zu beneiden. ... [Emphasis mine]²⁹.

Rilke seemed to be totally helpless to resist the magnetic powers of the city. At times, he appeared to be its slave. On one occasion, he saw himself as an overexposed photographic plate which had been subjected too long to this powerful influence — Paris.

Paris was diesmal genau, wie ich mirs versprach: schwer. Und ich komme mir vor wie eine photographische Platte, die zu lange belichtet wird, indem ich immer noch dem hier, diesen heftigen Einfluß, ausgesetzt bleibe. Mein Zimmer war voll des vergangenen Juni, wartend, drohend, dass ich ihm alles damals Begonnene ablebe³⁰.

Yet the city gave him almost everything with which to forge his art. At one point, in referring to one of his works, he gives credit: «Jenes Buch, das nur in Paris geschrieben werden konnte (wo ich fast zwölf Jahre gelebt und beinahe alles gelernt habe, was es zu seiner Abfassung bedurfte)...»³¹.

Rilke's vacillating relationship with Paris would last his entire lifetime. It was stormy and charged with emotion at the outset with a gradual mellowing of the feelings over the years. But the ambivalence of the reaction somehow did not change. Periodically, Rilke would still find it necessary to reject the city and to vent his feelings against it. It continued to provide him with a therapeutic sense of relief. He could then go on as though nothing had happened. If we analyze Rilke's lifetime writings, especially through his letters, we may see his reactions to Paris changing as his own emotional outlook changed. The elements of approach-avoidance never left.

²⁹ *Ibid.*, p. 434. (Letter to Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, March 21, 1913).

³⁰ *Ibid.*, p. 446. (Letter to Lou Andreas-Salomé, Paris, October 21, 1913).

³¹ Betz, *op. cit.*, p. 40. (Letter to Maurice Betz, January 20).

The following are but a few examples of many ambivalent reactions. In his *Briefe an einen jungen Dichter*, we hear him as he has just « escaped ». « Vor etwa zehn Tagen habe ich Paris verlassen, recht leidend und müde und bin in eine große nördliche Ebene gefahren, deren Weite und Stille und Himmel mich wieder gesund machen soll »³². He continues in the same letter complaining of the terrible noise in Paris « wo alles anders anklingt und verhallt wegen des übergroßen Lärmes, von dem die Dinge zittern »³³.

On the other hand, in the same year (1903), he voices a completely different sentiment to his wife. Here he is away from Paris and feels it will inspire a work of art within him. « So viel ist sicher, daß ich zunächst wieder nach Paris kommen werde, vielleicht um das Carriere-Buch zu schreiben; es ist mir immer, als ob Paris mir noch eine Arbeit schenken müßte »³⁴. On another occasion, he regrets having left Paris and states that everything, especially his work, depends on how soon he will get back. « Aber fast noch mehr bin ich mit meinen Gedanken in Paris, das im Sommer verlassen zu haben ich noch immer nicht verschmerzen kann. Mir ist als ob alles, d.h. meine Arbeit vor allem, davon abhinge, wie bald ich wieder hin zurückkomme »³⁵. A month later, he writes to the same person, admitting that his fascination with Paris is too great. « Dazu ist meine Bewunderung für Paris zu groß und meine Überzeugung, daß man dort alles werden kann, zu aufrichtig »³⁶.

Still, in 1907, this time in June and after leaving Capri, Rilke writes of Paris with the tone of a jealous lover: « Paris ... is so much a thing apart, and which one has no

³² Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, cit., p. 22. (Letter to Mr. Kappus, July 16, 1903).

³³ *Ibid.*

³⁴ Batterby, *op. cit.*, p. 37. (Letter to Clara Rilke, April 8, 1903).

³⁵ *Ibid.* (Letter to Paula Modersohn-Becker, Capri, February 9, 1907).

³⁶ *Ibid.* (Letters to Paula Modersohn-Becker, Capri, March 17, 1907).

desire to share with anyone else. It is a jealous town. If one is living in it and begins to think of another ... then Paris is quite capable of making herself extremely disagreeable. I could tell tales about that ... »³⁷. In October of the same year he praises the sights of the city, especially revelling in the Champs-Élysées. Once again, the stance is one of enticement coming towards the individual without will. « ... [S]o fließt in kaum merklichem Gefälle die wunderbare Avenue auf einen zu, rasch und reich und wie ein Strom der Vorzeiten mit seiner eigenen Gewaltigkeit das Tor gebrochen hat in die Felsenwände des Arc de Triomphe dort hinten am Etoile »³⁸.

In 1912, he complains of the city's multiplicity — « ... [S]eine vollzählige Multiplizität, in der sich gegenseitig alles so weit aufzuheben scheint, daß nur ein Schwingen und Schweben davon, ineinander tönend, in der Luft bleibt, gleichsam wie eine Verführung zu etwas im Moment schon nicht mehr Vorhandenem ... »³⁹. But alas, the urge to return to Paris whenever he was away never subsided. From Ronda, Spain, he writes: « ... Was tun? Manchmal faßt mich die Ungeduld, schon in Paris zu sein, nur um zu sehen, daß es geht — »⁴⁰.

But it would not be long before the pendulum would again swing in the opposite direction. His psychic energy needed to be recharged. And so we hear: « Ich bin der großen Stadt sehr müde, merk ich jetzt wieder von neuem, und es waren rechte Ferien für mich, wenn ich einmal Seesteten mir zum Ziel einer kleinen, möglichst heimlichen Reise setzte ... »⁴¹. One month later, his at first simple wea-

³⁷ Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*, cit., p. 184. (Letter to Countess Manon zu Solms-Laubach, Paris, June 20, 1907).

³⁸ Rilke, *Briefe*, cit., p. 203. (Letter to Clara Rilke, Paris, October 17, 1907).

³⁹ *Ibid.*, p. 365. (Letter to Norbert von Hellingrath, Paris, February 13, 1912).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 425. (Letter to Anton Kippenberg, Ronda, Spain, January 7, 1913).

⁴¹ *Ibid.*, p. 449. (Letter to Hans Carossa, Paris, November 3, 1913).

riness with the city intensifies into a direct condemnation. The desire for escape — a wish in the last letter — becomes an overwhelming need in this one. He lashes out:

Ich habe von Paris über genug, es ist ein Ort der Verdammnis, das hab ich gewußt, aber damals wurden mir die Peinen der Verdammten von einem Engel auseinandergesetzt; jetzt, *das sich mir sie selbst* erklären soll, finde ich keine rühmliche Auslegung und bin in Gefahr, mir das einmal groß Aufgefaßte nachträglich mesquin zu machen⁴².

At one point, the rejection reaches a feverish intensity and he tells Lou Andreas-Salomé that he can only stay in Paris when he pretends that he has only come there for a few days and irresponsibly accepts things as they happen⁴³.

The imagery discussed earlier in relationship to his poetry continues to reappear in his letters. Again, the imagery is ambivalent; every pain, each misery is likened to a branch, but a blossoming one. The stones in the city's plaster, regardless of how hard and cold to touch, are nevertheless compared to descendants from the stones that the Biblical Jacob had placed under his head. In 1913, we hear echoes of an earlier refrain:

Welche Wirklichkeit in dieser Stadt, immer wieder staun ichs an, wie steht der Schmerz da, das Elend, das Grauen jedes wie ein Strauch und blüht. Und jeder Stein im Pflaster ist einem vertrauter als irgendwo anders ein Kissen, ist ein Stein ganz und gar, hart anzufühlen, aber doch wie abstammend von dem Steine, den Jakob unter sein Haupt geschoben hat⁴⁴.

Opposites are also joined in the same letter when he speaks of a sadness within himself as he walks down the

⁴² *Ibid.*, p. 459. (Letter to Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Paris, December 27, 1913).

⁴³ *Ibid.*, p. 447. (Letter to Lou-Andreas-Salomé, Paris, October 21, 1913).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 435. (Letter to Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Paris, March 21, 1913).

street. This is hidden, however, by the smile on his face. Yet the smile is only a reflection of the houses he sees which are also brightly lit and alive although perhaps hiding the sad things happening inside. « ... [O]bwohl traurig, obwohl verwirrt, obwohl nicht zu beneiden, fühl ich draußen zuweilen im Gehen ein Lächeln auf meinem Gesicht, einen Widerschein dieser weiten offenen Luft, nicht anders als eines der Häuser das schimmert am Straßenausgang, hell, hell, ungeachtet vielleicht das Traurigste in ihm geschieht »⁴⁵.

Thus, the imagery Rilke employs can either elevate an object or detract from its value. The ordinary elements of city life are transformed into another dimension. In the next section, the Parisian resident feels so elated that he can identify with a beautiful garden — its flowers stretching toward the sky (heliotropism). The chimney flue emitting smoke from the factory is likened to the pipes of a gigantic organ. Note here the idea of enticement drawing up the helpless victim, the ecstatic tone and a praising of the multiplicity he had previously condemned.

« Wie einzigartig, unvergleichlich, ist doch dieser Himmel über Paris! » rief er aus. « Welch besonderes Leben verleiht seine großmütige Mannigfaltigkeit der so wahrhaft verständigen Landschaft! Man fühlt, wie der schöne Garten seinem großen Himmel entgegenstrebt, und ringsumher belebt ihn das Volk der Rauchfänge — gleich den Pfeifen eines riesigen Orgelwerks — mit menschlicher Gegenwart! »⁴⁶.

In his later life, a note of quiet tolerance and greater understanding enters into Rilke's reactions to the city. But he was now a mature poet, no longer at war with himself. Hence, he was no longer in need of rejecting reality and the city. In complete command of his art, he now had more positive ways at his disposal of stimulating his creative energies.

When Rilke returned to Paris in October, 1920, he

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 434-35.

⁴⁶ Betz, *op. cit.*, p. 195.

walked about its streets and happened to come upon a scene he had described years earlier in *Malte Laurids Brigge*. How different is the tone! The feeling is that of a lover returning home to loving arms or that of meeting an old friend. And yet even now it can still fill and inspire him with stunch courage and new confidence.

« In diesem Augenblick », sagte mir Rilke, « erfaßte mich ein übermenschliches Glücksgefühl ...Ich hatte mein altes, mein ewiges Paris wiedergefunden... Die Straßen, die Gärten, die Quais, der Louvre, der Himmel selbst sprachen eine klarere und tröstlichere Sprache als irgendein anderer. Einige Tage nachher reiste ich ab, erfüllt und belebt von festem Mut und neuem Vertrauen »⁴⁷.

One month later, he writes of the same visit in more loving, even possessive terms. « *Mein Paris, das ehemalige, ich möchte sagen: ewige* »⁴⁸.

From his first initiation to Paris as a young man until his final illness, the French city pervaded every facet of Rilke's creative life, in other words, his whole life. Paris tore down the walls of his innermost being, excited and repelled his feelings to the highest frequencies and stimulated his enduring spirit to create some of this century's greatest poetry.

There was one last stay in Paris — from January to August, 1925. Rilke was already feeling very ill and wanted to find some emotional relief in the one place that had so tormented and comforted him all his life. Perhaps he sought Paris as an escape from his illness. Perhaps he felt that if he could only return to the scene of his creative work, somehow it would not have to cease. But it was already too late. His illness was already too far advanced and he was not responding strongly to any environmental stimuli. Not even Paris could cure leukemia, and the one thing that had aroused so many powerful and ambivalent responses from him no longer had any effect.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸ Batterby, *op. cit.*, p. 38. (Letter to Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Paris, November 19, 1920).

GLI ORFANI DELLA METAFISICA

R. MUSIL, G. LUKACS

di

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE
Trieste

SOMMARIO: § 1. *Due scritti occasionali*. — § 2. *Ricordarsi di E. Kant leggendo Musil non è un paradosso*. — § 3. *Una scelta di metodo che ci fa ancora imbattere nel venerando Kant*. — § 4. *Che cosa posso conoscere?*. — § 5. *Che cosa devo fare?*. — § 6. *L'anti-intellettualismo di Musil*. — § 7. *Dalla morale all'etica*. — § 8. *Che cosa posso sperare?*. — § 9. *Il sommo bene*. — § 10. *L'altro stato*. — § 11. *L'ispirazione culturale*. — § 12. *Un altro autore protagonista: G. Lukács*. — § 13. *La vita programmata del giovane Lukács*. — § 14. *Il «Gespräch»; l'assiologia di Lukács*. — § 15. *Lukács-Musil: un'ipotesi saggistica*. — § 16. *Una mistica '900*.

§ 1. *Due scritti occasionali*

Adotteremo a proposito di Musil il metodo 'saggistico', proposto da lui come da altri scrittori suoi contemporanei. Consiste nel considerare un argomento sotto diversi profili, ma ciascuno indipendente, fiduciosi che alla fine questi si integreranno in una veduta totale ancorchè non mai esauritiva. I profili che si scelgono non sono poi impressionistici, casuali: sono quelli che permettono ogni volta una proiezione esemplare, paradigmatica dell'oggetto, valida oltre quell'oggetto. Tale compito Musil lo concepiva sul modello analitico delle scienze, dove il ricercatore si concentra su problemi sempre più particolari. In precedenza altri aveva suggerito un simile saggismo, ma su un modello poetico (G. Lukács): volendo, si può considerare la proposta di

Musil una variante. Comunque la cosa ha poca importanza; il suo modello scientifico non va troppo formalizzato, pena vederlo trasformarsi in un meccanismo sistematico (fu poi il caso di Lukács) oppure decadere in bla-bla-bla.

Nel febbraio del 1764 le *Königsbergsche Zeitungen*¹ pubblicarono a puntate (nn. 4-8) un saggio, suggerito da circostanze di cronaca che qui non importa riferire, dell'allora giovane (quarantenne) libero-docente Emanuele Kant, dal titolo provocatorio: *Die Krankheiten des Kopfes*, con il che intendeva le alterazioni della mente. In realtà il contenuto — come accade ogni volta negli scritti di Kant — era molto più ricco e problematico di quanto apparisse dal titolo e di quanto oggi un lettore non si aspetterebbe.

L'argomento un po' frivolo veniva trattato non senza una opportuna pedanteria in modo metodico, per diairesi. Trascurando le troppe distinzioni, principale risulta quella tra un difetto di convenienti concetti (la *Verrückung* dell'esaltato, del fantastico, del maniaco, del fanatico), provocato cioè da un distorto materiale di esperienza, e un difetto per incapacità di giudizio: tali i distorti pensieri del *Wahnsinniger* (il fissato, l'illuso, il vaneggiante) o i distorti raziocini del *Wahnwitziger* (lo sragionatore) o dell'*Aberwitziger* (lo stravagante) fino al furioso (*Tobsüchtig*) e al pazzo (*Toll*): tutta gente che ragiona molto, ma ragiona male. Nella divisione Kant si era ispirato a concetti dell'abate Terrasson. A queste alterazioni egli contrapponeva la salute dell'uomo semplice, « naturale », *im Zustande der Natur* (erano gli anni dell'*engoûment* di Kant per J.J. Rousseau).

In epoca recente, nel 1937, R. Musil teneva a Vienna una conferenza *Über die Dummheit*, « sulla stupidità »²:

¹ *Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen*, nn. 4-8, 13-27 febbraio 1764.

² Conferenza alla Confederazione Austriaca del Lavoro tenuta a Vienna nella primavera 1937; trad. it. di A. Rendi in *Carte Segrete*, 1967, n. 4, ora in volume, ed. Shakespeare and Company, Milano 1980.

una conversazione vivace anche se piuttosto un fruscante fogliame di osservazioni che una ramificazione di concetti. Ciò che merita segnalare è però quello che i due discorsi hanno in comune.

Musil ignorava certamente il saggio di Kant (sepolto nei *Gesammelten Schriften* e noto solo ai competenti; cita invece lo hegeliano J.E. Erdmann, senza gran costrutto). Ma in comune, oltre a osservazioni generali a livello di *tópoi nómoi*: sulla vanità, radice di stupidità (di cui però Musil non coglie la radice kantiana: il *Wahn*, la fissazione illusoria); sul legame tradizionale tra stupidità e genio (da lui però immotivata)³: questa e altre osservazioni catturate tuttavia come da un acchiappatore di farfalle il quale non sempre sa se la farfalla che ha preso è quella che rincorreva (l'immagine è sua); oltre a queste osservazioni, diciamo, si può riconoscere sotto il fogliame di Musil proprio la principale ramificazione del tronco di Kant: la diairesi tra una stupidità « semplice e onesta », che « ha non poco in comune con la vita dalle rosse guance » (il kantiano *stumpfer Kopf*), e « una stupidità più elevata », che è addirittura un segno di intelligenza », ma di un'intelligenza distorta, di gran lunga la più pericolosa » (la *Wahnwitzigkeit*, la *Aberwitzigkeit* kantiane). La prima assomiglia all'ingenua veduta dell'artista *naïf*, che sa cogliere solo aspetti particolari in luogo di concetti, la seconda — la « stupidità pretenziosa » — è una intelligenza sottile ma deviata, che fallisce la mira. Una distinzione banale? Non tanto (è stata la distinzione letteraria tra le figure del principe Mishkin e di Raskolnikov o di Ivan Karamazov).

Più significative però delle somiglianze tra i due saggi possono risultare le differenze. Non si obietti che cogliere le differenze tra due oggetti tanto eterogenei e irrelati sembra un nonsenso. Sembra. È conforme al metodo adottato, di cui abbiamo avvisato in partenza. Diamo a Musil

³ In quegli anni scriveva diverse svagate pagine sul « genio », destinate alla 3ª parte del suo romanzo.

quello che è di Musil, applichiamo a Musil il suo metodo: senso o nonsenso ce lo diranno i risultati; in navigazione ci si può orientare su un vicino faro della costa come invece fare il punto su Sirio o sulla stella polare. Più avanti, quando ci parrà opportuno, prenderemo per referenziale un punto prossimo della costa (il contemporaneo, G. Lukács).

§ 2. *Ricordarsi di E. Kant leggendo
Musil non è un paradosso*

Differenza fondamentale tra i due esami della stupidità è questa: Kant cercava di precisare le diverse alterazioni capaci di ottenebrare o ottundere l'intelligenza (partiva da un episodio pittoresco che aveva divertito il pubblico di Königsberg). Che cosa l'intelligenza significasse non era per lui problema (era la mente *naturaliter* cartesiana e insieme innocentemente rousseauiana del secondo Settecento); viceversa Musil non cerca in fondo di definire la stupidità, ma la non-stupidità, l'intelligenza. Ogni degradazione o perversione dell'intelligenza (*Wahnsinnigkeit* o *Wahnwitzigkeit*), ogni stupidità ingenua o pretenziosa, si riduce a un m.c.d. di « incapacità », di « inabilità ». L'intelligenza è « capacità », è « saper fare », ossia « energia attiva ed esatta », « modo di agire con obiettivo preciso »; stupidità ogni forma di iniziativa confusa e contraddittoria, e perciò inefficiente. Una definizione che un kantiano non avrebbe accettato. Per il pensiero critico l'intelligenza è costitutiva dell'obiettività teoretica dell'esperienza; per Musil, studioso di Mach⁴, è costitutiva dell'obiettività pragmatica dell'esperienza. Tra il pensiero critico e il pensiero empirio-critico c'è stato di mezzo Darwin. Per Mach già a livello della sensazione la conoscenza è adattamento dell'organismo vivente all'ambiente; a livello di scienza è un sistema di anticipazioni conforme a interessi circostanziati,

⁴ R. Musil, *Beiträge zur Beurteilung der Lehren Machs*, 1908; trad. it., Milano 1973.

con il minimo dispendio di ipotesi⁵. L'intelligenza coincide quindi con una « comprensione decisionale », riguarda la cognizione e il comportamento. Musil dà un nome a questo concetto, parla di « significato », una versione del pensiero di Mach del tutto letteraria che si spinge a possibili aperture inaccettabili dalla mentalità empirio-critica o neopositivista, in quanto risentiva anche di altre influenze. Nel saggio Musil vi accenna infatti non senza riserve e preterizioni (« la menziono in chiave del tutto utopistica »... « forse ho già detto più di quanto posso responsabilmente sostenere »...); è un concetto non esposto, appena vagamente proposto.

Con questo concetto — del « significato » — si chiude la conferenza, « col piede su un confine »: il confine tra l'intelligenza (la non-stupidità), per la quale Musil non abbandona il modello delle scienze, e un altro non precisato settore. Anche nelle scienze infatti l'intelligenza non è che una stupidità ridotta: alla stupidità non possiamo mai del tutto sfuggire; diciamo sempre più di quello che sappiamo; non possiamo evitare l'*Aberwitz*; anche la scienza è un progresso da errore a errore: « siamo costretti in tutte le scienze a emettere giudizi azzardati, solo che sforzandoci abbiamo imparato a restringere questo errore in limiti noti, e, dove è possibile, a correggerlo » (ciò da cui anche il Kant dei principi regolativi e della finalità formale oggettiva non avrebbe potuto dissociarsi). È questa la strada verso « la creazione di una vita piena di prospettive positive »... Ma siamo « col piede sul confine ». Di là dall'intelligenza c'è il « regno della saggezza, una regione deserta e in genere schivata dagli uomini ».

A questo punto però ci si accorge che la differenza di impostazione notata tra il remoto saggio kantiano e il recente di Musil ha il carattere di un rapporto complementare: è il dire che una cosa è, dicendo che cosa non è:

⁵ E. Mach, *Analyse der Empfindungen*, Jena 1885; *Erkenntnis und Irrtum*, Leipzig 1905; cfr. S. Benassi, *Mach, Musil, e il regno della possibilità*, in « Il Verri », 1978, n. 10

il negativo definisce il positivo. I due scritti ubbidiscono a una stessa Architettura. Su questa traccia ci si potrà accorgere tra poco che non soltanto il romanzo di Musil — e per certi aspetti tutta la sua opera letteraria — è la trattazione della problematica esposta in forma di bagatella nella sua conferenza, ma che il riferire, come abbiamo fatto, quella conferenza d'occasione di Musil all'articolo d'occasione di Kant viene reso più legittimo, o se si vuole meno arbitrario, da un fatto paradossale: che il sistema del suo celebre romanzo — poiché il suo romanzo, come ogni romanzo, ha un sistema — lo si decifra meglio usando come chiave il pedantesco saggio di Kant *Die Krankheiten des Kopfes*, che non il suo brillante *Über die Dummheit*, e meglio ancora rifacendosi all'intero articolato pensiero di Kant. Il che non deve stupire: Musil, diplomato in ingegneria e laureato in filosofia, era imbevuto della cultura epistemologica del suo tempo, e questa era esclusivamente una continuazione (anti-metafisica) e una revisione (antiidealista) del pensiero kantiano. Letterato, egli rifuggiva dal mettere in bocca ai suoi personaggi e al suo soggetto narrante precise tesi filosofiche, ma proprio per questo era più disponibile anche a ciò che i pensatori professionali suoi contemporanei cercavano di evitare di Kant: il suo dualismo fondamentale. Proprio cercando di proposito di dare espressione a pensieri indeterminati, lasciava trasparire più evidente la problematica originaria che sosteneva tutte le dottrine mitteleuropee della fine del secolo, tutte, in fondo ubbidienti alla parola d'ordine (contro idealismo e positivism): *zurück zu Kant*. Anche i pensatori che non erano neokantiani, erano allora kantiani: in qualche modo più kantiani di Kant: isolavano e sviluppavano, riciclandolo, uno o un altro dei temi del macchinoso sistema critico, e così lo portavano all'estremo a esclusione di tutti gli altri⁶. Né filosofo né scienziato, Musil

⁶ Si pensi all'accusa mossa dalla scuola di Francoforte negli anni quaranta a Kant: di essere il responsabile della tendenza dell'uomo moderno (l'uomo borghese, illuminista) a farsi pragmatico, tecnico, tutto strumentale, scienziato. Diventava l'accusa ai recenti

non selezionò un motivo esclusivo, ma, senza accorgersene, riciclò in qualche maniera l'intero. Egli era permeato di cultura: la sua ispirazione non veniva dall'esperienza ma dai libri: i suoi personaggi non sono sempre trasposizioni di una sua *Einfühlung* nel vissuto, ma spesso variazioni immaginarie da testi o lezioni o conversazioni di epistemologia e di psicologia⁷. Di talune di queste fonti dirette troviamo documenti nei suoi taccuini, di altre lontane e indirette egli stesso non era del tutto consapevole; il metodo saggistico ci permette di tener conto anche di queste.

Abbiamo cominciato da queste. Un po' provocatoriamente ora diremo: il romanzo celebre di Musil è una galleria di figure delle *Krankheiten des Kopfes* di Kant, tali e quali.

Badate: come concludeva il suo saggio? Con soave sadismo Kant dichiara: egli ha voluto dare una descrizione delle *Erscheinungen*, non una spiegazione delle *Wurzeln* delle alterazioni della mente; le cause di questi turbamenti del giudizio e del raziocinio sono patologiche; rivolgetevi perciò a un medico; non trascurate magari anche i consigli dei filosofi, a condizione però che non siano a pagamento (quel dannato Magister prevedeva già gli psicanalisti con le loro salate parcelle). Preferibile qualche *kathartisches Mittel in verstärkter Dosis* (salasso, purgante, clistere? non si poteva contare ancora, allora, sui psicofarmaci e sull'elettrochoc). Orbene, Moosbrugger è irresponsabile per una deficienza cerebrale; Bonadea è ninfomane per uno squilibrio ormonico; Clarisse paranoica, finisce folle; Gerda è la classica isterica; Walther schizofrenico in forma astenica; Agathe pure sull'orlo della irresponsabilità, etc.

empiriocritici di essere veterocritici. E il fondatore dell'empiriocritismo, E. Mach, era stato l'argomento della tesi di laurea di Musil (1908). Quanto alla sostanza dell'accusa a Kant, era derivata da G. Lukács (1923).

⁷ Mach, Bleuler, Kerschensteiner, Rathenau, Kretschmer, Koehler, Adler, Foerster, Klages...

Unica eccezione, si dirà, il personaggio Ulrich; e *pour cause*: egli è nel romanzo insieme il soggetto agente e il parlante, il protagonista sulla scena e il suo suggeritore; perciò la sua *Krankheit* non ha radice fisiologica (egli è sano, robusto e lucidamente consapevole); egli non ha quindi controparte tra le categorie delle *Krankheiten* kantiane. È vero. Ma la sua figura discende in modo diretto dalla *Critica della Ragion Pura*, Parte seconda, Trattazione II, Libro II, Cap. III, sez. IV, nonché — cosa singolare — da un anteriore trattatello precritico, *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* (1762), come risulta dal cap. 4, Parte Prima, volume primo del romanzo, dove sono parafrasati in un minimo di righe gli argomenti dell'uno e dell'altro testo⁸. Ulrich, come è noto, personifica la perdita della categoria delle modalità del reale e il prevalere della modalità del possibile. Di ciò si dovrà ancora parlare.

Se l'esplicazione fisiologica non impediva a Kant di analizzare con interesse i diversi meccanismi logici della mente alterata, tanto maggiore interesse questi dovevano ispirare a chi riconosceva nei diversi modi del pensiero altrettanti sviluppi di adattamento all'ambiente, tanti strumenti di sopravvivenza, ossia concepiva le operazioni mentali come prosecuzioni delle operazioni biologiche, al seguito degli empiriocriticisti. E fu questo — sappiamo — uno dei debiti culturali, anche se non il solo, del letterato Musil.

⁸ Il primo argomento è quello proverbiale dei cento talleri (qui divenuti mille marchi); il secondo è quello del « possibile » che non prova il « reale ». La conoscenza di un testo minore noto solo agli specialisti non deve stupire; non è necessario che Musil abbia mai letto né un'opera né l'altra. Erano notizie colte da monografie (forse Simmel), come nel caso delle dottrine dei mistici attinte semplicemente da una raccolta di M. Buber. Anche gli aristotelizzanti alessandrini o medioevali spesso non leggevano più Aristotele ma attingevano a sillogi scolastiche (il che non diminuisce ma accresce il riconoscimento dell'influenza di un autore).

§ 3. *Una scelta di metodo che
ci fa ancora imbattere
nel vecchio Kant*

Se si vuole usare con qualche profitto il metodo del saggismo applicato alla tematica di Musil (nella quale rientra la stessa teoria del saggismo), conviene evitare di banalizzarlo usandolo in una dimensione cronachistica, biografica, e cadendo così in quella che altrove abbiamo definito l'eteronomia estrinseca implicita del lettore⁹. Ciò accade molto spesso da parte dei critici dell'opera di Musil, e certo nel suo caso con maggior ragione che in tanti altri, e anche talora con risultati eccellenti¹⁰. Ma è un metodo che non seguiremo. Alla fine può portare alla sindrome di Artaud¹¹. Non si considerava più il romanzo, ma la storia della composizione del romanzo, le sue successive stesure e variazioni e pentimenti; la vicenda cessa di essere l'avventura dei personaggi e diventa quella delle loro mutazioni, conforme a una specie di evolucionismo critico darwiniano: non vi è più il personaggio Ulrich, ma un Achilles-Anders-Ulrich. L'interesse per il romanzo fa luogo all'interesse per la biografia del romanziere¹²: l'opera diventa un'appendice dell'autore, e le vicissitudini di questo cancellano quelle dei personaggi. Le intenzioni, i progetti, gli abbozzi sostituiscono i risultati, e al posto della vicenda narrata troviamo una meta-vicenda narrativa.

L'ammirevole edizione critica di E. Wilkins e di E. Kaiser permette con sufficiente approssimazione di scartare quanto in una stesura definitiva era destinato a cadere, dei molti abbozzi, e di tener conto di altri come per-

⁹ G. Morpurgo-Tagliabue, *L'eteronomia artistica*, in « Nuovi Argomenti », 1976, n. 51-52.

¹⁰ Vedasi A. Rendi, *Robert Musil*, Milano 1963.

¹¹ Per un'ammirata esposizione del vacuo caso Artaud, v. M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959; contra il n. scritto citato.

¹² Cfr. H. Schumacher: « Der Roman wird zum Abenteuer des Autors », *Das deutsche Essay im 20. Jahrhundert*, in *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Bern, 1967, I, pp. 278.

tinenti, anche se taluno forse l'autore lo avrebbe eliminato perché esuberante o superfluo. L'esigenza che ha portato a raccogliere tutte le carte del romanzo incompiuto può portare a cercare di leggerlo come opera in opera, ma anche viceversa come opera operata.

La nostra lettura sarà dunque paradigmatica, non sintagmatica. Leggiamo *l'Uomo senza qualità* non come un « work in progress » ma come un « work ». Che cosa dice?

Dalla pretesa che un romanzo voglia dire qualche cosa (« qu' est-ce que ça démontre? ») non c'è da giustificarsi. L'autore stesso la autorizza. È noto che Musil non intendeva fare della narrativa (egli stesso si riconosceva poco narratore). Il suo romanzo è molto poco racconto e molto riflessione e dialogo; il fattore rappresentativo (ancora incisivo nel *Giovane Törleß*) vi è ridotto al minimo. Materiale « per una interpretazione della vita », « per una nuova morale »¹³, egli lo definiva: una tematica e un messaggio.

Non osiamo dire (non avendo voglia di fare il necessario controllo) se si tratti della stessa tematica *dalla prima all'ultima* opera di Musil; ci sentiamo invece in grado di dire che è la stessa *nella prima e nell'ultima*. Non avendo poi l'intenzione di condurre in maniera metodica nemmeno questa dimostrazione (essa rallenterebbe ancora di più il nostro discorso), ci restringeremo a ciò che risulta dalla lettura del maggiore romanzo.

Non va neppur presa in considerazione una eventuale veduta critica conforme al biografismo di cui sopra, la quale riconoscendo nel pensiero di Musil due concezioni diverse ben dichiarate, quella del pensiero « esatto » e quella del pensiero « estatico », cercasse di spiegarle come una evoluzione della mente dell'autore tradotta in una mutazione dei personaggi. Quella duplicità non è un fenomeno verificatosi durante la lunga gestazione dell'opera: la si trova già nel primo lavoro giovanile, il *Törleß*, del 1905, dove ha la forma di un dilemma anche più incisivo (non

¹³ R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg 1955, p. 640; p. 788.

ancora invece di un programma). Questa dicotomia non ha inoltre nulla di sconcertante, se la si ambienta non soltanto nella situazione di Musil e della cultura dei suoi giorni, ma addirittura nella tradizione tedesca.

Ulrich è un Törleß adulto. « Come devo vivere? » si chiede al culmine della parabola del romanzo¹⁴. Una domanda che non è episodica, semplice momento occasionale del dialogo, come lo comprova una nota dei *Tagebücher*¹⁵. (Il giovane Törleß non se la poneva ancora; si chiedeva: « ma come diavolo sto vivendo? »). Tutto il romanzo è la risposta — o la ricerca di una risposta — a questa domanda. Ma la domanda è complessa, e comporta tre risposte, a tre domande: né più né meno che ai tre celebri interrogativi formulati da Kant al culmine della sua *Dialettica*: Che cosa posso sapere? Che cosa devo fare? Che cosa posso sperare?¹⁶

Se non lo si articola secondo questi tre temi, il romanzo è privo di senso, e anche il termine stesso di « saggismo » perde il suo significato metodologico, e conserva soltanto il vecchio e un po' vuoto senso romantico di frammentismo.

In genere si è parlato molto del concetto di « saggio » e di « saggismo », di cui Musil ha dato una mezza definizione una sola volta e in poche parole; il termine « saggio » — dice — può venire inteso in due accezioni (diametralmente opposte): come ' prova ', ' tentativo ', ' proposta provvisoria ' e come « definitivo e immutabile aspetto della vita », « pensiero decisivo »¹⁷. È palese che, se la prima definizione — come Musil vuole — è insufficiente, la

¹⁴ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, 1930, 1932...: II, parte III, § 24.; tr. it. Torino 1957, p. 264. Citeremo da questa con la sigla USQ.

¹⁵ R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg 1955, p. 724.

¹⁶ I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, Dottrina trasc. del metodo c. II, sez. III; cfr. *Lettera a C.F. Staudlin*, 4 maggio 1793; *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798; *Logica*, 1800, Ak. Ausg. t. IX, p. 25.

¹⁷ USQ, I, p. 292.

seconda è assurda, isolata dalla prima. Altrove però troviamo un altro accenno: « come nei vari capitoli di un saggio si considera un oggetto da molti lati diversi senza comprenderlo tutto »¹⁸ e questa analogia è più aderente. Ogni aspetto in quanto parziale è provvisorio, e va completato. È definitivo però in quanto costituisce il lato necessario di un tutto. Di qui una antinomia e una utopia di cui Musil è consapevole. Ogni aspetto parziale è una variabile dipendente dagli altri aspetti; nel momento però in cui tutti gli aspetti fossero compresenti essi si annullerebbero: non avremmo una *Erscheinung* ma un generico concetto. La loro conoscenza integrale è perciò una aspirazione utopica: l'utopia del saggismo¹⁹.

Questa concezione non era nuova, non l'ha inventata Musil, come vedremo. Ma perché questo pluralismo per lui assume il carattere di ricerca inquieta, di insoddisfatta utopia?

Chiediamoci infatti: saggismo per lui vuol dire ricerca pluralistica: di che?

Se appena riflette, il lettore si accorge che Musil applica il criterio saggistico abbastanza distintamente ai tre campi del « vivere » (« wie soll ich leben? »): della conoscenza, della volizione, della speranza. Senza questa struttura epagogica interna alla *lúsis* narrativa, il romanzo non avrebbe unità. Diventa quindi obbligatorio esaminare una per una le risposte che Musil dà alle tre domande kantiane.

§ 4. *Che cosa posso conoscere?*

Come dobbiamo pensare cognitivamente? Era stato già il problema del giovane Törleß, ora è il problema di Ulrich. Entrambi i romanzi si dividono in due parti: una prima parte sotto il segno del razionale, l'altra dell'irra-

¹⁸ *op. cit.*, I, p. 288.

¹⁹ *op. cit.*, I, § 62.

zionale. Questa distinzione diacronica è poi anche sincronica: in ciascuna parte vi è un presentimento o un richiamo dell'altra. Il termine 'razionale' non deve poi creare equivoci: nel caso non si tratta di *Vernunft* ma soprattutto di *Verstand*. È la mancanza o il cattivo uso dell'intelletto che produce le *Krankheiten des Kopfes* e la *Dummheit*: specie proprio allorché il suo uso indebitato crea gli arbitri della Ragione.

Judicium (Urteil) e *ingenium (Witz)* costituiscono l'intelligenza in funzione empirica; e Musil — nei suoi personaggi Törleß e Ulrich — difende questa attività, che, usata autenticamente, è la facoltà della precisione e della coerenza scientifica. Törleß e Ulrich sono appassionati alle matematiche.

Quando Musil, diplomatosi in ingegneria al politecnico di Brünn, volle laurearsi in una facoltà umanistica a Berlino, scelse come argomento della sua dissertazione l'epistemologia di E. Mach²⁰. Mach era stato, alla fine dell'800 l'iniziatore di una revisione sia del razionalismo che del positivismo scientifico, e la sua originale dottrina diede l'avvio a tutto il movimento neopositivista, vivacissimo nei primi decenni del secolo nei due centri culturali di Vienna e Berlino, frequentati da Musil. Mach aveva messo in crisi il concetto di oggettività, contestando la sintesi a priori e con ciò il quadro formale dell'Analitica kantiana, inadeguato di fronte allo stato attuale della scienza. A un sistema categoriale si sostituiva ora invece una pluralità di sistemi categoriali di origine empirica. Egualmente cadeva in crisi il rapporto soggetto-oggetto, il soggetto essendo riconducibile a un nesso di *Erlebnisse*, elementari esperienze vissute. Non vi è una sfera concettuale sottratta alla scienza e quindi presupposta all'intelletto. L'intelletto non è che il processo di integrazione unitaria volta per volta più economico in funzione di conservazione dell'energia (non esiste differenza di fondo tra energia fisica e psichica)²¹, di

²⁰ R. Musil, *Beiträge zur Beurteilung der Lehren Machs*, 1908, cit.

²¹ E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen*, Jena 1885, tr. it. Torino 1903

conseguenza vi è tanto più incremento di soggettività quanto più vi è incremento oggettivo, di relazioni esatte, quanto più l'originario passivo *kennen* si fa *erkennen*, intelligenza attiva pratica, per usare i termini di M. Schlick²², promotore del Circolo di Vienna (intitolato a E. Mach e frequentato, sembra, dallo stesso Musil). Non ci meraviglia trovare nel protagonista del romanzo, Ulrich, il disprezzo per la mentalità confusa, per le idee indistinte dell'uomo comune, specie del comune uomo colto.

L'uomo deve saper rispettare la propria natura, fondamentalmente raziocinante (Musil inventa il neologismo *ratioïd*)²³: concezione che aderisce fedelmente alla nozione pragmatico-utilitaria di Mach. L'intelletto è facoltà delle verità di fatto che la scienza sottopone a quantivazione metrica per controllarle. Tale « *Geisteszustand* » deriva per evoluzione dal tipo antropologico originario dell'uomo, cacciatore, soldato, mercante. Da questa attitudine di autoconservazione aggressiva, così ricca di virtù che sono vizi (egoismo, amoralità, spregiudicatezza, avarizia) consegue tanto quella degenerazione atavica del male per il male per la quale Musil non esita a riesumare un termine ben kantiano, l'« indistruttibile e eterno... male radicale »²⁴, quanto l'inclinazione strumentale crudele che ritroviamo persino nella scienza. La ricerca della verità comporta infatti anche la « preferenza per la delusione (contestativa), per la coercizione, per l'inesorabilità, la fredda minaccia o l'asciutta censura », che ineriscono alla mentalità scientifica²⁵. È la trascrizione del concetto di raziocinio diffuso in tutte le correnti della cultura scientifico-filosofica di quegli anni: l'empiriocriticismo di Mach, l'operazionismo di Schlick, il convenzionalismo di Duhem, il razionalismo di Max Weber, lo *Herrschaftswissen* di Max Scheler, la psicanalisi di Adler, etc., quando si leggano filtrate attra-

²² M. Schlick, *Allgemeine Erkenntnislehre*, Berlino, 1918.

²³ v. R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in R. M., *Tagebücher*, cit., pp. 781-3.

²⁴ *USQ*, I, § 72., p. 350.

²⁵ *op. cit.*, p. 351.

verso l'acerbo *Wille zur Macht* nietzschiano e il suo « Pessimismus der Stärke »²⁶. Musil scoprì i libri di Nietzsche a diciotto anni, e in seguito riconobbe l'influenza che quella lettura aveva esercitato sempre su di lui²⁷.

L'uomo, secondo Musil, deve saper accettare la mentalità « razioid », ma solo quando sia autentica, esatta, induttiva, conforme alla più moderne forme epistemiche, che non ricercano visioni d'insieme, *Weltanschauungen* totali e conclusive, fatalmente equivoche, ma conoscenze circoscritte di problemi specifici, sempre provvisorie e coordinate e solo così progressive: soluzioni precise perché parziali, *Teillösungen*. È questo il modello che l'uomo moderno dovrebbe adottare in ogni campo, e sul cui metro il protagonista Ulrich misura sarcasticamente la vacuità dei pensieri e delle condotte ispirate a principi di una superiore confusionaria Ragione (Arnheim, Diotima, Lindner...).

A questo punto ci ricordiamo di quella definizione un po' allusiva del concetto di 'significato' letta a conclusione della conferenza del 1937: 'significato' — vi si diceva — è insieme « comprensione » e « decisione »: definizione, della quale nei dialoghi e nei riflessivi monologhi di cui abbonda il romanzo ci aspettavamo di trovare una chiarificazione più esauriente. È a quel laconico accenno che dobbiamo viceversa ricorrere per spiegare i riferimenti approssimativi e allusivi, quasi circonvenzioni della mente, che troviamo nel romanzo. I due termini là usati sono in parte un residuo del concetto di « comprensione » individuale, storica, di Dilthey, in parte la premonizione di un concetto che doveva fare la sua comparsa in sede di logica molti anni più tardi, se non altro a denuncia di un vuoto nozionale che attendeva di venir riempito. In sede di logica moderna quei due termini equivalgono a una nozione: la nozione di « plausibilità », legata alle recenti teorie della

²⁶ Cfr. il giusto richiamo in F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Bari 1973, p. 175, che però ci sembra da riportare piuttosto in sede epistemica che etica.

²⁷ v. R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 37: « Destino, che Nietzsche mi sia capitato tra le mani proprio a 18 anni ».

decisione²⁸. La razionalità che Musil sembra prospettare è quella di una conoscenza conativa pur non essendo dimostrativa: legata, in modo neocritico, a un principio di economia della mente, ossia a un principio di semplice opportunità, capace tuttavia di diventare rigoroso e determinante — come nelle scienze — pur senza costrizione necessaria. Anziché di razionalità converrebbe parlare di ragionevolezza²⁹.

Per il protagonista Ulrich proprio la Ragione viene svalutata come facoltà delle Idee ultime. Al di là dell'uso pragmatico-scientifico, non vi è che la complicazione indeterminata dei raziocini: se a un estremo troviamo la ripetizione fungibile, il luogo comune, il comportamento reificato in « qualità », i principi equivoci che l'Ulrich-Musil rifiuta, all'altro estremo vi è il giuoco delle combinazioni non più pragmaticamente efficaci ma arbitrarie, il gusto delle smentite, quella certa anarchia intrinseca all'intelletto che possiamo identificare con la tendenza antinomica della dialettica kantiana lasciata in libertà. Al di là delle ragionevoli conclusioni provvisorie scientifiche non vi può essere nessuna conclusione razionale assoluta: se infatti indulgiamo all'esercizio di quel prolungamento incondizionato dell'intelletto che viene detto Ragione, e lo facciamo in modo consequenziale, autentico e « virile », allora entriamo in « uno stato di insensibilità dove non si concedono alle cose i sentimenti che esse si aspettano da noi con compiacimento, e così si distrugge la fedeltà e la fede nell'esistenza »...: è « un chiudersi all'opinione della vita »³⁰; e ciò proprio perché allora tutto appare opinione, 'congettura'...: « innumerevoli opinioni e interpretazioni, pensieri ordina-

²⁸ v. N. Rescher, *Plausible Reasoning*, Assen-Amsterdam 1967; cfr. L.J. Cohen, *Rescher's Theory of Plausible Reasoning*, in *The Philosophy of N. Rescher*, (a cura di E. Sosa), Reidel Pu. Co. 1979, pp. 49-64.

²⁹ Cfr. anche C. Pizzi, *Razionalità e ragionevolezza nella inferenza non-dimostrativa*, in *Atti del Convegno « Modelli di razionalità nelle scienze economico-sociali »*, Modena, ott. 1980.

³⁰ USQ, III, p. 371.

tori di tutti i tempi e di tutte le zone [...]: ma il nodo centrale in cui dovrebbero convergere non esiste »³¹. L'uso dialettico (« razionale », ma non più pragmatico, ragionevole) dell'intelletto non conduce affatto alla pace soddisfacente delle Idee (l'Anima, il Mondo, Dio) e all'ottimismo spirituale dei nobili sentimenti parodiati nelle figure di Diotima, di Arnheim, di Walter, di Lindner, ma a un crudele « giuoco [gustato] con una specie di allegro malumore [...] come in opposizione alla vita »³². Questa è l'autentica pericolosa ragione. L'altra, indulgente e consolante, è una banale mistificazione: « La ragione ce l'ha qualunque cappellano o rabbino »³³.

Con ciò siamo avviati a un'altra risposta da dare alla domanda: « wie soll ich leben? ». A questi modi di pensare quali modi di agire corrispondono? « Che cosa dobbiamo fare? ».

§ 5. *Che cosa devo fare?*

Nello stesso modo in cui alla vecchia concezione della scienza deterministica si opponeva ormai una concezione più libera e decisionale, — questa ultima ipotetica e possibilistica, quella apodittica e necessaria —, egualmente per Musil e tanti altri suoi contemporanei alla morale normativa si contrapponeva l'esigenza di una morale descrittiva (nel caso di Schlick evoluzionistica). Il criterio dell'efficienza e della riuscita e il metodo dell'induzione ipotetica validi per le leggi previsionali della scienza della natura lo sono anche per i comportamenti responsabili della *Verantwortungsethik*. La massima etica pseudo-emersoniana che il protagonista Ulrich si è foggata, possiamo leggerla come ambivalente: « tutte le azioni degli uomini [come tutte

³¹ *op. cit.*, III, p. 176.

³² *op. cit.*, III, p. 370.

³³ *op. cit.*, III, p. 386: sotto questo aspetto, lo stesso Kant « in fin dei conti uno scaltro cristiano [...] », cfr. R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 31.

le leggi scientifiche] sono prove e tentativi perché ogni azione [come ogni spiegazione previsionale] può essere superata dalla successiva »³⁴. Al metodo empiriocriticistico della conoscenza corrisponde per l'Ulrich-Musil un metodo analogo della morale: una morale ipotetico-induttiva, sul modello della moderna ricerca fisico-matematica: una « morale esatta »: « i valori morali non sono quantità assolute, ma soltanto concetti funzionali »³⁵. Torto degli scienziati è di confinare questa mentalità nel laboratorio e di non applicarla nella vita, di « non applicare l'audacia dei loro pensieri a se stessi [...] » (*ibid.*). Un tale metodo adopera inferenze abduttive, spesso addirittura controfattuali. Il protagonista Ulrich è un *Logistiker*, uno studioso di logica matematica; « innamorato però della scienza in modo più umano che scientifico »³⁶; perciò è proclive a applicare i canoni della scienza alla vita, e in questo incline alla dimensione del possibile più che a quella del reale, proprio come lo scienziato: di qui la sua divisa, « vivere ipoteticamente ». « È l'utopia della vita esatta »³⁷. Un'utopia, semplicemente perché è un paradosso. Normalmente noi consideriamo utopica la pretesa che l'uomo comune riesca a vivere conforme a un modello morale; ma è proprio questo ciò che oggi accade: l'uomo comune, l'odierno uomo professionale, l'uomo di qualità, il ricercatore, il commerciante, l'organizzatore, lo sportivo, il tecnico, vivono le ore dedicate alla loro professione proprio conforme a questo criterio meticoloso e spregiudicato, « esatto ». « L'uomo esatto oggi esiste! » (*ibid.*); solo che non porta tale atteggiamento nella morale privata. Una « morale esatta » costituisce perciò ancora un'utopia. Applicare alla sua vita personale quei criteri che applica nella professione (che pure lo assorbe tanto) « lo considererebbe [...] come un tentativo immorale » (p. 285).

³⁴ *USQ*, I, § 11., p. 42.

³⁵ *USQ*, II, 95.

³⁶ *USQ*, I, § 10, p. 45.

³⁷ *op. cit.*, p. 284.

L'uomo comune applica nella sua vita privata — o aspira a applicare — i criteri non dell'Intelletto ma della Ragione, della *Vernunft*, la quale impone norme morali rigide, assolute, e come tali generiche e insincere. Invece le massime dell'intelletto, come quelle della scienza, sono strumentali, relative, ma esatte. Disgraziatamente « abbiamo troppo poco intelletto nelle cose dell'anima »³⁸: ci attardiamo in una abitudinaria morale imperativa come in una tradizionale scienza deterministica.

Quale è il bersaglio che Musil vuole colpire? Al solito, non lo precisa: precisarlo sarebbe da filosofo, ed egli, come il suo protagonista, « non era un filosofo »³⁹: « un poeta non deve (e non può) giungere fino al sistema filosofico »⁴⁰ (perciò il suo saggismo è il saggismo trattato con metodo non saggistico; l'ideale saggistico è la multipla sperimentale esattezza: Musil è multiplo, mai esatto). La sua polemica è contro la morale normativa. Ogni precettistica non può non essere corriva: è « un comportamento morale consistente principalmente nella limitazione dell'immorale »⁴¹: severa ma proprio perciò necessariamente ipocrita: « un'immagine dell'ordine che nessuno osa prendere sul serio, ma nemmeno deporre »⁴²; rigoristica ma obbligata a venire a patti con la natura, a scendere a compromessi; tutto il contrario di una morale « esatta », di una morale « saggistica », possibilistica, aderente perciò ai singoli aspetti, ai casi circostanziati della vita, e su questi casi intransigente e crudele (il giovane Törleß, ricordiamo, era più spietato, senza odio, dei suoi sadici compagni). Non c'è dubbio: la morale antagonista è la morale degli imperativi banalizzata, e il suo esponente paradigmatico lontano rimane Kant, il moralista della *Würde*, dell'« esser degni di essere felici » (questo antagonismo, così qualificato, lo ritroveremo presso altri contemporanei di Musil). A che

³⁸ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 630.

³⁹ *USQ*, I, p. 291.

⁴⁰ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 455.

⁴¹ *USQ*, II, p. 181.

⁴² *Ibid.*, p. 183.

cosa aspirano e di che cosa si riempiono l'animo e la bocca le grandi *silhouettes* parodistiche di Diotima e di Arnheim, con i loro contatti spirituali e le loro virtuose rinunce, con la loro rara *Selbstzufriedenheit*, se non al compiacimento della *Würde* di « anime belle »? Ma questa è la *Ragion Pura*, Libro II, capitolo II, paragrafo 2, nella sua banalizzazione da *belle époque*. I nobili dialoghi in salotto che escono dalla bocca di Diotima e Arnheim come fumetti, e tutta la loro sapiente equilibrata partita-doppia di sentimenti e comportamenti, che altro sono se non una amabile e brillante « Soluzione critica dell'antinomia della ragione » (inclinazione-dovere, felicità-virtù)? Di queste aspirazione alla *Würde* e dei contenuti confusionari che le dava ogni spirito *chic* di quell'epoca, Musil offre la sintesi parodistica in un passo dei colloqui intimi e elevati del suo personaggio Arnheim:... « onestà, continenza, cavalleria, musica, la morale, la poesia, la forma, il divieto [...] » (I, p. 585).

Nella letteratura di Musil non troviamo riferimenti espliciti a sostegno della epistemologia e della morale di Mach e di Schlick, tanto vicine alla sua nozione di « vita esatta »; « egli non era un filosofo ». Viceversa di riferimenti a Kant, o espliciti o trasparenti, ne troviamo, nel romanzo, diversi; e solo a Kant. Nei primi del Novecento il « zurück zu Kant » e il « los von Kant » interferiscono, si intrecciano e si sovrappongono, e Kant è l'unico referenziale a cui Musil fa riferimento in modo aperto, fedele e riconoscibile (non ne fa alcuno — si è detto — ai contemporanei empiriocriticisti e neopositivisti, ma nemmeno ai classici idealisti, né a Marx, per quanto ironizzi le *Zeitfiguren* di un mondo capitalistico; e solo in privato richiama Nietzsche)⁴³.

⁴³ Troviamo Nietzsche menzionato innumerevoli volte, ma solo nei diari. Anche in questi poi non mancano richiami frequenti a Kant. Musil deplora il venir meno dell'influenza di Kant ai suoi giorni (*Tageb.*, 378); e dichiara « l'ultima serietà filosofica, Kant » (*Tag.*, 429). A proposito di Hegel parla invece di « fantasia di pensiero » (*ibid.*).

Enumeriamo, limitandoci ai romanzi. *Il giovane Törleß* cercava la soluzione dell'irrazionale matematico in Kant, senza trovarla. Il concetto del possibile (dedotto dal reale, e non viceversa) lo abbiamo riconosciuto una trasposizione quasi letterale dal *Beweisgrund* di Kant. Kant viene citato pure in appoggio a una certa concezione teosofica, quella di Swedenborg (di ciò in seguito). L'inclinazione violenta dell'uomo « razioido » viene ricondotta al « male originale [...] indistruttibile e eterno » (I, 350), di cui Musil dà una esposizione che è la traduzione bagatellizzata e ironica, ma assolutamente fedele, del concetto kantiano del « male radicale » inteso nella sua forma estrema di « Bosheit » (*Das Böse als Triebfeder*)⁴⁴; Kant viene ricordato a proposito della definizione di « genio » (III, pp. 489-90 sgg.); e una formula del giudizio di gusto viene fedelmente riportata dalla *Kritik der Urteilskraft* nel saggio sulla *Dummheit*. Tutto ciò in positivo. C'è poi la parte polemica. Certo, Musil non vuole prendere di petto l'immortale Kant, anzi evita di farlo; costruisce però una *Zeitfigur* parodistica di pedagogo pedante, il prof. Lindner, tutta composta volutamente⁴⁵ di citazioni dal libro didattico di un suo contemporaneo degli anni giovanili⁴⁶, dove non poche frasi avrebbero potuto trovarsi benissimo sotto la penna di Kant; e addirittura la celebre frase sul « gestirnter Himmel » della Critica della Ragion Pratica, scolpita sulla tomba di Kant, viene parodiata in bocca del prof. Schwung (II, p. 38). E infine che cosa significa quell'acre riferimento alla mentalità precettistica simile a « un regno di natura della morale, dove uccelli impagliati stanno su alberi senza vita »⁴⁷, se non un richiamo derisorio al kantiano modello formalistico dell'imperativo etico, ridotto da Kant al principio di non-contraddizione delle leggi di natura: un ricordo

⁴⁴ *La religione nei limiti della ragione*, (1790), L. I, c. I, Ak. Ausg., p. 37.

⁴⁵ *Tagebücher*, p. 226.

⁴⁶ F. W. Foerster, *Lebensführung*, Berlin 1909.

⁴⁷ *USQ.*, II, § 17, p. 180.

scolastico obbligato della *Fondazione della Metafisica dei costumi?*⁴⁸.

Si tenga conto che il pensiero kantiano era presente nella tradizione austriaca, ma in senso antagonistico. In antico Kant non era stato mai ben visto negli ambienti accademici (per le sue simpatie verso Rousseau e la rivoluzione francese); più di recente ostili gli erano stati Bernard Bolzano a Praga, Franz Brentano a Vienna. Ciò nonostante, declinato l'idealismo hegeliano, egli era rimasto il punto di riferimento classico di tutto il pensiero recente. L'opera di Kant poteva essere considerata anacronistica nel 1804, anno della sua morte; non lo era nel 1904, quando Musil si iscrive all'università di Berlino. Kant rimane « la pietra miliare della moderna filosofia » (*Tageb.*, 734). Il pensiero di quegli anni riconosceva di essere una revisione tanto del criticismo quanto del positivismo nel privilegiare l'uso della logica così sull'apriori della ragione come sull'aposteriori della sensazione. Questa revisione in Musil assume aspetti polemici. La morale preferita da Musil è la morale 'ragionevole' contro la morale 'razionale', la morale logica, esatta, delle *Teillösungen* induttive, plurime, e quindi degli imperativi ipotetici, contro la morale dialettica dei principi assoluti e delle idee totalitarie. È l'intelletto pratico contro la ragione pratica. « La logica è ordine, e l'ordine è necessario — argomenta un personaggio un po' parodistico —. Su quali idee poi si fondi l'ordine, ha poca importanza: si tratta dello spirito, [...] o esprimendoci un po' all'antica, della ragione [...]. Io mi

⁴⁸ I. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785, c. II, « Seconda formula dell'imperativo categorico; esemplificazioni ». È significativo che allorché Musil discorre dei vizi inerenti alla razionalità nelle sue naturali applicazioni, parla, nello stesso campo della scienza, di mancanza di scrupoli, e « paziente mercanteggiamento del minimo vantaggio », e, nel campo degli affari, del guadagno come « in ultima analisi una sopraffazione psicologica dell'avversario derivante dalle circostanze » (I, p. 350): termini che non possono non richiamare alla memoria il kantiano uomo pratico che « inganna, mercanteggia il diritto degli uomini, o in qualche maniera lo pregiudica » (*Grundl.*, loc. cit.).

chiedo molto semplicemente se non si possa fare a meno dello spirito »⁴⁹.

Conforme alla mentalità scientifica del suo tempo Ulrich-Musil, *Logistiker*, opta per la logica empirica dell'intelletto, contro la sua estensione in ragione metafisica. Ma non senza nostalgia della metafisica.

§ 6. *L'anti-intellettualismo di Musil*

Quello che abbiamo veduto finora, sappiamo che era un mezzo Ulrich. Esiste un'altra metà di Ulrich, come già una altra metà del giovane Törleß. In un caso e nell'altro questo secondo aspetto emerge nel corso della narrazione, legato a qualche fattore episodico, ma l'autore non ce ne nasconde fin dal principio la durevole latenza. È una *Spaltung* presente nella loro natura, che provoca in loro una fatica di vivere, e li pone, malgrado la forte vitalità, in un abitudinario disagio (Törleß) o addirittura in una permanente « tranquilla disperazione » (Ulrich)⁵⁰.

⁴⁹ *USQ.*, III, p. 390. Si è veduto: lo spirito, o ragione (l'incondizionato dell'intelletto), può essere tanto banale e convenzionale, amico dell'ordine (« la ragione ce l'ha qualunque cappellano... »), quanto micidiale e anarchico: « Lo spirito disfa, scompiglia e ristabilisce in un nuovo rapporto. Il bene e il male, il sopra e il sotto [...] sono per lui membri di una funzione, valori che dipendono dalla concatenazione in cui si trovano... Esso non riconosce nulla di lecito o illecito perché tutto può avere una proprietà che lo immetta un giorno in una nuova grande correlazione. Segretamente odia a morte tutto ciò che ha l'aria di essere stabilito per sempre: grandi ideali, le leggi, e la loro piccola impronta pietrificata... Ogni progresso è un guadagno nel particolare e uno smembramento dell'insieme, c'è un aumento di potenza che sbocca in un progressivo aumento di impotenza ». (I, p. 174). È la dialettica positiva idealistica reinterpretata à rebours come dialettica negativa critica. Questa negatività è però il positivo della più evoluta epistemologia contemporanea (Popper, Lakatos, Kuhn...), anche se esposta da Musil con accenti nietzchiani.

⁵⁰ *op. cit.*, I, p. 296.

Che Musil miri a tradurre questa ambivalenza in un teorico dualismo, e che il suo ultimo eroe aspiri a superare l'ironizzato tradizionale dualismo (Intelletto-Ragione) con un altro più estremo dualismo, non fa scandalo. È accaduto da millenni in tutte le migliori famiglie dell'area occidentale. Che poi una cultura incline al decadentismo come quella dello scorcio del secolo abbandoni i laboriosi tentativi di mediazione e si rifugi nell'immediatezza, è un fatto tanto constatato quanto spiegabile. Il decadente cerca una minimizzazione di costi più che una massimizzazione di benefici, e a questo fine lo soddisfa il ritorno all'arcaico. Si spiega perciò che vi ritorni in tanti modi la letteratura di quegli anni, decadentistica. Non così la scienza, tutt'altro che in decadenza. L'irrazionalismo filosofico-letterario di quel periodo è un ritorno al proto-razionalismo, al dualismo, ma più in su di quello di Kant o di Cartesio, più su ancora di Platone, o anche di Parmenide. Peraltro con una variante che gli vale l'indulgenza dello scienziato. Uno dei termini, che funziona da *thésis*, non è teoretico; non è la *alétheia* controposta alla *doxa*: « Non intendeva Ulrich né una vita di sperimentatore [*dóxa*] né una vita alla luce della scienza [*orthè dóxa*], bensì una ricerca del sentimento della verità [*alétheia*], solo che non si trattava della verità »⁵¹: non qualche cosa di intellettualmente mediato ma nemmeno di mentalmente immediato: non la platonica-parmenidea identificazione della mente con l'oggetto: che cosa dunque?

Fin qui il protagonista di Musil si era aggirato sempre, seppure inquieto, nel *razioïdes Gebiet*, cercando solo di salire da un livello di esperienza confusa a un livello di riflessione trasparente. Quando era giovane e si chiamava Törleß i dirigenti del collegio avevano preso però a dubitare di lui anche in un altro senso — diciamo pure in senso patologico —, e lo aveva rimandato in famiglia; e lo stesso era accaduto più tardi quanto frequentava l'Accademia Teresiana col nome di Ulrich (*USQ*, p. 22). Così lo vediamo

⁵¹ *USQ*, II, p. 408.

ora, maturo, procedere con mente positiva, con spirito empirico, in modo coerente, sempre cercando il *Grund* delle cose, ma fino a spingersi sull'orlo di un *Abgrund*.

Allorchè Musil si accingeva a licenziare alle stampe il secondo volume della sua opera e si preparava al compimento della terza parte, poteva leggere in un saggio di M. Schlick, il caposcuola del *Wiener Kreis* — circolo col quale egli era in contatto — questa considerazione: « L'intuizione, l'identificazione della mente con l'oggetto, non è la conoscenza dell'oggetto e non serve ad essa, perché non soddisfa allo scopo da cui la conoscenza è definita: trovare la nostra via tra gli oggetti, predire il loro comportamento, il che è possibile scoprendo il loro ordine, assegnando a ogni oggetto il suo posto nella struttura del mondo. L'intuizione è gioia (*enjoyment*), e la gioia è vita, non conoscenza »⁵².

Siamo nella tradizione dell'empirismo. Per Schlick, come per Mach, e come due secoli prima per gli empiristi inglesi, al di fuori dalla sensazione (*kennen*) e dalla riflessione (*erkennen*), non c'è che il sentimento. E apparentemente il sentimento degli empiristi anglosassoni aveva le stesse prerogative di quello teorizzato da Musil: inclinazione, benevolenza (Hutcheson), simpatia (A. Smith), empatia (Home); e poteva portare anche molto lontano, nella dimensione religiosa (scuola di Cambridge). Il protagonista di Musil non lo ignora: « In certi periodi si è creduto di avere in questo [sentimento] un compenso alle fredde osservazioni delle scienze naturali »⁵³. Del pari egli si sentiva inappagato anche dalla conoscenza e dalla morale « esatte », e cercava altro. Quali caratteri specifici possiamo allora individuare — sia pure per interpolazione — nella esposizione sempre umbratile di Musil, tali da definire la singolarità della sua ricerca?

Che cosa dell'esercizio dell'intelletto lasciava insoddi-

⁵² M. Schlick, *Form and Content*, (1932), ora in *Gesammelte Aufsätze 1925-1935*, Wien 1938, (ristampa fotostatica Hildesheim 1969) p. 196.

⁵³ *USQ*, II, p. 480.

sfatto il *Logistiker* Törleß-Ulrich-Musil, egli ce lo ha detto. Anche nelle sue più estese applicazioni il *Verstand* non può dare che unificazioni parziali, *Teillösungen* del molteplice dell'esperienza. Non può offrire più che un processo acrobatico di incroci e di contraddizioni, tanto sincronico che diacronico. Non raggiungerà mai il senso stabile dell'« *unum-multum* », l'ideale di ogni razionalismo. Come si vede, Musil non fa che ripercorrere l'*iter* kantiano, inevitabile nella cultura filosofica del suo tempo. Un Kant riciclato: non più un sistema categoriale esclusivo, non più postulati assoluti, non più un ideale ultraterreno; ma l'itinerario è sempre quello: dall'Analitica, alla Dialettica, alla Metafisica. Con analogia coerenza: se un tempo l'Analitica era composta di categorie 'razionali', la metafisica doveva essere di ideali razionali; se ora le categorie sono 'ragionevoli', pragmatiche, vitalmente soddisfacenti, anche l'ideale ultimo sarà uno stato di compiuta soddisfazione, di sentimento pieno, di *enjoyment* vitale.

§ 7. Dalla morale all'etica

I caratteri più spiccati che distinguono questo procedimento di *Aufhebung* nella sua dimensione emotiva, sono almeno due.

Elenchiamo, per primo, il più sostanziale.

A - L'analitica precedente, teoria del conoscere — esperienza e scienza — concerneva, a ragione o a torto, l'uomo universale, l'uomo di natura. Il fare invece concerne le strutture di un'esperienza sociale, di una cultura storica. Ma a un certo momento l'uomo storico, l'uomo sociale, ha piene le tasche di società e di storia. Non perciò vuole ritornare all'uomo universale, ma all'uomo singolare, individuo. Già cinquanta anni prima l'immagine dell'uomo moderno facendosi nostro contemporaneo si era spaccata in due: il sociale-storico di Hegel e di Marx, e il « singolo » di Kierkegaard o l'« unico » di Stirner. In quegli anni anche una mente originale e irrequieta come quella di G. Lukács

nasceva sotto il segno di Kierkegaard prima di passare, per una rivoluzione zodiacale, nella congiunzione Hegel-Marx.

Abbiamo veduto che, rispetto alla conoscenza scientifica (deterministica) e alla disposizione morale (precettistica) tradizionali, la scienza esatta e la morale esatta venivano stimate da Musil positive. La loro insoddisfazione e il loro scavalco è però inerente alla loro stessa natura storico-sociale: sono strutture statiche ancorché plurime e relative: strumentali in funzione di un principio, il principio pragmatico, esso pure sostanzialmente statico, della sopravvivenza. Non portano nessun contributo a quella « volontà di sviluppo », di « accrescimento del mondo interiore »⁵⁴ nel quale soltanto l'individuo si realizza, e che urta contro ogni ordine stabilito. Questo è ripetitivo. Se anche hanno una carica eversiva, e con ciò stesso creativa — come da Musil è stato loro riconosciuto —, queste forme di intelligenza e di morale positiva non possono non cristallizzarsi a loro volta in istituzioni abitudinarie e non lasciare « impronte pietrificate ». Esse aiutano l'individuo a sopravvivere, ma nello stesso tempo come singolo lo distruggono; lo aiutano a farsi realtà, ma spengono in lui quello che c'è di più vivo, il compendio delle sue possibilità; l'uomo diventa « uomo di qualità »⁵⁵, e alla fine rimangono le qualità senza l'uomo. Si tratta di un risentimento contro l'obiettivazione hegeliana, intesa come una *Selbstentfremdung*, che non ha nulla da spartire con la alienazione e la reificazione marxiane, con le quali la sponsorizzazione di qualche critico la confonde. Musil viveva nella Vienna marxista delle *Siedlungen* rosse (prese poi a cannonate), eppure il nome o la parafrasi del pensiero di Marx nel romanzo come nei taccuini non compaiono mai. La ironia con cui disegna le *silhouettes* del mondo tardoabsburgico o postabsburgico aristocratico-borghese non ha carattere contro-capitalistico ma contro-sociale. La sua ironia è la denuncia delle deformazioni che una cultura sociale, non

⁵⁴ *USQ.*, I, p. 174.

⁵⁵ *op. cit.*, I, p. 288-289.

una economia sociale, provoca nella spontaneità degli individui. Proprio il rapporto cultura-economia, soprastruttura-struttura, gli è completamente estraneo. Anche il fanatismo anti-borghese del suo personaggio Hans non ha nessun carattere preciso economico-politico. Se mai, la sua (relativa) esaltazione di una mentalità e di una moralità « induttive », « esatte », « saggistiche » potrebbe dirsi provocatoriamente neocapitalistica. Ma è un neocapitalismo autocritico, come sarà quello della scuola di Francoforte; aggregazione sociale e appiattimento della personalità non possono andare disgiunte: quale che sia, la vita operosa del « *gegebenen sozialer Zustand* » vuole distinzioni, proprietà, qualifiche, tipi, classi, specializzazioni, dipendenze, dove l'individuo si dissolve.

B - La seconda caratteristica che fa singolare questa *Aufhebung* dell'intelletto, è legata alla prima, ma non è meno spiccatamente distinguibile.

L'Uomo di Musil, il Törleß, l'Anders, l'Ulrich, di cui finora si è trattato, viene definito dall'autore in primo luogo come uomo « razioido » che fa esclusivamente uso — buono o cattivo — del suo intelletto pragmatico. L'intelletto, la conoscenza, la verità, è formulazione linguistica, parola: i limiti dell'intelletto sono i limiti della parola: e la parola non adegua mai il significato, l'enunciato non equivale alla proposizione. L'intelletto scompone un pensiero in tanti significati parziali, enunciabili per una continua inesauribile approssimazione. Il linguaggio è sempre impari al significato intero⁵⁶.

Nel discorso di Musil, passato attraverso studi tecnici, epistemologici, umanistici, diverse tesi facilmente riconoscibili si fondono in un insieme non mai preciso; la sua

⁵⁶ Sul concetto dell'inopia del linguaggio secondo Musil non indugiamo, ma rimandiamo alla trattazione eccellente di C. Magris, *Musil e le scuciture dei segni*, in « Strumenti critici », 1974, n. 3; vedasi pure C. Monti, *Parole spostate e parole sospese. Due modi metaforici ne « L'uomo senza qualità »*, in « Nuova Corrente », 1981, n. 85.

esposizione saggistica è il contrario del pensiero esatto, proprietà del saggismo. Riconosciamo la celebre insoddisfazione della parola esposta da Hofmannsthal nella *Lettera di Lord Chandos*, divenuta in certi ambienti letterari austriaci l'origine e la base di un programma che porterà alla teorizzazione finale del silenzio; riconosciamo la riduzione empiriocriticista e neopositivista della parola a strumento del pensiero concettuale, che è a sua volta strumento pratico, economico: il collocare un oggetto in un suo provvisorio opportuno contesto⁵⁷; e anche riconosceremo una eco della teoria della 'raffigurazione' di Wittgenstein; tutte voci convergenti della cultura viennese di quegli anni.

A che cosa il suo protagonista aspiri e in che modo possa ottenerlo, egli stesso non lo sa, perché trattandosi di un *Unaussprechliches* non sa dirlo, e sapere è saper-dire. Egli non può esprimersi che per circonlocuzioni. Non è una conoscenza, ma una condizione di coscienza, uno *Zustand*. Fin dalle « *Verwirrungen* » del giovane Törleß, sappiamo che esso si avvicina a un'esperienza mistica, a un sentimento: ma « la gioia è vita — aveva già insistito Schlick — non conoscenza. Se mi dite che è ben più importante della conoscenza, non vi contraddirò; ma è proprio il motivo più serio per non confonderla con la conoscenza, che ha la sua importanza. Il mistico, il quale sostiene essere l'intuizione la forma più alta di conoscenza, è condannato al silenzio assoluto: non può comunicare la sua visione, e cadrebbe in contraddizione se nei suoi libri e nei suoi discorsi cercasse di descrivere la sua conoscenza »⁵⁸. E così il giovane Törleß seguitava a farsi domande: « ma tutte quelle domande non erano l'essenziale, anzi quasi lo sfiora-

⁵⁷ Cfr. M. Schlick; « Ogni conoscenza consiste nel ridurre un oggetto, quello da conoscere, ad altri oggetti, cioè a quelli per mezzo dei quali esso è conosciuto... Caratteristica essenziale del conoscere è il rapporto [...] della coordinazione, che è sempre nello stesso tempo espressione, rappresentazione simbolica », *Erleben, Erkennen, Metaphysik*, in « Kant-Studien », XXXI, pp. 146-58.

⁵⁸ M. Schlick, *Form and Content* (1932), p. 196.

vano. Erano qualcosa di secondario, qualcosa che gli era venuto in mente solo in un secondo tempo. Si moltiplicavano perché nessuna toccava il nocciolo della questione »⁵⁹. Non si potrebbe meglio descrivere anche i successivi inesauribili dialoghi di Ulrich con Agathe, e così tutte le altre sue riflessioni. Dell'inanità del discorso per una conoscenza profonda non intellettuale il protagonista è ben consapevole: alla sorella che cerca quasi per giuoco un esperimento di quella conoscenza « altra », raccomanda: « Prima di tutto bisogna tacere »⁶⁰. Anni prima Wittgenstein (al cui *Tractatus* anche Schlick con altri del *Wiener Kreis* aveva finito con l'aderire)⁶¹ aveva scritto: « È chiaro che l'etica non si può esprimere »⁶²; e quello che Musil voleva esprimere era uno stato che sopravanza la morale, e a cui, per distinguerlo da questa, egli dava il nome precisamente di « etica ». Per Wittgenstein e per Schlick tentare di tradurlo in parole era impossibile e contraddittorio; Musil cercherà di farlo con un enunciato contraddittorio, un ossimoro. Vi allude come a oggetto di tentativi, di esperimenti; ma cercare, tentare, è sperare. Che cosa possiamo sperare?

§ 8. Che cosa posso sperare?

A che cosa Musil aspiri è — ermeneuticamente — molto facile rispondere. Quell'« altro stato » al di là della conoscenza e della morale, quella condizione etica e estatica espressa con accenti che lo hanno fatto sempre classificare nell'irrazionale, è semplicemente l'oggetto della Ragione. È la stessa ragione dialettica kantiana nei suoi ultimi risultati

⁵⁹ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törleß* (1905), tr. it., Torino 1964, p. 34. Sul carattere complesso e confuso di quel sentimento v. G. Bevilacqua, *I turbamenti del giovane Törleß*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, 1973.

⁶⁰ *op. cit.*, III, p. 481.

⁶¹ Tale adesione si fa risalire all'articolo *Positivismus und Realismus*, dello stesso anno della citazione precedente: *Erkenntnis*, III, 1932.

⁶² *Tractatus logico-philosophicus*, (1921), 6.421.

metafisici. Ciò può stupire solo il lettore che delle tre *Critiche* legge attentamente la Analitica, ma non intieramente la Dialettica, e poco o niente le sue ultime esplicazioni. Per un paradosso del linguaggio l'uomo « non-razionale » (non razionaloide) è semplicemente l'uomo razionale: sempre alla ricerca del Tutto, dell'Incondizionato, dell'Assoluto, dell'Intero, dell'Uno; ciò che non sembra compatibile con le esigenze del particolare, dell'empirico, del pratico. Musil lo chiama l'« altro stato » *anderer Zustand*, ma lo chiama pure Spirito, *Geist*: un termine che non dispiaceva nemmeno ai razionalisti. Si tratta proprio della celebre ragione kantiana, la quale non aveva uno scopo ultimo speculativo, ma pratico⁶³. Una facoltà dei principi che tuttavia termina in un sentimento: di pienezza, di soddisfazione, di *Selbstzufriedenheit*⁶⁴.

A differenza della morale sociale, tutta in funzione di sopravvivenza — che è violenza, limitazione reciproca —, un'etica individuale ha per mèta l'integrazione del singolo nel tutto: come tale non è attivistica, è non-violenta. Il suo carattere è mistico; la sua forma, poiché non è sociale, non è conoscitiva. La conoscenza è linguaggio, comunicazione, ed è pragmatica, utilitaria: sotto entrambi gli aspetti, sociale. Questa è invece una partecipazione emotiva.

Non si tratta di definirla come un preciso sentimento, ma come una disposizione⁶⁵. Viene attribuita al giovane Ulrich come « una tendenza a tutto ciò che accrescesse il suo mondo interiore »⁶⁶. Nell'unione con Agathe Ulrich aspira a provare questo stato di pienezza, (... « anche se proibito »); confessa tuttavia di non poterlo definire se non come un « intimo e indeterminato sviluppo del sen-

⁶³ I. Kant, *Critica della Ragion Pura, Dottrina trascendentale del metodo*, II, 1.

⁶⁴ « Ein Wohlgefallen an seiner Existenz, als Analogon der Glückseligkeit, welche das Bewußtsein der Tugend notwendig begleiten muß...; dieses Wort ist *Selbstzufriedenheit* » (*op. cit.*, *Dottr. Trasc.*, II, 2.).

⁶⁵ *USQ.*, III, p. 418.

⁶⁶ *USQ.*, I, p. 288.

timento »⁶⁷. Quando poi cerca di precisarlo, lo fa in due direzioni: una materiale, contenutiva, e una formale, strutturale.

Come è ovvio, è sulla prima che l'arte di Musil più si impegna e meglio riesce. È il senso poetico e strano dell'amore fra due fratelli, dove proprio la condizione del connubio incestuoso ricava un effetto di stupore poetico da un rapporto altrimenti abbastanza scontato, ben lontano da una occasione di *manthánein* e di esperienza *tôn apónton*. Si tratta del sentimento amoroso dell'« essere insieme »⁶⁸, del « fondersi in una forma sola »⁶⁹, di indovinarsi⁷⁰, di rispecchiarsi l'uno nell'altro, di avere l'impressione di amare se stesso nella persona amata⁷¹ (la *philautía*). Più interessante, dal punto di vista del nostro esame, risulta invece il singolare tentativo di una precisazione formale, o logica (se così vorremo dirla), esposta soprattutto negli ultimi abbozzi del romanzo.

Il romanzo si apre infatti col tema della dissociazione del possibile dal reale e dell'irrequietudine del protagonista, giunto alla maturità ma ancora smarrito in cerca di una « via ». La via potrebbe consistere nel subordinare il reale al possibile, al contrario di ciò che comunemente si usa: un « vivere ipoteticamente » (« i valori morali non come quantità assolute, ma soltanto concetti funzionali »)⁷². Ecco la soluzione dialettica. Ma il termine ultimo obbligato di questa non può consistere che nel miraggio di una *completa* « realizzazione di sé », di un *massimo* « accrescimento del suo mondo interiore »⁷³. Ecco la soluzione metafisica.

Una nozione metafisica non può venire esposta se non come un rapporto formale: non un contenuto, ma proprio la forma esposta come impressione di finalità formale sog-

⁶⁷ USQ., III, p. 421.

⁶⁸ USQ., III, p. 507.

⁶⁹ USQ., III, p. 474; « essere pienamente uno e vivere in due con un'anima sola ».

⁷⁰ USQ., III, p. 510.

⁷¹ USQ., III, p. 478.

⁷² USQ., II, p. 95.

⁷³ USQ., I, p. 188.

gettiva: « l'impressione di un accrescimento senza fine, di un'arsi senza tesi...: ogni fine un principio e ogni risultato ultimo il primo di una nuova apertura »⁷⁴. Data come esperienza, questa non sarebbe che manifestazione ancora in forma di *token* di quello che l'autore aspira a formulare a livello di *type*; è a questo invece che dobbiamo porre attenzione. Chi trovi poi improprio e inopportuno applicare tale attenzione a un'opera letteraria non dimentichi le parole di Musil nel corso di una sua intervista: « Vorrei contribuire a risolvere i problemi spirituali del mondo. Anche attraverso il romanzo. Sarei perciò molto grato al pubblico se volesse badare meno alle mie qualità estetiche e più alle mie intenzioni. Lo stile è per me l'elaborazione esatta del pensiero »⁷⁵. Prendiamolo in parola. Poiché il suo stile è opalescente, sappiamo che non potremo captare che un pensiero opalescente.

Di enunciati che si avvicinano a una « elaborazione esatta » ne troviamo uno solo. Dirlo « esatto » vuol dire: esso ci offre la forma logica di quello stato emotivo che costituisce l'oggetto ultimo del nostro sperare. È la forma enunciativa di una proposizione contraddittoria.

§ 9. Il sommo bene

Quella traccia di itinerario che all'inizio poteva sembrare un *Umweg*, un *détour*, e che tuttavia abbiamo cercato di non perdere di vista, data la sua constatata continuità, ora ci si ripresenta come una scorciatoia.

Anche questa volta il riferimento a Kant è fedele e testuale, anche se — cosa ovvia — nella mente immaginativa di Musil il pensiero concettuale kantiano si stempera e si trasforma. Ma non al punto da rendersi irriconoscibile; Musil non rifugge nemmeno dall'adottare la stessa terminologia.

Per farla breve partiamo proprio da questa.

⁷⁴ USQ., III, p. 527.

⁷⁵ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 788; cfr. p. 640.

Nella sua fuga dal conformismo del « *gegebener sozialer Zustand* », del « *razioïdes Gebiet* » (« le virtù della società per il santo sono vizio »)⁷⁶ e nella « tendenza a tutto ciò che accrescesse il suo mondo interiore »⁷⁷, allorché il protagonista ritiene di aver raggiunto l'ambito « accrescimento di realtà » in qualche stato di beatitudine amorosa (« tutte le cose si chinavano su di lui e gli volevano bene; tutto il mondo è amore »)⁷⁸, allora egli pronuncia una formula famosa. Se quella condizione è una condizione di amore-di-sé contemporaneamente ad amore-per-l'altro e « chi possiede il vero amore di sé è buono » (verso l'altro)⁷⁹, se ideale « da sempre è l'associazione della bontà verso gli altri con la bontà verso se stesso »⁸⁰; allora quello è « l'accordo di felicità e virtù »⁸¹: è lo *höchstes Gut*⁸².

Lasciamo ora da parte il carattere episodico mistico-erotico dell'esempio con il quale Musil tenta di illustrare questo ideale: quello di un raddoppiato amore di sé nella creazione di un tutto androgino (ciò che può far sorridere pensando al vergine Kant, e che rimanda, se mai, ai successivi romantici). Ma la formula è la stessa — e non per caso anche la nomenclatura —, sia pure accentuata in senso divergente dalla interpretazione kantiana (in alternativa, ma sullo stesso parallelo).

Non si tratta di un esercizio allusivo brillante. Si tratta della stessa struttura con la stessa nomenclatura.

Il concetto dello *höchstes Gut*, del Sommo Bene, era il coronamento di tutta la Critica della Ragion Pratica; oggi è stato dimenticato: rimane come un fastigio sgretolato, che nessuno guarda più, quasi non esistesse. Costituiva la conclusione religiosa della morale razionale: « la legge morale mediante il concetto del Sommo Bene [...] conduce

⁷⁶ USQ., I, p. 36.

⁷⁷ *op. cit.*, I, p. 288.

⁷⁸ *op. cit.*, III, p. 521; III, 266.

⁷⁹ *op. cit.*, III, p. 478.

⁸⁰ *op. cit.*, III, p. 479.

⁸¹ *op. cit.*, III, p. 478.

⁸² R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 577.

alla religione »⁸³; la mentalità odierna, completamente areligiosa, non vi porta più alcun interesse. Invece lo spirito mitteleuropeo dell'età di Musil — i primi decenni del nostro secolo, non poi tanto lontani —, anche se completamente aconfessionale, non era del tutto estraneo a certe tendenze escatologiche e mistiche. E anche Musil aveva ben presente non soltanto il Kant razionale — quello che, pro o contro tenevano in conto i neocriticisti, gli empirio-criticisti, i neopositivisti, tutti gli antimetafisici —, ma anche il Kant preter-razionale, ipermetafisico (« Kant: in fin dei conti, uno scaltro cristiano »).

Che io sappia, i critici non si sono posti la domanda: perché la nozione dell'*anderer Zustand*, a cui Musil aspira al di là della vita morale, — anche della « morale esatta » (che appartiene ancora al *razioïdes Gebiet*) —, perché a prescindere dal suo risultato poetico di singolarissimo episodio amoroso, quella nozione non raggiunge il risultato di messaggio che egli si proponeva: di strumento intellettuale per l'« interpretazione della vita »⁸⁴, come *taghelle Mystik*, *gehobene Zuständigkeit*, in altri termini di nuova versione dell'*hypsos*. Ritengo che il motivo sia questo. La nozione di Musil rimane indeterminata e confusa non per la sua veste letteraria sempre allusiva, metaforica, tutta *Gleichnis*, aconcettuale, scarsa di un preciso efficace significato, ma per un eccesso di significato: per una duplicità e quindi una ambiguità di significato. Va da sé che l'« altro stato » vuole essere una condizione antepredicativa, ma è anche vero che Musil ci mostra il suo protagonista sempre intento a cercarne una definizione. Non si creda tuttavia che egli ne illumini innumerevoli prospetti, saggisticamente, e pecchi nel suggerire l'unità soltanto per approssimazione e per suggestione. Questo non sarebbe un peccato. Invece egli ne dà solo due prospettive, e il fatto che siano due e non quindici, non è casuale: esse esauriscono la possibilità di quel concetto. Sono due prospettive formali, e si acca-

⁸³ I. Kant, *Ragion Pratica*, Parte I, Libro II, cap. II, § 5.

⁸⁴ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 640.

vallano l'una su l'altra e rischiano di cancellarsi. Non sono poche, ma troppe.

L'ideale kantiano del Sommo Bene era l'unione di virtù e felicità. Prima di costituire un argomento per Musil, quella nozione era stato uno spunto celebre per Goethe (la *schöne Seele*)⁸⁵ e Schiller⁸⁶ e Hegel⁸⁷; ma il riferimento di Musil è direttamente (nei limiti in cui si può parlare di qualcosa di 'diretto' in Musil) a Kant.

Per Kant lo *höchstes Gut* era ubbidire a un principio morale, e quindi costrittivo, e tuttavia sentirsi spontanei, non costretti; virtuosi e insieme felici: un giuoco di facoltà, ragione e inclinazioni, due fattori per natura contrari. Una finalità formale soggettiva. E in quegli anni — abbiamo veduto — Musil testimoniava di aver presente la *Critica del Giudizio*⁸⁸. Su questo modello è una delle definizioni del romanzo: lo *anderer Zustand* raggiungibile per brevi istanti nei privilegiati conversevoli deliri dei due fratelli-amanti, è un incontro — leggiamo — in cui « ogni moto dell'animo diventava la scoperta di un moto nuovo ancora più bello, ed entrambi si aiutavano a vicenda, così da aver l'impressione di un accrescimento senza fine, di un'arsi senza tesi; non sembrava che potesse essere detta mai l'ultima parola, perché ogni fine era un principio e ogni risultato ultimo era il principio di una nuova apertura »⁸⁹: « questa è l'altra vita che ho sempre vagheggiata »: così esclama Ulrich⁹⁰. Significa il superamento della « vita induttiva », della pur apprezzata morale « esatta » (ancora sociale e *razioide*), « dove il piè fermo è sempre anche il più basso »⁹¹. Qui accade il contrario. Lo stato di grazia

⁸⁵ J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Libro VI.

⁸⁶ F. Schiller, *Anmut und Würde*, (1793).

⁸⁷ F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, (1807).

⁸⁸ Era tendenza di tutti, in quegli anni: ciascuno a suo modo: Musil, Lukács, la Scuola di Francoforte: proprio come all'inizio dell'800.

⁸⁹ *USQ.*, III, p. 527.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 529.

⁹¹ *USQ.*, I, p. 351.

ora è quello in cui la pena si fa sollievo, la ricerca scoperta, l'insoddisfazione soddisfazione, il mezzo fine, il desiderio compiacimento. Niente di strabiliante: il suo modello empirico ci è conosciuto: è il giuoco.

Ma Kant suggeriva anche un altro modello: il Sommo Bene è il termine di un processo di adeguazione della volontà al dovere, e quindi di santità, dove il dislivello tra obbligazione e inclinazione verrà via via diminuito e, al limite, scomparirà: il che è impossibile in questa vita, può essere solo l'oggetto di un processo infinito. In vita è impossibile la perfetta felicità come è impossibile la perfetta moralità: di qui il postulato indeclinabile della immortalità, « condizione praticamente necessaria di una durata corrispondente all'adempimento completo della vita morale »⁹²; « necessaria alla conformità con la legge morale nel sommo bene » (*ibid.*). Purtroppo si tratta di un concetto contraddittorio anche nell'altra vita (Kant in qualche modo più tardi finirà con l'accorgersene). Il « benessere completo » così prospettato è « un'idea che può essere contenuta soltanto in un progresso infinito e nella totalità di esso » (*ibid.* § 5.): ma se è totale, non è infinito.

Musil subisce l'impronta anche di questa seconda definizione. L'« accrescimento senza fine » il « durevole accrescimento » esige uno scopo, « uno scopo raggiunto » (la beatitudine). La virtù vuole la felicità, il durevole accrescimento aspira a uno stato di scopo raggiunto; la ricerca induttiva vuole ristare in una « motivazione »⁹³. Sarà un processo infinito, inesauribile, consistente in un'« impressione durevole di accrescimento: ma un accrescimento senza progresso » (*ibid.*).

Musil è consapevole del carattere contraddittorio della sua formula, e anche in questo fa un calco di Kant: « Appena tentiamo un passo fuori dal mondo sensibile nell'intelligibile ci involgiamo in una inevitabile contraddizione », aveva scritto Kant. E l'aveva precisato, non nelle

⁹² I Kant, *Critica Ragion Pratica*, cit., P.I., L. II, c. II, § 6.

⁹³ Per la nozione di « motivazione », v. *USQ.*

Critiche, ma in un breve scritto della tarda età, comparso su una rivista; un breve, singolare articolo, bellissimo, intitolato *Das Ende aller Dinge*⁹⁴. Che cosa dobbiamo pensare dell'«aldilà»? Kant riconosceva che la perfezione dell'anima nell'acquisto del Sommo Bene (lo «stato di scopo raggiunto», per usare i termini di Musil) non potrà essere che un nulla, l'annientamento in Dio; e se invece la diciamo un «durevole accrescimento», un «accrescimento infinito», e perciò una continua incompiutezza, sarà la prospettiva di un processo di insoddisfazione all'infinito: «ein Prospekt in einer unendlichen Reihe von Übeln, die... die Zufriedenheit nicht stattfinden lassen»⁹⁵.

Improbabile che Musil conoscesse tale scritto minore, sepolto nelle *Gesammelte Werke*. Ciò non toglie che per un suggerimento che nasceva dall'ispirazione del suo pensiero, scrivesse quasi una parafrasi della frase di Kant: «il mio proposito di limitarmi alla descrizione più oggettiva ricade subito in sorprendenti contraddizioni»⁹⁶. Letterato, ha risolto tutte le difficoltà con un ossimoro. Kant aveva fatto di peggio, le aveva chiuse concettualmente in un'aporia. Quanto al fatto che Kant ponesse la sua soluzione ipermetafisica aldilà delle cose, nell'altra vita, e Musil in una diversa dimensione vitale, in un «anderer Zustand» di questa vita, la differenza non è molta. Anche per Kant la dimensione escatologica era «un ordine superiore e immutabile nel quale siamo già ora»⁹⁷. E Musil: «Si crede che il misticismo sia un segreto per poter entrare in un altro mondo; invece è soltanto, o addirittura, il segreto di vivere altrimenti in questo mondo» (III, p. 430), anche se «ciò non si accorda mai interamente con la nostra abituale attività nella vita» (p. 432).

⁹⁴ in «Berliner Monatsschrift», giugno 1794. Lo scritto fece rumore, ai suoi giorni, perché fu ritenuto — a torto — un'attenuazione di Kant alla sua morale laica. Cfr. già in precedenza le lettere di Goethe a Herder 7 giugno 1793 e di Schiller a Körner, 23 febbraio 1793.

⁹⁵ I. Kant, *Das Ende aller Dinge*, 1794, Ak. Ausg., VIII, p. 335.

⁹⁶ USQ., III, p. 534.

⁹⁷ I. Kant, *Critica Ragion Pratica*, L. II, c. II, 4.

Il Sommo Bene come sintesi di moralità e inclinazione, di virtù e felicità, ha il carattere di 'giuoco delle facoltà' teorizzato da Kant quale principio del bello. Ma il «progresso all'infinito dai gradi inferiori ai superiori della perfezione morale», in un passaggio per «mutamenti all'infinito dal bene al meglio» ma «senza vicissitudini temporali»⁹⁸, comporta il concetto di una tensione che ricorda il principio del Sublime (e infatti quella coincidenza di tempo ed eterno induceva Kant all'inizio del saggio del 1794 a richiamare il senso arcano dell'*Erhabenes*). Ciò spiega il carattere ambiguo, perché facente capo a un duplice principio, che annebbia lo *höchstes Gut* di Musil, non meno di quello di Kant. E anche la nozione di Kant dopo poco non ha avuto più seguito. L'ossimoro «accrescimento senza progresso» di Musil è l'equivalente letterario di quella inevitabile aporeticità che Kant riconosceva ad ogni uso del principio dell'incondizionato, o totalità dialettica delle condizioni. Per Kant l'anima «attraversa mutamenti all'infinito dal bene al meglio», ma «senza mutamenti»; ora il «mutamento (che è tempo) all'infinito» di Kant, senza tempo (che è mutamento), diventa l'«accrescimento» (che è progresso) di Musil, senza progresso (che è accrescimento). A ben pensarci, sono la stessa cosa.

§ 10. L'altro stato

Che cosa significa allora l'«altro stato»?

Semplificando, è il processo di superamento del *Verstand*: non solo delle sue manifestazioni confuse e banali quotidiane (la *Alltäglichkeit* di Heidegger in quegli anni), ma anche del suo esercizio superiore scientifico e parascientifico, di conoscenza e di morale «esatte», «induttive», sperimentali, limpidamente disilluse e fatalmente spietate, pluralistiche e non temperate da illusori principi unitari di una consolatoria Ragione (Arnheim). Anche questo

⁹⁸ I. Kant, *Das Ende aller Dinge*, cit.

progresso appartiene ancora al « razioides Gebiet », ed è ancora — e sia pure spregiudicatamente — sociale. D'altra parte non dobbiamo concedere in eccessiva misura alla *gehobene Zuständigkeit* a cui Ulrich aspira il carattere panico di « Gefühl als Ganzes » tratto dal manuale di letture mistiche di M. Buber⁹⁹, cioè quella utopia cosmica e millenaristica che sfocia in Dio¹⁰⁰. Si tratta di un misticismo mondano e laico, non di un misticismo teologico.

Quando Musil parla di una comunicazione immediata e emotiva con gli altri esseri come in « un altro mondo... nella cui immagine non esiste né misura né esattezza, né causa né scopo, e il bene e il male spariscono semplicemente, ... e al posto di questi rapporti si ha un confluire regolato da un ritmo misterioso del nostro intimo con quello delle cose e degli altri uomini »¹⁰¹, siamo lontanissimi da Kant e vicinissimi a Kant. « Né misura né esattezza »: cioè fuori da spazio e da tempo dall'Estetica trascendentale, dimensioni del sensibile (addirittura caduta dell'Uomo); « né causa... »: superata l'Analitica; « né fine »: niente imperativi ipotetici¹⁰² o categorici: « il bene e il male spariti »: nello *Höchstes Gut* dilegua la costrizione del dovere sull'inclinazione. Che cosa vogliamo di più? È il rinvio di Kant — un rinvio fideistico, per via negativa — al mondo noumenico, e questo mondo noumenico, per laico che sia, conserva anche per Musil carattere etico-religioso (non è un'altra dimensione dell'inconscio e dell'immaginario, alla Breton o alla Bachelard).

Come gli insegnava Schlick, di questo regno della *Innerlichkeit* intuitiva non si può e non si deve parlare¹⁰³. Tuttavia egli ne parla, e molto. Anche Wittgenstein, ispira-

⁹⁹ M. Buber, *Ekstatische Konfessionen*, 1909.

¹⁰⁰ Cfr. W. Bausinger, *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman*, Hamburg 1964, p. 109 e sgg.

¹⁰¹ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 674.

¹⁰² « Collegamenti causali e pratici degli avvenimenti non producono questo stato, al contrario lo distruggono » *Tagebücher*, 682.

¹⁰³ *USQ.*, III, pp. 53-54; III, 481; e l'antifrasi parodistica attribuita a Diotima-Arnheim, I, 586.

tore di Schlick, negli anni venti aveva parlato abbondantemente della struttura realtà-linguaggio, dopo aver raccomandato di tacerne (come notava con *humor* B. Russell)¹⁰⁴, e in un caso e nell'altro col ricorso al *Gleichnis*, alla metafora, alla analogia.

Sul concetto di *Gleichnis* di Musil si è scritto molto¹⁰⁵, e forse se ne direbbe qualche cosa di più dicendone meno, evitando di enfatizzarlo e trattandone in modo più riduttivo. Il *Gleichnis* in questo caso non costituisce una figura soltanto semiologico-retorica, né ontologica (Wittgenstein), e nemmeno panteistico-mistica come di frequente la si è interpretata (sulla scorta delle letture di Musil dalla raccolta di M. Buber), e neppure anagogica (lo *alles ist Gleichnis* di Goethe), ma — ci sembra — specificatamente etico-epagógica; che è forse la forma più ricca e poetica della metafora, semanticamente però assai semplice. Spiegarla diventa complicato perché quello che la metafora di Musil esprime è un senso fondato su una contraddizione (che si collega alla precedente ambivalenza del carattere statico e dinamico dello *höchstes Gut*); e in questo caso si può parlare di una contraddizione dialettica; ma il senso è semplice.

Musil parte da un campione narrativo, l'unione amorosa dei due fratelli che si specchiano l'uno nell'altro, riconoscendo l'uno nell'altro il meglio di sé; e per induzione perviene a un paradigma: quello del rapporto tra due significati diversi ma interscambiabili per taluni 'semi' comuni: cioè il rapporto metaforico. La definizione più conveniente che si può darne ci sembra in questo caso quella molto elementare di A. Henry: « l'intelletto sovrappone i campi semici di due termini diversi [e talvolta anche assai lontani l'uno dall'altro], finge di ignorare che vi è solo un tratto comune [raramente ve ne sono più], e opera la so-

¹⁰⁴ B. Russell, *Introduzione al 'Tractatus'* (1922).

¹⁰⁵ In particolare: W. Bausinger, *op. cit.*, pp. 450-60; J. Kuhne, *Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von R. Musils Romanen*, Tübingen 1960; F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Bari 1973, pp. 244 e sgg.

stituzione dei termini »¹⁰⁶. Tale è la struttura della metafora. Tutto il sale sta in quel « finge di ignorare ». È la incantevole *Wahnsinnigkeit* degli amanti: « Alegggiava davanti a loro il sogno di fondersi in una forma sola [...] »¹⁰⁷. Ricordiamo che a questo concetto — che è l'uso metaforico della nozione di metafora — Agathe oppone un'arguta obiezione: non starebbe invece l'incanto dell'amore « proprio nell'essere due creature distinte e deliziosamente diverse nel sesso »? (*ibid.*); e Ulrich non sa cosa rispondere: « [...] del resto, non era necessario ». O forse non era opportuno. Quello indicato con malizia da Agathe era il felice amore fornicatorio: non l'amore, ma l'innamoramento: che è appunto l'incanto del diverso, il poetico stupore (*tò thaumastón*) della scoperta e del possesso di qualche cosa d'altro, di arcano, lontano (*tôn apónton*)¹⁰⁸. Lo *Zustand der Liebe* di Musil invece vuole essere « qualcosa di diverso dall'essere innamorati; ... è uno stato, quasi un'atmosfera comune...; non si vuol possedere l'amata, ma vivere in comune con lei » (*Tagebücher*, p. 281). Proprio per questo il loro rapporto amoroso ci risulta così singolare e squisito, ma non senza un brivido di pericolo: non perché incestuoso, ma — forse proprio in quanto incestuoso — perché già quasi un'unione coniugale¹⁰⁹ prima di essere una giusta libidine (gli accenni erotici sono rari, e li sentiamo preziosi). La loro passione, sappiamo, sarà presto cenere. Non deve sfuggire infatti che quella unione che ha l'incanto di un eterno fidanzamento e il pericolo di uno stabilito *coniugium* viene data in due versioni: irrequieta e sublime in Ulrich e Agathe, « le cui labbra non si erano qualche volta ignorate », e parodistica in Arnheim e Diotima, il cui « duetto di anime » « era giunto tutt'al più fino a un bacio »¹¹⁰: un canto e un controcanto.

¹⁰⁶ A. Henry, *Métonimie et Métaphore*, Paris 1971; tr. it. Torino 1975, p. 88.

¹⁰⁷ *USQ.*, III, p. 474.

¹⁰⁸ Aristotele, *Rhet.*, III, 1404 b.

¹⁰⁹ *USQ.*, III, p. 416 e sgg.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 319.

Il che è conforme alla natura contraddittoria, dialettica dell'avventura etico-patetica di Ulrich. Sappiamo infatti che si tratta di uno *Zustand* e di un *Gemüt*, di una maniera di vita e di uno stato d'animo: tale è quell'*Anderes* a cui Ulrich aspira. Abbiamo veduto anche che esso è un superamento della vita sociale attiva e pratica. Anche la morale della « vita esatta », dell'*Essayismus*, dell'esperimento, era solo un avvio a questo stato, un approccio prevalentemente distruttivo dei pregiudizi, delle norme razionali che ci guidano alla attività e che ci incanalano verso sentimenti definiti, determinati, pragmatici¹¹¹. È una *emendatio* dello stato *razioïd* sociale-pratico, e un avvio a un estremo individualismo privato. Non a caso si è parlato di Musil come dell'ultimo degli individualisti. L'invenzione singolare del personaggio è però questa: che esso non viene rappresentato affatto come un carattere asociale, bensì come un temperamento estroverso, socievole, che nuota in ogni ambiente a suo agio. Il distacco critico e la stessa ironia non lo isolano. Tuttavia la sua etica non è sociale: gli uomini non costituiscono per lui un regno dei fini. Come l'« Unico » di Stirner, non ha per fine che se stesso: rifugge dall'obiettivarsi — o, come oggi si dice impropriamente, dal reificarsi —, aspira invece ad enfatizzare la propria soggettività (l'« accrescimento interiore ») in quel modo indeterminato che definisce 'estatico'. E qui è il punto. Questo accrescimento lo ottiene solo assimilando a sé un altro, la sorella, e ritornando insieme al Paradiso Terrestre¹¹²: Adamo ed Eva¹¹³. Un « uno » ampliato. E Musil ci

¹¹¹ Cfr. H. Böhme, *Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays R. Musils und seinem Roman, 'D. M. o. E.'*, Kronberg, Scriptor Verlag, 1974, p. 374: « Die Bilder der Geschwisterliebe sind hypertrophe Bilder bürgerlicher Privatsphäre ». I particolari del « viaggio in Paradiso » (III, pp. 157-181) richiamano un viaggio in Italia (1910) di Musil con Martha, « la sorella, sposata Heimann », poi sua moglie (v. Rendi *op. cit.*, p. 183).

¹¹² *USQ.*, III, *Il viaggio in paradiso*, pp. 157-181.

¹¹³ *op. cit.*, III, § 62: « la costellazione dei fratelli, ossia i non divisi e non uniti », pp. 462-474.

dice (in un abbozzo) che il tentativo non riesce. La loro unità dovrebbe compiersi nel loro isolamento autosufficiente, e tutto il resto, uomini e cose, assorbiti, scomparire. Ma qui interviene il motivo dialettico. L'isolamento richiede qualche cosa da cui isolarsi, con cui confrontarsi. Il senso del paradiso terrestre è (lo è anche stato) il fallimento del paradiso terrestre. « Dobbiamo cercare un terzo — esclama Anders-Ulrich-Musil — che ci guardi, ci invidi, o ci rimproveri;... un amore può nascere per sfida, ma non può consistere in una sfida ». Può sussistere solo se inserito in una società¹¹⁴. E infatti Agathe, nel testo del 1933, cerca provocatoriamente i rimproveri del ridicolo prof. Lindner; e nell'abbozzo del « viaggio in paradiso » cerca un'altra presenza estranea, egualmente parodiata (il « commesso viaggiatore artistico »). Se non c'è nessuno con cui confrontarsi e da sfidare, non c'è nemmeno sfida. L'unificazione amorosa è un'eccezione che ha bisogno, per essere tale, di una regola (*ibid.*): « eine Ausnahme braucht etwas, wovon es Ausnahme ist »: per « consistere », per essere statica, deve essere dinamica, un continuo confronto.

In tal modo l'avventura dell'estasi conclude in una parabola. L'amore di due fratelli, uniti per alcuni 'semi' come accade dei due termini di una metafora, diventa il *tókes* di un *type*, nel quale tutte le coppie di enti possiedono qualche fattore comune che li converte l'uno nell'altro e li unisce. Chi sente questa unione è entrato nella zona dell'estasi, nel « regno millenario ». Questa è però un'utopia, non perché non possa realizzarsi di fatto, ma perché non può sussistere — contraddittoria — di diritto. Il senso dell'unità del *Gleichnis*, sta proprio nella sua parzialità; l'unitario, l'eguale, deve essere sentito come eccezione nella regola del diviso e del diverso. Un'estensione assoluta del senso unitario della metafora è la distruzione della metafora. Per questo Ulrich si ferma sull'orlo del Regno Millenario — che sarebbe l'*Abgrund*, l'abisso millenario. Riconosce che le più acute emozioni amorose gli

¹¹⁴ *op. cit.*, III, p. 179.

vengono provocate non dall'identità con Agathe, ma dalle sue differenze¹¹⁵, dalla sua accidentalità impreveduta che li fa vivere entrambi « ancora fuori dallo ' stato ' ». Perciò rifugge dalla totalità indistinta dell'estasi unitaria, si ' aggrappa ai significati ', alle *Teillösungen*; non vuole « essere costretto in nessun modo ad abbandonare il regno del significato »¹¹⁶, ossia di quelle parziali e inesauribili « comprensioni decisionali » (così le definisce nel discorso del '37) che ci tengono legati alla vita. *Significato* è « il rifiuto di uscire da uno stato ben definito »¹¹⁷. Il protagonista « brancola verso la verità »; e se la verità (*l'epistème* contro la *diánoia* e la *doxa*) vuol dire l'Assoluto Indeterminato, vi rilutta. In termini crudi, al di là di quelli dell'autore, diremo che *non* vuole entrare nell'« altro stato » come in un Assoluto. Che cosa vuole allora?

§ 11. *L'ispirazione culturale*

Bisogna convenire che le *Verwirrungen* di Törleß-Ulrich-Musil, così personali, concludono in una voluta parabola della cultura del suo tempo più che in una figurazione dotata di autonomia letteraria. Mentre le storie di un Roth o di un Th. Mann o di un Singer, affondate in un humus di cronaca e di costume mitteleuropei, concludono — quando tutto va bene — in significati anagogici di parabole eterne, le vicende del lungo romanzo che fu la *Lebensaufgabe* di Musil ci appaiono nella lettura e ci rimangono nella memoria come ricami di un velario, contorni di un sipario teatrale, simboli di un teatro più che forme di *sýstasis* teatrale. Alzato il sipario, non c'è un dramma esemplare ma piuttosto una situazione culturale. Si dirà che in ciò consiste la modernità di Musil, e può essere vero: una letteratura moderna considera la vicenda narrativa del romanzo come un sorpassato giocare

¹¹⁵ *op. cit.*, III, p. 530.

¹¹⁶ *op. cit.*, III, p. 536, cfr. 540.

¹¹⁷ *op. cit.*, III, p. 540.

con le bambole e i cavallucci, e vuole, se mai, esercitarsi nella metodologia delle funzioni psicosociali delle bambole e dei cavallucci. Musil considerava il narrare — anche il proprio narrare — un « lasciarsi andare come balie »¹¹⁸: « l'ingenuità del narrare di un tempo [anche nel caso di Th. Mann, Joyce, Proust, etc.] non basta di fronte all'intelligenza [...] »¹¹⁹; « La letteratura non potrà evitare di adeguarsi alla concezione del mondo che ci è data dalla scienza sperimentale [...] »¹²⁰. In che senso diremo allora il romanzo fiume di Musil un romanzo sperimentale?

Non in senso linguistico, lessicale e sintattico, e poco in senso strutturale, ma in un altro senso. In ogni campo l'esperimento scientifico è un operare per selezioni: si sperimenta astraendo dal contesto naturale e isolando certe inferenze a partire da una ipotesi; gli episodi e i caratteri del *Mann ohne Eigenschaften* hanno precisamente questa natura denaturata¹²¹. Non è detto peraltro che non offrano una singolare attrattiva estetica, di graffiti.

Oltre che di un graffito narrativo, si tratta di un grande graffito culturale. La cui traccia è questa.

Premettiamo un'osservazione.

Nel leggere il precedente paragrafo non ci è difficile immaginare che qualche lettore infastidito avrà esclamato: di questo passo tu concluderai addirittura: Se volete conoscere Kant leggete Musil! Di fatto è così: potrebbe essere un buon slogan, purché esteso: leggete i neokantiani

¹¹⁸ R. Musil, *Prosa, Dramen, späte Briefe*, Hamburg 1957, p. 615.

¹¹⁹ *Robert Musil: Leben, Werk, Wirkung*, a cura di K. Dinklage, Zürich Leipzig Wien, 1960; cit. da A. Rendi, *Musil*, cit., p. 199, del quale si veda tutto l'acuto cap. X.

¹²⁰ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 759.

¹²¹ Si pensi ai dialoghi disinvolti e sbarazzini dei due fratelli, tenuti a un passo dalla salma del padre, al loro primo incontro (II, § 1-3). Non vi è nessun senso vitale provocatorio, di ostilità alla sua memoria, solo la volontà narrativa di astrarre dal « naturale » (che comporterebbe un brivido di ripugnante reverenza, quale si prova anche in presenza del cadavere di un cane). Del pari si dica dell'estrema parsimonia sui moti di impulso fisico fra i due fratelli. Un procedimento non privo di una sua magia.

(Richter, Windelband, Cohen), leggete gli empiriocriticisti (Mach, Avenarius), leggete gli austro-marxisti (Hilferding, M. e F. Adler, O. Bauer), leggete gli autori del *Wiener Kreis* (Schlick, Neurath, Carnap), e così in sede letteraria leggete Musil. Poiché, inoltre, quegli autori direttamente o indirettamente e, in maggior o minor misura, entrarono a far parte della formazione del nostro autore, il paradosso rischia di tradursi in un truismo: in questo caso l'ottimo dei risultati. Naturalmente nessuno di tali autori (nemmeno i neokantiani) era un fedele kantiano, e i più di essi potrebbero essere chiamati persino anti-kantiani. Si va dalle rettifiche e revisioni fino al rifiuto, che può anche essere totale (respinto l'« apriori », cade l'univocità del sistema categoriale, cade ogni postulato e ogni corollario metafisico, cade la morale normativa). Ciò non toglie che il referenziale rimane quello, Kant, e sia pure come il venerato capo tribale da sopprimere e da mangiare. Non vi è in quegli anni altro parametro. Kant era morto nel 1804 (seppellito da Fichte). Nel 1920 è vivo. Quando tra i filosofi si disputa in quegli anni sulla teoria della relatività di Einstein, la controversia è se le si debba dare una interpretazione kantiana o anti-kantiana, e in che misura. E, su un altro quadrante, Husserl poteva scrivere le *Logische Untersuchungen* e Heidegger *Sein und Zeit* soltanto perché avevano presente la 'Deduzione trascendentale' e l'Analitica dei principi' di Kant; non serviva loro quasi niente altro. In quegli stessi anni Max Horkheimer, il fondatore della Scuola di Francoforte si laureava (1922) e si abilitava (1925) con tesi sulla *Critica del Giudizio*. Al seguito del Lukács di *Storia e rivoluzione*, tutti gli autori della scuola, Horkheimer, W. Adorno, W. Benjamin, considereranno Kant il paradigma del pensiero illuministico-borghese. Circolerà a livello letterario l'equazione un po' delirante: Illuminismo = Criticismo = Borghesia = Ragion Pura = Ragione Strumentale = Ragione Violenta = Rigorismo = Kant-Sade. Il romanzo di E. Canetti *Die Blendung* (1935) portava in origine il titolo significativo: *Kant va a fuoco*. In quegli anni anche l'empirismo nella sua forma prossima, il positivismo dell'Ottocento, veniva contestato. Né di Hegel si sente più

parlare (esiste in quegli anni un neo-hegelismo in Inghilterra e in Italia, non in Austria e in Germania). Persino il marxismo non si sviluppa in quell'area se non sotto l'egida di Kant¹²².

« Il poeta non deve (e non può) giungere fino al sistema filosofico »¹²³, scriveva Musil, e stringere il suo pensiero fino a estrarne una visione sistematica sarebbe una forzatura. Ma poiché entro certi limiti questo è proprio il compito di ogni ermeneutica, non c'è che da chiedersi: entro quali limiti, nel caso nostro?

Il limite è questo: la mente di Musil, nutrita di contributi culturali ben più che di esperienza esteriore, porta l'impronta — come tutto il suo ambiente scientifico, filosofico, letterario e sociale — della problematica kantiana e quindi dell'architettura kantiana: con questo in più, che l'eclettismo del letterato, dilettante curioso di diverse discipline quale egli era, al pari del suo personaggio Ulrich, gli consente di accogliere l'intera architettura del criticismo, laddove i professionisti si concentravano su questo o quel problema. Per una specie di « rimozione » non infrequente presso i letterati (si pensi a Goethe, così diverso da Schiller) nella mente di Musil si è cancellata ogni impronta di metodo e di sistema; e tuttavia l'intera architettura del pensiero critico affiora nel suo romanzo senza bisogno di nessun scavo: è a fior di terra. Si possono elencare i suoi problemi senza abusare, nell'ordine delle tre *Critiche*; l'interprete prova se mai l'imbarazzo di fare una operazione banale. Anche il titolo *L'Uomo senza qualità* potrebbe benissimo venir tradotto « l'Uomo critico ». Il protagonista, passeggiando in giardino e conversando nei salotti, cerca di ogni cosa una *Grundlegung*, con un certo ordine scolastico sotto una vernice libertina, e di *Grund* in *Grund* finisce in un *Abgrund*. Egli ha ordinato la sua mente

¹²² Non è inutile aggiungere che anche l'incunabulo del razionalismo critico di K. R. Popper, centrato sul pensiero kantiano, e pubblicato solo di recente, *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie*, Tübingen 1979, fu scritto nei primi anni '30.

¹²³ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 455.

— come d'altra parte faceva tutta la cultura di quegli anni — conforme all'architettura del criticismo; offre poi di ciascun problema una risposta tratta dalle dottrine dei pensatori suoi contemporanei, le quali erano appunto le risposte che essi davano a quella problematica, divergenti certo dalle soluzioni di Kant, ma solo perché competitive. Non intendevano essere competitive viceversa con Hegel, e neppure con Spencer (non importa, a questo riguardo, che anche lo fossero).

Musil tiene d'occhio le antiche domande di Kant e le risposte del proprio tempo. In modo elementare diremo:

In sede « Estetica », il suo entusiasmo per la matematica corrisponde al pitagorismo del neokantiano Cohen: esperienza è scienza.

In sede di « Analitica », il sistema delle categorie a priori lascia luogo al principio di economicità di Mach e Avenarius: sensibilità e intelletto, fatti e relazioni, non sono più separati; siamo al di là di Kant, ma anche di Hume: tra osservazione e spiegazione non c'è più differenza.

Al problema della « Dialettica », del conoscere concreto orientato rispetto al tutto, risponde con la nozione di « significato », con la *Sinnaussage*, vicina a quella di Dilthey, conoscenza comprensiva dell'individuale.

In sede di « Ragion Pratica », alla morale repressiva delle norme sostituisce la morale della creatività, dell'accrescimento, di M. Schlick. Per Musil è « un movimento interiore che si scosta dalla norma », « un'esperienza esaltante »; l'unico suo segno valido è « se la sua presenza mi abbassa o mi innalza, [...] se mi desta alla vita oppure no »¹²⁴. *Wiener Kreis* e Nietzsche non sono incompatibili. Tutte le teorie morali di quel periodo hanno la natura di crisi di rigetto del rigorismo kantiano. A un secolo da Goethe e da Schiller le aspirazioni non sono cambiate.

In sede di Metafisica, il « Sommo Bene » Musil lo cercherà quindi in una inversione della tesi kantiana. Non

¹²⁴ USQ., III, p. 115-116, 120-21.

più l'esser degni di essere felici (la *Würde*) rende felici (*selbstzufrieden*), ma l'essere felici rende degni: una *Innerlichkeit* un po' meno stoica e un po' più epicurea. Lo stato di felicità, in tal senso, è lo stato di amore (amare gli altri è amare se stesso).

Questa tripartizione — di una conoscenza normale, di una scientifica, e di una preterrazionale, — la ritroveremo presso altri autori di quegli anni, non solo entro la cultura mitteleuropea ma anche altrove. Caratteristica distintiva di quella cultura era però un interesse etico, assente in altre culture: un interesse etico-individualistico di inconfondibile impronta kantiana, che fa mettere da parte eventuali attribuzioni hegeliane. (Il privilegiamento dei due stadi, della conoscenza pluralistica, esatta, e della conoscenza mistica unitaria, potrebbe infatti richiamare il ricordo delle tre forme hegeliane, *Verstand*, *Vernunft*, *Geist*, con il privilegiamento della 2a e della 3a; ma sarebbe più proprio allora il rimando a Spinoza: « *Cognitio primi generis unica est falsitatis causa, secundi autem et tertii est necessario vera* » (*Ethica* P. II, prop. XLI): troppo fuori dalla sfera culturale di Musil e dei suoi contemporanei).

Regressivamente: non vi sarà amore senza eticità, né eticità senza felicità; ma non vi sarà felicità etica senza comprensione, e non vi sarà comprensione senza consapevolezza delle relazioni, né questa senza culto dell'esattezza, senza senso matematico.

In questo modo egli può parlare di una *taghelle Mystik*¹²⁵: di uno stato di sentimento e di fede non incompatibile con la lucidità scientifica; « la fede come rimpicciolimento del sapere ripugnava alla sua natura [...] »¹²⁶. Così va inteso il paradosso: che vi è continuità per Musil a partire dalla vita esatta — « l'esperienza è scienza » di Cohen, superando il dualismo di Cohen e degli altri neocritici — fino ai « sentimenti indeterminati »¹²⁷, all'indistinto di ogni

¹²⁵ USQ., III, pp. 54, 57.

¹²⁶ USQ., III, p. 59.

¹²⁷ USQ., III, pp. 417-421.

forma di *gehobener Zustand*. La coesistenza di fatti e valori di Rickert, il passaggio da pitagorismo a religiosità di Cohen, l'evoluzionismo biopsichico di Mach, l'evoluzionismo etico di Schlick, sono tutte forme di pensiero che ci rendono meno strano il binomio ideale del suo *Höchstes Gut*, « anima ed esattezza ». A monte, remoto sta il referenziale utopico del vecchio Kant, il modello originario dello *Höchstes Gut*: l'unione di felicità e virtù: che è dire di sentimento soggettivo e di rigore razionale: di « anima e esattezza », nei termini riluttanti ad ogni esattezza propri di Musil (« Egli non era filosofo »; « il poeta non deve giungere al sistema filosofico »...). Più avanti dovremo approfondire l'argomento.

Qualcuno, annoiato, a questo punto obietterà che, se è anche vero che la problematica kantiana presiedeva in generale a tutta la cultura di quegli anni, stanca di Hegel, di Marx e di Comte, in tal caso quel Kant a cui si guardava palesemente o no (in sostanza per poi sempre contestarlo) era come un meridiano di Greenwich, comune a tutti, e del quale quindi si può anche non fare parola. Ma non è così. Nel caso di Musil c'è un aspetto che lo differenzia dagli altri letterati suoi contemporanei. Egli è l'unico dotato insieme di una preparazione scientifica e di una inclinazione mistica. È questo che fa della mente non mai limpida ma opalescente¹²⁸ del nostro autore — la più lontana che si possa immaginare dalla intransigenza discriminatoria di Kant (per cui nulla viene più spontaneo del ritenere ogni accostamento del genere estrinseco e provocatorio) —, è questo che ne fa un soggetto atto a riflettere la problematica del pensiero critico con più evidenza dei suoi più competenti contemporanei. Con evidenza letteraria, si intende, non speculativa. Musil veniva da studi scientifici e tecnici e filosofici; la sua tesi di dottorato sull'epistemologia di Mach prova la sua capacità di buon ragionatore, la sua familiarità con concetti e definizioni; ma proprio per questo una volta scelta la vocazione del letterato, egli si buttò a uno stile tutto intessuto di metafore, similitudini, parafrasi,

¹²⁸ USQ., III, p. 533.

ellissi etc., utilizzando sintagmi precisi in modo da ottenere sempre effetti allusivi.

Provocatoria poi può sembrare anche la reciproca: il parlare di una disposizione oltre che scientifica, mistica, parallelamente a Musil (per il quale è ancora da vedere) anche per Kant. Ma è noto che, rifiutata la metafisica in sede teoretica e accettata in sede pratica, Kant arrivava addirittura a una iper-metafisica: quella dello *Höchstes Gut* in modo intelligibile, noumenico, al quale non per caso anche Musil si richiama.

L'uomo « aspira alla assoluta totalità delle condizioni per un dato condizionato, e questa non si può assolutamente trovare se non nelle cose in sé », aveva scritto Kant¹²⁹, e tale dimensione noumenica, altra dall'esperienza quotidiana, costituisce l'oggetto della ricerca a tentoni — ma sempre dentro la topografia criticista — dalla gioventù (Törleß) all'età matura (Anders, Ulrich) del nostro autore. Che egli lo faccia esclusivamente attraverso i discorsi di personaggi tutti più o meno schizofrenici (il giovane Törleß allontanato dal collegio come nevrotico, Clarisse¹³⁰, Ulrich stesso) non cambia molto le cose: anche il teosofa Swedenborg esprimeva da schizofrenico concetti analoghi, che Musil poteva leggere in una raccolta di mistici, eppure l'essenziale di quei pensieri mistici, riassunti in un linguaggio un po' meno barocco, anche Kant lo aveva accettato¹³¹, e Musil

¹²⁹ I. Kant, *Critica della Ragion Pratica*, cit., L. II, c. I.

¹³⁰ Cfr. *USQ.*, III, p. 241.

¹³¹ Kant aveva usato le escogitazioni teofisiche di Swedenborg come parodia delle costruzioni metafisiche nel più singolare dei suoi scritti: *Sogni di un visionario chiariti coi sogni della metafisica* (1766), tuttavia con una non nascosta indulgenza per il « nocciolo » del libro di Sw. che aveva sottomano, *Arcana coelestia*, (1747-1758), pur reputando questo un insieme di fantasie dell'ordine del *Wahnsinn*. Il principio di un mondo spirituale segretamente parallelo al mondo dell'esperienza che ispira il visionario Swedenborg non mancò di affascinarlo, ed ebbe un seguito nella *Dissertatio* del '770 e poi nelle tre *Critiche*. Nelle *Lezioni di Metafisica* (1775) infine egli non esitava a riassumere e citare quel pensiero con rispetto: « Il pensiero di Swedenborg su questa materia è molto elevato ».

nell'apprezzare quei pensieri si compiaceva della autorizzazione di Kant¹³².

A questo proposito, e per confermare il parallelismo, non è inutile ricordare che Kant distingueva tra *Heiligkeit* (santità) e *Höchstes Gut* (Sommo Bene), tenendoli separati. All'uomo è preclusa la santità, gli è consentita invece la speranza in un ideale accordo di virtù e felicità da approssimare in questa e nell'altra vita¹³³; Musil conclude analogamente con la rinuncia alla durevole estasi totalitaria, pan-teistica, fuggacemente intravveduta, e ripiega su un accordo di *Höchstes Gut*, che è un compromesso tra estasi e significati, tra totalità intuitiva indistinta e comprensione distinta esatta. L'accordo o sintesi, nel caso di Kant era tra due concetti chiari e precisi, nel caso di Musil tra due nozioni vaghe e confuse; per di più Kant presentava la sua utopia come principio regolativo (di una suprema speranza), Musil non si trattiene talora dall'esporsi addirittura come principio costitutivo (di una fuggevole esperienza). Ma erano entrambe due costruzioni contraddittorie; e forse quella di Kant, essendo più precisa, più contraddittoria.

§ 12. Un altro autore-protagonista G. Lukács

Che in quegli anni la cultura filosofica mitteleuropea fosse dominata da interessi epistemologici e avesse per suo parametro sempre una proiezione del pensiero kantiano, lo conferma un episodio esemplare. Quando G. Lukács negli anni venti aderì al comunismo e volle dare una *Grundlegung* al concetto principale della propria veduta marxista (la alienazione - reificazione) ed offrire nello stesso tempo una adesione al pensiero epistemologico di Lenin, se la

Per tale argomento rimandiamo alla nostra introduzione all'edizione dei *Sogni di un visionario*, collezione BUR, Milano 1982.

¹³² *USQ.*, III, pp. 423-24; cfr. I. Kant, *Lezioni sulla metafisica*, ed. Pöhlitz, pp. 341-42.

¹³³ I. Kant, *Critica Ragion Pratica*, L. II, c. II, § 4.

prese con Kant¹³⁴. Lenin aveva polemizzato con l'empirio-criticismo, derivato da Mach, di Bogdanov¹³⁵; Lukács ne attaccò la fonte prima, l'Analitica trascendentale kantiana. Lenin non ci aveva pensato¹³⁶. Aveva accusato la veduta pragmatista economicistica dell'epistemologia moderna come un espediente machiavellico del filosofo della scienza occidentale per attribuire anche alla natura il carattere di un prodotto imprenditoriale della attività capitalistica; Lukács andò oltre. Kant, razionalista borghese, avrebbe addirittura costruito una oggettività non solo della scienza naturale ma dell'esperienza naturale, assoggettandola al quadro delle sue categorie, e così cristallizzando, reificando il flusso dello *Erlebnis* nei modi più disponibili alla mentalità possessiva e estraniante dell'*Homo oeconomicus* borghese¹³⁷. La realtà è vita, dialettica, storia, totalità psichica; il razionalista borghese la discrimina e la quantifica, la scompone e la ricompone deterministicamente, separando sensibilità e intelletto, e facendo di questo il padrone legislatore di quello, il suo imprenditore mercificante.

Che lo stadio della Ragione, con il dominio del concetto e del sillogismo corrisponda al regime sociale e culturale del mondo borghese era nozione già teorizzata da Hegel nella *Fenomenologia*. Ma ora la ragione critica si era fatta

¹³⁴ G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, 1923, (trad. it. Torino 1973) c. II «La reificazione e la coscienza del proletariato». A Lenin egli dedicò anche un lavoro specifico: *Lenin. Studien über den Zusammenhang seiner Gedanken*.

¹³⁵ A. Bogdanov, *Empiriomonismo*, (3 vol. 1904-06); N. Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, (1909).

¹³⁶ Già nel 1909 Lenin parlava del «cadavere delle dottrine di Kant», intendendo però esclusivamente la nozione di «cosa in sé» inconoscibile: cfr. *Materialismo e empiriocriticismo*, in particolare c. II, § 1, C. IV, § 1. Non pensava a discutere la funzione categoriale dell'Analitica; vi pensò successivamente, come risulta dai *Quaderni filosofici*, tuttavia pubblicati solo nel 1929-30; Lukács nello scrivere *Storia e coscienza di classe* non li conosceva. Cfr. L. Geymonat, *Lenin e la concezione realistica del mondo*, in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, VII (1), Milano 1972.

¹³⁷ Cfr. G. Mochi-Onofri, *Il giovane Lukács, ovvero della critica del criticismo*, in «Trimestre», XIII, 1980, n. 2-3.

empirio-critica, e in sostanza Lukács denunciava in Kant a livello preterintenzionale quella veduta della scienza di Mach che vede nei procedimenti razionali — osservazione, ipotesi, esperimenti, generalizzazioni, classificazioni, quantificazioni, etc. — tanti prolungamenti tecnici dell'attitudine biogenetica all'adattamento e al dominio dell'ambiente¹³⁸, veduta adottata in pieno da Musil. Sono le disposizioni del *razioïdes Gebiet*: «L'intelligenza misura, pesa, accumula, divide come un vecchio banchiere» (*USQ*, p. 478)¹³⁹. Collimano nei risultati anche con i concetti di «razionalizzazione» e di «disincanto» (relativizzazione dei valori) di Max Weber in quegli anni, concetti che pure Musil accettava (la «vita esatta», la «morale esatta»). Di qui due prospettive di soluzione: la visione chiliastica di Lukács dagli anni venti in poi, di un proletariato capace invece di attingere alla totalità, in altre parole di acquisire nel futuro hegelianamente quello che Kant, esponente del pensiero borghese con le sue *Grenzen* e le sue *Schranken*, reputava impossibile: un pensiero totalitario intuitivo; e parallela la soluzione utopica di Musil, del pensiero intuitivo, totalitario estatico, non accessibile all'uomo sociale, bensì all'individuo singolo. Due soluzioni opposte: una fondata sulla *Geselligkeit*, l'altra sulla *Innerlichkeit*. Ma il problema era lo stesso: superare la frattura tra Analitica e Dialettica, tra Intelletto e Ragione. Erano passati pochi anni da quando anche Lenin esule a Zurigo (1917) si immergeva nella lettura della *Logica* di Hegel, attento soprattutto ai suoi contenuti antikantiani: non era il pensiero kantiano l'ispiratore degli odiati revisionisti?¹⁴⁰ Non il württembergese

¹³⁸ v. E. Mach, *Die Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886; *Popularwissenschaftliche Vorlesungen*, Leipzig 1896; *Erkenntnis und Irrtum*, Leipzig 1905.

¹³⁹ v. in particolare i Saggi: *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, 1918; *Das hilflose Europa, etc.*, 1922; *Der deutsche Mensch als Symptom*, 1923.

¹⁴⁰ E così Lukács: «Ho sempre rifiutato Max Adler come kantiano e come socialdemocratico», *Storia e coscienza di classe* (1923), Prefazione 1967, trad. it. 1973, p. XXXV.

conformista Hegel, ma il prussiano anti-conformista Kant era il Gran Borghese. Il guaio di Lukács, è noto, fu che con l'acqua revisionista egli rischiava di buttar via anche il bambino materialista, e il suo zelo fu sconfessato: il libro venne messo all'indice da Zinoviev (1924) (anticipò invece il marxismo umanistico di Garaudy).

Non vogliamo entrare in un'altra storia; ma tutte le storie convergono nel quadro della cultura di un'epoca, e qui confermano che il polo magnetico che attraeva o respingeva ogni mente « filosofica » sul principio del secolo nell'ambiente tedesco rimaneva sempre l'antico Kant; non vecchio, antico, e perciò presente; e tutti erano allora poco o tanto « filosofi ».

La problematica kantiana portò così a due indirizzi. I filosofi di mentalità più scientifica cercarono una soluzione monistica e organica che rimarginasse il distacco tra Analitica e Dialettica (Mach, Avenarius, Schlick, Neurath...); i temperamenti più letterari accentuarono quel distacco (Simmel, Lukács, Musil...). Poiché questi ultimi volevano, o dovevano, tener conto dei primi (non invece viceversa), la loro posizione fu più confusa, e non si può prescindere da questa ambivalenza o ambiguità del loro pensiero, che ne costituiva un aspetto non soltanto accidentale.

Abbiamo accennato al Lukács marxista dopo il 1917, divergente rispetto a Musil: questi in cerca di una soluzione metafisica alle proprie inquietudini, nella *Innerlichkeit*; quello nella *Gemeinschaft*. Ma esiste anche un Lukács giovane che ci appare stranamente assai più prossimo a Musil dell'anziano Lukács (quanto a Musil, non fu mai giovane: il ragazzo Törleß era quasi già un maturo Ulrich); e avvicinarli non costituisce un procedimento astratto e scolastico: ha una sua giustificazione culturale storica (a parte che il metodo saggistico consentirebbe anche un confronto tra Musil e Gengis Khan: solo i risultati deciderebbero della legittimità).

Tra il destino personale di Musil e quello di Lukács esiste una certa analogia capovolta.

§ 13. *La vita programmata del giovane Lukács*

Georg von Lukács era un nobile ungherese, ancorché israelita, a cui l'esito della prima guerra mondiale tolse il *von*; il padre di Robert Musil era stato fatto nobile nel 1917 e al figlio l'esito della guerra impedì di aggiungersi quel *von*. La loro formazione culturale giovanile era però molto diversa: scientifico-epistemologica quella di Musil, storico-letteraria quella di Lukács; ciò nonostante li vediamo convenire in un atteggiamento comune. Negli anni in cui Musil abbozzava già nel personaggio Törleß il fenomeno del disadattamento al reale e il privilegiamento del possibile sull'esistente, il giovane Lukács scriveva nel suo maggiore lavoro di quel periodo: « l'esistenza è il meno reale e il meno vitale di tutti i modi di essere immaginabili »¹⁴¹. Coerentemente propugnavano entrambi, ciascuno per conto suo, una forma di pensiero 'saggistica', legata a quella pluralità che è propria del possibile (il musiliano « vivere ipotetico »). Sul saggismo e sul suo specificarsi in un metodo critico al quale parteciparono tanti intellettuali dell'epoca (W. Benjamin, Th. W. Adorno, etc.), si è scritto con abbondanza; ma a noi interessa sotto un'altra prospettiva. Quella mentalità analitica, ipotetica e astratta (che in fondo rendeva già desolato il trionfale razionalismo di Max Weber con l'indeducibilità dei suoi valori o ideal-tipi, così come pure il vitalismo di Simmel con il destino perdente delle sue « forme »), è accompagnata in Ulrich-Musil da una « tranquilla disperazione »¹⁴². È una mentalità che ha per suo modello la particolarità esatta del pensiero matematico e l'asetticità della scienza; ma « la precisione, la forza e la sicurezza di quel pensiero [...] lo riempiva quasi di malinconia »¹⁴³. Analogamente il giovane Lukács, scolaro di Simmel, perseguiva quasi fanaticamente la cristallinità delle

¹⁴¹ G. Lukács, *L'anima e le forme*, 1911, tr. it. Milano 1972, p. 228.

¹⁴² *USQ.*, I, p. 296.

¹⁴³ *USQ.*, I, p. 126.

« forme »: ma in un suo singolarissimo brano di autobiografia immaginaria faceva finire il proprio *alter ego* suicida. Questo breve racconto appena velatamente autobiografico di Lukács, *Von der Armut am Geiste*, è indispensabile per capire il romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil, sia dal punto di vista concettuale sia forse anche — un raffronto che è stato stranamente trascurato — dal punto di vista di cronaca.

La cosa non stupisce. G. Lukács fu uno scolaro precoce e non passivo delle dottrine tedesche di quegli anni; ne fu un catalizzatore che influì reattivamente su di esse. L. Goldmann ha posto in rilievo — in modo persino eccessivo¹⁴⁴ — quanta anticipazione le tesi esistenzialiste di Heidegger del 1927 trovino nel Lukács kierkegaardiano-simmeliano del 1908-16. Del pari la sua rivendicazione dell'importanza del giovane Marx (1839-45) e la sua interpretazione hegeliana, in *Storia e coscienza di classe* (1923), anticipa di vent'anni la tesi del marxismo umanistico sviluppatasi poi in Francia. Una ricerca documentaria simile andrebbe fatta anche riguardo a Musil; le corrispondenze sono impressionanti.

Se si raccogliessero in un volume il carteggio di G. Lukács con Irma Seidler, più una scelta di brani del diario di Lukács, con insieme (sfrondata) la « Lettera a Leo Popper », e lo scritto al quale ci siamo riferiti (*Von der Armut am Geiste*, [Sulla povertà di spirito]. *Ein Gespräch und ein Brief*, in ungherese sulla rivista « Szellem », maggio 1911; in tedesco su « Neue Blätter » 1912, n. 5-6)¹⁴⁵, e, quale epilogo, il suo saggio su Kierkegaard e Regina Olsen — si avrebbe un capolavoro duraturo: dotato di quella unità di significato capace di fungere da paradigma che Lukács chiamava (confusamente) « forma », e che in tutti i suoi scritti — malgrado la loro indubbia efficacia culturale — egli non raggiunse mai. Una modesta impresa editoriale alla quale nes-

¹⁴⁴ L. Goldmann, *Lukács et Heidegger*, Paris 1973.

¹⁴⁵ Curiosamente è stato tradotto da noi più che altrove: su « De Homine » 1973, su « Nuova Corrente » nel 1976, in volume, Bologna 1981.

suno dei suoi innumerevoli critici ammiratori ha ancora pensato¹⁴⁶.

Questo breve scritto « sulla povertà di spirito », del tutto autobiografico, si può considerare come un vero e proprio tentativo artistico (l'unico) di Lukács. Non è un 'saggio', non un commento su un'opera, ma se mai un commento sulla propria vita, e come tale un'opera esso stesso, non privo della libertà immaginativa dello scritto d'arte.

Dai *Diari* e dall'epistolario sappiamo che Lukács, giovane (tra i 22 e 26 anni) ebbe una relazione affettiva con una sua coetanea, Irma Seidler, che i documenti ci mostrano di animo e di intelligenza non comuni. Entrambi i giovani appartenevano all'alta borghesia israelita; da tempo nobilitata la famiglia Lukács, in decadenza quella di Irma, ambedue fermi in un impegno di emancipazione e di autonomia personale. Fatto è però che l'idillio a un certo punto si sciolse, e ciò per volontà di Lukács, malgrado le sue asserzioni di amore e il fervore della ragazza. Perché? Qui si offre un groviglio di psicologia intellettualistica decadente, che fece di Irma una commovente vittima e di Lukács un personaggio autocommentatore come un protagonista di Dostoevskij. Non per nulla Lukács lo ammirava (Musil no).

Esiste un genio del sentimento che è esclusivamente femminile e si esprime soltanto in forma epistolare (più raramente lirica): sono le lettere di Eloisa, della Monaca portoghese¹⁴⁷, di Suzette (Diotima), di Irma: la loro genialità è confermata dal lasciarci ciascuna una eco inconfon-

¹⁴⁶ Chi vi si è più avvicinata è Agnes Heller, con i suoi due primi saggi inclusi nella raccolta F. Feher, A. Heller, G. Markus, A. Radnoti, *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Budapest 1977, tr. it. Firenze 1978. Si tratta di pagine sempre intelligenti, anche se talora prolisse e ripetitive, che non sostituiscono però quello che sarebbe un testo per sé icastico al limite dell'opera d'arte, al quale potrebbe bastare una breve messa a punto critica con poche note informative. Ciò non toglie che il contributo di A. Heller sia dei più illuminanti.

¹⁴⁷ Non le crediamo un apocrifo dovuto alla penna del visconte G. di Guilleragues, come fu sospettato.

dibile. Le lettere dei loro compagni ci lasciano invece quasi sempre perplessi, e tale è più che mai il caso delle lettere e delle confessioni di Lukács; un insieme mescolato di sincero e di falso, di vissuto e di costruito, proprio come è vissuta la invenzione di un'opera d'arte.

Chiunque, leggendo le sue pagine, si accorge che i motivi del distacco erano tre.

Il motivo più segreto e rimosso è — in lui, anti-borghese — un motivo borghese. Un tale motivo — che egli avrebbe dichiarato sordido — non se lo confessa. La famiglia di Lukács era altolocata, ed egli viveva sotto l'autorità paterna. Irma era una giovane seriamente emancipata; aveva abbandonato Budapest per vivere sola in una città lontana, Nagybanya, dove, indipendente, frequentava una scuola di pittura. Anche Lukács faceva dichiarazioni di emancipato, ma leggiamo una frase nel carteggio che ci colpisce come un pugno. In una delle ultime lettere di Irma, prossima alla rottura, nella quale lo prega accorata di venire a trovarla a Nagybanya, essa scrive: « [...] se Lei non ha paura »¹⁴⁸. « C'è un unico modo — dichiara in una successiva lettera¹⁴⁹ — in cui Lei può fare il suo viaggio qui, *apertamente*, col permesso paterno, allo scopo di vedere Nagybanya e me ». E in un'altra immediatamente dopo: « La mia ultima speranza è che forse Lei possa venire qui da Pest, *apertamente* »¹⁵⁰. Irma è una creatura limpida: vuole e chiede accuratamente, lealtà. Esistevano ostacoli famigliari, e Lukács, teorico di ogni emancipazione, li subiva e esitava a confessarli? Oppure non erano decisivi, o addirittura erano inesistenti, ma « papà non vuole » forniva un argomento in più, anche se un po' squallido, alla sua reticenza? Non che si debba essere troppo severi. Quale giovane non ha portato un po' a spasso e poi scaricato una ragazza, e quale ragazza idem con un giovanotto? Lukács aveva poco più di vent'anni e non voleva legarsi, e sapeva che con

¹⁴⁸ Lettera 14 agosto 1908.

¹⁴⁹ Lettera 29 agosto 1908.

¹⁵⁰ Lettera 2 settembre 1908. I corsivi sono originali.

Irma sarebbe stato un legame tenace¹⁵¹. Niente di più ovvio e banale, purtroppo. Goethe non era stato diverso.

Ma, appunto, si tratta di argomenti della vita comune. Legittimi. Lukács però nelle sue lettere e note di diario porta altri argomenti. Che egli si senta immaturo per un vincolo così impegnativo, probabile fonte di difficoltà famigliari e economiche (sia nel caso di un matrimonio, sia nel caso di una unione libera) proprio nel periodo in cui stava entrando in una fase di intensa attività culturale, e che le dichiara: « sento la solitudine come una grande gioia, [...] non come esclusione *dalla* vita, ma come ritrovamento *della* vita, della *mia* vita, [...] », tutto questo anche se glielo scrive un po' tardi (aprile 1911) rientra nei sacrosanti diritti della sua singolarità. Meno ci convince invece la sua condotta a difesa di tale singolarità. Le scrive: « Sono contento di essere solo. Non è Lei che desidero lontana, ma me stesso che desidero presso di me »; ma nella riga precedente aveva insinuato: « [...] è stato profondamente bello esserci ritrovati a Pest (tre anni dopo la rottura), e ciò che si è risvegliato tra noi lo considero soltanto un inizio [...] »¹⁵². Come poteva la povera ragazza non equivocare? I suoi argomenti hanno un difetto — o una colpa — di non essere doverosamente brutali. Sono argomenti che si presentano come lusinghe alla intelligenza di Irma, ma che non potevano non risultare incomprensibili alla sua nobile sincerità passionale. Egli le offre tortuose analisi che « non possono sostituire alcuna funzione spirituale, — essa protesta — rimane solo un piacere intellettuale »¹⁵³. Le fornisce un quadro sinottico della sua prospettiva morale; ed essa non riesce a capacitarsi, in quel quadro, di non trovar posto. Lukács ha la colpa di non spiegarglielo, ma viceversa di illuderla che per lei vi era posto in una categoria più alta, sublime, quella della vocazione al sacrificio e alla redenzione, oppure quella di

¹⁵¹ Lettera di Irma, 2 agosto 1908.

¹⁵² Lettera a Irma, 19 aprile 1911.

¹⁵³ Irma a Lukács, 25 ottobre 1908.

un'ammiratrice in un palchetto di proscenio. In effetti egli era l'inventore riconosciuto¹⁵⁴ del « saggismo » (anche Musil come poi Benjamin e Adorno etc. lo attinsero di lì, dando soltanto a questa specie di ottica una diversa leggera curvatura), e definiva il saggismo una specie di platonismo (Platone: « il più grande saggista che sia mai esistito »); come Socrate perciò aveva soltanto bisogno di un interlocutore.

« Nude anime solitarie dialogano con solitari destini »; « il grande amore è sempre ascetico »¹⁵⁵; « per l'unione delle anime non esistono letti nuziali ». Sembrano, con un anticipo di vent'anni, i discorsi del borghese-spirituale Arnheim rivolti alla *sehr geehrte Frau Tuzzi-Diotima*; « un aereo duetto di anime »¹⁵⁶, dirà Musil. Ma Irma non era Diotima. E Lukács commenta: « Irma non mi ama »¹⁵⁷. Certo Irma non intendeva amarlo di « *amor intellectualis* »; gli prospettava il desiderio di « una vita... nobile, calda e semplice ». E Lukács annotava: « Irma è la vita »¹⁵⁸; ma lo diceva con ribrezzo.

A questo punto tutto diventa chiaro, solo che si tenga presente quel quadro sinottico delle categorie di valori che Lukács non aveva mancato di esporre e riesporre a Irma facendole leggere i suoi saggi, ma di cui Irma non riusciva a capacitarsi che riguardasse pure loro due: tanto le pareva un quadro astratto (suo torto fu di non capire quanto sotto quell'astratto vi fosse pure di concreto, e come certe espressioni elitarie siano spesso sigle di comportamenti quotidiani). A noi questo quadro di valori interessa in maniera particolare, perché è lo stesso quadro del *Mann ohne Eigenschaften*. Basta confrontare Lukács con Musil, e Musil con Lukács.

¹⁵⁴ Sull'argomento v. l'analisi, con riferimenti bibliografici, di E. Matassi, *Il giovane Lukács*, Napoli 1979, c. II. Non vi è considerata però l'efficacia su Musil.

¹⁵⁵ G. Lukács, *L'anima e le forme*, saggio su Philippe.

¹⁵⁶ *USQ.*, III, p. 319.

¹⁵⁷ Diario, 24 maggio 1911.

¹⁵⁸ Diario, 8 maggio 1910.

Quando Lukács molti anni dopo leggerà il romanzo di Musil, lo giudicherà severamente: decadentismo¹⁵⁹. Avrebbe potuto accusarlo di plagio. Il romanzo dell'« uomo senza qualità » è il racconto sulla *Armut am Geiste*: lo stesso problema, lo stesso teorema, con un'altra dimostrazione. Musil non era un matematico? Ulrich tenterà con Agathe quello che György non ha voluto tentare con Irma, ma con risultato intrinsecamente uguale.

§ 14. La assiologia di Lukács

Quale è allora il quadro deontico comune ai due autori?

Per Lukács vi sono tre dimensioni.

A - La vita ordinaria comune, l'anticipazione della quotidianità, della *Alltäglichkeit* esistenzialista: il regno dell'inautentico, della estraneazione borghese anchilosata in costumi, precetti, doveri. Lukács la chiama di frequente senz'altro « vita », ma anche « vita priva di vita ». Nessuna differenza dalla nozione di « realtà » opposta alla « possibilità » da Musil: il *razioïdes Gebiet* dell'uomo collettivo nel suo momento meno responsabile e più ripetitivo, al quale corrisponde la « morale paralitica » delle norme o dei vaghi ideali. Vi appartengono i personaggi parodistici di Cacania: Leona e Bonadea, Diotima e Arnheim, Hagauer e Lindner, Leinsdorf e Stumm.

B - La dimensione di Lukács della vita produttiva, della capacità della vita di oggettivarsi nelle forme (il vivere ordinario invece « è senza forma; in esso nessuna forma riesce a definirsi chiara e pura »)¹⁶⁰. Tale è la dimensione del « saggismo », dell'impegno a dar forma al-

¹⁵⁹ G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, (1957), tr. it. Torino 1957, pp. 25-27.

¹⁶⁰ G. Lukács, *La povertà di spirito*, 1911, tr. it. in « De Homine », Giugno 1973, p. 142. Sulla biografia di Lukács: P. Boella, *Il giovane Lukács*, Bari 1977; E. Marassi, *Il giovane Lukács*, Napoli 1979.

l'esistente e a farne una pluralità di *Sinngebilde*, di significati ben individuati, autosufficienti, contrapposti all'informe della vita ordinaria. Il suo modello è preso dalla esperienza estetica (come tale esposto nel programmatico *Brief* a Leo Popper), ma viene applicato estensivamente in ogni campo. Corrisponde alla « vita esatta », alla « morale induttiva », alla *Genauigkeit* di Musil, al suo « saggismo ». Quest'ultimo ha un modello scientifico, conforme alla preparazione dell'autore, anziché critico-letterario, ma la sostanza è la stessa: l'individuazione icastica di un significato, la scoperta di un *Sinn*. Modello per Lukács la forma estetica di una creazione o addirittura di una creatura; per il *Logistiker* Ulrich-Musil la forma logica di una funzione. Una differenza di fondo sussiste bensì tra queste due nozioni, e le fa divergere (per certi effetti), ma ne parleremo più avanti.

C - L'ultima dimensione è costituita per entrambi gli autori dalla *Seele*, dall'anima al di là delle forme, dall'etica al di là della 'morale': Lukács la chiama « vita vivente », Musil « estasi »: e ha il carattere di intelligenza emozionale, di conoscenza empatica, come in certi eroi di Dostoevskij (per Lukács) o come in certi spiriti religiosi e mistici (per Musil)¹⁶¹. Per entrambi questo *anderer Zustand* è carità, bontà, amore. Per entrambi significa l'aspirazione a oltrepassare la pluralità, la separazione e la incommunicabilità delle forme. Lukács, nel *Gespräch*, parla di « una fuga dalla molteplicità inessenziale verso il luogo dove fiorisce la ricchezza dell'unità »: è il « viaggio in Paradiso », « la realtà e l'estasi » di Musil.

Nella sua purezza questo ideale ha il carattere di uno 'stato' durevolmente irraggiungibile; può consistere solo in rare e fulminee illuminazioni. Entrambi ripiegano perciò su un paradigma regolativo, su un « *Höchstes Gut* »: l'anima-e-le-forme Lukács, l'anima-e-i-significati Musil.

¹⁶¹ In realtà anche Lukács in quegli anni si interessava dei mistici, e, al pari di Musil, per la mediazione di M. Buber. Cfr. un suo saggio su *Il misticismo ebraico*, in « Szellem » 1911, n. 2.

Anche in questo caso, come nel caso di Musil, taluno potrebbe fare appello a una influenza hegeliana: per lui come per Hegel, *Vernunft* e *Geist* sono entrambi positivi (contro il *Verstand*). Senonché, secondo Hegel, essi trapassano l'uno nell'altro per un processo dialettico di *Aufhebung*: lo Spirito contiene, superandola, la Ragione. La loro combinazione invece per Lukács in quegli anni era un'operazione di sintesi ideale, di un ideale regolativo, che contraddiceva (come lo *Höchstes Gut* di Kant) a entrambi i fattori: un salto, non un passaggio evolutivo. Per una adesione alla Dialettica di Hegel-Marx egli dovrà attendere ancora circa dieci anni.

La « povertà di spirito », la *Armut am Geiste*, è soltanto il primo gradino di questo itinerario: il passaggio da A a B. E — qui sta il dramma — Irma Seidler, intelligente, nobile, appassionata, non vi perviene. Consiste nel prescindere da A, nell'abbandonare la dimensione pratica della vita ordinaria, e nel dare riconoscimento a B, all'operosità, alla missione della forma, e diventare capace di quella penetrazione simpatetica che costituisce l'ultimo stadio del vero amore. Irma Seidler invece voleva vivere, e voleva che György vivesse con lei la vita ordinaria, « una vita nobile, calda, semplice ». Magari con dei bambini.

Il conflitto tutto cronachistico tra le aspirazioni di Irma e la riluttanza di György — valori in A — diventa così il conflitto tra la adesione alla vita e l'aspirazione alla forma, tra A e B, tra una realtà e una ideologia. Potrebbe prendere anche il significato marxiano di mistificazione, di ipocrisia, ma con un senso anche più forte: di necessaria mitologia, di icona, di simulacro (Kierkegaard)¹⁶². È proprio del « saggismo » trasformare dati accidentali preesistenti in significati pregnanti, e di qualcosa di occasionale fare un simbolo. Così Platone, « il più grande dei saggisti », aveva utilizzate le persone di Socrate, di Alcibiade, di Aristofane; nella reinvenzione saggistica « non c'è cosa che non

¹⁶² Cfr. S. Kierkegaard, *Scuola di cristianesimo*, 1850, trad. it. Milano 1950, p. 205.

acquisti un significato simbolico », persino « i rapporti tra due persone »¹⁶³; e così i suoi rapporti con Irma.

Irma viene trasfigurata, ossia strumentalizzata su un modello preconstituito. In fondo l'idillio tra György e Irma era stato un episodio assai breve: il primo incontro nel dicembre 1907, la rottura il 25 ottobre 1908 con molte lettere e rari abbracci; un appunto del 1-3 luglio testimonia già una crisi di distacco. Ma quella riluttanza a un'unione con lei prende per Lukács la figura di una rinuncia programmatica alla « vita ordinaria », e Lukács sceglie per canovaccio la rinuncia di Sören Kierkegaard a Regina Olsen. È merito di Agnes Heller di aver colto la portata del saggio di Lukács su Kierkegaard (ne *L'Anima e le forme*) come chiave di interpretazione dell'avventura vissuta da György con Irma e del *Gespräch* del 1911, controllando questo rapporto sui Diari e sull'epistolario di Lukács¹⁶⁴. Sören Kierkegaard aveva poetizzato la rottura del suo fidanzamento con Regina Olsen; György poetizzò il suo distacco da Irma Seidler facendone lo stesso paradigma: l'incompatibilità tra la vita comune e la vita spirituale, tra la vita e le forme: « La vita autentica è sempre irreale, sempre impossibile per la vita autentica ». Dopo la rottura, vivente Irma, trasferì quel tema in alcuni saggi letterari¹⁶⁵; morta Irma nel racconto, il *Gespräch*.

Era l'epoca dei compiuti dualismi. Per reazione all'hegelismo si ritornava al dualismo del sensibile-intelligibile kantiano, esasperandolo in sigle romanzesche decadenti, e poiché la vita è « normale », lo spirito, la cultura, diventano l'« anormale ». Thomas Mann volgarizzò al massimo questo processo: la cultura è decadenza (*Buddenbrocks*), è malattia (*La montagna incantata*), è pederastia (*Morte a Venezia*),

¹⁶³ Diario, 8 maggio 1910.

¹⁶⁴ Abbiamo utilizzato e utilizziamo di questo prezioso materiale quanto riferito da A. Heller nei suoi saggi I e II nell'opera citata.

¹⁶⁵ Diario: 20 maggio 1910: « Pare che questo (su L. M. Philippe) sarà il più vero tra i saggi su Irma »; 29 maggio 1910: « Anche il saggio su Ernst sarà un saggio su Irma ».

è follia (*Doktor Faustus*, etc.). Kierkegaard aveva dato l'esempio: la spiritualità, come dote dell'uomo né *etico* né *estetico*, ma « assurdo », e il giovane Lukács, lettore di Kierkegaard, ne aveva accettato il messaggio¹⁶⁶.

Nessuno può fare un rimprovero a Lukács di aver vissuto il contrasto tra vita e programma di vita (che per lui era la tensione tra « vita comune », e come tale « vita non vissuta », e « vita vivente »); se mai di averlo vissuto programmaticamente. Che poi a soffrirne fosse una creatura ammirevole come Irma (una ragazza leale e audacemente emancipata in un paese provinciale come l'Ungheria al principio del secolo) non fa specie in alcun modo. Non urta il principio di contraddizione. Un'unione intima, completa e duratura, rientrava nella « vita comune »; quanto più Irma si mostrava superiore tanto più vi affondava. Dopo le prime volte in cui (probabilmente) andarono a letto insieme, Irma gli scriveva: « Credo che abbiamo superato entrambi in modo molto sano uno stadio forse eccessivamente teorico »¹⁶⁷; non c'è da sorridere: questo significava proprio il principio della fine imminente. « Per l'unione delle anime non esistono letti nuziali », annotava Lukács¹⁶⁸.

A sua volta Irma Seidler non capiva tutto quello che c'era da capire; o forse il capire non serviva. Non capiva a) che il giovane Lukács non era innamorato; b) che l'amore di lei appariva troppo possessivo. Si confidava: « Ci sono state persone che mi hanno molto amato — ed erano tutti

¹⁶⁶ Nella prefazione alla riedizione tedesca del 1963 della *Teoria del Romanzo*, (1914-15), confermava l'importanza che aveva avuto per lui il pensiero di Kierkegaard. Non dimentichiamo l'origine romantica di certi dualismi: per F. Schlegel contenuto dei romanzi moderni è « quello che si oppone agli ordinamenti di polizia » (*Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1815).

¹⁶⁷ Lettera 23 agosto 1908.

¹⁶⁸ Non si può non ricordare, a questo proposito, che anche l'Ulrich-Musil ripugnava a una completa unione nuziale con la sorella, e non per timore dell'incesto, ma per non sciupare una superiore *Einstimmigkeit*; lo stesso, in chiave parodistica, il contegno del finanziere Arnheim con Diotima.

vili, avevano tutti paura di me — ed ora anche Lei ha paura di me » (2 agosto). Malinconicamente aggiungeva « Temo di mancarLe veramente solo quando si tratta di pensiero, di lavoro, di quel regno che è il Suo e il mio, ma non il solo su questa terra » (17 luglio 1908: la loro relazione era appena cominciata...). Certo è più intelligente pensare per *vel* che per *aut*; ma non teneva conto di a); e sottovalutava (in c), che quel « vivere per le forme » non era soltanto un miraggio astratto del giovane intellettuale suo amico: anche i cacciatori e i pastori primitivi, e anche il professionale ragionier Brambilla, relativizzato il contenuto delle « forme », cioè di una non-immediatezza vitale, non la pensavano e non la pensano del tutto diversamente. Da tempo immemorabile quale uomo non è stato rimproverato di badare più ai suoi affari, ai suoi interessi, alle sue occupazioni, ai suoi traffici, alle sue guerre, che a Lei?

Secondo il modello Kierkegaard Lukács aveva adottato come positiva la « inettitudine a vivere »: conseguentemente, del pari che Sören aveva rotto il fidanzamento con Regina, così György rompe l'idillio con Irma. Entrambi desiderarono che le ragazze si facessero una vita normale e felice. Sören in buona fede, Lukács un po' meno: voleva mantenere un prolungamento dell'unione intellettuale, dell'ammirazione, del dialogo. Non cessò tra di loro, anche se raro, ma sempre esaltato, il carteggio. Regina si sposò e fu felice. Anche Irma si sposò con un collega pittore, e fu infelice. Nel 1911 si uccise.

Nell'*Armut des Geistes* Lukács immagina il *Brief* di un soggetto narrante (femminile) il quale riporta un lungo colloquio, un *Gespräch* di condoglianze con un personaggio (Lukács) del quale l'amica pochi giorni prima si è suicidata. Questi è assillato da un tormentoso autoprocesso. Ogni rimorso è un auto-processo, ma qui è più la tortura masochistica di un processo — nel quale egli si difende e si accusa — che non un rimorso. Poiché a noi interessa solo il significato del racconto (e vedremo a che scopo), possiamo riassumere il suo auto-processo in poche righe.

Gli argomenti in difesa li conosciamo: sono le categorie del suo quadro gerarchico di valori. Gli argomenti

di accusa sono due, semplici: Irma era stata il suo pubblico, il suo lettore privilegiato capace di sollecitarne l'opera (ancora dopo la rottura le aveva dedicato il volume *L'Anima e le forme*). « Lei era tutto. Tutti i miei pensieri erano fiori che io le portavo, e la felicità e il valore vitale che erano in essi provenivano dall'essere dedicati a lei, dalla possibilità che lei li scorgesse; [...] *non aveva importanza che lei avesse bisogno di me* »¹⁶⁹. Non si può esporre meglio il senso crudele, il fatale egoismo dell'*eros*: che è *póros* e *penia*, bisogno e espediente per soddisfarlo. Il resto è « affetto ». Ma sappiamo quale tipo di amore cerebrale era stato il suo. L'accusa che egli si fa è di aver avuto innamoramento senza carità: e chi non prova *charitas* non ha il diritto di provare *eros*. « Invece chi nutre questo sentimento deve tenersi sempre pronto [...] Deve restare in attesa sulla soglia [...] Perché solo così può meritarsi di provare quel sentimento, conquistarsi il diritto di essere uomo. Io ho perso il diritto di vivere » (*ibid.*). Il guaio per entrambi è che egli non era mai stato innamorato. Già un anno prima Irma gli aveva espresso il bisogno di « qualcuno che ci tiene per mano »¹⁷⁰; ma solo il giorno della sua morte egli si dice: « forse avrei potuto salvarla prendendola per mano » (*ibid.*). Cioè, vivendo.

Nel suo sistema deontico — sappiamo — la vita assume valore soltanto quando si trasforma in simbolo. Ma quale portata ha un simile sistema? Era già accaduto a Lukács di dubitarne. Scriveva nel suo diario: « Non ci si nasconde una certa frivolezza (la frivolezza della pigrizia empirica, provocata dal pessimismo trascendente) nel prender-come-simbolica ogni manifestazione dell'anima »¹⁷¹. È la sua seconda auto-accusa. La ritroviamo ora sviluppata nel racconto, in bocca a un P. M., alla donna sua interlocutrice, e relatrice del *Gespräch*.

Il P. M. non mette sotto processo soltanto la sua etica delle forme, il suo rinnegare la vita e trasformare

¹⁶⁹ Diario, 24 maggio 1911.

¹⁷⁰ Lettera di Irma, 5 agosto 1910.

¹⁷¹ Diario, 11 maggio 1910.

la donna amata in un referente intellettuale. Non soltanto in ciò sta la frivolezza. Sotto accusa cade anche la dimensione suprema alla quale il protagonista dichiara di aver aspirato, senza raggiungerla: l'amore, la bontà al di là delle forme come oltre la morale: « La bontà è staccarsi della morale, la bontà non è una categoria morale ». È lo stesso concetto poi ripreso da Musil: ed è difficile pensare che Musil non conoscesse questo scritto: sono le stesse identiche nozioni, anche se Musil preferirà esprimerle per perifrasi, per analogie, metafore, ossimori. Ma non sono lontani. « La morale è generale, obbligata, è il primo atto del rilevarsi, del differenziarsi primitivo dell'uomo dal caos della vita ordinaria; è l'allontanarsi da sé stesso, dal suo stato empirico »; al contrario « la bontà è miracolo [...], è la vita vera e autentica »¹⁷². È Lukács che parla. « La bontà è inutile e senza causa; perché le conseguenze sono nel mondo esteso, in quello delle forze meccaniche a noi estranee, e i motivi delle nostre azioni derivano dal mondo dei sogni psicologici. La bontà [...] è metapsichica [...]. Allora il paradiso è divenuto realtà e si è risvegliata in noi la divinità » (pp. 102-103). Sono parole di Lukács o di Musil?

Ed ecco l'accusa del P.M.: « la sua bontà non è altro che una specie di frivolezza molto sottile e raffinata, un dono dell'estasi avuta senza lotta,... una rinuncia assai vile alla vita » ... « L'attesa della grazia è una assoluzione da tutto, è la frivolezza personificata » (p. 105).

Il protagonista del racconto di Lukács voleva — come vorrà il protagonista di Musil —, insieme la « vita esatta » e la « vita vivente »: e non si decideva né per l'una né per l'altra. Nel racconto, dopo quel colloquio, si uccide.

Sul tavolo lascia la Bibbia aperta alla pagina dell'*Apocalisse*: « Io so dalle tue opere che tu non sei né freddo né fervente. Oh, tu fossi freddo oppure fervente! Ma poiché sei un tiepido, e né freddo né fervente, sto per vomitarti dalla mia bocca ».

¹⁷² G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, Bologna 1981, p. 104.

Il giovane Lukács era consapevole di vivere in una età di decadenza, la decadenza della propria classe borghese: e la decadenza di una classe — riteneva — coincide con una letteratura drammatica. Nel 1909 aveva già terminato un poderoso lavoro sul dramma¹⁷³, pubblicato poi proprio in quell'anno cruciale 1911 contemporaneamente alla raccolta di saggi *Die Seele und die Formen*, dedicato ad Irma (e tra questi vi era anche un saggio *Metaphysik der Tragödie*). Non stupisce che al racconto *Armut am Geiste* abbia dato un andamento dialogico drammatico e una soluzione tragica.

§ 15. Lukács - Musil Un'ipotesi saggistica

Dopo quanto abbiamo veduto non è esagerato dire che la tavola dei valori del precoce Lukács e quella del maturo Musil, pur senza essere identiche, si corrispondono.

A - La categoria della « vita corrente », cognitivamente meccanicistica e confusa, e moralmente precettistica e ipocrita; B - la categoria della « vita per le forme », della « vita esatta »; C - la categoria della comprensione simpatetica, intuitiva, del confondersi unitario con l'altro e col tutto: « un dono dell'estasi ». E in entrambi i protagonisti la ricerca della solitudine. Il giovane Ulrich aveva trovato l'estasi fuggendo lontano dall'amata, addirittura in un'isola; e più tardi trova l'estasi nell'unione con la sorella, ma perché insieme costituiscono un'unità autosufficiente, ermafrodita, una nuova solitudine.

Non sarà sfuggito, dalle esposizioni precedenti, ciò che però li distingue: una variazione nel punto B, che fa da cerniera agli altri due. Tra la ricerca delle 'forme' e la ricerca della 'vita esatta' vi è una notevole differenza. La prima, agli occhi di Musil, avrebbe potuto ricadere ancora nell'ambito

¹⁷³ G. Lukács, *Storia dello sviluppo del dramma moderno*, Budapest 1911, 2 voll.: parziale traduzione italiana, Milano 1976.

della vita utilitaria, nel mondo attivistico delle « qualità »; il giovane Lukács voleva freneticamente qualificazioni, ricercava proprio una *Eigenschaft* (La Lettera a L. Popper ne fa testimonianza tanto psicologica che programmatica). L'aspirazione di Ulrich-Musil a una visione esatta, disincantata, delle cose è invece esclusivamente inattiva, prelude allo « spirito magico della inattività » proprio della vita estatica¹⁷⁴. Egli cerca una disposizione, non una azione; il suo stato ottimale — che per entrambi rimane sempre in B — non è un conoscere-fare, ma un conoscere-essere. La loro differenza ce la dice l'esito diverso che quella deontologia ebbe sull'esperienza dei due autori. Alla propria auto-accusa di tiepidezza, Lukács, temperamento fanaticamente attivista, reagì buttandosi nel 1917 dalla parte della rivoluzione; Musil, ironico austriaco conservatore, istituzionalizzò quella tiepidezza come una nuova categoria squisitamente moderna, l'instabilità permanente. Due soluzioni a una tendenza comune della cultura mitteleuropea di quegli anni: di trascendere la finitezza meschina di uno stato di decadenza, e sempre con una specifica tensione che non ha avuto riscontro equivalente in altre culture contemporanee. In altre letterature il senso della crisi era pure vivo (Gide, Proust, Joyce...), ma in nessuna era così trasparente il suo fondo etico-sociale né la volontà di superamento.

A Irma Seidler sappiamo quale ruolo il giovane György aveva assegnato: di interlocutrice intellettuale, che lo aiutasse a mantenersi fuori dal mondo della quotidianità, nella dimensione delle forme, e insieme in contatto con la vita. Fu la disperazione e la morte di Irma che gli rivelò quell'altra dimensione, dell'*eros-charitas*, a cui attribuì (ma per pochi anni) la natura di estasi. La dimensione fondamentale, positiva, rimase per lui quella della conoscenza saggistica, con la dialettica (attinta da Simmel) di vita e forme. G. Simmel ebbe in quegli anni una notevole influenza sugli intellettuali; quel che di kantiano che traspare in Lukács e molto più evidente in Musil, fu acquisito

¹⁷⁴ USQ., III, p. 475.

per gran parte con probabilità dalle sue *Sedici lezioni su Kant* (1904) e dal *Kant e Goethe* (1906). È del tutto inverosimile — abbiamo già veduto — che Musil avesse letto sui testi opere minori quali il *Beweisgrund zu einer Demonstration des Gottes*, il *Begriff der negativen Größen*, le *Krankheiten des Kopfes*, il *Gefühl des Schönen und Erhabenen*, i *Träume eines Geistersehers*, il *Vom radikalen Bösen*, il *Das Ende aller Dinge*, oltre le tre *Critiche* e le lezioni di *Metafisica* e altro ancora. E anche Lukács è noto che attinse non poco di Kant dai neokantiani (fra l'altro egli seguì le lezioni di Simmel). Ma l'influenza kantiana è indubbia. La sua *Armut am Geiste* che cosa significa? Come può l'intellettuale capace di penetrare e rivelare le « forme », cioè i caratteri paradigmatici di taluni fenomeni della cultura, definirsi un « povero di spirito », un semplice? Lo si capisce solo se si pensa al « semplice » di Kant, nelle *Krankheiten des Kopfes*, lo scritto richiamato al principio di queste pagine. Il « povero di spirito » è lo *Einfaltspinsel* di Kant, il quale non è affatto uno sciocco, ma può essere ritenuto tale dai comuni furbi della *bürgerliche Gesellschaft* i quali ridono della sua estraneità ai loro interessi di quotidiani imbroglioni (*Betrüger*)¹⁷⁵. Meno crudamente (la crudezza di Kant non ha paragoni) esso è per Lukács l'uomo estraneo alla « vita comune », alla « vita non vissuta »; e così il protagonista del romanzo di Musil passa distaccato attraverso le cabale dell'« Azione parallela ».

I dualismi kantiani, intelletto-ragione, fenomeno-noumeno, teoretico-pratico, ipotetico-categorico, si andavano trasformando in quegli anni in un nuovo veleno, la droga dell'epoca. Il circolo dei pensatori neopositivisti reagiva per neutralizzare quel pericolo; ma non bastava.

Non risulta che Musil avesse adito al pensiero fenomenologico e esistenzialistico contemporaneo, anzi sembra da

¹⁷⁵ I. Kant, *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, in *Kant's Schriften*, Ak. Ausg. II, pp. 260-261. Si pensi anche alla « saggia semplicità » nei *Träume eines Geistersehers*, (1766), II, 3; semplicità « amica della vera sapienza » e propria della « fede morale ».

escludere. E Lukács non sembra conoscesse in quel primo decennio del secolo le *Logische Untersuchungen*; e quanto a *Sein und Zeit*, era ancora lontano da venire (1928). Eppure il loro rifiuto del reale, inteso come una chiusa decadenza rispetto alla ricchezza del possibile, non può non richiamare in mente la *Wesensschau* di Husserl (individuazione dell'essenziale possibile) contrapposta all'adesione dogmatica e acritica delle apparenze, o l'esistenza come progetto (*Entwurf*) di Heidegger contrapposta alla derelizione di fatto (*Geworfenheit*) nella banalità quotidiana. Tutte le costruzioni filosofiche dell'epoca testimoniano una aspirazione a uscire dal mondano, dal *Verfallen*, dalla serialità dell'*Alltägliche*. In questo ambito che cosa significò per il giovane Lukács la avventura con Irma? Fu la scoperta — o almeno il sospetto — che la conoscenza, anche la conoscenza superiore (le forme), non bastava a uscire dalla *Geworfenheit* in cui egli come tanti suoi contemporanei si sentiva gettato, e a recuperare la « autenticità ». Fatto è però che al di là della Ragione teoretica egli intravedeva soltanto, non vedeva (nel 1911), una Ragione pratica. Né in quegli anni la situazione di Musil era molto diversa.

A questo punto facciamo per esperimento un'ipotesi. Che si tratti di una inferenza afattuale o controfattuale, qui non conta; il metodo saggistico le consente tutte (anche l'ultima: del tipo: Se Napoleone avesse vinto a Waterloo...).

Facciamo questa ipotesi. Nel 1910, a Vienna, in una pausa di attività letteraria, Musil come gli altri letterati di avanguardia legge il racconto di Lukács; probabilmente ne conosce anche l'antefatto di cronaca, il suicidio di Irma, con i suoi risvolti psicologici (almeno in parte, in mancanza del diario di Lukács). Di che altro si doveva parlare tra colleghi nei pettegolezzi al *Sacher* di Vienna (nei caffè letterari i letterati si incontrano proprio per questo: rifuggono sanamente da discussioni professionali, tecniche o teoriche)? Questo episodio gli rimane nella memoria, e riemerge molti anni dopo, quando il suo romanzo è arrivato a un impasse, davanti a un vuoto; la cabala della « Azione parallela », tanto efficace, ha esaurito il suo com-

pito narrativo, e con ciò si è esaurita anche la carica antagonistica del protagonista¹⁷⁶. L'autore ritorna allora a un pensiero già affidato ad abbozzi precedenti. Immagina: e se quell'accordo che György e Irma non avevano potuto realizzare, ora si potesse immaginariamente realizzarlo? Per questo bisognava non aggiungere nulla, ma solo togliere qualche cosa ai due amanti ungheresi. Togliere al personaggio György la passione attivistica, l'ambizione realizzatrice, la concezione dei « significati » mentali con « forme » espressive. E non era già tale la natura di Ulrich? E togliere a Irma la sua femminilità possessiva, la sua passionalità troppo umorale, troppo « normale ». Una operazione di astrazione, di disumanizzazione; ma non era già Ulrich una figura di assente, di estraneo all'umanità in mezzo a cui viveva? Ora Ulrich e Agathe dovevano diventare due figure astratte, disumane, due meravigliosi graffiti letterari. Musil voleva che la sua arte fosse arte « saggistica » non realismo; e non aveva insegnato il giovane Lukács che il saggismo trasforma tutto in « forme », in quintessenze simboliche?

C'è una conferma a questa ipotesi: la coerenza dell'autore nell'operazione selettiva (laboriosissima) inerente alla composizione di questa terza parte del romanzo. Nell'elaborarla egli scartò tutto quello che ancora conservava traccia o di naturalistico (la follia di Clarisse) o di naturale (l'amore sessuale dei fratelli, come il « viaggio in paradiso »). Nelle stesure in bozze o contemporanee Ulrich e Agathe sfuggono a questa ultima tentazione, spontanea « in chi segua il cammino consueto »¹⁷⁷. Il protagonista « non vuole le vicende possibili » (*ibid.*, 464), e ciò salva nella memoria « l'immagine spirituale-sensuale della 'sorella' » (p. 465), col suo brivido e il suo incanto estetico. Gli episodi scartati rischiavano di tradurlo in *Kitsch*.

¹⁷⁶ Per le vicende della costruzione del romanzo, conforme al materiale raccolto e ordinato da E. Wilkins e E. Kaiser, vedasi l'esemplare sintetica introduzione di C. Cases, nel III vol. della traduzione italiana (1962); e così per il valore di conclusione positiva da lui attribuita alla vicenda « estatica ».

¹⁷⁷ *USQ.*, III, p. 460.

La scrittura di Musil (e ciò fa la singolarità del suo stile) vuole che tutti i brevi e preziosamente rari e perciò tanto efficaci accenni di malizia e di sensualità del racconto si congelino sempre in riferimenti e similitudini ragionate. In questo modo accade che anche l'episodio più morboso di attrazione sensuale tra i due fratelli concluda non in vie di fatto, e nemmeno, che so?, in una citazione da Novalis, ma in un paragone logico, ricavato dal libro di quegli anni di Wittgenstein. Quando Ulrich, per deviare la loro tensione, vuole spiegare intellettualisticamente ad Agathe come « due gemelli-sosia [quali essi sono] abbiano due anime e siano un'anima sola »¹⁷⁸, e cioè siano differenti e uguali, ricorda che è perché ciascuno conserva con l'altro un rapporto di « raffigurazione »: termine (*Bild, abgebildete Beziehung*) e concetto (ed esempio con cui lo accompagna), presi dal n. 4014 del *Tractatus*¹⁷⁹. Ulrich vuole — e Agathe lo segue docile — che ogni moto sensuale si raffreddi in ragionamenti. Vale la pena di ricordare che tutta la dialettica dell'identità dei diversi applicata ai due fratelli può ritenersi una imprevedibile parafrasi del n. 5.5303: « Dire che due cose sono identiche è un nonsenso e dire di una che è identica con se stessa è non dire nulla »; per Wittgenstein si potrà usare invece la formula $(\exists x \cdot y) f(x \cdot y)$. Vale la pena di aggiungere che anche alla concezione mistica finale di Musil si può trovare un riscontro nel *Tractatus*: n. 6.45, « mistico è il sentire il mondo come un tutto limitato »¹⁸⁰

¹⁷⁸ USQ., III, p. 470.

¹⁷⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus*, nn. 4011, 4014; USQ., pp. 467-68.

¹⁸⁰ Difficile dire se Musil abbia letto il *Tractatus* o ne abbia avuto qualche notizia solo indiretta frequentando marginalmente il *Wiener Kreis*. È singolare comunque che di due tesi di Wittgenstein sull'argomento (quella citata, e la sua precedente, 6.44: « Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist », due tesi diverse se non proprio incompatibili, Musil scelse la 6.45, la più conforme alle sue letture poetico-mistiche; la 6.44 invece fu scelta da Heidegger come problema della metafisica: « perché l'essere e non il nulla? ». Le due formulazioni successive di Wittgenstein possono apparire contraddittorie. A rigore in entrambe vi è di metafisico, come di mistico, solo il sentimento del « mondo », ine-

(che non trova corrispondenza invece nelle pagine di Lukács, lettore di testi mistici anche più informato di Musil, ma scrittore dieci anni prima del *Tractatus*). Taluni di questi riscontri possono prendersi come vere e proprie prove di un effetto-Wittgenstein su Musil, altri popperianamente come non-smentite.

L'effetto-Lukács invece rimane una ipotesi saggistica (non necessariamente storica) valida abduktivamente. Non ha da essere verificata: basta che i fatti non la falsifichino, purché ne risultino in qualche modo illuminati. Ci dice almeno questo: l'invenzione del rapporto di consanguineità fratello-sorella permette a Musil di creare un $(\exists x \cdot y) f(x \cdot y)$, dove i suoi personaggi, Ulrich e Agathe, rimangono abbastanza separati e diversi — come il giovane György voleva — e abbastanza uniti e identici — come Irma sognava —. Questa loro privata totalità, Musil la considera il paradigma della totalità mistica. Ma che cosa è questa totalità mistica di Musil, Lukács, Simmel, Wittgenstein?

§ 16. Una mistica '900

Generalizzare non è peccato; basta non confondere genere con specie e specie con tipo, e tipo con individuo. Di tutti gli autori citati si può dire che la spinta mistica coincideva con una esaltazione dell'uomo interiore, della zona del sentimento, se non indipendente, certo non subordinata all'intelletto. Niente di singolare in ambiente

sprimibile per definizione. Il *che* e il *come* sono due applicazioni logiche: la logica delle verità di fatto (Leibniz: *cur hoc potius existit quam nihil?*) e la logica di ogni analitica fenomenologica. In sostanza il « mistico », lo *Unaussprechliche* di tutti questi autori si connette piuttosto con l'inesponibilità kantiana dell'idea antinomica del mondo che non con quella dell'idea di Dio. Di una lettura del *Tractatus* da parte di Musil può fare testimonianza anche quel passo del romanzo nel quale Agathe, divertita, considera l'ipotesi che domani il sole sorga ad Ovest anziché a Est: una parafrasi quasi letterale dell'argomento di Hume, ripreso da Wittgenstein (*Tract.*, 6.36311).

tedesco: niente di diverso dalle durevoli suggestioni dello spirito luterano pietista operanti in quella cultura. Salvo che di quegli autori nessuno era luterano, e quello spirito intrinsecamente mistico non lo acquisirono in famiglia, ma intellettualmente attraverso il pensiero del lontano maestro controverso, il pietista Kant. Ma Kant era, sia pure in modo critico, razionalista¹⁸¹ (di ciò soprattutto lo accusava Simmel), e perciò tutti questi autori radicaleggianti cercavano ispirazione e autorizzazione risalendo piuttosto ai mistici anteriori. Conosciamo le loro letture (più o meno sommarie): Meister Eckhart, H. Suso, S. Franck, V. Weigel, e testi ebraici ed arabi. L'autore che forse influì di più sulle loro menti, e ciò quando anche da taluni non fosse stato letto — cosa improbabile data la loro inclinazione letteraria e la suggestione che aveva esercitato, oltre che sul pietismo, anche sul pensiero romantico — fu il poeta mistico Angelus Silesius, caro, sappiamo, a Wittgenstein. Con Silesius nel Seicento si era operata una specie di mutazione nel misticismo tradizionale: non più l'uomo che si riassorbe e si annulla in Dio, plotinianamente, ma Dio che vive unicamente nell'uomo, che viene fatto vivere solo dall'uomo e cesserebbe con lo scomparire di questo: Dio niente altro che la dimensione noumenica dell'umanità.

Sappiamo che cosa significava per Kant il mondo razionale: in ultima analisi il mondo noumenico, il puro intelligibile: la totalità, l'uno-tutto. Esso però si dà all'intelletto soltanto come un concetto-limite, come noumeno negativo, non-fenomeno. Ma già nell'operetta precritica con la quale per la prima volta si era manifestata in modo singolare la sua personalità di pensatore, *I sogni di un visionario chiariti con i sogni della metafisica* (1766), Kant aveva lasciato un ampio margine a ciò che sta fuori dal perimetro di demarcazione del conoscere scientifico: « ipotesi non sgradite », « finzioni », che, quando non siano falsificate — cioè purché siano puramente possibili — con-

¹⁸¹ Kant stesso dichiarava la propria *Critica della Ragion Pura*, « la vera e propria apologia di Leibniz » (nel libello polemico *Über eine Entdeckung* etc. [1790], VI, 68).

servano un peso innegabile sulle nostre scelte, quello di alimentare il nostro bisogno morale e la nostra speranza. Nel suo pensiero maturo diverranno i postulati della ragion pratica, e infine quel termine ideale ultimo della speranza che è lo *Höchstes Gut*. Ma abbiamo anche veduto che con quest'ultimo concetto Kant passava dal non-impossibile al non-possibile, al contraddittorio. La morale kantiana era razionale (strenuamente razionale, contro la morale del sentimento), e sia pure in modo temerario ancora dentro l'orlo della *Abgrenzung* critica; l'ideale del *Sommo Bene* si spinge invece nell'oltremondano, nell'« altro stato », nel puro noumenico, e non può definirsi che mediante una contraddizione logica. Se non ogni contraddizione è mistica, ogni mistica è contraddittoria (lo stesso logico Wittgenstein quando volle indicare il senso del mistico, entrò in una contraddizione: *Tractatus*, 6.44-6.45: e così tutti gli autori mistici ricorrevano alla contraddizione in sede di *Gleichnis*, di allusione, di analogia); accadde così che lo stesso concetto che ha sempre costituito il principio del razionalismo dogmatico, *l'unum multum*, *l'unité dans la diversité*, una volta messo in mora il predominio della ragione (dai mistici come dagli empiristi, come dai criticisti stessi), trapassò in sentimento, in aspirazione, speranza, fede. Né meraviglia che sullo scorcio '800-'900, in un periodo di rivoluzioni scientifiche che rimettevano in discussione il ruolo della ragione, i pensatori dell'ambiente ove tale avventura era vissuta più vivacemente si dividessero secondo due direttive: coloro che proseguirono la problematica critica antimetafisica di Kant, in polemica sia col positivismo sia con l'idealismo, e che del riferimento a quel pensiero non mancarono di servirsi metodicamente anche nella valutazione delle dottrine scientifiche più innovative (si pensi alla relatività einsteiniana)¹⁸², e coloro che esasperarono

¹⁸² Va ricordata la discussione, celebre, degli anni venti la quale ebbe sempre per riferimento dichiarato il pensiero kantiano; maggiori interlocutori: H. Weyl, *Raum, Zeit, Materie*, Berlin 1921; E. Cassirer, *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie*, Berlin 1921; M. Schlick, *Die philosophische Bedeutung des Relativitätsprinzips*, Leipzig 1915; id., *Kritizistische oder empiristische Deutung der*

l'esigenza etico-metafisica di Kant in senso irrazionalistico, psicologistico, mistico (due direttive che spesso si incontrano in una stessa persona: si pensi a Cohen o a Simmel, il quale ultimo passò da un tentativo di reinterpretazione kantiana di Spencer e Darwin a quello di una metafisica religiosa [1912] e vitalistica [1918]).

Musil e Lukács vivono in quel torno. Non meraviglia allora che quell'*unum-multum* che Kant manteneva a principio regolativo delle scienze (la molteplicità — omogeneità — unità della *Appendice alla Dialettica Trascendentale*) come pure della vita interiore (l'ideale del *Sommo Bene*: inclinazione e dovere, felicità e virtù, valori non più eterogenei e incompatibili ma divenuti miracolosamente omogenei e univoci), si ritrovi espresso ora nei modi vaghi e letterari di Musil come un « bisogno di univocità senza soffocare la molteplicità dei fatti »¹⁸³; cioè il principio della « conoscenza esatta » e della « morale induttiva », trasferito nella mistica: una mistica non irrazionale, una *taghelle Mystik*. Questa significa allora « un accrescimento senza progresso » (per evitare un termine *ad quem*, che porterebbe alla fine della varietà propria del progresso), una stasi beata piena di « immobilità » (« l'influenza di Agathe: da lei emana immobilità »)¹⁸⁴, di passività (« uno stato passivo che ho chiamato il mondo dell'amore »)¹⁸⁵, di inattività (« lo spirito magico dell'inattività »)¹⁸⁶, di « contentezza e soddisfazione », un « acquietamento » nello « stato dello scopo raggiunto »¹⁸⁷; ma senza rinuncia ai « significati » (comprensione e decisione), a quello *Streben* che ci « conduce di significato in significato »¹⁸⁸; poiché solo lo scambio di significati « accresce il senso di due vite

neuen Physik?, Berlin 1924; H. Reichenbach, *Philosophie der Raum-Zeit-Lehre*, Berlin 1928.

¹⁸³ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 620.

¹⁸⁴ *USQ.*, III, p. 529, cfr. *Tagebücher*, p. 782.

¹⁸⁵ *USQ.*, III, p. 431.

¹⁸⁶ *USQ.*, III, p. 475.

¹⁸⁷ *USQ.*, III, p. 434.

¹⁸⁸ *USQ.*, III, p. 536.

umane e le lega l'una all'altra attraverso il senso » (*ibid.*). Egli definiva questa sintesi di « anima ed esattezza », di sentimento e intelletto, *Geist*: non però nel senso di un reale-razionale hegeliano, ma di un ideale trascendentale, di una sublimazione — come per Kant — della vita etica: « Meine Ethik hat ein höchstes Gut, es ist der Geist »¹⁸⁹; e lo chiama « un principio di surrealtà » (p. 540) (termine che nessun hegeliano mai accetterebbe). Lo simbolizza poeticamente in un episodio singolare, di unione insieme incestuosa e coniugale; una « soluzione parziale », metafora di una non precisata visione utopistica. Quell'amore-sigla, di Ulrich e Agathe, è un insieme di stati d'animo indicibili e di fitte conversazioni in cerca di significati dicibili. Anima ed esattezza. Ma non si equivochi: sigla di una situazione trascendente, non la si confonda con il principio (non conclusione) trascendentale del *Dasein* di Heidegger: esso pure contemporaneamente *Befindlichkeit* (recettivo) e *Entwurf* (attivo): stato d'animo emotivo e pragmaticità intellettuale¹⁹⁰. E nemmeno ingannino certe espressioni provvisorie (l'esposizione di Musil rifuggiva da ogni definizione come da ogni situazione definitiva). Non c'è dubbio che nella sua aspirazione a superare il dualismo kantiano e affacciandosi alla sfera del mistico egli si avvicinava a concetti — l'anima come unificazione di due viventi, o come unione dell'io con la natura — che non sospettava essere stati già, cento anni prima, nozioni dello Hegel giovane¹⁹¹. Ma appunto, come nel giovane Hegel, anche qua essenziale non era il risultato, ma la testimonianza della crisi imposta dalla problematica kantiana.

Da qualunque punto si parta, l'indagine conduce sempre a questo risultato, tanto banale quanto sorprendente:

¹⁸⁹ R. Musil, *Tagebücher*, cit., p. 577.

¹⁹⁰ Su Kant e Heidegger rimandiamo al nostro volume: *Le strutture del trascendentale*, Milano 1961, pp. 90 e sgg.

¹⁹¹ Per la prima nozione si veda di Hegel *Theologische Jugendschriften*, Tübingen 1907, pp. 379-380, testo it. da Hegel, *I principi*, trad. di De Negri, Firenze 1974, pp. 18-19; per la seconda, *op. cit.*, pp. 345-51, tr. it. pp. 25-32.

la « ripetizione », a più di un secolo di distanza e in circostanze culturali e sociali così diverse, della antica problematica kantiana, con le sue immediate reazioni storiche romantiche. Ciò spiega perché il romanzo di Musil ci risulta così attuale e insieme così patinato di anacronismo.

Questo anacronismo, in qualche modo prezioso, è la cifra dell'animo e dell'opera di Musil. Notiamo infatti: 1) il suo è l'unico dei grandi romanzi europei del Novecento che abbia per protagonista un intellettuale ad alto livello di problematica filosofica (ciò che invece era abituale nei racconti della letteratura romantica); 2) questa problematica è ancora quella kantiana della fine del Settecento. Allora si tentò di darle una soluzione monistica con la metafisica dell'idealismo; nel primo Novecento se ne cercano invece soluzioni dualistiche: neocriticiste e neopositiviste per un lato, o mistiche e esistenzialiste per l'altro; 3) nel passato la nozione kantiana più accettata alle giovani generazioni romantiche era stato il concetto di *Urteilkraft*, l'armonico giuoco delle facoltà: la stessa nozione di « ironia » di F. Schlegel era nata da quel concetto, riciclato in modo da farlo esplodere, e non si può ignorare la corrispondenza di taluni pensieri di Musil con certi pensieri dello Schlegel. Musil non mostra di conoscere molto del romanticismo tedesco¹⁹², tuttavia si rende conto che quella che egli e i suoi contemporanei stanno vivendo è la prima grande crisi culturale mitteleuropea dopo quella romantica, e se cerchiamo qualche antecedente testuale che prefiguri in qualche modo l'immagine del suo *anderer Zustand*, non ne troviamo che uno: l'ideale del diletterismo estetico-erotico della *Lucinde*, imperniato già sull'unione dei due esseri, maschio e femmina, realizzanti l'unità di un completo Io: un Io tutto contemplativo, autosufficiente, e quindi asociale e inattivo. Quando si leggono le declamazioni del-

¹⁹² Non c'è traccia del nome di Schlegel nei *Tagebücher*. Un'unica breve citazione (nell'odierna edizione italiana) fa di Schlegel un Wackenroder, le sue conoscenze del Romanticismo Musil sembra attingerle a un libro di Ricarda Huch (*Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1899).

l'eroe della *Lucinde* (il pittore Julius) esaltanti « die heilige Stille der echten Passivität », la « gottähnliche Kunst der Faulheit », non sappiamo se leggiamo Schlegel o Musil.

Un'analogia è un rapporto uguale tra cose diverse, e va da sé che le cose diverse rendono anche il rapporto diseguale. Mentre però certi richiami che Musil, per illustrare l'« altro stato », il « regno millenario », fa a qualche lettura di antichi mistici, non ci provocano che un po' di sorridente fastidio, viceversa i riferimenti a situazioni e atmosfere del primo romanticismo fanno scattare senz'altro in noi il meccanismo dei confronti, dei controlli, e delle differenze. Constatiamo subito che nel romanzo il tema della unione incestuosa dei due fratelli non assume nessun carattere provocatorio, come aveva avuto invece il libero amore di Julius e Lucinde, e perciò nemmeno quel carattere programmatico sociale che aveva l'estetismo erotico dello Schlegel (il quale si compiaceva dell'*amour à quatre*). La fuga dalla società qui è anche più esclusiva di quella, perché qui essa non è nemmeno compensata dall'ideale panico romantico della conciliazione di spirito e natura. Lo « *anderer Zustand* » non è ambientato in nessuna situazione: la Vienna dell'Azione Parallela non gli fa nemmeno da cornice. È uno stato dello spirito in sé e per sé, che i protagonisti riconoscono *fuori* dal reale, e non (come invece lo status romantico) *contro* il reale; un puro miraggio regolativo, un'utopia. Un narcisismo non mondano ma quasi eremitico. Aspira a una evasione non libertina ma quasi ascetica. Si risolve in una fuga del protagonista anche dentro di sé, alla ricerca di un *ubi consistam*, di un *Grund* riconoscibile solo come un *Abgrund*. Il *Logistiker* Ulrich-Musil, partito dal culto dell'esattezza, approda al culto del contraddittorio, ma il suo non saper rinunciare né al logico né all'illogico non è una integrazione, è una doppia *Entsagung*, una rinuncia a ciascuno dei due valori: un *Abgrund*, appunto.

La crisi illustrata da Musil, che egli prospetta come crisi della sua età (e non ci proponiamo qui il problema quanto essa sia ancora la nostra) non consiste soltanto in una crisi di nichilismo culturale. Il suo romanzo è, al pari di tanti altri, l'illustrazione della moderna nietzschiana per-

dita dei valori, ma con qualche cosa di differente. Musil intende concorrere alla distruzione dei singoli valori, delle qualità, delle *Eigenschaften*, proprio per salvarne la duplice radice, quella che egli indica allusivamente con i due termini vaghi di « anima » ed « esattezza »; ma salvarla come? Riunendo i due capi della radice? Non si accorge così di distruggerla: « anima » ed « esattezza » non sussistono se non nella loro separazione e nel loro confronto. Perciò la sua crisi va al di là della crisi di una cultura, è fuori da una situazione. Le situazioni dei protagonisti di Musil, scrittore culturale, non sono mai culturali come quelle di un Gide o di un Proust o di un Camus, o come quelle di un Fontane o di uno Schnitzler o di un Th. Mann, o di un H. Mann, o di un Roth, o come erano state quelle di un Turgenev, di un Cecov, di un Dostoevskij. Esposta dall'autore nella cornice di un quadro ampiamente ambientale, la crisi di Ulrich-Musil è la più privata delle crisi. Non finisce mai di stupirci in una personalità così « civile » come Musil una sensibilità (e fragilità) così « spirituale ». Il senso di sconcerto che ci lascia in fondo la lettura di Musil è proprio questo: il senso di una spiritualità astratta in un temperamento tutto civiltà e cultura.

Meno squisita, meno privata pur nella sua 'privacy', la avventura del giovane Lukács. In entrambi è ossessiva l'idiosincrasia creata dal dualismo di Kant. Lukács credette alla fine di trovare la soluzione non nel primo ma nell'ultimo Hegel (lo Hegel antiromantico, etico e non mistico). In entrambi i casi la fuga dal dualismo significava però la singolare rimozione di un imprevedibile e quasi teologico senso del peccato (tutta la cultura esistenzialistica, neokantiana, marxista, ne era impregnata).

Abbiamo ricordato infatti come il giovane Lukács visse un episodio di dissociazione dall'esistenza molto simile a quello rappresentato dall'Ulrich musiliano (era il male del principio del secolo), ma dandogli una tutt'altra soluzione. Lo visse e lo rappresentò nel suo racconto-confessione — si è veduto — come una crisi personale, alla quale non aveva saputo trovare un rimedio. Una crisi drammatica, e poiché il dramma deve finire in tragedia, Lukács, che

aveva il culto del drammatico, la fece concludere con un suicidio. Qualche tempo dopo si decise a cercare quel *Geist* non più nella singolarità dell'individuo, ma hegelianamente, nella *Gemeinschaft*, e scrisse i saggi di *Storia e rivoluzione di classe*. Egli sentiva sinceramente la condanna dell'*Apocalisse* per il suo stato di intellettuale « né freddo né fervido », e cercò rimedio nella partecipazione a un evento storico. Ai suoi occhi, Musil decadente dimenticato in esilio dovette apparirgli alla fine come un « tiepido » vomitato dalla storia.

Musil a sua volta rappresentò nell'antefatto della vicenda del suo personaggio Ulrich anche un episodio¹⁹³ molto simile a quello del distacco di György da Irma: la fuga del giovane Ulrich dalla « moglie del capitano » « per forza di amore ». Non diede tuttavia all'episodio né un aspetto né un epilogo tragico, né alcuno strascico di rimorsi: ne fece un esempio di ispirata evasione dai limiti del reale, quella stessa fuga che Lukács si rimproverava come « una fuga assai vile dalla vita », ma che nella mente di Ulrich-Musil lascia invece un esito di schlegeliana memoria beata. Al suo eroe egli cercò per tutto il romanzo soluzioni idilliche, anche se di idillio turbato. Un *revival* romantico viennese. Spirito apolitico, partecipava del « profondo bisogno europeo di non esagerare in nulla »¹⁹⁴, e così tutta l'estasi che ci espone, anche nei suoi massimi fervori — al pari di tutto il misticismo mitteleuropeo — ha sempre i caratteri di una esagerazione contenuta: la sua felicità mistica non ha timbro molto diverso dalla sua « tranquilla disperazione ». « Coincidenza tra inclinazione e legge tale che legge e inclinazione non sono più cose diverse »; così Hegel aveva parafrasato un po' semplicisticamente il *Sommo Bene* di Kant¹⁹⁵, identificando già questa unità nel concetto di « amore » e tuttavia riconoscendo impossibile una loro fusione

¹⁹³ *USQ.*, I, p. 141-142.

¹⁹⁴ *USQ.*, II, p. 107.

¹⁹⁵ G. F. Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, 1798, tr. it. Napoli 1972, p. 377.

completa, persino nell'amore. La loro incompatibilità aveva fatto la complessa problematica del pensiero post-kantiano, che Musil rivive e che pure sembra ignorare. Per lui, come in tutto il tardo decadente riflusso neoromantico, inclinazione e legge non dovevano essere differenti, e non lo erano, ma come un 'fervido' e un 'freddo' non diversi per l'*Apo-calisse*, nel tiepido.



L'ETICA IN WITTGENSTEIN

di
GUIDO FRONGIA
Roma

1. La rilevanza del problema etico nell'opera di Wittgenstein

Lo spazio relativamente ristretto riservato da Wittgenstein all'esame di temi riguardanti la morale ha per molto tempo contribuito a diffondere l'opinione che l'etica rivestisse nell'ambito degli interessi di questo filosofo un posto assai marginale. Questa opinione sembra trovare una conferma tangibile anche nel *Tractatus*¹, l'opera che più di altre ha contribuito ad accreditare una immagine di Wittgenstein che è stata talvolta estesa a tutto il suo pensiero. In questo primo scritto, infatti, la trattazione di temi riguardanti direttamente la morale è relegata in poche e assai concise sezioni finali che sono spesso apparse come una appendice inessenziale e tutto sommato un po' eccentrica rispetto alla simmetrica compiutezza del sistema logico-ontologico elaborato nella prima parte dell'opera.

Già una prima smentita a questo modo di intendere risulta da un esame attento dei *Tagebücher 1914-1916*². Questi, infatti, tra gli scritti preparatori, testimoniano con particolare evidenza i cambiamenti che la riflessione di Wittgen-

¹ In: *Schriften*, I, Frankfurt a. M. 1960; trad. it. a cura di A. G. Conte, Torino 1964. In questo scritto le citazioni dal *Tractatus* porteranno l'indicazione della numerazione decimale.

² In: *Schriften*, I, cit.; trad. it., *Quaderni 1914-1916*, Torino 1964. I passi citati porteranno l'indicazione della data corrispondente.

stein subiva negli anni precedenti la pubblicazione del *Tractatus*. È ad esempio indicativa la cesura che divide i primi tre quarti circa di quest'opera, quale è giunta alla stampa, e la parte finale di essa: una lunga sospensione della durata di circa dieci mesi interrompe la consuetudine delle annotazioni quasi giornalieri. Mentre nella prima parte i temi sul linguaggio e la filosofia della logica sono assolutamente predominanti, nelle annotazioni conclusive c'è una improvvisa irruzione di tematiche concernenti direttamente problemi di morale³. Questo elemento di novità è forse la testimonianza più tangibile del cambiamento fondamentale che si verificava in quel periodo negli interessi di Wittgenstein, rispetto sia all'insegnamento di Russell, sia all'indirizzo prevalentemente logico dato alle indagini fino a quel momento, quale si riflette soprattutto negli scritti preparatori precedenti. Un significativo riconoscimento della radicalità di questa svolta è offerto dallo stesso Wittgenstein in una perentoria osservazione, contenuta nella parte finale dei *Quaderni (Tagebücher)*, che chiude una sezione interamente dedicata a temi etici: « Sì, il mio lavoro si è esteso dai fondamenti della logica all'essenza del mondo » (2-8-16).

Certo, queste parti finali dei *Quaderni* sono ben lontane dal fornire un sistema unitario di risposte ai problemi che in maniera evidentemente urgente affioravano nella riflessione di Wittgenstein, e vanno piuttosto considerate come la testimonianza di una ricerca in piena evoluzione⁴. Oltre a ciò il loro interesse risiede anche nel fatto che in esse fanno la comparsa temi aventi una stretta attinenza con l'etica (per esempio la natura degli atti intenzionali e di altri stati interni della coscienza) dei quali non si trova

³ Le date di questa parte finale dei *Quaderni*, che vanno dal 15-4-16 al 10-1-17, si avvicinano cronologicamente alla stesura definitiva del *Tractatus*.

⁴ Sono frequenti i commenti di Wittgenstein che testimoniano la consapevole provvisorietà delle soluzioni riguardanti i temi etici: « Che cosa sia la mia volontà non so ancora » (trad. it. p. 175); « Qui faccio ancora sbagli grossolani » (*ibid.* p. 179); « So che tutte queste proposizioni non sono affatto chiare » (*ibid.* p. 180).

traccia diretta nel *Tractatus*, ma che avranno un largo spazio negli scritti più tardi. È probabile che nel periodo della stesura definitiva della prima opera Wittgenstein ritenesse di non essere ancora giunto, neppure provvisoriamente, ad una elaborazione soddisfacente e sistematica di queste riflessioni. Lo stato incompiuto degli scritti della maturità mostra del resto come anche più tardi egli abbia incontrato molte difficoltà nell'affrontare alcune questioni connesse con questi temi.

Pur senza sottovalutare questi sviluppi della riflessione più matura, nelle pagine che seguono porremo in particolare rilievo alcune tesi contenute nel *Tractatus* e nei *Quaderni*, perché è nostra convinzione che in questi due scritti sia possibile individuare, in forma talvolta più esplicita che altrove, gli elementi costitutivi di una dottrina alla quale Wittgenstein è rimasto sostanzialmente fedele lungo l'intero arco della sua riflessione. D'altra parte, lo stato di elaborazione del tutto provvisorio nel quale si trovano questi temi richiede un lavoro, spesso assai incerto, di esegesi e di interpretazione. Una buona parte del nostro studio sarà perciò dedicata a questo fine.

Per il resto a noi pare che le successive opere non introducano, a proposito dell'esame dei fondamenti della morale, elementi sostanziali di novità. Ciò vale non solo per la *Conferenza sull'etica* del 1929, ma anche per gli sparsi accenni ai problemi etici che si trovano distribuiti in scritti di periodi assai differenti. Per cogliere questo elemento di continuità occorre naturalmente porre sullo sfondo, almeno provvisoriamente, alcune differenze, dal nostro punto di vista meno essenziali, tra il *Tractatus* e le opere più tarde. Finora sono state soprattutto queste differenze che hanno attratto l'attenzione dei commentatori e che hanno messo in ombra alcuni caratteri costanti ai quali andrebbe, invece, attribuita una importanza preminente. E senza dubbio ciò ha contribuito a diffondere una immagine assai deformata degli intenti speculativi e dello sviluppo intellettuale di questo filosofo.

Sebbene il problema etico costituisca in questo scritto il tema specifico di indagine, molte conclusioni alle quali

giungeremo potranno essere estese anche a temi di natura più generale, caratteristici della riflessione di Wittgenstein, delineando una concezione filosofica assai sistematica e unitaria. Per quanto non sia possibile sviluppare qui appropriatamente questo punto di vista interpretativo di natura generale, nel corso della nostra analisi forniremo alcune indicazioni che daranno ad esso un fondamento assai più solido di quanto la critica, specialmente nel passato, abbia riconosciuto. In questa prospettiva, una appropriata comprensione del problema etico in Wittgenstein diventa una chiave che non solo permette di accedere ad alcuni più nascosti recessi dell'edificio, ma, cosa assai più importante, mette anche in risalto le strutture portanti di esso.

2. La valutazione etica

La teoria etica del *Tractatus* è solidamente fondata sulla teoria della proposizione e del simbolismo che Wittgenstein elabora soprattutto nella prima parte di quell'opera. Come forse apparirà più chiaramente in seguito, ciò non significa, come è stato spesso sostenuto, che vi sia un rapporto univoco di derivazione dell'etica dalla teoria logica. È vero piuttosto che i due aspetti sono collegati nella ricerca di una soluzione unitaria e organica.

Un primo aspetto di questo legame è offerto dall'analisi degli enunciati che abitualmente vengono utilizzati per esprimere valutazioni etiche: « p è bene » o « p è male », dove 'p' designa una situazione possibile o reale (uno stato di cose, una azione, un accadimento ecc.), quale quella che potrebbe essere espressa ad esempio dagli enunciati « Maria è sincera », « Caino uccise Abele », « L'attuale re di Francia ha mentito ». Questo genere di espressioni introduce una notevole difficoltà all'interno della teoria proposizionale del *Tractatus*. Infatti, esse rimangono vere o false indipendentemente dal fatto che l'evento p si verifichi o meno, ossia che la proposizione 'p' sia vera o falsa⁵. Tale

⁵ Cfr. *Quaderni*, 20-9-14.

difficoltà è analoga a quella che si presenta per le proposizioni intensionali della forma « A crede che p », « A pensa p », che Wittgenstein discute in *Tractatus* 5.541 e sgg.. Anche qui, infatti ci troviamo di fronte a casi che sembrano contravvenire a quel principio logico fondamentale rappresentato nel *Tractatus* dal principio di estensionalità. Secondo tale principio una proposizione può occorrere in un'altra solo come « base delle operazioni di verità » (5.54), per cui una proposizione complessa diventa una funzione di verità delle proposizioni in essa contenute.

Nel *Tractatus* Wittgenstein tende ad aggirare l'ostacolo, per le proposizioni del tipo « A pensa che p », sostenendo che in realtà in esse non si determina, come potrebbe superficialmente apparire, un rapporto logico tra un oggetto (A appunto) e un segno proposizionale (che costituisce un fatto)⁶, « ma una coordinazione di fatti » del tipo « 'p' dice p ». Come vedremo in seguito, questa analisi, oltre al suo specifico interesse logico, che indusse Russell ad adottarla nella II ed. dei *Principia Mathematica*, ha notevoli implicazioni anche per la teoria etica del *Tractatus*. Per quanto riguarda invece « p è bene », in una delle prime annotazioni dei *Quaderni* Wittgenstein (cfr. 20-9-14) sembra, almeno provvisoriamente adottare una analisi diversa.

Quel che è soprattutto rilevante è il fatto che già in questi primi appunti, che risalgono al 1914, si trova formulata una tesi che, come vedremo, rimarrà costante in tutta l'opera del filosofo. Dalla affermazione riferita quindi anche agli enunciati etici, secondo la quale « non vi possono essere funzioni di stati di cose », Wittgenstein passa coerentemente a sostenere che in « p è bene » la proprietà che si predica di p deve essere un « buono in sé », ossia una « proprietà interna » di p.

In tal modo si delinea, anche per l'analisi degli enunciati valutativi, una soluzione analoga a quella che Wittgen-

⁶ In 5.541³ Wittgenstein si riferisce probabilmente ad un *Satzzeichen* piuttosto che ad un *Satz*, come del resto risulta anche dalla mancanza di apici per il segno p. Infatti (3.14): « Das Satzzeichen ist eine Tatsache ».

stein ha sostenuto per gli enunciati intensionali. Un giudizio della forma « p è bene » (ammesso che per una tale espressione si possa parlare appropriatamente di giudizio⁷) deve poter essere vero indipendentemente dal fatto che 'p' sia vero o falso, o, in altre parole, indipendentemente dal fatto che ciò che 'p' dice si verifichi o si sia mai verificato. Per un altro verso questa conclusione fornisce un fondamento ad una tesi più generale, che dovremo considerare con molta attenzione. Per Wittgenstein infatti una « proprietà interna » di una situazione possibile (*Sachlage*) mette in luce proprietà formali o logiche degli elementi che costituiscono quella situazione (4.12 e sgg.). Ora poiché tale genere di proprietà non può essere rappresentato con proposizioni, « ma si esprime da sé (*es drückt sich aus*) » nella proposizione che rappresenta la situazione, attraverso una proprietà interna della proposizione stessa (4.124), risulta come conseguenza che non possono darsi autentiche proposizioni che esprimano una valutazione etica di stati di cose e di fatti. Così, da un punto di vista sia logico che etico « tutte le proposizioni sono di un ugual valore » (6.4). Tutte le autentiche proposizioni hanno cioè la funzione di raffigurare situazioni possibili (*Sachverhalte*)⁸, ossia possibili relazioni tra oggetti; ma di queste non fanno parte relazioni di natura particolare che possano chiamarsi etiche. E poiché il sussistere di un *Sachverhalt* nella teoria del *Tractatus* non è legato ad alcun elemento di necessità, tutto ciò che accade nel mondo o che potrebbe accadervi diventa eticamente accidentale (*zufällig*). Quindi, se esiste un autentico valore etico, esso « deve trovarsi fuori del mondo » (6.41).

⁷ Cfr. 4.122 e sgg.. Ritorniamo più avanti su questo importante aspetto.

⁸ Presupponiamo qui l'interpretazione, che ci pare quella più corretta, che intende la nozione di *Sachverhalt* come distribuzione *possibile* di cose, e in quanto tale distinta da quella di *Tatsache* che costituisce uno stato di cose sussistente, ossia un fatto.

3. La volontà

Poiché, come si è visto, il bene e il male in senso etico non sono attribuiti di eventi del mondo, e poiché, d'altra parte, sono indipendenti da ciò che accade, non rimane a Wittgenstein che considerare l'etica in qualche modo connessa con il soggetto. Infatti: « Bene e male non intervengono che attraverso il soggetto » (2-8-16), ossia « Buono e cattivo sono predicati del soggetto, non proprietà del mondo » (*ibid.*). E insieme alla nozione di soggetto, nella teoria etica di Wittgenstein acquista una posizione centrale anche quella di volontà che diventa una condizione dell'esistenza del soggetto stesso:

« Se la volontà non fosse, non vi sarebbe nemmeno quel centro del mondo che chiamiamo l'io e che è il portatore dell'etica ». (9-8-16)

Purtroppo le succinte sezioni finali del *Tractatus* forniscono solo pochi elementi atti a chiarire il significato preciso che Wittgenstein attribuisce al concetto di volontà. È quindi necessario supplire a questa lacuna ricorrendo soprattutto agli scritti preparatori, con un procedimento interpretativo che lascia naturalmente un certo margine all'incertezza e all'errore.

Una prima indicazione può essere fornita da un passo significativo dei *Quaderni* (11-6-16) che per la sua datazione è più vicino alla stesura definitiva del *Tractatus*. In esso ricorrono due tesi che possono apparire a prima vista inconciliabili, ma che di fatto riflettono due diversi significati che Wittgenstein attribuisce alla nozione di volontà. Da una parte: « Io non posso guidare gli eventi del mondo secondo la mia volontà; al contrario sono affatto impotente »; dall'altra: « la mia volontà » che, si aggiunge subito dopo, è buona o cattiva, « compenetra il mondo ».

La prima di queste due enunciazioni richiama naturalmente la perentoria tesi del *Tractatus* secondo la quale « il mondo è indipendente dalla mia volontà » (6.373). Credo che essa possa essere spiegata collegandola ad una accezione della nozione di volontà nella quale questa è intesa

come evento mentale o come fatto. Il collegamento di una tale volontà con l'azione rimanderebbe ad una relazione di tipo causale tra due diversi eventi. Proprio in quanto regolata dalla legge di causalità, la relazione tra volere e fatto voluto, non può presentare quella necessità incondizionata che Wittgenstein riserva unicamente a ciò che vi è di autenticamente *a priori*, e che caratterizza per esempio la sfera dell'etica. Tra i due eventi esiste solo una relazione ipotetica e probabile, analoga a quella riguardante la mia previsione che il sole sorgerà domani (6.36311). Non esistendo un *nesso* causale tra eventi (cfr. 5.1361), non è possibile *conoscere*, con la necessità che si addice a questo termine, il risultato futuro di una scelta attuale.

In altre parole, questa accezione di volontà ha i caratteri di ciò che Wittgenstein chiama fenomeno (*Phänomen*) (cfr. 6.423) e che, come tale, non ha alcuno stato privilegiato nell'ambito degli eventi che possono determinarsi nel mondo. E ciò è connesso ad una tesi che, come vedremo, si ritrova anche in scritti assai più tardi. Secondo tale tesi il volere che interessa l'etica non ha nulla a che fare con la categoria degli atti o stati mentali che possono temporalmente precedere una certa azione o possono eventualmente accompagnarsi ad essa. Infatti gli atti o stati mentali, anche se interessano quella particolare forma di coscienza data dal senso interno, sono eventi del mondo, e quindi, come abbiamo visto, privi di un valore particolare. In quanto « fenomeno », quindi, la volontà riguarda non l'etica, ma una particolare disciplina scientifica, cioè la psicologia (6.493).

Ma accanto a questo primo significato, se ne può individuare un altro, in relazione al quale la volontà si pone come « una presa di posizione del soggetto verso il mondo » (4-11-16), ed il soggetto come un « soggetto che vuole » (*ibid.*); per cui la volontà o il soggetto diventano l'autentico « portatore dell'etica » (*Träger des Ethischen*)⁹. Ed è pro-

⁹ 6.423. E nei *Quaderni*: « Io voglio chiamare 'volontà' soprattutto il portatore di buono e cattivo » (21-7-16).

prio in tal senso, mi sembra, che la volontà va intesa nel secondo passo sopra citato dei *Quaderni*. Infatti, in quanto oggetto di un autentico giudizio etico essa « compenetra il mondo » (11-6-16) e diventa « volontà comune al mondo intero » (17-10-16).

Questa distinzione tra una volontà come fenomeno e una volontà come connessa all'etica, non dovette apparire molto chiara fino al periodo che precede la stesura definitiva del *Tractatus*, come risulta dalle ultime tormentate pagine dei *Quaderni* (spec. 21-7-16 e sgg.). In esse il problema etico del volere non è ancora nettamente distinto dal tema delle conseguenze buone o cattive di una azione, e rimane aperta la domanda sul rapporto esistente tra la volontà in senso etico e la volontà « che mette in moto il corpo umano »¹⁰.

Di fatto nel *Tractatus* il tema della volontà connessa all'azione (che verrà ripresa in maniera massiccia negli scritti della maturità) rimane piuttosto marginale rispetto a quell'altra nozione di « volontà » che « compenetra » il mondo in senso etico. Quest'ultima accezione del concetto di volontà, tuttavia, presenta contorni che non sono definiti con precisione, anche perché connessa all'altra nozione,

¹⁰ Così nell'oscura e irrisolta analisi del caso di un uomo che « non possa usare nessun arto » (21-7-16). A un tale uomo non rimarrebbe a rigore che il *desiderio* di comunicare, e il giudizio etico su questo desiderio dovrebbe essere, nei termini di Wittgenstein, indipendente dai risultati che potrebbero essere conseguiti con l'azione desiderata. Certamente la volontà in senso etico, che, come vedremo, è connessa ai limiti del mondo, *deve* essere, come del resto anche Wittgenstein sembra qui suggerire, distinta « di principio » dalla « volontà che mette in moto il corpo umano » (*ibid.*). Essa costituisce dunque l'intenzione che accompagna l'agire, ciò che Wittgenstein in un passo successivo (29-7-16) chiama *gut wollen, böse wollen*. Su questo passo P. Winch, in *Wittgenstein's Treatment of the Will*, in « *Ratio* » 10, 1968, pp. 38-53, fonda la sua interpretazione dell'etica del *Tractatus*. Essa lascia tuttavia in posizione marginale il tema che, come vedremo è pur centrale, di una volontà che (eticamente) possa alterare i limiti del mondo.

pure assai problematica, di soggetto metafisico¹¹. Nelle pagine che seguono proporremo a questo proposito una analisi che si discosta per molti aspetti da quelle fornite da altri commentatori. Le soluzioni che qui indicheremo non solo ricevono una verifica indiretta nel fatto che permettono di spiegare altri aspetti del pensiero di Wittgenstein che altrimenti rimarrebbero difficilmente comprensibili, ma mettono anche in luce importanti anticipazioni rispetto agli sviluppi più tardi di questo autore.

4. Il « soggetto metafisico »

Abbiamo accennato al particolare problema logico posto dall'analisi delle espressioni « A crede p », « A pensa p », che sembrano contravvenire alla tesi di estensionalità. Abbiamo ricordato la soluzione proposta da Wittgenstein per aggirare questo ostacolo. Questa ha alcune importanti implicazioni anche per la teoria etica del *Tractatus*¹². Con essa infatti si giunge ad una eliminazione del soggetto (che pensa, che crede, che vuole) dagli enti intorno ai quali si può parlare sensatamente. Il soggetto viene così distinto dagli oggetti propriamente detti, ai quali si possono attribuire proprietà esterne o relazioni con altri oggetti e con eventi.

In tal modo il soggetto (che pensa, che crede, ecc.) acquista una natura completamente diversa sia dal corpo umano sia dall'« anima umana della quale tratta la psico-

¹¹ Così anche P. Winch, *op. cit.*, (1968): « It might be argued that this difficulty merely rests on a mistaken interpretation: that of identifying the subject here (5.631) alluded to with the *willing subject* » (p. 39). Tuttavia non mi sembra che tale osservazione sia del tutto compatibile con l'interpretazione del rapporto tra soggetto e volontà sostenuta da Winch in quello stesso articolo (cfr. nota precedente).

¹² Per le implicazioni etiche dell'analisi degli enunciati non estensionali si vedano, ad esempio gli articoli di Rosenberg (1968) e di Favrholt (1964).

logia » (5.641), ossia dal soggetto inteso come fenomeno (6.423). Ciò non va inteso, tuttavia, come spesso è stato fatto, e come potrebbe risultare ad una affrettata interpretazione della sezione 5.5421, come una denuncia della vacuità della psicologia intesa come scienza sperimentale. Ciò che Wittgenstein considera « assurdo » (*ein Unding*) in questa disciplina (5.5421) è piuttosto il fatto che essa spesso è portata a fraintendere la natura del soggetto come fenomeno, che costituisce il campo di sua pertinenza, attribuendo a questo, caratteri che non gli sono propri. In quanto fenomeno, infatti, il soggetto si identifica con eventi osservabili, per es. con il segno proposizionale inteso come fatto, quale risulta dall'analisi degli enunciati intensionali. E come complesso di eventi osservabili (come « anima composta » che non può dunque in senso proprio chiamarsi « anima », 5.5421) il soggetto studiato dalla psicologia va distinto dal soggetto quale interessa la filosofia. L'« assurdità » nasce solo nella confusione tra questi due termini.

L'« Io filosofico » (5.641) o « soggetto metafisico » (5.633) invece non può che essere semplice, proprio in quanto non è analizzabile in costituenti logicamente più semplici, e non può essere messo in relazione con « oggetti e eventi ». In tal senso esso non è nel mondo (5.633). La negazione del suo « esserci » (« il soggetto che pensa, immagina, non c'è », 5.631) va dunque intesa unicamente come negazione della sua essenza fenomenica e come riconoscimento della sua natura particolare che consiste, in un senso che chiariremo più avanti, nel suo porsi come « limite » del linguaggio e del mondo.

Questa tesi circa la natura non fenomenica del soggetto metafisico va associata all'altra tesi, caratteristica del *Tractatus* (5.6-6), che riguarda l'unicità del soggetto stesso. È il controverso tema del « solipsismo »: da una parte « ciò che il solipsismo intende è del tutto corretto » (5.62), dall'altra esso « non si può dire, ma si mostra da sé » (*es zeigt sich*, 5.62).

Occorre riconoscere che i termini nei quali Wittgenstein pone la tesi dell'unicità del soggetto può presentare notevoli difficoltà di comprensione, posta di fronte alle quali la cri-

tica ha dato interpretazioni spesso assai contrastanti¹³. All'oscurità e alla concisione dei passi del *Tractatus* nei quali viene affrontato questo tema, fanno riscontro alcune affermazioni contenute nei *Quaderni* che possono contribuire a confondere ulteriormente il quadro di insieme: « V'è realmente un'unica anima del mondo, che di preferenza chiamo la mia anima, ed a cui immagine e somiglianza soltanto concepisco ciò che chiamo le anime altrui » (23-5-15); ed anche: « Solo muovendo da te, tu conosci lo spirito » (*Geist*, 15-10-16).

In questi e altri passi analoghi è stata spesso ricercata dai critici la prova che l'unica anima (*die Seele*) di cui Wittgenstein ammette l'esistenza si identifichi con il soggetto individuale inteso come il centro o ricettore della sensibilità. Questa maniera di intendere è prevalsa soprattutto in quegli autori che hanno sostenuto del *Tractatus* una interpretazione fenomenistica. Essi consideravano il solipsismo di Wittgenstein come la naturale conclusione di una teoria nella quale ognuno apparirebbe a se stesso come un soggetto del tutto privilegiato, essendo l'unico conoscibile direttamente attraverso l'introspezione e il senso interno, e quindi l'unico del quale ognuno possa affermare in maniera certa l'esistenza¹⁴. Occorre riconoscere che effettivamente nei passi sopra citati dei *Quaderni*, come del resto in altri luoghi degli scritti preparatori e nello stesso *Tractatus*, vi sono elementi che possono rafforzare questa tesi. Quei passi sembrano infatti far pen-

¹³ La comprensione del tema del solipsismo nel *Tractatus* è stata per lungo tempo ostacolata dall'interpretazione in senso fenomenistico che, fino a tutti gli anni '50, si tendeva a dare di quest'opera. Un importante contributo all'esame di questo tema è stato dato da Hintikka nel suo articolo *On Wittgenstein's Solipsism* (1958). Egli mostra qui il significato del tutto particolare che il concetto di « solipsismo » acquista in Wittgenstein rispetto ad altri che si sono affermati nella tradizione filosofica.

¹⁴ Questa interpretazione ha indotto alcuni commentatori ad attribuire a Wittgenstein una sorta di « incomunicabilità linguistica » (così, ad esempio Colombo 1954, Barone 1951). Essa è stata esplicitamente criticata da Hacker (1971), Hintikka (1958), Jones (1967), McGuinness (1966), Pears (1975) e altri.

sare che Wittgenstein, adottando una soluzione familiare all'empirismo classico, abbia fondato sulla tesi dell'accesso privilegiato e diretto al proprio io anche la conoscenza delle menti altrui: ciò che avviene nel privato della coscienza degli altri io posso conoscerlo unicamente inferendolo dall'osservazione del loro comportamento, e attribuendo per analogia agli altri ciò che in maniera diretta io conosco solo in me stesso.

L'incertezza terminologica e concettuale di Wittgenstein, a questo proposito, senza dubbio riflette la difficoltà che egli incontrò all'inizio nell'orientarsi negli intricati risvolti della tematica sul soggetto metafisico, alla quale era approdato partendo dalla iniziale riflessione di natura essenzialmente logica. Nonostante queste incertezze proprie soprattutto del periodo di gestazione, credo sia in ogni caso agevole mostrare l'infondatezza di una interpretazione in senso fenomenistico della teoria del soggetto nel *Tractatus*. Già da quanto abbiamo sopra detto dovrebbe risultare evidente che Wittgenstein in quest'opera persegue piuttosto soluzioni di tipo opposto.

Il soggetto del quale nei passi sopra citati del *Tractatus* si afferma l'unicità (« l'unica anima del mondo ») e che nella sua teoria « solipsistica » si contrae « in un punto inesteso » (5.64) è il « soggetto metafisico » che, come si è detto, va attentamente distinto dal soggetto, nella sua accezione fenomenica, cioè connesso al senso interno. Ciò risulta soprattutto dal fatto che il « soggetto metafisico » si identifica con i « limiti » che sono connaturati sia al linguaggio sia al mondo, e che questi limiti coincidono con i limiti della « logica » (5.61). Quest'ultima tesi del *Tractatus* va dunque esaurientemente spiegata, in quanto diventa centrale per la comprensione della teoria etica di Wittgenstein.

5. La natura « trascendentale » della logica e dell'etica.

Nel *Tractatus* si possono individuare due assai differenti significati del termine logica, che ricordano per alcuni

versi la distinzione kantiana, tra logica formale e logica trascendentale¹⁵. Sebbene non ci si possa qui soffermare su questa distinzione, spesso così trascurata dalla critica, è tuttavia indispensabile ricordarla almeno nei suoi termini generali per meglio chiarire il senso dei passi che abbiamo fin qui commentato.

La nozione di logica in senso stretto (formale) è limitata alle « proposizioni della logica » che in quanto tautologie e contraddizioni (sempre vere o sempre false) rientrano nel campo del dicibile pur essendo *sinnlos*¹⁶. Wittgenstein usa tuttavia la nozione di logica anche in un senso molto più ampio, che include ogni elemento formale *a priori* di carattere rigorosamente necessario. Questa seconda nozione di logica include per esempio le proprietà interne degli oggetti e degli stati di cose, le proprietà formali (necessarie) del simbolismo e le proprietà ontologiche del mondo, la « legge di causalità » unita ad altri « principi naturali », ecc.. È in relazione a quest'ultima accezione più generale del termine che Wittgenstein afferma che « la logica è trascendentale » (6.13). Essa costituisce, come la logica formale, un complesso di elementi regolativi *a priori*, quindi rigorosamente necessari, indipendenti dall'esperienza, ma presupposti da essa. Tuttavia, a differenza delle proposizioni della logica questi principi regolativi non possono essere espressi sensatamente (Wittgenstein dice che sono *unsinnig*) ma si esprimono da sé negli eventi ai quali essi imprimono forme necessarie. È la pluralità di questi principi che si focalizza nella unicità dell'« io filosofico ».

In quanto « sistema » delle forme originarie che sono alla base di ogni possibile simbolismo e linguaggio storico¹⁷,

¹⁵ Così sostiene anche Stenius (1960), cfr. soprattutto il cap. II, *Wittgenstein as a Kantian Philosopher*.

¹⁶ « Tautologie und Kontradiktion sind sinnlos » (4.461). Quindi, precisa Wittgenstein: « Tautologie und Kontradiktion sind aber nicht unsinnig; sie gehören zum Symbolismus » (4.4611).

¹⁷ Cfr. ad es. 5.555. Che l'indagine di Wittgenstein tenda soprattutto alla determinazione degli elementi formali dotati di una rigorosa necessità ontologica emerge da innumerevoli sezioni del *Tractatus*. Così anche in un significativo passo dei *Quaderni*: « Tut-

e che quindi costituiscono le strutture primarie (ontologico-formali) di questo come di ogni mondo possibile, l'« io metafisico » diventa così il centro costitutivo di ogni possibilità, e quindi anche il limite (che naturalmente è unico) che non può essere sensatamente trasceso. Risulta qui evidente il doppio significato negativo (limitativo) e positivo (costitutivo, creativo) della nozione filosofica di soggetto¹⁸.

Da questo punto di vista è più agevole capire perché Wittgenstein affermi che i limiti del *mio* linguaggio e del *mio* mondo coincidono con i limiti della logica (5.6-5.61). In primo luogo, io non posso non essere partecipe delle forme logiche necessarie che circoscrivono il possibile. In secondo luogo, ciò che è effettuale (il mondo in generale, ed in particolare quei fatti del mondo dei quali io constato direttamente l'effettualità) è anch'esso circoscritto *a priori* da ciò che la logica ammette come possibile (5.61). E poiché la logica determina gli elementi formali di ogni possibile simbolismo, e con essi le strutture formali del mondo, essa determina anche i limiti del « mio » linguaggio¹⁹ che è « il solo linguaggio che io comprendo » (5.62) in quanto esso costituisce un complesso di forme originarie che io non posso trascendere. Così il soggetto che pensa,

to il mio compito consiste nello spiegare l'essenza della proposizione; vale a dire nel dare l'essenza di tutti i fatti la cui immagine è la proposizione. Nel dare l'essenza di ogni essere » (22-1-15).

¹⁸ È proprio su questa doppia accezione della nozione di logica, che caratterizza non solo il *Tractatus*, ma per certi versi anche gli scritti più tardi, che si fonda una interpretazione di Wittgenstein dalla quale risultano sorprendenti analogie con la filosofia kantiana. Per l'indirizzo della critica che, soprattutto in questi ultimi decenni, ha sviluppato questo punto di vista si può vedere G. Frongia, *Guida alla letteratura su Wittgenstein*, Urbino, 1980, soprattutto pp. 77-90.

¹⁹ Il linguaggio al quale si fa riferimento qui, non va naturalmente identificato con il complesso di forme verbali utilizzate nelle comuni vie di espressione. Esso designa piuttosto l'insieme unitario delle proprietà formali essenziali che sono definite nell'indagine sul simbolismo condotta nella prima parte del *Tractatus*. I limiti di questo linguaggio coincidono naturalmente con quelli della logica, intesa nel suo senso più ampio.

che vuole, al quale Wittgenstein fa riferimento in 5.541, viene circoscritto nelle sue possibilità dalle forme trascendentali della logica, cioè dal « soggetto trascendentale » che diventa il centro (l'unico centro) che ordina il mondo attraverso il linguaggio²⁰.

Secondo l'accezione più larga della nozione di logica che abbiamo qui assunto, le considerazioni ora fatte riguardano naturalmente anche l'etica. Anche questa costituisce un principio regolatore originario: « L'etica deve essere una condizione del mondo, come la logica » (24.7-16); quindi, come la logica, anche « l'etica è trascendentale » (6.421). Una indagine su quel principio originario riflette l'esigenza umana di trovare risposta a una serie di interrogativi che hanno un carattere del tutto particolare; una esigenza, come Wittgenstein dirà altrove, motivata da una inquietudine profonda: « Gli uomini hanno sempre presentato che vi debba essere un campo di questioni le cui risposte *a priori* siano simmetriche e unite in conformazione conclusa, regolare » (5.4541).

Ciò significa che, al pari della logica, l'etica compenetra il mondo (5.61), pur non essendo sottoposta alle limitazioni cui sottostà ogni evento fattuale, cioè pur non facendo parte del mondo. Se l'etica appartenesse al mondo, alla

²⁰ Forzando forse leggermente il senso del passo sopra citato dei *Quaderni* (23-5-15) il concepire le « anime altrui » a mia « immagine e somiglianza » piuttosto che come il risultato di un procedimento induttivo-analogico, potrebbe dunque anche intendersi come il riconoscimento della partecipazione del soggetto (che pensa, che vuole), compreso quindi il mio io, alla realtà e unicità dell'io portatore delle forme trascendentali della logica. Per le ragioni che risulteranno più chiare attraverso l'analisi delle nozioni di felicità e di libertà, non mi sento di sottoscrivere l'interpretazione più forte, che può pure intravedersi in alcuni passi del *Tractatus*, che giunge ad una completa identificazione dell'io soggettivo (che pensa, che vuole), inteso nella sua accezione non fenomenica, con l'unico soggetto trascendentale del *Tractatus*. Come vedremo, infatti, Wittgenstein sembra riconoscere a questo una autonomia almeno nella sua possibile rinuncia consapevole al vano tentativo di travalicare i limiti del linguaggio.

stregua dei comuni eventi, esprimerebbe solo relazioni contingenti di elementi, e perderebbe quella natura rigorosamente necessaria e *a priori* che Wittgenstein le attribuisce. Poiché non ha il compito di descrivere stati di cose, l'etica, così come la logica, si limita a mettere in luce le relazioni formali necessarie che sono presupposte all'accadere dei fatti, cioè l'ordine relativamente immutabile sullo sfondo del quale fluiscono gli eventi del mondo.

6. Ciò che non può essere detto

Le tesi che abbiamo fin qui individuato nel *Tractatus* sembrano entrare in aperto contrasto con alcune enunciazioni contenute nello stesso gruppo di sezioni 5.6-6 nelle quali Wittgenstein sostiene la natura metafisica del soggetto e la sua unicità. In particolare può suscitare perplessità e apparire problematica l'affermazione che « nessuna parte della nostra esperienza è anche *a priori* », e che quindi « non c'è un ordine *a priori* delle cose » (5.634).

L'apparente dissidio che può determinarsi tra questi ultimi passi e la tesi sulla natura trascendentale della logica e dell'etica, può tuttavia essere risolto considerando quell'elemento essenziale, cui abbiamo già accennato, e che contraddistingue la teoria di Wittgenstein, consistente nella delimitazione rigorosa tra ciò che può essere detto (*was sich sagen läßt*, 6.53) ossia le proposizioni dotate di senso, e le espressioni insensate (*unsinnig*), che non rientrano propriamente nel campo del dicibile. Per quanto riguarda l'etica, ricordiamo di aver già incontrato questa tesi nell'analisi delle espressioni con le quali si pretende di fornire una valutazione etica di eventi²¹. La proprietà etica di un evento, dice Wittgenstein, non può essere espressa da una proposizione ma si « esprime da sé » (*es drückt sich aus*) o anche « si mostra da sé » (*es zeigt sich*, 5.62, 6.36, 6.522) nella proposizione che rappresenta quella situazione.

²¹ Cfr. il § 1 di questo scritto.

Ora, ciò che non può essere detto, ma che solo « si esprime da sé » attraverso la funzione che di fatto svolge nel linguaggio, è proprio ciò che ha un compito regolativo essenziale ed è quindi *a priori* rispetto a ciò che accade o può accadere, e di cui si può parlare sensatamente. Ma ciò che è *a priori* per la sua natura non può, secondo quanto si afferma in 5.634, essere *anche* parte della nostra esperienza; cioè partecipe di quella contingenza che è propria dei fatti del mondo. Lungi, quindi, dal negare l'esistenza di elementi *a priori*, il passo che stiamo commentando ribadisce la natura del tutto particolare di tali elementi, e traccia una netta demarcazione tra questi e l'« esperienza » propriamente detta. Un ordine *a priori* delle cose « non c'è » in quanto non è nel mondo, non è parte di ciò che può, in senso proprio, essere oggetto di raffigurazione, e non rientra quindi nel campo del dicibile.

Ora, poiché, come abbiamo visto, il « soggetto metafisico » si identifica con il principio ordinatore del mondo, per sua natura esso cade al di là dei limiti di ciò di cui si può parlare sensatamente. Anzi, come Wittgenstein afferma nel *Tractatus*: « Di esso soltanto non si potrebbe parlare in questo libro » (5.631). Questa tesi, unita all'altra che vede nel « soggetto metafisico » l'unico possibile portatore di valori etici, ha conseguenze nette e radicali. Non potranno in nessun caso darsi proposizioni dell'etica (6.42), e quindi « l'etica non può formularsi » (6.421).

Come si sarà notato, nel passo poco sopra citato (5.631) Wittgenstein esprime l'interdizione a parlare del « soggetto » con un verbo al condizionale. In questa forma grammaticale, che potrebbe altrimenti apparire assai singolare in tale contesto, si riassume uno degli elementi più caratteristici della teoria etica del *Tractatus* e che la distingue sostanzialmente da altre dottrine con le quali, come vedremo meglio più avanti, Wittgenstein presenta, per ulteriori aspetti, singolari analogie. Sebbene il tentativo di superare i limiti del dicibile dia luogo inesorabilmente ad espressioni insensate (*unsinnig*) tuttavia esso esprime una tendenza che è degna della più grande attenzione e che è segnata da una tensione drammatica. Proprio ignorando

quell'interdizione, infatti, si può soddisfare un insopprimibile bisogno, che sembra connaturato alla natura umana, di tentare di esprimere, per quanto inappropriatamente il senso del mondo (il « valore ») che con il linguaggio sensato non è possibile cogliere. L'imperativo al silenzio (sez. 7), per quanto riguarda le questioni che, come l'etica, oltrepassano i limiti del dicibile, non va quindi interpretato, come invece hanno fatto molti commentatori, in senso letterale. Il *nichts zu sagen* non va inteso come una generica interdizione a parlare o esprimersi, insomma come un imperativo al silenzio fisico.

I termini qui usati non debbono essere intesi nel significato prevalentemente negativo che hanno nel linguaggio ordinario. Ciò va tenuto costantemente presente, anche se la terminologia del *Tractatus* è tutt'altro che rigorosa a questo proposito. Il *zu sagen* ha cioè in Wittgenstein un significato tecnico in quanto riguarda la possibilità di formulare proposizioni vere-false, in accordo con la tesi che « ciò che può essere detto » può essere detto sensatamente. E ciò che non è sensato è solo ciò cui non si può attribuire un valore di verità, analogo a quello dei normali enunciati vero-falsi; quindi è ciò che non può essere oggetto di teorie, di dimostrazioni o di argomentazioni, nel modo in cui ciò avviene per la conoscenza scientifica o per i normali giudizi di esperienza. Gli enunciati etici non hanno quindi la funzione di trasmettere comune conoscenza, ossia conoscenza connessa al verificarsi (possibile o effettivo) di eventi.

Il senso reale di questi passi di Wittgenstein va dunque piuttosto inteso, mi sembra, come una esortazione alla cautela e alla vigilanza critica a proposito della natura delle espressioni linguistiche utilizzate in etica. Infatti la forma grammaticale superficiale di queste può trarre in inganno. Se ci si limita ad un esame della pura forma, risulterà impossibile cogliere la sostanziale differenza tra « x è giallo » e « x è buono » (dove quest'ultimo termine designa una proprietà etica), e si può essere facilmente indotti ad attribuire ad entrambi un significato descrittivo. La loro diversa natura potrà apparire evidente solo mostrando la di-

versa funzione (il diverso *uso*) che essi hanno nel linguaggio (nel nostro modo di porci di fronte alla realtà)²².

Analogamente, che un enunciato dell'etica esprima una proposizione insensata (cioè apparente) non implica in alcun modo che esso sia incomprensibile ad altri e quindi incomunicabile. Un enunciato etico quale « Dovresti desiderare di comportarti meglio »²³ può risultare perfettamente chiaro nel suo significato. Chi riceve quel messaggio e capisce la natura etica di esso è consapevole magari anche solo in maniera implicita, che dipenderà dal proprio arbitrio conformarsi o meno a ciò che esso impone come obbligatorio, e che la sua decisione potrà essere oggetto di lode o di riprovazione morale²⁴. Ma nel caso quell'imperativo venga disatteso, in appoggio ad esso non potrà prodursi alcuna argomentazione rigorosa e conclusiva, ma solo un chiarimento formale che tenda a eliminare gli elementi di ambiguità che gli sono connaturati, e che possono far confondere l'obbligo etico con quello puramente tecnico o strumentale. Se non altro in questo senso formale viene qui da Wittgenstein riconosciuta alla filosofia una insostituibile funzione positiva (6.53) che sarebbe errato ricondurre, come spesso è stato fatto dalla critica, entro una prospettiva puramente negativa e limitativa.

²² Come si vede, dunque, e come è stato osservato da alcuni, la teoria che il senso degli enunciati è connesso al loro uso, che Wittgenstein elaborerà soprattutto negli scritti della maturità, non è necessariamente alternativa o incompatibile con il punto di vista del *Tractatus*. In quest'opera si trovano già motivi che preannunciano e in un certo senso presuppongono gli sviluppi successivi.

²³ Cfr. *A Lecture on Ethics*, in « The Philosophical Review », LXXIV, 1965, pp. 3-12; trad. it. in L. Wittgenstein, *Lezioni e Conversazioni*, Milano 1967.

²⁴ In tal senso potrebbe spiegarsi l'affermazione di Wittgenstein (6.422) secondo la quale, in relazione all'osservanza del « tu devi » etico, « ci deve essere una specie di premio etico e di pena etica, ma questi non possono non essere nell'azione stessa ».

7. La felicità

La nozione di felicità riveste nella teoria etica del *Tractatus* un ruolo centrale che è stato spesso sottovalutato. Ciò è dipeso probabilmente anche dal fatto che essa compare solo in poche sezioni finali e quasi di sfuggita. Ma la ragione principale è forse che quella nozione assume in Wittgenstein significati particolari che la rendono del tutto estranea ad una prospettiva edonistica quale viene normalmente associata alla nozione di felicità, e presenta elementi di notevole difficoltà interpretativa.

Di fatto la felicità entra nell'etica di Wittgenstein in maniera indipendente dall'effetto che il mondo ha sul soggetto. Il « tu devi » mantiene la sua validità a prescindere da qualsiasi calcolo che prenda in considerazione le conseguenze soggettivamente « grate » o « ingrato » delle possibili scelte (cfr. 6.422). Anzi deve poter valere anche là dove un uomo « dovesse patire tutta la miseria di questo mondo » (13-8-16). Quindi la felicità designa un atteggiamento verso ciò che accade o che potrebbe accadere, che il soggetto può assumere *autonomamente*. È solo in tal senso che « Il mondo del felice è un altro da quello dell'infelice » (6.43). Ma, se non è legata al sentimento soggettivo del piacere, in che cosa consiste questa contrapposizione?

Una indicazione può essere ricavata dai passi 6-7-16 e 8-7-16 dei *Quaderni* dove colui che è « felice » viene identificato esplicitamente con « colui che non ha più bisogno di un fine fuori della vita », con colui che « vive non nel tempo, ma nel presente », che è in « armonia con il mondo » (ossia con una « volontà estranea »), e in questo senso « fa la volontà di Dio ». Ora, questo stato di appagamento, di distacco dal mondo e di abbandono ad esso può verificarsi in due casi che mi sembra opportuno considerare separatamente.

In primo luogo la mancanza di quel particolare desiderio di cogliere conoscitivamente un fine oltre i limiti del mondo è propria dell'uomo che potremmo chiamare 'puro di spirito', di colui cioè che non commette quel peccato di superbia che consiste nel tentare di superare i li-

miti dell'umano e cercar di scalare il cielo. Emerge qui, mi sembra, il tema tolstojano della purezza dell'animo semplice e alieno da complicazioni di natura speculativa, che approda al bene (alla « felicità ») in maniera spontanea²⁵.

Diverso è il caso di colui che ha conseguito una particolare consapevolezza del problema del « senso della vita » in quanto ha infine *capito* e *accettato* che una sua soluzione richiederebbe il superamento di limiti che sono connaturati alla natura umana e in quanto tali insuperabili. Questo appagamento è dunque quello proprio del saggio (« colui cui il senso della vita divenne, dopo lunghi dubbi, chiaro ») (6.521), che perciò intuisce il mondo « *sub specie aeternitatis* » (6.45) e che, proprio con la sua rinuncia, si affranca dalle limitazioni della sua natura fenomenica e riesce a vivere nell'« eternità » (ossia nella intemporalità, in un eterno presente, 6.4311).

In tal senso può anche essere spiegato l'enigmatico passo dei *Quaderni* (13-8-16) dove la felicità viene appunto messa in relazione con una « buona coscienza » (*gutes Gewissen*) che è a sua volta collegata con la « vita di conoscenza »²⁶. Non si è forse troppo lontani se si interpreta questo insieme di nozioni in un senso che è comune anche ad una visione storica dell'etica. Il distacco dai desideri (e quindi dallo stesso desiderio di liberazione dai limiti), designa uno stato di superiore « coscienza » che ci mette in con-

²⁵ P. Whinch (1967) in questo passo vede piuttosto la traccia di Kierkegaard: « It seems to me that it must come very close to the patience which Kierkegaard describes in *Purity of heart* as the state of mind of a man who wills the Good » (p. 44).

²⁶ Nei *Quaderni* (13-8-16) *das Leben der Erkenntnis* viene definito come « la vita che è felice nonostante la miseria del mondo ». In questi passi il termine *Erkenntnis* si riferisce naturalmente a una conoscenza di natura particolare, non legata alla sfera dei fatti, ma che coglie certezze necessarie o metafisiche. Questa accezione del termine ricorre in altri passi del *Tractatus*, per esempio nella significativa 5.1362: « Der Zusammenhang von Wissen und Gewußtem ist der der logischen Notwendigkeit ».

tatto con la totalità, ossia con la « voce di Dio »²⁷. La coscienza cui si fa riferimento in questo passo deve essere quindi di un tipo completamente diverso da quello che ha per oggetto gli eventi del mondo, ma deve piuttosto rapportarsi al mondo prescindendo dai singoli accadimenti che lo costituiscono. Tale stato particolare della coscienza non può essere il risultato di uno *spontaneo* cambiamento nella maniera di affrontare le cose, ma si prefigura come una difficile conquista (costellata di « lunghi dubbi », 6.521) che approda a una condizione di superiore saggezza che solo la riflessione metafisica (e quindi l'esperienza autenticamente religiosa) può dare.

Ora, questa nozione di felicità come *Nichtwünschen* (29-7-16), cioè come mancanza di *ogni* desiderio (come distacco non solo dai « piaceri del mondo » [13-8-16], ma anche da quell'impulso, connaturato alla natura umana, di scagliarsi contro i limiti che le sono imposti), acquista nel *Tractatus* una formulazione ipotetica. Nella maggior parte dei passi che abbiamo citati Wittgenstein si limita a stabilire le condizioni che definiscono questo particolare stato della coscienza. Ciò, tuttavia, di per sé non fornisce alcuna indicazione in relazione alla domanda se tale stato sia di fatto conseguibile, tenendo conto delle possibilità proprie della natura umana, o addirittura se sia stato mai conseguito da alcuno. Va osservato che nel passo del *Tractatus* (6.521) nel quale descrive la condizione del saggio che riesce a risolvere (attraverso una dissoluzione di esso) il problema della vita, Wittgenstein sembra prefigurare una situazione non solo possibile, ma di fatto realizzata. Nei *Quaderni* invece tale risposta appare assai più problematica e sfumata. Ad esempio in un passo (6-7-16) che precede immediatamente quello ora citato, Wittgenstein si domanda: « Ma si può vivere così che la vita cessi d'essere problematica? che si viva nell'eterno e non nel tempo ». Anche qui naturalmente, la condizione di chi può « vivere

²⁷ « Das Gewissen ist die Stimme Gottes » (*Quaderni* 8-7-16) e si vedano anche i relativi passi in 1-8-16.

nell'eterno » (un assurgere alla posizione di Dio) è quella propria di colui che è riuscito a dare una risposta definitiva ai problemi metafisici della vita, ed è in tal senso « felice ». E in un altro passo, più esplicitamente: « L'uomo non può rendersi senz'altro felice » (14-7-16).

Lasciamo per ora aperta questa questione, anche perché vi ritorneremo successivamente. Osserviamo solo che, nel caso in cui questo stato di compiutezza e di armonia « metafisica » (30-7-16) non potesse di fatto essere conseguibile per un essere umano, allora l'imperativo nel quale Wittgenstein sembra riassumere il senso della propria etica, « Vivi felicemente! » (29-7-16), andrebbe inteso non come l'indicazione di un obiettivo effettivamente raggiungibile, ma come la *tendenziale* aspirazione (destinata a rimanere fatalmente inappagata) ad uno stato di assoluta e irraggiungibile perfezione.

8. Responsabilità e libertà.

Nel *Tractatus* non è stata sviluppata in maniera esplicita e compiuta una teoria della libertà e della responsabilità. Tuttavia, poiché questo tema viene in più occasioni almeno marginalmente sfiorato, è opportuno soffermarsi con una certa attenzione sul significato che esso riveste nell'ambito della prospettiva di Wittgenstein. Ciò può offrire anche l'occasione per approfondire ulteriormente alcuni temi fin qui considerati.

Il punto di partenza dal quale occorre muovere è, ancora una volta, la distinzione tra una prima accezione della nozione di libertà intesa come un attributo degli eventi del mondo, ed una seconda accezione che acquista invece un significato strettamente metafisico. Da un punto di vista della volontà come « fenomeno », Wittgenstein sembra ammettere solo una nozione di libertà basata su un rapporto che potremmo chiamare di « indeterminatezza » tra quella volontà e il mondo. I passi più significativi, a questo riguardo, sono contenuti nelle sezioni 5.133-5.2, nelle quali Wittgenstein affronta il problema della inferenza causale e

della probabilità. Il « libero arbitrio » consiste unicamente nella nostra impossibilità di individuare correlazioni necessarie tra eventi attuali e futuri (cfr. soprattutto 5.1362). Poiché una tale relazione si basa solo su un procedimento induttivo, che ha solo un certo grado di probabilità, io non posso conoscere con quella necessità, evidenza e certezza che Wittgenstein attribuisce al *Wissen*²⁸, quali conseguenze future risulteranno dal mio attuale volere. Quest'ultimo rimane dunque isolato in una forma di indeterminatezza che risulta dal suo essere svincolato da *nessi* causali interni²⁹ rispetto ad altri eventi.

Per le stesse ragioni per cui il mondo è « indipendente dalla mia volontà » (intesa in senso fenomenico) occorre anche ammettere che la mia volontà è indipendente dal mondo. Infatti, se non esiste un nesso causale che fa dipendere le azioni dal mio volere, tale relazione non può neppure essere addotta per spiegare una eventuale influenza del mondo sulla mia volontà. La dipendenza cui Wittgenstein si riferisce in *Quaderni* 8-7-16 non può offrire giustificazioni per una interpretazione contraria³⁰. In questo passo Wittgenstein allude ad un sentimento (*Gefühl*) particolare che ci fa sentire dipendenti « da una volontà aliena » (*von einem fremden Willen*). Ma questa è una dipendenza di tutt'altro genere (« in un certo senso » precisa qui Wittgenstein) che

²⁸ « Der Zusammenhang von Wissen und Gewußtem ist der der logischen Notwendigkeit » (5.1362).

²⁹ « Einen Kausalnexus, der einen solchen Schluß rechtfertigte, gibt es nicht » (5.136); ed anche: « Der Glaube an den Kausalnexus ist der Aberglaube » (5.1361). Il nesso causale, del quale Wittgenstein nega qui l'esistenza, tra eventi diversi, è una relazione interna meccanica (6.37) costitutiva tra fatti, simile a quei « poteri occulti della natura » la credenza nei quali Hume (VI sezione della *Ricerca sull'intelletto umano*) considera superstiziosa. Mi pare qui (5.1362) poco adatta la scelta di Conte che traduce in italiano con « relazione interiore ».

³⁰ Così P. Winch 1967, che basandosi proprio su quel passo dei *Quaderni* giunge ad una conclusione opposta: « If the world is independent of my will, this does not mean that I am independent of the world » (p. 42).

rimanda ad un particolare rapporto con il mondo considerato come un tutto (*sub specie aeternitatis*, 6.45), ed è quindi connessa con il mistico³¹. Più che una forma di dipendenza causale, Wittgenstein sta qui sostenendo la tesi, che rinforza la nostra interpretazione, di una volontà soggettiva in balia di eventi che non può controllare.

La teoria del *Tractatus*, al livello fenomenico, sembra così escludere sia la tesi della volontà libera, sia quella deterministica. Perciò l'io come fenomeno non solo non può essere considerato responsabile dei risultati delle sue scelte o delle sue azioni, ma nemmeno di quei particolari eventi (desideri, intenzioni, aspirazioni) che vengono usualmente considerati costitutivi della sua vita interiore e appartengono al senso interno.

Solo al soggetto metafisico può essere riconosciuta una autentica forma di libertà. Infatti, nella sua attività costitutiva e regolativa, che gli deriva dalla sua natura « trascendentale », il soggetto metafisico non è sottoposto a condizioni: la sua facoltà di fissare i limiti del mondo (ossia stabilire ciò che è *a priori* logicamente ammissibile e ciò che è *a priori* inammissibile) è una prerogativa contraddistinta da una autonomia assoluta. Il soggetto metafisico è infatti del tutto indipendente dal fluire degli eventi del mondo, anche se è da questi presupposto.

In relazione a questa autonomia del soggetto non può tuttavia parlarsi in senso etico di responsabilità, data la natura non individuale (« linguistica ») delle forme necessarie *a priori* della logica trascendentale. Un soggetto empirico che conosce, che crede (con riferimento agli eventi del mondo) non può che adeguarsi a quelle forme, e non ha la possibilità di scelte indipendenti: i limiti gli sono imposti in maniera perentoria.

Ma nell'ambito di questa teoria trascendentale si può intravedere nel *Tractatus* anche una concezione del soggetto individuale dove sembra ammessa almeno la possibilità di

³¹ Cfr. il già citato passo dei *Quaderni*: « [...] das, wovon wir abhängig sind, können wir Gott nennen » (8-7-16).

un diverso tipo di rapporto con l'ineluttabile. Ciò si verifica non già nella sfera conoscitiva, ma in quella propriamente etica, e riguarda un volere in sé che non si colloca nell'ambito degli eventi del mondo, ma che è mosso da intenzioni del tutto particolari. Tale è appunto quel « volere buono o cattivo » al quale, come abbiamo visto, Wittgenstein riconosce la possibilità di compenetrare (*durchdringen*) il mondo (11-6-16), ossia di alterare i limiti di questo (6.43). Ora, per quanto è già stato detto nel capitolo sulla « felicità », questa possibilità non si realizza scagliandosi contro quei limiti, e quindi tentando di cogliere attraverso proposizioni sensate ciò che li oltrepassa, ma al contrario accettando i vincoli che quei limiti impongono. È arrendendosi all'ineluttabile che questo cessa di essere tale; è « rinunciando a influire sugli eventi » che io posso dominare il mondo (11-6-16), ossia « posso rendermi indipendente dal fato » (inteso quest'ultimo come « una volontà estranea dalla quale sembro dipendente », 8-7-16).

Dunque il superamento dei limiti connaturati alla condizione umana, che non era neppure immaginabile nella sfera della conoscenza, diventa possibile in quella etica, almeno per via negativa. La volontà metafisica acquista qui la possibilità di affrancarsi da quei limiti attraverso la suprema rinuncia, ossia negando se stessa. Identificandosi con il tutto essa diventa principio assoluto, e tende ad una prerogativa simile a quella che è propria di Dio.

9. Dopo il *Tractatus*.

Se si escludono le sezioni finali del *Tractatus* e le relative pagine preparatorie dei *Quaderni*, l'unico scritto di Wittgenstein dedicato esplicitamente all'etica è il testo della conferenza preparata nel 1929 in occasione di un incontro alla associazione « The Heretics » di Cambridge³².

³² Pubblicato postumo in *A Lecture on Ethics*, cit.

Tuttavia, come diremo anche in seguito, questo tema non è completamente assente nelle altre opere della maturità. Infatti ritroviamo in queste, in forma sciolta, come i pezzi di uno sparso mosaico, numerosi riferimenti diretti ed indiretti al problema etico. Inoltre, tenendo conto del modo in cui Wittgenstein affronta questo tema (connettendolo cioè alla delimitazione del senso), si può dire che la sua presenza è avvertibile un po' dovunque, in maniera implicita, come un sotterraneo motivo ispiratore, analogamente a quanto era già avvenuto nel *Tractatus*.

Il testo della conferenza del '29 non introduce elementi essenziali di novità rispetto alle tesi che abbiamo fin qui analizzato. E sarebbe ingiustificato ricercarvi, come alcuni commentatori hanno fatto, anticipazioni di una supposta « seconda fase » del pensiero di Wittgenstein. In un certo senso, anzi, in questo scritto gli elementi più caratteristici della dottrina etica del *Tractatus* ricevono una formulazione particolarmente esplicita e piana, con un linguaggio assai meno tecnico e problematico: una definizione dell'etica che include anche quei valori che in genere vengono chiamati estetici e religiosi; la netta distinzione della sfera etica da quella dei fatti e dalla scienza; la tesi che essa è costituita di nonsensi e che quindi rappresenta un nobile, per quanto inutile, tentativo di superare i limiti del linguaggio.

In maniera ancor più netta che altrove Wittgenstein ribadisce qui la tesi, che abbiamo ampiamente commentato, del doppio senso che i termini valutativi possono assumere in diversi contesti. Così la parola 'buono', mentre ad esempio nell'espressione 'un buon suonatore di piano' ha un significato « relativo », in quanto designa l'adeguatezza di un comportamento ad un certo *standard* o a un certo fine, nelle espressioni autenticamente etiche ha un significato « assoluto ». Una valutazione relativa esprime un puro fatto che, in quanto tale, è destituito di ogni valore etico o assoluto.

Questa conclusione non costituisce certo una scoperta nuova e anzi è stata sostenuta, anche se spesso in termini diversi, da molti altri autori, prima e dopo Wittgenstein. Ciò che tuttavia conferisce a questa formulazione un tratto

essenziale di originalità è il modo in cui si inserisce in una teoria generale del linguaggio e del significato. Per Wittgenstein, poiché le valutazioni etiche riflettono un atteggiamento generale verso la realtà e i fatti, e poiché sono di conseguenza « insensate », esse possono essere espresse unicamente attraverso frasi del linguaggio che hanno un uso ordinario, ricalcando cioè le valutazioni relative, come attraverso una « similitudine » o « allegoria ». In altre parole, noi tendiamo a servirci del linguaggio fattuale per esprimere ciò che altrimenti non sapremmo come esprimere; così come per parlare di Dio noi tendiamo a presentarlo « come un essere umano che ha grande potere, la cui grazia cerchiamo di accattivarci, ecc. ecc. »³³.

Il carattere di nonsenso proprio dell'etica è dunque indipendente dalle forme linguistiche di espressione prescelte. Così il tentativo di comunicare « esperienze assolute » (l'esperienza di sicurezza assoluta, il « miracolo » dell'esistenza del mondo, ecc.)³⁴ non dà luogo a nonsensi *perché* ciò avviene ricalcando analogicamente il linguaggio fattuale e utilizzando termini che hanno significati diversi da quelli che il loro ricorrere in enunciati fattuali imporrebbe³⁵. Analogamente, le espressioni religiose non sono insensate *per il fatto che* attribuiscono a Dio (analogicamente) le prerogative di un essere umano dotato di eccezionali poteri; nè i giudizi etici sono insensati *perché* espressi in frasi in cui ricorrono termini (buono, giusto, dovere, ecc.) che vengono anche utilizzati per proprietà naturali o relative. È vero piuttosto il contrario. L'insensatezza di quelle forme linguistiche dipende proprio dal fatto che, in quanto riflettono un atteggiamento etico verso le cose del mondo, esse travalicano i limiti del linguaggio che comunica conoscenza³⁶. La forma di espressione ana-

³³ *Ibid.*, p. 7, trad. it., p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 10, trad. it., p. 17.

³⁵ Così intende ad esempio G. E. M. Anscombe nello intervento *Misinformation* su « *Tablet* » del 17 aprile 1954, p. 374.

³⁶ « Ciò che [l'etica] dice non aggiunge nulla, in nessun senso, alla nostra conoscenza » (*Lecture on Ethics*, cit., trad. it., p. 18).

logica, che ricalca il linguaggio fattuale, appare in questa luce come un espediente in un certo senso inevitabile. In ogni caso i problemi qui sollevati da Wittgenstein non sembra vadano messi in relazione con gli elementi di indeterminatezza connaturati al lessico e alla grammatica superficiale dei linguaggi naturali, e in particolare al fatto che questi dispongono spesso di termini unici per denotare valori relativi e valori assoluti. A questo proposito Wittgenstein è assai esplicito: « Vedo ora come queste espressioni prive di senso erano tali non perché non avessi ancora trovato l'espressione corretta, ma perché la loro mancanza di senso era la loro essenza peculiare »³⁷.

Non sembra dunque giustificato, come è stato fatto³⁸, individuare nella particolare enfasi che Wittgenstein pone in questo scritto su tale bivalenza delle forme valutative, l'indizio di un cambiamento delle sue tesi generali sul linguaggio, e in particolare una maggiore attenzione, rispetto al *Tractatus*, per la varietà degli usi. E ancor meno naturale sarebbe ricercare in questo scritto l'origine di un nuovo e diverso orientamento filosofico.

Questo elemento di continuità può ancor meglio essere chiarito alla luce degli appunti ricavati da G. E. Moore dalle lezioni del 1930-33, e dedicati alla grammatica delle asserzioni etiche ed estetiche³⁹. Di particolare interesse è

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ Questo è ad esempio il punto di vista di R. Rhes nella sua introduzione al testo della conferenza. Per le ragioni sopra esposte, non sembra giustificato neppure affermare che Wittgenstein in questo scritto lasci cadere la teoria dei limiti del *Tractatus*, e mantenga solo la tesi che l'etica non può avere fondamenti e non può essere suffragata da « teorie ». Certo, la brevità di questo scritto e il suo esser vincolato da ragioni di circostanza, non permettono a Wittgenstein una rielaborazione completa e sistematica della teoria del senso. In ogni caso la sua continuità con il *Tractatus* sembra inconfutabilmente dimostrata non solo dal modo in cui Wittgenstein definisce il linguaggio etico, ma anche dalla ricorrenza di caratteristiche espressioni quali « avventarsi contro i limiti del linguaggio » (trad. it., p. 18) per caratterizzare la natura dell'etica.

³⁹ G. E. Moore, *Wittgenstein's Lectures in 1930-33*, in «Mind», LXIII,

qui la tesi che i termini etici ed estetici esprimono « un fine in sé », e che quindi questo loro significato deve essere isolato da quelli assunti in differenti « giochi linguistici », ad esempio là dove essi vengono usati in senso psicologico, o come sinonimi di 'piacevole' o 'utile', o per designare « un mezzo per qualche altro fine ». Anche in questo scritto questa varietà di usi viene messa in evidenza non per un interesse a sé stante, o come una nota di carattere lessicale o semantico, ma proprio per individuare, per via negativa, ciò che vi è di caratteristico nelle nozioni strettamente etiche ed estetiche. Infatti, in senso proprio, non sembra corretto parlare di un « uso » etico di quei termini, se non in contrapposizione al loro uso ordinario o relativo.

Questo aspetto emerge in maniera particolarmente evidente là dove Wittgenstein attribuisce a quei termini, presi in senso etico, la funzione di esprimere un « ideale », e quindi di imporre dei canoni che, in quanto hanno una funzione regolativa per altri enunciati, non possono essere sostenuti da una vera e propria argomentazione giustificativa. Quest'ultima farà ricorso non a correlazioni causali, ma esporrà « ragioni », che tuttavia avranno un potere persuasivo e un valore conclusivo solamente per chi abbia già una *disposizione* ad accogliere il punto di vista etico o estetico che l'argomentazione tende ad imporre. Nel caso di una netta opposizione di vedute, una discussione o una argomentazione etica giungono ben presto a termine⁴⁰.

Se mai, a voler insistere sulle differenze rispetto al *Tractatus*, si può forse intravedere in questo scritto, come forse anche nella conferenza del '29, e in genere nella produzione più tarda, una diversa enfasi riguardo al rapporto tra l'etica e i limiti delle possibilità logiche. Come abbiamo cercato di mostrare, nel *Tractatus* queste due nozioni tendono ad assimilarsi sulla base della definizione di un unico io metafisico inteso come centro ordinatore del mondo,

1954, pp. 1-15, 289-315; LXIV, 1955, pp. 1-27. Trad. it. in G. E. Moore, *Saggi filosofici*, Milano 1970.

⁴⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 3; trad. it., p. 348.

sia in campo logico-conoscitivo, sia in quello dei valori. Abbiamo anche visto che questa assimilazione nei primi scritti non è completa, sia per la distinzione che può individuarsi nel *Tractatus* tra *sprechen* e *sagen*⁴¹, sia per la non completa identificazione dell'io metafisico con l'io soggettivo inteso in senso non fenomenico⁴².

Ora, in questi scritti più tardi questo elemento di differenziazione sembra accentuarsi, almeno nel senso che la funzione regolativa svolta da un « ideale » sembra perdere quell'elemento di imprescindibilità che invece rimane connaturato alle forme logiche *a priori*. Mentre dovrà darsi un « ideale » che ordini eticamente il mondo, risulta difficile fornire di questo determinazioni necessarie, soprattutto in relazione agli oggetti che esso impone al dovere. Un « ideale », nel senso che questo termine assume in Wittgenstein, pur conservando una relativa dimensione *a priori*, tende ad acquistare un carattere soggettivo, che si accorda ancor più difficilmente di quanto non potesse avvenire con i valori etici del *Tractatus*, con la tesi dell'unicità di un io metafisico.

⁴¹ Cfr. il precedente paragrafo 6.

⁴² V. la precedente nota 20.

BIBLIOGRAFIA

- ANSCOMBE G. E. M., *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, London 1963²; trad. it., Roma 1966 (spec. cap. XIII).
- BARONE F., *Il solipsismo linguistico di L. Wittgenstein*, in « Filosofia », II, 1951, pp. 543-70. Ristampato in *Il neopositivismo logico*, Torino 1953.
- BLACK M., *A Companion to Wittgenstein's Tractatus*, Ithaca 1964; trad. it., Roma 1967 (spec. sezz. LXXXIV-LXXXIX).
- BOUVERESSE J., *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris 1976, 702 p.
- BOUVERESSE J., *Wittgenstein. Scienza, etica, estetica*, Bari 1982, 409 p.
- BRUENING W. H., *Wittgenstein's View of Death*. in « Philosophical Studies » (Dublin) XXV, 1976, pp. 48-68.
- CAVELL S., *The Claim of Reason. Wittgenstein's Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford University Press 1979, 511 p.
- COOK J. W., *Solipsism and Language*, in AA.VV., *L. Wittgenstein Philosophy and Language*, a cura di A. Ambrose e M. Lazero-witz, London 1972, pp. 37-72.
- DIAMOND C., *Secondary Sense*, in « Proceedings of the Aristotelian Society », LXVII, 1966-1967, pp. 189-208.
- DILMAN I., *Wittgenstein on the Soul*, in AA.VV. *Understanding Wittgenstein* (a cura di G. Vesey), London 1974.
- ENGELMANN P., *Letters from Wittgenstein*, Oxford 1967, pp. XV-150; trad. it., Firenze 1970.
- FAVRHOLDT D., *Tractatus 5.542*, in « Mind », LXXIII, 1964, pp. 557-62.
- GOODMAN R. B., *Schopenhauer and Wittgenstein on Ethics*, in « JHP », XVII, 1979, pp. 437-447.
- GRIFFITHS A. P., *Wittgenstein, Schopenhauer and Ethics*, in AA.VV., *Understanding Wittgenstein* (a cura di G. Vesey), London 1974.
- HACKER P. M. S., *Wittgenstein's Doctrines of the Soul in the Tractatus*, in « Kantstudien », LXII, 1971, pp. 162-71.
- HINTIKKA J., *On Wittgenstein's Solipsism*, in « Mind », LXVII, 1958, pp. 88-91.
- HUDSON W. D., *Wittgenstein and Religious Belief*, New York/London 1975, p. 206.

- JANIK A., *Philosophical Sources of Wittgenstein's Ethics*, in «Te-
los», XLIV, 1980, pp. 131-144.
- JANIK A. e TOULMIN S.E., *Wittgenstein's Vienna*, London 1973,
314 p. Trad. it., Milano 1975.
- JONES J.R., *How Do I Know Who I Am?*, in «Proceedings of the
Aristotelian Society», XLI, 1967, pp. 1-18.
- KLEMKE E.D., *Wittgenstein's Lecture on Ethics*, in «The Journal
of Value Inquiry», IX, 1975, pp. 118-27.
- MARCONI D., *Il mito del linguaggio scientifico. Studio su Wittgen-
stein*, Milano 1971, 164 p.
- MCGUINNES B.F., *The Mysticism of the Tractatus*, in «Philosophical
Review», LXXV, 1966, pp. 305-28.
- PEARS D., *Wittgenstein's Treatment of Solipsism in the «Tractatus»*,
in: *Questions in the Philosophy of Mind*, London 1975, pp. 272-292.
- REDPATH T., *Wittgenstein and Ethics*, in AA.VV., *L. Wittgenstein.
Philosophy and Language*, a cura di A. Ambrose e M. Lazero-
witz, London 1972, pp. 95-119.
- RHEES R., *Some Developments in Wittgenstein's View of Ethics*,
in «Philosophical Review», LXXIV, 1965, pp. 17-26.
- ROSENBERG J., *Intentionality and Self in the Tractatus*, in «Nous»,
II, 1968, pp. 341-58.
- SMITH B., *Law and Eschatology in Wittgenstein's Early Thought*,
in «Inquiry», XXI, 1978, pp. 425-41.
- STENIUS E., *Wittgenstein's Tractatus*, Oxford 1960, 241 p.
- STRAWSON P.F., *Persons*, in AA.VV., *Minnesota Studies in the Philo-
sophy of Science*, vol. II, Minneapolis 1958. Ristampato in for-
ma riveduta, nel cap. II di *Individuals*, London 1959.
- STRUHUL P.R., *The Language Only I Understand*, in «Journal of
Critical Analysis» II, 1970, pp. 31-34.
- WALKER J., *Wittgenstein's Earlier Ethics*, in «American Philoso-
phical Quarterly», V, 1968, pp. 219-32.
- WALERK J., *Wittgenstein's Early Theory of the Will: an Analysis*,
in «Idealistic Studies», III, 1973, pp. 179-205.
- WELLMAN C., *The Meaning of Good*, in AA.VV., *Essays on Wittgen-
stein in Honour of G. H. von Wright*, Amsterdam 1976, pp. 394-416.
- WINCH P., *Can a Good Man Be Harmed*, in «Proceedings of the
Aristotelian Society», LXVI, 1965-66, pp. 55-70.
- WINCH P., *Wittgenstein's Treatment of the Will*, in «Ratio», X,
1968, pp. 38-53. Ristampato in *Ethics and Action*, London 1972.

LA TESTA DELLA MEDUSA E L'OBOLO DELLA LINGUA *

di

IDA CAPPELLI PORENA
Napoli

Nel lungo tempo trascorso dal mio primo contatto con la lirica di Paul Celan, molto della sua figura, della sua vita ormai tragicamente conclusa, è uscito dall'ombra del privato, molta letteratura ha illuminato la sua immagine scavando con acuminati strumenti critici nel buio dei suoi versi e nel segreto delle sue metafore. Ma allora perché ancora Celan? Ancora una proposta di possibile lettura?

Non so se queste mie righe aggiungeranno qualcosa all'esegesi, all'ermeneutica celaniana: forse la loro ambizione è piuttosto quella di aprire altri interrogativi, altri punti di incertezza intorno all'opera enigmatica.

Celan, è stato detto più volte, è un poeta 'tardo', postumo ai poeti del 'tramonto', della 'fine' — Mallarmé, Rilke, Trakl, Benn — uno dei 'Nachgeborenen' cui si rivolge la parola famosa di Brecht (e Celan replicherà « Ein Blatt baumlos / für Bertolt Brecht »)¹. Trascina un'eredità quasi insostenibile, già all'origine segnata di morte.

* Conferenza tenuta a Roma il 12 maggio 1982 all'Istituto Italiano di Studi Germanici in occasione del Convegno 'Omaggio a Paul Celan' organizzato dall'Istituto Austriaco di Cultura in collaborazione con l'Istituto Italiano di Studi Germanici, il «Goethe-Institut» di Roma e con il Centro Culturale «L'indiscreto» e che verrà pubblicata negli atti del convegno a cura di «Studi Germanici».

¹ P. Celan, *Ein Blatt*, in *Schneepart*, Fr. a. M. 1971, p. 59.

È stato anche detto più volte come questa poesia discenda dall'esperienza dell'oscuro, della parola che vela, dell'ambiguità che distrugge la comunicazione diretta, discenda dalle esperienze simboliste, surrealiste, ermetiche. C'è quindi da chiedersi che senso ha, oggi, per una poesia così connotata, tentare di ricostruirne l'itinerario significante, cercare i riferimenti che, ovvii, forse, per l'autore, egli ha tuttavia continuato con ogni cura a nascondere.

L'esegesi di un testo letterario è sempre relativa, ha senso soltanto come approssimazione ottenuta con focalizzazioni graduali e parziali guidate non tanto dai significati di superficie del testo quanto dalle connotazioni di secondo livello, spesso inavvertibili alla lettura immediata.

Nel caso di Celan l'esegesi riguarda un testo poetico di grande complessità e spesso tentativi troppo fortemente direzionati finiscono per non darne ragione. La ricchezza di stimoli di questa poesia scaturisce più che dalla ricchezza delle immagini dall'alto livello tecnico della scrittura, dalla sua inesorabile precisione e dal contrasto fra questa e l'ambiguità in essa contenuta, dalla sua letterarietà quindi e dal suo insondabile contenuto di verità, due aspetti della medesima sostanza. Su questo difficile equilibrio si fonda la ragion d'essere della lirica di Celan, nella minaccia a questo equilibrio il pericolo della sua vanificazione. Mi è sembrato opportuno quindi, mettendo momentaneamente fra parentesi la vasta letteratura critica², operare una ri-

² Non è mia intenzione riportare qui una bibliografia completa della 'Sekundärliteratur' celaniana. Fino al 1977 rimando alla bibliografia che S. Reichert ha pubblicato su «Text + Kritik» 53/54 dedicato a Paul Celan, pp. 88-104. Dello stesso anno sono anche i saggi di H. Künkler, *Die Abgründe streunen. Zur Deutung zweier Gedichte des späten Celan*, e M. Specchio, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di P. C.*, apparsi ambedue su «Studi Tedeschi» XX, 3, Napoli 1977, rispettivamente alle pp. 7-50 e 51-83. Segnalo inoltre: I. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt a.M. 1979; S. de Lugnani, *Paul Celan: «Ich hörte sagen»*. Una proposta d'interpretazione, in «Studi Tedeschi», XXI, 3, Napoli 1978, pp. 81-110; id., «Il Tredici Febbraio» di Paul Celan, in «Nuova Corrente», 79-80 (1979), pp. 477-500; *Paul Celan:*

flessione sul testo, che lasci parlare la sua complessità e la sua oscurità senza bloccarle «am Rande des Verstummens»: questa complessità e questa oscurità sono infatti il costituirsi stesso del testo poetico a segno e quindi ad atto di comunicazione:

[...] das Gedicht spricht [...] Das Gedicht will zu einem andern [...] es wird Gespräch — oft ist es ein verzweifertes Gespräch³.

Sono parole di Celan, citate infinite volte da quella *Rede* in occasione del 'Büchnerpreis', che ha il significativo titolo *Der Meridian* e che viene generalmente considerata come l'enunciazione di una poetica⁴: la poesia di Celan, anche la più oscura, quella più vicina ai confini del silenzio è comunque alla ricerca di un Tu a cui rivolgersi, di un interlocutore.

Solo una struttura linguistica complessa può trasmettere, grazie all'ambiguità della lingua letteraria, livelli di informazione che la lingua normale non potrebbe mai dare e l'informazione (la comunicazione, il contenuto) non può esserci al di fuori di questa scrittura. Se ciò vale in genere per tutta la lirica e in particolare per quella posteriore a Mallarmé, tanto più sembra confermarlo la poesia di Celan, per il quale la fissazione dell'esperienza nella parola che la comunica è avvertita come prigionia mortale.

Non c'è parola in questo poeta che non rimandi a una

La poesia come Flaschenpost, in *Miscellanea I*, Del Bianco, 1979, pp. 125-135; G. Bevilacqua, *Paul Celan: dall'antiparola al mutore coatto*, in «Il Contesto», I (1977), pp. 133-148; H. M. Krämer, *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von P. C.*, Mainz 1979; W. Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a.M. 1980; L. A. Prezer, *Geschicht — und sozialkritische Dimensionen in P.C.s Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte*, Bonn 1980; U. M. Ölmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: I Bachmann, G. Eich, P. Celan*, Stuttgart 1980.

³ P. Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960*, Fischer, Frankfurt a.M., 1961, p. 16 e 18.

⁴ Cfr. in particolare il volume di G. Buhr, *Celans Poetik*, Göttingen 1976.

pluralità di situazioni, che non si agganci ad altre parole dello stesso testo o di altri testi, anteriori e posteriori, in una sorta di labirinto di sensi occulti (occultati), di sensi ipotetici che costituisce la trama di fondo di tutta la sua poesia. Ancora una volta la ricerca di significati puntuali in Celan sembra aver tutt'al più il senso che una carta topografica può avere in confronto al senso della città rappresentata. Penso quindi che un accostamento adeguato alle liriche celaniane non possa darsi distruggendo la loro intrinseca ambiguità con il bisturi interpretativo, ma che convenga accostarvisi 'iconicamente' come a un significante il cui significato si sottrae con perentorietà a qualsiasi scissione esegetica.

La figura che le domina è quella circolare del meridiano, del cammino cioè solo apparente da un polo all'altro dell'esperienza per tornare all'origine:

Ich suche die Gegend, aus der Reinhold Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner begegneten, kommen. Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft.

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte — auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß.

Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und [...] ich finde etwas! [...] Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.

Ich finde etwas — wie die Sprache — Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei — heitererweise — sogar die Tropen Durchkreuzendes —; ich finde ... einen *Meridian*⁵.

Che lo stesso Celan assegnasse al *Meridian* il significato di un manifesto di poetica è noto a chiunque si sia interessato delle sue opere. Trovo tuttavia utile riportare qui il brano di una lettera, che Celan mi scrisse nel 1965:

⁵ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 23.

Kennen sie meine Büchnerpreis-Rede? Sie ist in kleiner Broschüre, unter dem Titel 'Der Meridian' bei S. Fischer erschienen. [...] Einiges von dem, was mir als dem Geschriebenen ko-extensiv erscheint, habe ich dort, in Zeitnot und mit allzu eiligen Worten, zu sagen versucht.

« Mit allzu eiligen Worten »: non è esattamente questa l'espressione che si attaglia al cammino meditato e tortuoso di quel testo, dove la parola si organizza faticosamente in concetti, emerge per gradi tra sussulti e rimandi, cenni e parentesi, in un movimento statico — se posso esprimermi con un ossimoro — che cerca e trova nell'oscurità e nell'ambiguità la sua massima precisione. Ma il *Meridian* è, per affermazione dello stesso Celan un « dem Geschriebenen ko-extensiv » qualcosa di co-esteso all'opera poetica, rimanda quindi *per analogia* — rifiutando un accostamento che prescindere dalla sua struttura, dal suo essere così e non in un altro modo — rimanda alle *Dichtungen* e indica *proprio nella loro totalità* il codice necessario alla lettura, che a sua volta rimanderà incessantemente al *Meridian*, facendo dell'intera opera celaniana una dichiarazione e, contemporaneamente, un'attuazione di poetica.

Ascoltiamo quindi ciò che l'insieme di questi testi comunica, cercando di non separare « Kunst » da « Dichtung », tecnica da poesia.

Possiamo distinguere in essi due sistemi divergenti di forze: uno è quello della deflagrazione sul piano dei significati e dei possibili collegamenti concettuali fra termini e termine, fra parte e parte delle singole poesie, l'altro è, al contrario, quello delle forze coesive che nonostante tutto li tengono assieme. La forma costringe nello spazio breve di una lirica una miriade di significati in esplosione, la reazione a catena è sotto il controllo della « Kunst ». La forma è la prigioniera e il linguaggio produce la forma: ma allora il linguaggio è la prigioniera, una prigioniera che è la *ratio* stessa della sua poesia.

La parola che deflagra perde il significato, ma trattenuta da nessi grammaticali, pietrificata nella forma tortuosa, a spirale, blocca il reale. Esercita su di esso un controllo ossessivo fissandolo nella contemporaneità spaziale e tem-

porale di un movimento solo apparente lungo il cammino di un meridiano, il cammino del ritorno.

« Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein » — cita Celan dal *Lenz* di Büchner, il Lenz che vorrebbe pietrificare un gruppo femminile d'antica, commovente bellezza — « Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können... »⁶.

Qui parla qualcosa di molto profondo. Celan può nominare solo in una citazione 'al quadrato' la 'cosa tremenda', la « Begegnung », l'incontro che costella l'inizio-fine del *suo* meridiano.

Sarebbe facile e anche legittimo interpretare questo accenno in chiave psicologica come l'incontro con l'« immagine intollerabile »⁷ di un archetipo negativo emergente da lontane stratificazioni. La primitiva bellezza di Medusa tramutata per sempre in un aspetto terrificante, nel mostro il cui sguardo diretto produce un'immediata « fissazione », l'immagine che parla di un orrore capace di smembrare la personalità nel delirio, nella psicosi. Celan però fa emergere questa immagine in modo cautamente mediato, ritornandovi tortuosamente nel suo discorso, secondo il modello prediletto della spirale, mantenendosi e mantenendoci sempre nell'ambito della letteratura, dove l'« immagine intollerabile » viene a sua volta fissata in forme e strutture pietrificanti. Ci offre quindi un'altra possibilità di lettura che — sempre per analogia e a livello simbolico — permette, sulla falsariga del *Meridian*, di approssimarci ulteriormente al testo poetico.

Medusa, la più terribile delle Gorgoni, divenuta tale per volere di Athena, torna, decapitata da Perseo, alla stessa Athena e l'effigie tremenda del suo volto diviene il fermaglio per le vesti della dea, ne orna anche l'elmo e lo scudo.

⁶ Id., *ivi*, p. 10.

⁷ Mi riferisco qui e oltre al bel saggio di N. Micklem, *L'immagine intollerabile. Lo sfondo mitico della psicosi*, in *Una psicologia poetica*, per un seminario fiorentino di James Hillmann, Firenze 1981, pp. 65-93 traduzione italiana dell'originale *The Intolerable Image: The Mythic Background of Psychosis*, in « Spring » 1979, pp. 1-18.

Athena e Hermes sovrintendono all'impresa di Perseo che, munito di armi, utensili e consigli necessari si avventura invisibile nel mondo lontano e pietrificato dell'estremo occidentale, vicino alle Esperidi e al regno dei morti.

Il mito, almeno in questa versione, ci illustra come in qualche modo l'immagine più negativa del femminile e della bellezza abbia strettamente a che fare col Logos e con l'ambiguità ermetica. « Das Medusenhaupt », dice Celan, è anche « das Unheimliche, die Kunst » la τέχνη. Il Medusenhaupt che fissa, che imprigiona l'esperienza, la limita, la pietrifica, la toglie cioè alla « Kreatürlichkeit », ai suoi dati immanenti di tempo e spazio è la parola stessa in quanto concetto e sapienza tecnica. Il concetto limita l'esperienza le toglie la circostanzialità, la caducità, l'« anima » e la porta in una regione di maggiore astrattezza in cui però può diventare paradossalmente anche uno strumento di maggiore comunicazione.

Probabilmente i processi di astrazione sono necessari alla comunicazione. Impoveriscono l'esperienza ma diventano moneta di scambio, convenzione di validità universale.

Questa limitazione è estremamente dolorosa. Limitare l'esperienza a un concetto è per Celan un atto di inaudita tragicità. Vuole comunicare, sa che per farlo si deve servire della parola, ma la parola — quella dell'artificio — pietrifica l'esperienza, la blocca in 'Kunstwerk', in qualcosa che è nella poesia, nell'espressione, ma cui di fatto è tolta la vita. Tutta la sua poesia, che tenta il superamento della parola, vive *nella* parola, nella tecnica della parola, nella 'Kunst'. Ha la parola come unico rapporto effettivo, ma tende a raggiungere il Tu attraverso un *escamotage* della parola stessa. Solo rendendosi invisibile il poeta può contemplare il volto della Medusa in una superficie che lo riflette e — decapitato il mostro — consegnarlo all'ordine razionale. Ma il volto della Medusa, così vanificato, diventa un ornamento o uno scudo che atterrisce e allontana. In bilico, in lotta costante con il riflesso meduseo, il poeta « selbstvergessen », sceso agli inferi in un cammino ermetico (« geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge.

Und setzte dich frei.»⁸ racchiude nella kipugis, la cesta, il contenitore donato da Hermes, la testa mostruosa e la consegna ad Athena per ritrovarla ancora nello scudo, in forma di 'Kunst'.

Lo scotto da pagare per raggiungere, malgrado tutto, la comunicazione è però ancora una volta la parola:

Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt
sie schmeckt nach Morgen, nach Immer...⁹

l'obolo della lingua, moneta o pietruzza, richiama il pedaggio dovuto a Caronte. Oppure: l'obolo è la lingua stessa, la lingua poetica, veicolo d'espressione e comunicazione. Il poeta, per raggiungere il Tu, si volge *contro* la parola, contro il suo uso abituale, contro la sua « Kreatürlichkeit » e, paradossalmente, con quest'opera di 'fissazione', di pietrificazione, le restituisce la vita.

Was geschah? Der Stein trat aus dem Berge.
Wer erwachte? Du und ich¹⁰.

I suoi mezzi sono molteplici e pertinenti ai vari livelli di organizzazione del linguaggio. Non scardina in modo rilevante le strutture grammaticali o sintattiche — Celan infatti contravviene molto meno di altri poeti dell'avanguardia postbellica o anche storica alle buone regole della lingua. Più frequente delle infrazioni sintattico-grammaticali è in lui l'uso di concrezioni lessicali che giocano sull'incompatibilità dei significati, dei quali contraddice quasi sempre la logica forzando i 'Gedankengänge', i fili del pensiero, ai limiti di rottura.

Ma ancora più forte della coesione grammaticale e di quella sintattica è in Celan una coesione di natura prettamente musicale che gli ha sempre accattivato il favore

⁸ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 20

⁹ P. Celan, *Es ist alles anders*, in *Die Niemandsrose*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1963, p. 82.

¹⁰ P. Celan, *Was geschah?*, in *Die Niemandsrose*, cit., p. 67.

dei lettori: da un lato una ritmica non convenzionale ma sempre attenta alla riconoscibilità auditiva, dall'altro un uso intensivo dei parallelismi di struttura, anzi perfino delle ridondanze totali o parziali, o di processi di rinvio o accrescimento per strati successivi. Anche in questo caso gli esempi possono essere molti: a parte la troppo nota *Todesfuge*, si pensi a *Engführung* (in ambedue i casi il richiamo musicale è già nel titolo) oppure ad alcune cadenze, in genere conclusive:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer—, immer—
zuzu¹¹.

o, ancora:

Hände, die dorn—
umworbene Wunde, es läutet,
Hände, das Nichts, seine Meere,
Hände, im Ginsterlicht, das
Blutsegel
hält auf dich zu.

Du
du lehrst
du lehrst deine Hände
du lehrst deine Hände du lehrst
du lehrst deine Hände schlafen¹².

L'automatismo della scrittura celaniana, raggiunge, dove è accentuato, effetti ipnotici che tendono a concentrare

¹¹ P. Celan, *Tübingen, Jänner*, in *Die Niemandsrose*, cit., p. 24.

¹² P. Celan, *Matière de Bretagne*, in *Sprachgitter*, p. 33.

l'attenzione del lettore-ascoltatore su un punto espressivo di cui non gli è concesso di cogliere a fondo il significato.

Celan lavora in una situazione di consapevole tragicità, vissuta a un livello emozionale che lo rende profondamente diverso dal poeta che nella 'Kunst', nell'artificio gli è più affine: Mallarmé. Le sue metafore, le sue « Begegnungen » non si collocano sui raggi del suo meridiano, non hanno cioè una direzionalità verso l'esterno, ma restano prigioniere del cerchio stesso, 'implodono' anzi nell'unica realtà esperienziale di Celan, il suo io, in un inaudito processo di introversione del mondo. È la dimensione filosofica dell'esistenza, dell'impossibile rapporto fra l'io e le cose, rapporto di contraddizione e di reciproca inconoscibilità. Tuttavia, *al limite*, Celan realizza la comunicazione: le sue liriche parlano. Se da un lato sono lontananze di un'inarrivabile galassia, dall'altro attraggono proprio per il loro enigmatico splendore, seducono e trasmettono continui segnali, invitano il lettore a entrare nel loro lucente percorso. Anche quando si riferiscono a eventi esterni sono emblemi del privato, espressi però con immagini che 'suonano' in qualche modo 'pubbliche'.

La dimensione privata e segreta di Celan — cerchio e spirale — si congela in immagini simboliche di portata molto vasta, quasi immagini archetipiche, che hanno quindi risonanza collettiva anche se inserite in un percorso individuale.

Forse l'esempio più complesso e completo di questa singolare dialettica fra pubblico e privato, storia del mondo e storia individuale è rappresentato dalla componente ebraica nell'opera celaniana, che trova, mi sembra, la sua più completa espressione nel gruppo delle grandi liriche di *Niemandrose: Und mit dem Buch aus Tarussa, La contrescarpe, Hüttenfenster, Es ist alles anders, Hinausgekrönt, hinaus gespien in die Nacht, Benedikta*, ecc.

Qui la miracolosa coincidenza fra pietrificazione della lingua e sua liberazione tocca il suo apice:

Es ist alles anders, als du es dir denkst, als ich es mir denke,
die Fahne weht noch,
die kleinen Geheimnisse sind noch bei sich,
sie werfen noch Schatten, davon
lebst du, leb ich, leben wir.

Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt,
sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg
nach Rußland steigt dir ins Herz,
die karelische Birke
hat
gewartet,
der Name Ossip kommt auf dich zu,

pagato l'obolo, può avvenire la magica sostituzione di persona fra Celan e Mandel'stam che assume, grazie ai fattori ritmici e le simmetrie dei versi, il valore solenne di un rituale e la lirica si apre a una visione in positivo dell'universo:

[...] ein Widderhorn hebt dich
— Tekiah! —

wie ein Posaunenschall über die Nächte hinweg in den Tag, die
[Auguren

zerfleischen einander, der Mensch
hat seinen Frieden, der Gott
hat den seinen, die Liebe
kehrt in die Betten zurück, das Haar
der Frauen wächst wieder,
die nach innen gestülpte
Knospe an ihrer Brust
tritt wieder zutage, lebens—
herzlinienhin erwacht sie
dir in der Hand, die den Lendenweg hochklomm —¹³.

È un messaggio disperato, un essere-dopo-la-morte che ripropone la cupa tematica celaniana in chiave di irrealtà, in un'ipotesi assurda, distesa e positiva: « im Lichte der Utopie ».

Dopo *Niemandrose* un progressivo raggelarsi di questo processo farà parlare la critica di poesia sempre più « an

¹³ P. Celan, *Es ist alles anders*, cit.

der Grenze des Schweigens»¹⁴, di ultime forze, di vuoti espedienti tecnici, di imminente rischio di fallimento. In realtà, nei volumi successivi a *Niemandrose*, specialmente *Fadensonnen* e *Lichtzwang*¹⁵ (per i due postumi¹⁶ il discorso è ancora diverso), la comunicazione, il messaggio non arrivano più o *non solo* dalle singole liriche ma piuttosto dal loro insieme e questo è difficile da accettare per una critica che insiste a scindere il piano dei contenuti da quello delle strutture o che tende a degustare il prodotto in chiave estetica.

Proseguendo nell'assurdo l'itinerario proposto da Celan possiamo concludere forse azzardando un ribaltamento del rapporto: se il 'pubblico', la storia del nostro mondo si concentra in Celan stesso, nel centro del suo meridiano, a noi sembra accadere il contrario: che la singolarità Celan, pietrificata nella parola che imprigiona, esplosa fino a identificarsi con la totalità dell'esperienza tragica dell'uomo contemporaneo. Il Tu raggiunto a prezzo dell'annientamento dell'io.

¹⁴ Mi riferisco tra l'altro all'articolo particolarmente crudele di R. Hartung apparso sulla «Zeit» il 22 nov. 1968 in recensione a *Fadensonnen*.

¹⁵ Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968, e 1970.

¹⁶ *Schneepart*, Frankfurt a.M. 1971 e *Zeitgehöft*, ivi, 1976.

EBRAICITÀ IN CANETTI E CAOS DEL REALE

di
PAOLO CONSIGLI
Milano

« Il mio odio per la morte presuppone un'incessante consapevolezza della morte: mi meraviglio di riuscire a vivere così. »

ELIAS CANETTI

« Mi liberino da questa allucinazione! » mormora il protagonista del romanzo di Canetti *Die Blendung* (*Auto da fè* in italiano), il grande sinologo Peter Kien, incalzato dai poliziotti durante un interrogatorio. È uno dei sospiri più inquietanti, eppure più lucidi, del professor Kien, l'eroe canettiano smarrito che lotta contro il dissolvimento del proprio Io.

Elias Canetti, ebreo nato nel 1905 in Bulgaria da genitori di lontana origine spagnola, durante il suo lungo soggiorno a Vienna ha scritto nel 1932 e pubblicato nel 1935 il romanzo di cui si occupa questo studio. L'*Auto da fè*¹ ha avuto un destino bizzarro giacché ha conosciuto il successo solo molti anni dopo la I^a edizione, ma nonostante il consenso tardivo è uno dei prodotti migliori della generazione degli ebrei che fra le due guerre hanno occupato un posto predominante nella letteratura europea specie in lingua tedesca. Il romanzo, l'ultimo esemplare del grande

¹ Cfr. E. Canetti, *Die Blendung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, (trad. it. E. Canetti, *Auto da fè*, Garzanti, Milano 1974, trad. di B. e L. Zagari).

« Roman » austriaco novecentesco, uno degli ultimi prodotti della cultura plurinazionale absburgica e postabsburgica, è in sostanza la parabola della difesa dell'individuo contro il soffocamento del proprio Io; si conclude col rogo dell'immensa biblioteca del protagonista e con la sua morte, nel pieno del suo abbagliamento, cioè della sua caduta nell'irrazionale, preso dalla paradossale isteria di distruggere tutto per sopravvivere, persino il proprio corpo. Non è un caso, quindi, che l'originale titolo tedesco del libro sia *Die Blendung* e cioè « l'Abbaccinamento ».

Non è nemmeno un caso che *l'Auto da fè*, storia di uomini e donne soli, perduti, perseguitati da una realtà che li condanna di continuo, sia stata scritta da una persona staccatasi dall'ambiente e dalle tradizioni dei padri, condannata appunto ad un esilio fra gente ostile, che è anche esilio da un mondo di valori certi. A questo proposito, Kafka dava un'immagine molto azzeccata degli ebrei come lui che si dibattevano in un immane conflitto esistenziale:

Staccarsi dall'ebraismo, nella maggior parte dei casi con il non chiaro consenso dei padri (questa poca chiarezza era ciò che provocava la rivolta) vollero la maggior parte di coloro che presero a scrivere in tedesco — lo vollero, ma con le zampette posteriori erano ancora attaccati all'ebraismo dei padri e con quelle anteriori non trovavano ancora nuovo terreno. La disperazione che ne veniva era la loro ispirazione².

Anche i protagonisti dell'*Auto da fè* sono il prodotto di questa ispirazione.

Il romanzo, in sintesi, racconta le vicende occorse al sinologo Peter Kien a partire dal matrimonio contratto

² F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1958, p. 337. Nella stessa lettera del 1921, Kafka indicava in Karl Kraus colui che aveva individuato i conflitti di questi scrittori « nel rapporto dei giovani ebrei col loro ebraismo ». E in un colloquio con Brod nota: « Karl Kraus rinchiude gli autori ebrei nel suo inferno, li sorveglia attentamente, osserva una rigida disciplina. Dimentica soltanto che in questo inferno dovrebbe entrare anche lui ».

con la propria governante che, nel corso dell'opera, diventerà il polo di scontro di Kien, l'antitesi della personalità del sinologo sommersa, appartata e dedita in tutto e per tutti ai libri. Sullo sfondo di questo scontro anche sanguinoso e grottesco, si affacciano personaggi picareschi, accattoni, delinquenti, nati da un mondo arraffatore e assurdo, ma che costituiscono la vera realtà contrapposta al cosmo dei libri di Kien: ma quest'ultimo, nel suo mondo distaccato, non è al di fuori di qualsiasi rapporto di necessità e di bisogni con quelli che lo circondano, al contrario dello straordinario Simon Tanner del romanzo di Robert Walser. Kien vive in un universo appartato, alienato. Unico contorno a questa massa di individui, colti ognuno (dal violento portinaio di casa, alla moglie Therese, al gobbo Fischerle e la sua banda e allo stesso Kien), da follie paranoiche, è il Banco dei Pegni della città, che è poi un altro protagonista del romanzo, nell'immagine del quale si cela il mondo della dissacrazione della letteratura e dello smercio della Parola. Verso la fine del romanzo, accorre in aiuto al fratello, oppresso da un mondo che non riesce ad accettare e che crede un'« allucinazione », lo psichiatra Georg Kien: il romanzo si conclude con il suicidio di Peter nel rogo da lui stesso appiccato.

Kien è il simbolo dell'Io borghese, amante della cristallizzazione del reale e propugnatore di valori eterni, che sta per essere nullificato da una realtà che lo nega, che cerca la sua decomposizione e la sua anonimità. Di fronte a una moglie che cerca di impossessarsi del suo testamento, all'egoismo di fondo di Fischerle e della sua banda, di fronte alla folla inferocita che in un episodio centrale del libro tenta di linciare come ladro, Kien lotta strenuamente contro la disgregazione del proprio Io; la sua è una lotta, ma mai diretta, contro un mondo assurdo e violento nel quale la trasformazione sociale, che è caos puro, esige l'appiattimento e la dissoluzione della coscienza individuale borghese, dell'uomo stabile, apparentemente conscio e razionale.

Eppure, le reazioni di Kien ai tentativi della realtà di reificarlo sono l'irrazionalità mascherata da razionalità,

il linguaggio apparentemente logico rivela l'instabilità mentale dell'eroe canettiano. Per difendersi Kien (che, lo ripeto, qui assurge a simbolo) si isola nell'universo dei propri libri,

i libri sono muti, parlano e tuttavia sono muti, ecco la loro straordinaria qualità, parlano e tu li senti più rapidamente che se dovessi ascoltarli con le orecchie.

Attraverso il rifugio della saggezza dei libri contrapposta all'assurdità del reale, Kien instaura un soliloquio proprio perché in un mondo che non pretende di essere logico l'Io necessita di un dialogo. Canetti, così, ci descrive i suoi personaggi calandoli come Camus in una dimensione assurda ma straordinariamente verosimile. La moglie di Kien, l'"allucinazione" che ha Kien della sua gonna blu, il rozzo, violento e depressivo portinario Pfaff, vivono in un certo senso nella stessa dimensione psichica degenerata, nella scissione irrazionale dell'Io, nell'egoismo sfrenato e nella deformazione del proprio senso critico tipico dei malati di mente che cura Georg, il fratello di Kien; Kien, pur nella sua impotenza, rientra nella tipologia egoista e folle che accomuna tutti i personaggi canettiani.

La realtà che Canetti affresca con freddezza e precisione di particolari è il regno dell'atto gratuito, dell'incomunicabilità, dei *qui pro quo*, dell'ipocrisia, della violenza ingiustificata, del caos sociale, sostanzialmente un mondo di rinnegati e offesi; nella sua varietà e nei suoi accenti di colore, sembra sia il mondo della repubblica di Weimar (piuttosto che l'Austria postabsburgica), passato sotto il vaglio forse deformante ma profondo dei registi espressionisti tedeschi. Non è un caso che Canetti abbia vissuto in prima persona i fermenti dell'Avanguardia letteraria del nostro secolo, che abbia conosciuto personalmente Karl Kraus e Hermann Broch.

Tutti i personaggi di Canetti rincorrono sogni avventati e meschini, tutti eccetto l'omino gobbo Fischerle, l'ebreo aspirante campione di scacchi, immerso nella malavita e abituato alla violenza e alla sopraffazione da un ambiente che ha cercato continuamente, appunto, di fargli

violenza e di sopraffarlo. Paradossalmente Canetti potrebbe essere affiancato a Fischerle per la comune condizione di ebreo e anche per questo aforisma che Canetti ha scritto nel suo quaderno di appunti:

Non avrei imparato a conoscere realmente il potere se non lo avessi esercitato e non fossi anche divenuto vittima di tale esercizio. Così sono esperto del potere in modo triplice: l'ho osservato, l'ho esercitato, l'ho patito³.

Fischerle rappresenta l'estrema esemplificazione di questa condizione. Figura scaltra eppure piena di *pathos* (tanto da diventare epica), è un simbolo dell'ebreo in esilio, quello dell'imprenditore, potente e impotente allo stesso tempo, ricco e povero, capitalista e sfruttato.

Fischerle conosceva storie terribili di ebrei rimasti sepolti sotto le macerie di una chiesa, crollata perché non era posto per loro⁴.

Attraverso l'artificio della parabola, Canetti fornisce con l'immagine mitica di una chiesa caduta in frantumi la tragedia di un popolo e la contemporanea autodissacrazione perpetrata del cristianesimo attraverso la persecuzione contro gli ebrei.

Nel 1944 Canetti scrive:

la più grande tentazione della mia vita, l'unica contro la quale mi sia stato difficilissimo lottare, è questa: essere interamente ebreo⁵.

³ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, Hanser Verlag, München 1974, p. 112, (trad. it. di F. Jesi, E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, Adelphi, Milano 1978, p. 118).

⁴ E. Canetti, *Die Blendung*, cit., p. 218, (trad. it. p. 259).

⁵ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 140, p. 71, (trad. it. p. 77). Lo sdoppiamento nell'ebreo fra identità e comportamento, a cui egli è obbligato per essere tollerato nella società dopo l'uscita dai ghetti o dallo *shtetl*, spesso produce fra conflitti e mascheramenti un'arte difficile da decifrare nei suoi parametri e contenuti ebraici.

Anche Canetti, come ad esempio Kafka, Broch, Roth e Babel' — per citare alcuni nomi che vivono una stessa condizione storica anche se appartengono a destini diversi — è un ebreo *deraciné*, staccato cioè dalla ortoprassia ebraica (forse anche più di questi ultimi). È costretto a scontrarsi con la propria contraddizione di ebreo sulla via dell'assimilazione; è un aspetto della propria esistenza che Canetti non riesce a risolvere, mantenendo tuttavia un preciso distacco dalla tradizione ebraica, diversamente da uno dei suoi più cari modelli: Kafka. Canetti quindi vive la propria identità ebraica essenzialmente come condizione oggettiva e allo stesso tempo inalienabile, come parte della propria storia di 'esule'. Nelle sue opere l'ebreo è visto sempre nella sua accezione di 'fenomeno', di fatto empirico che non sembra influire eccessivamente sulla sua formazione di filosofo e di uomo di pensiero.

Nella produzione canettiana complessiva, il tema 'ebrei' compare piuttosto raramente, se si fa eccezione per *l'Auto da fè* e il personaggio centrale di Fischerle. Canetti non ha vissuto violentemente il distacco dalla ortoprassia ebraica, come ad esempio Babel'; né si è mai avvicinato particolarmente agli ambienti esplicitamente ebraici anche laici, come fece Koestler da giovane, militando nel sionismo politico e immigrando in Palestina. L'identità ebraica di Canetti ha perso i connotati di collettività e di bisogno di un contatto concreto col popolo che si ritrovano in Babel' e nel continuo affanno di quest'ultimo di ritrovarsi spiritualmente oltre che storicamente con la propria gente. Ricordiamoci che Babel' è stato anche il prodotto dell'Ebraismo orientale misticheggiante del Chassidismo e del ghetto di Odessa, mentre l'ambiente ebraico bulgaro di Canetti è un erede dell'Ebraismo razionale spagnolo e dei pseudoapostati mariani.

Il grado di assimilazione di Canetti è quindi più avanzato, eppure il fattore 'ebreo' sia nei racconti di Babel' che nell'*Auto da fè* di Canetti assume lo stesso significato al di là della diversa partecipazione emotiva dei due scrittori.

Lo scrittore russo Isaak Babel', l'attento celebratore

de *L'Armata a Cavallo* che lo stesso Canetti ha conosciuto di persona, ha scritto:

con le orbite vuote il chassidismo sta ancora in piedi al crocevia dei venti infuriati della storia.

Queste immagini nette esemplificano la *condition juive* di questo secolo, dell'ebreo che con la sua saggezza rimane, pur essendone completamente sommerso, estraneo al caos della storia e perseguitato resta 'in piedi': è un motivo ricorrente anche nella narrativa di Joseph Roth, in Stefan Zweig, in Kafka e nei fratelli Singer⁶. Il chassidismo, che viene subito associato agli *shtetl* dell'Europa Orientale, i miseri villaggi in cui erano costretti a vivere gli ebrei della Polonia e della Russia, è il simbolo della posizione meta-storica ebraica, magicamente invulnerabile nonostante gli sterminii e i pogrom. Fischerle è anch'esso una metafora tutta particolare dell'ebraismo, perseguitato, smarrito, e ciò nonostante in piedi.

La sintesi ebraico-tedesca-mitteleuropea trova in Canetti la sua più tragica esemplificazione: l'estinzione del sacro, il declino di una società massificata, portano nell'*Auto da fè* alla visione di una società confusa, paranoica, assurda e degenerata, nella quale « Dio è il passato », « la colpa di tutti i dolori è il presente »⁷ e l'io si dissolve in un'odissea senza sbocchi. Come *I sonnambuli* di Hermann Broch⁸ e

⁶ Canetti non è né il Lazik Reutschwanetz del romanzo di Il'ya Ehrenburg, che contrappone al disordine i valori del Talmud e il loro universo metastorico, né il Franz Tunda, il protagonista picaresco di *Flucht ohne Ende* di Joseph Roth che fra la Russia rivoluzionaria, la Germania e la Francia dissolve la propria identità e perde ogni criterio di giudizio. Canetti appartiene al novero di quegli ebrei di origine mediterranea che non vivono la lacerazione tra tradizione e assimilazione, piuttosto nella coscienza dell'assenza di una sintesi possibile tra le due: Canetti rimane nello spartiacque, in un punto al di fuori che lo elegge a 'giudice' del suo tempo.

⁷ E. Canetti, *Die Blendung*, cit., p. 140 (trad. it. p. 167).

⁸ L'immagine fosca della realtà, e quindi di caduta, non esclude la dimensione utopica della redenzione, ma nasconde l'immagine

i personaggi di Musil, Kien è incapace di vivere il proprio presente. Si isola talmente dalla realtà che dirà all'inizio del romanzo: « qui non ci sono libri. Tutto è vanità »; l'isolamento è l'unica possibilità, inadeguata, lasciata all'Io borghese di preservarsi.

L'errore spaventoso sta nell'espressione 'l'uomo'; l'uomo non è un'unità; contiene in sé tutto ciò che ha violentato⁹.

Come il protagonista del suo romanzo, Canetti si rifugia nello studio di Confucio e dei filosofi cinesi che gli ripropongono valori perenni e un senso all'esistenza, e si affaccenda ad esaminare con l'attenzione che gli è caratteristica la figura dei profeti. « I profeti, lamentandosi, preannunciano l'antico », e l'antico sembra essere per Canetti il luogo attingibile per il cammino esistenziale dell'uomo. Come ebreo, vede già nel passato, nel suo profondo scandagliamento, le tracce del futuro perché, per dirla col suo maestro Karl Kraus, nell'« origine » è contenuta « la meta » stessa. Proprio Benjamin vedeva la dimensione ebraica di Kraus, e automaticamente di se stesso, nel profondo interesse per la totalità dell'accadimento umano come ampolla di valori sempre vivi e attuali: si tratta di un'inclinazione sempre presente anche in Canetti. Così la memoria diventa anche per il sinologo Kien un patrimonio a cui aggrapparsi per sopravvivere nel vortice del presente (la memoria che è secondo Martin Buber la base del popolo ebraico nel suo legame binario col passato e col futuro). Così, Kien si affida solamente alla propria immensa memoria che teme di vanificare:

della redenzione stessa. Canetti sembra così allacciarsi per certi versi alla tradizione del pensiero negativo di Benjamin e Bloch. D'altra parte, l'immagine mitica dell'America, vista da Fischerle nella 'Blendung' come unica via d'uscita, si riallaccia a una simile possibilità redentiva metaforica in Kafka e in uno dei protagonisti de *I Sonnambuli* di Broch, Esch, il cui simbolo rimane appunto l'America.

⁹ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 64 (trad. it. p. 71).

per quanto poteva ricordare non era mai incorso in errori di memoria ...¹⁰.

Ma la sua è una memoria statica, nozionistica, profondamente diversa da quella 'ebraica' perché alienata, deformante del presente. Lo stesso fratello Georg esclamerà:

Che ingorda mancanza di fantasia c'è in questo Peter! Un cervello di piombo, fatto di caratteri fusi, freddo, rigido e pesante. Forse un prodigio dal punto di vista tecnico, ma si può ancora parlare di prodigi nella nostra epoca dominata dalla tecnica? L'idea più ardita che un filologo riesce a maturare è quella dell'assassinio di sua moglie¹¹.

Nell'*Auto da fè* Canetti innesca con lo straordinario personaggio del gobbo Fischerle il meccanismo dell'allegoria: l'ebreo è l'emarginato per eccellenza che tenta la scalata all'integrazione nella società senza riuscirci, un'intelligenza trasportata dai libri al mondo degli affari per garantirsi la sopravvivenza:

quell'omino che aveva quasi la sua [di Kien] stessa età era vissuto in esilio, senza libri, per un gran numero d'anni¹².

¹⁰ E. Canetti, *Die Blendung*, cit., p. 16 (trad. it. p. 18).

¹¹ E. Canetti, *ivi*, p. 401 (trad. it. p. 479). Se mi è consentito, credo che qui Georg trovi il nodo di maggior incomprensione col fratello, che gli impedisce di capire a fondo la sostanziale paranoia di Peter. Quest'ultimo non è come crede il fratello solamente un prodotto tecnologico a tutti gli effetti privo di fantasia, ma esattamente l'opposto: l'atteggiamento di Kien nei confronti della realtà riposa su un piano simbolico, è capace di creare simboli che esprimono la sua personale situazione come la situazione del mondo intero. Solo, non si tratta del simbolismo universale dei mistici; il simbolo dell'uomo moderno perde obbiettività, racchiuso nel mondo privato dell'individuo e, come nota laconicamente Canetti « alle Zauberei, seit sie in die Technik eingegangen ist, ist einem so lästig geworden, daß man es nicht einmal mehr erträgt, in der Kabbala von ihr zu lesen » (E. Canetti, *Alle vergeudete Verehrung — Aufzeichnungen 1949-1960*, V. Hanser, München 1970, p. 67).

¹² Per Kien il concetto di patria diventa sinonimo di « cosmo personale »: « La migliore definizione di patria è: biblioteca » (E. Ca-

In una xilografia medievale erano raffigurati una trentina di ebrei che bruciavano sul rogo e che ancora lassù gridavano ostinatamente le loro preghiere¹³.

L'ebraicità resta per Canetti un'incognita stupefacente. Intanto, l'immagine del rogo, del fuoco.

Il fuoco dilaga; è contagioso e insaziabile... ciò che era separato è destinato ad essere unito in breve tempo dal fuoco. Gli oggetti diversi e isolati vengono tutti assorbiti nelle medesime fiamme, e divengono così uguali da sparire interamente¹⁴.

Il fuoco, il rogo appunto, è un chiaro simbolo della massa che dilaga e si espande, che fagocita gli individui e li rende tutti uguali, è la distruzione dell'Io.

Ritornano, perciò, richiami e riflessioni sugli ebrei (e indirettamente su se stesso, com'è naturale) nel suo romanzo, nei suoi saggi, nei suoi quaderni d'appunti pubblicati in italiano col titolo *La provincia dell'uomo*, stesi tra il 1942 e il 1972 e nell'interessante autobiografia della giovinezza uscita nel 1977 col titolo *Die gerettete Zunge*. Questo immenso ritorno ai ricordi d'infanzia e dell'immediata adolescenza rappresenta con una prosa lucida e scorrevole le impressioni e le esperienze più toccanti della giovinezza di Canetti; ricorrono perciò anche immagini dell'ambiente dell'ebraismo sefardita bulgaro accompagnate dalle tipiche manifestazioni di antisemitismo dell'epoca. E ancora, nell'autobiografia risalta l'educazione 'tradizionalista' del nonno e della famiglia che non ha però saputo offrire al piccolo Elias un valido insegnamento ebraico tradizionale rimasto così quasi estraneo all'autore. Canetti, lo confessa

netti, *ivi*, p. 48, trad. it. p. 56). L'ebreo, invece, è cosciente della propria condizione di esiliato e, nel caso dello « Ostjude », considera il Libro tutt'al più come rifugio temporaneo, come unico patrimonio garante della propria memoria e della redenzione.

¹³ E. Canetti, *ivi*, p. 35 (trad. it. p. 40).

¹⁴ E. Canetti, *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960 (E. Canetti, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano 1972, trad. di F. Jesi, p. 72).

egli stesso, ha cominciato ad interessarsi dei profeti non attraverso la Bibbia, ma ammirando gli affreschi di Michelangelo. Da questo punto, Canetti, in particolar modo durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, comincia ad affrontare lo spinoso rapporto con la Bibbia, un rapporto pervaso dal mistero e dal fascino di un'opera portentosa, « commisurata alla sventura dell'uomo », di cui è difficile cogliere nel suo insieme la complessità e la profondità.

... Chi, per esempio, potrebbe supporre che dietro una porta vi sia qualcos'altro all'interno della porta stessa o, tutt'al più, della sua ombra?

E. CANETTI, *Auto da fè*

L'*Auto da fè* è simile ad una parabola kafkiana: quasi in ogni pagina respira l'inquieto spirito analitico di Kafka.

Fra tutti gli scrittori [Kafka] è l'unico che il potere non abbia in alcun modo contagiato; non vi è potere, di nessun genere, cui egli ricorra¹⁵.

Per Canetti, Kafka diviene l'interprete più grande della potenza esercitata dall'uomo moderno e su di esso, pur restando incontaminato dalla volontà di potenza. Come ha scritto Magris:

Kafka ha mostrato come la prassi di potere si eserciti anche in una inflessione della voce, in un gesto della mano, nel modo di piegare una cartella o di tracciare una riga su un nome¹⁶.

Il gesto è un sintomo rivelatore importantissimo: Kien osservando attraverso un foro le gambe delle persone che entrano nel palazzo di casa, le individua una volta per tutte.

¹⁵ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 129 (trad. it. p. 137).

¹⁶ C. Magris, *Potere e sopravvivenza*, « Corriere della sera », Milano, 7 agosto 1974. Magris ha ripreso il concetto di gestualità kafkiana dal famoso saggio di Walter Benjamin (vedi più avanti).

Lo scrittore che ha dato espressione più pura al nostro secolo e che perciò considero la sua manifestazione più essenziale, Kafka... non giunge mai alla fine con nulla, ciò che lo inquieta è sempre la stessa cosa, dal principio alla fine. Torna sempre a rovesciarla, la riscrive, la ripercorre con passi diversi¹⁷.

Canetti, attraverso questa proposta di Kafka, non ha fatto che riprodurre la propria impostazione di scrittore poliedrico, attanagliato da temi continuamente ricorrenti: quello della morte, della metamorfosi, della cecità e del potere.

Come per Kafka, così per Canetti non esiste una netta demarcazione tra realtà e sogno: ciò che Canetti annota non è che un frammento dei tanti mondi soggettivi di ciascun personaggio. Come in Kafka e Freud, il sogno diventa il regno dell'interpretazione del reale. Come in Kafka, l'uomo rimane 'abbagliato' da una realtà caotica che vive ma non può descrivere compiutamente e che si limita a contemplare: l'immagine dell'Io schiacciato di Canetti è di pura ispirazione kafkiana così come l'uso del linguaggio stesso, al limite dell'onirico, un idioma spesso finemente articolato.

Kafka fa assurgere tutto il materiale del proprio romanzo a simbolo, e così fa anche Canetti; il violento e amorale portinaio Pfaff che ha ucciso di botte la propria figlia, ex-poliziotto frustrato che vive in ragione della propria violenza mascherata dall'onore, è la metafora dell'aguzzino fascista. Il rogo dei libri al « Theresianum » (il getto banco dei pegni che ha nel nome una chiara assonanza con la moglie odiata di Kien e, caso strano, con la Teresa dell'impero asburgico) rievoca l'immagine terrificante e apocalittica del rogo analogo che verrà perpetuato dai nazisti¹⁸.

¹⁷ E. Canetti, *Die gespaltene Zukunft*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1972, p. 15 (E. Canetti, *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1974, trad. di F. Jesi, p. 18).

¹⁸ Secondo Furio Jesi, la biblioteca del professor Kien è « l'immagine, stravolta in uno specchio deformante, della biblioteca di Sylvestre Bonnard [del celebre romanzo di Anatole France *Le crime*

Infine, estimatore e allievo di Kafka, Canetti ha scritto un commento alle lettere di Kafka a Felice Bauer¹⁹, costruendo una mirabile descrizione di questo sofferto rapporto amoroso, dell'ambiente e degli stati d'animo che lo circondavano. Non è certo un caso: lo scrittore ha condiviso con Kafka anche quella particolare instabilità costruita sulla sintesi tedesco-ebraica-mitteleuropea che si rivela così profondamente nei suoi diari; è possibile, comunque, che Canetti possa dar intuitivamente ragione a Laurent Dispot quando quest'ultimo, riguardo la genealogia del terrorismo, afferma:

Suggerirei un criterio, quello di non fidarsi delle persone cui non piace Kafka²⁰.

Per ritornare al concetto di potere nell'opera di Canetti, penso sia opportuno rifarsi da vicino ad esempi tratti da *Auto da fè* e ricollegarli a quanto detto sopra su Kafka.

Il rapporto che lega Kien alla moglie Therese, ad esempio, non è amoroso, ma si sviluppa in un'ennesima lotta per il potere; allo stesso modo, tutti gli altri personaggi del romanzo sono espressioni della 'libido' del potere, l'unica 'libido' presente che annichilisce qualsiasi sentimento. Anche Kien è un essere freddo che combatte per la propria unità psichica ma che pecca di una megalomania paranoica 'antiemotiva', distruttrice e, in fondo, reazionaria quando rifiuta letteralmente di affrontare con razionalità una realtà

de Sylvestre Bonnard, *membre de l'Institut*]. Lo stesso Kien, sommo bibliofilo, e la sua inquietante governante [Therese] [...] sono tratti tragici di Sylvestre Bonnard e della sua governante, la quale si chiamava per l'appunto Thérèse, anche se non disponeva della personalità terrificante della sua omonima » (F. Jesi, *Materiali mitologici - mito e antropologia nella cultura milleuropea*, Einaudi, Torino 1979, p. 41).

¹⁹ E. Canetti, *Der Andere Prozeß*, Hanser Verlag, München 1969.

²⁰ L. Dispot, *La machine à terreur*, Grasset & Fasquelle, Paris 1977, p. 86 (L. Dispot, *La macchina del terrore*, Marsilio, Venezia 1978, p. 77, trad. di AA.VV.).

che lo circonda e impone una sua evoluzione. È una rigorosa indagine che svela la complessa personalità dello scrittore, tanto che lo stesso Canetti confesserà:

Mostro tanto sprezzo per la realtà solo perché mi impressiona in modo così tremendo²¹.

E Canetti incalza ancora:

ogni uomo ha bisogno di una legittima sfera di oppressione, in cui gli sia consentito di mostrarsi sprezzante e innalzare la propria superbia più in alto della luna²².

A complicare il rapporto 'amoroso' fra Kien e Therese, insorge nel sinologo un velato senso di colpa, l'ammissione temporanea di aver giudicato male la propria partner, l'indecisione di darle il colpo finale per sbarazzarsene definitivamente: tutto questo non è che il riflesso dell'incomunicabilità di fondo e dell'impotenza che percorre tutti i protagonisti del romanzo.

I profeti, lamentandosi, preannunciano l'antico.

ELIAS CANETTI

Nella sua splendida opera autobiografica *Infanzia Berlinese*, Walter Benjamin rievoca l'immagine di una canzone popolare tedesca per bambini che lo ispira, tra l'altro, per descrivere la parabola kafkiana; è l'immagine dell'omino gobbo, « questo inquilino della vita distorta ». La cantilena fa più o meno così:

In cantina voglio andare / il mio vino voglio bere; / ma un gobbetto ahimè compare / e si beve il suo bicchiere... In cucina voglio andare / scaldar voglio il mio brodino: / ma ahimè un

²¹ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., pp. 63-64 (trad. it. p. 70).

²² E. Canetti, *ivi*, p. 61 (trad. it. p. 68).

gobbetto compare / e mi rompe il pentolino... / nella mia stanza voglio andare / a fare il mio lettino, / e un omino gobbo compare / che si mette a sghignazzare²³.

Benjamin parla dell'omino gobbo, immagine dei sogni e delle fantasie di un bambino, dicendo che simboleggia l'oblio di K., protagonista de *Il Processo*.

È il fondo del popolo tedesco come del popolo ebraico... e svanirà quando verrà il Messia, di cui un gran Rabbino ha detto che non intende mutare il mondo con la violenza, ma solo aggiustarlo di pochissimo.

L'omino gobbo di Benjamin ha le stesse caratteristiche dell'omino gobbo di Canetti, Fischerle. È il testimone di un passato rimosso e remoto e del presente squallido, ingiusto, ipocrita; denuncia la grottesca *kermesse* umana contemporanea e la pungola. È l'accattone ironico contro i 'borghesi', gli egoisti, i violenti, gli arraffatori che hanno obliato il passato che torna a ripresentarsi²⁴. L'omino gobbo è una sorta di superio e svanirà, svanirà quando la sua presenza, che è denuncia, non sarà più necessaria. Svanirà con una sonora risata, non certo col ghigno che emette Kien prima di essere inghiottito dalle fiamme della sua

²³ La cantilena si ritrova anche nel saggio su Kafka (vedi W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, II, 2, pp. 416 e sgg.) contenuto in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1977, pp. 261-289, trad. di Renato Solmi. Nelle famose *Tesi di filosofia della storia* (*Geschichtsphilosophische Thesen*), Benjamin narra di un nano gobbo che di nascosto, per mezzo di un complicato gioco di specchi, guida con dei fili un fantoccio giocatore di scacchi: « deve sempre vincere il fantoccio chiamato 'materialismo storico'. Esso può senz'altro farcela con chiunque si prende al suo servizio la teologia » (l'omino gobbo, appunto).

²⁴ Come F. Palmieri ha notato che Charlot racchiude in sé tutti i caratteri principali della commedia del teatro ebraico, allo stesso modo possiamo dire che dietro la gobba distorta di Fischerle si nasconde la curiosità impicciona del 'Kibitzer', la balorda pazzia del 'Meshugge', la soffocante invadenza del 'Nudnik', la sfortuna meschina del 'Nebbech' e la maldestra malasorte dello 'Shlemiel'.

biblioteca. Il passato da cui proviene l'omino gobbo è per Canetti Confucio, sono i profeti, gli ebrei che muoiono sotto le macerie di una chiesa, lo stesso « Dio è passato ». L'omino gobbo svanirà come l'« angelo » di Walter Benjamin;

l'angelo somiglia a tutto ciò da cui io sono stato costretto a separarmi: alle persone e particolarmente alle cose. Nelle cose che non ho più, egli alberga²⁵.

È l'angelo della Kabbalà che ricorda il passato, richiama l'uomo che vuole rinnovarsi e affacciarsi alla rivoluzione, al ritorno storicista al passato: appare solo un attimo per cantare la sua lode al Signore, per poi scomparire assieme alla cosa di cui si fa sorvegliante fedele. Così, l'omino gobbo è l'evanescente sorveglianza di tutte le nostre azioni e risiede nei nostri sensi di colpa; così, il gobbo Fischerle è il custode della coscienza di Kien nell'Auto da fè. Egli scomparirà lasciando dietro a sé un prezioso messaggio per Georg Kien che andrà in aiuto del fratello. C'è molto di ebraico in questa singolare concezione storica che accomuna Benjamin a Canetti:

Il passato non è il modello conservatore di un'età o di una civiltà storica da restaurare, bensì la cifra dell'interiorità; l'assoluto totale dell'anima per la quale tutto è contemporaneo e nulla deve essere scordato o superato²⁶.

²⁵ Vedi il saggio di Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*, in *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 87-138 (in G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978, pp. 9-68).

²⁶ C. Magris, *Lontano da dove*, Einaudi, Torino 1977, p. 142. Su questa scia, il passato, che secondo una bella espressione di Adorno riaffiora nel presente nel momento in cui lo si condanna all'oblio, trova la propria cifra nel Libro per un'umanità che « da quando la stampa è divenuta un'operazione tanto facile, ha del tutto dimenticato la santità che spira da ogni lettera stampata » (cfr. *Die Blendung*, p. 184). Il libro è scaduto a mero materiale di consumo e sta perdendo per il bibliofilo Kien quel mistero, quella « santità » che ne fa un vero oggetto mitologico. Questo atteggiamento, che Canetti senz'altro condivide con il suo personaggio, rievoca

Infine possiamo senz'altro affermare che sia per Benjamin che per Canetti l'omino gobbo è il fantasma non completamente rimosso della più pura identità ebraica, un tassello essenziale per comprendere il reale.

Uno scrittore che sa di esserlo soltanto con frasi altrui.

La sua superbia è la somma della superbia di tutti i derubati. La sua forza: che nulla è suo. Il suo peccato originale: che egli ha improvvisamente fiducia in sé perché non trova più nulla negli altri.

ELIAS CANETTI

Elias Canetti, oltre che romanziere, è saggista e filosofo: il potente stile canettiano si rivela nel saggio a sfondo socio-psico-antropologico di *Massa e Potere*, che fa da vero e proprio contorno all'Auto da fè.

Nel 1925 ho avuto la prima idea di un libro sulla massa. Ma il vero germe del libro è ancora più vecchio: una dimostrazione di lavoratori a Francoforte per la morte di Rathenau, avevo diciassette anni. Comunque la guardi, tutta la mia vita di adulto appare piena di questo libro, ma da quando vivo in Inghilterra non ho quasi lavorato ad altro, seppure con tragiche interruzioni. Meritava questo dispendio? Dovevo fare ciò che ho fatto. Subivo una coazione che non capirò mai. [...] I miei amici, col passare degli anni, persero fiducia in me, andava troppo per le lunghe, non potevo biasimarli. Ora mi dico che mi è riuscito di afferrare questo secolo alla gola²⁷.

l'amore, quasi il culto che da sempre hanno avuto gli ebrei praticanti per ogni singola lettera della Torà: si pensi al 'Notarikon' e alla 'Ghematrià' dei cabbalisti e al rifiuto degli ebrei di leggere la Torà in sinagoga a meno che non sia stata accuratamente scritta a mano. Per i cabbalisti, l'ebraico è il medio trascendentale del linguaggio divino, « rispecchia il linguaggio creatore di Dio »; la lingua non può essere considerata come « mezzo inadeguato di comprensione tra gli uomini » (cfr. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 35).

²⁷ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., pp. 234-235 (trad. it. p. 248).

Il libro, pubblicato nel 1960, è perciò frutto di un lavoro ultratrentennale di attenta ricerca. Nell'*Auto da fè* appaiono 'in nuce' i temi fondamentali di *Massa e Potere*²⁸, ossia i rapporti che legano l'individuo alla collettività e questa alla libido del potere. L'uomo, fin dalle prime mute primitive, si perde nella massa, ama immergersi in un conformismo d'automi abbandonandosi ad una specie di rito pieno di complicati meccanismi e sfumature. La massa nasce dalla paura degli individui di essere aggrediti, il suo impulso primordiale è quello di crescere. Dallo studio dei popoli dell'Asia, dell'Africa, dell'America, Canetti esamina i vari simboli di massa: quello del fuoco (ne abbiamo già parlato), del mare; della pioggia, del vento, ecc. Da questo punto, parte lo studio del potere, anche attraverso un tema canettiano costante: quello della sopravvivenza.

L'istante del 'sopravvivere' è l'istante della potenza. Il terrore suscitato dalla vista di un morto si risolve poi in soddisfazione, poiché chi guarda non è lui stesso il morto. Il morto giace, il sopravvissuto gli sta ritto innanzi, quasi si fosse combattuta una battaglia ed il morto fosse stato ucciso dal sopravvissuto. Nell'atto di sopravvivere, l'uno è nemico dell'altro; e ogni dolore è poca cosa se lo si confronta con questo elementare trionfo. È importante però che il sopravvissuto 'da solo' stia di fronte a un morto o a più morti. Egli si vede solo, si sente solo; quando si parla della potenza che gli consente tale istante, non bisogna dimenticare che quella potenza procede dalla sua 'unicità' e solo da essa²⁹.

Si affaccia in seguito un altro tema kafkiano caro a Canetti: la metamorfosi.

In *Massa e Potere* questa viene indissolubilmente legata alla massa attraverso il delirio, più specificatamente il *delirium tremens*, artificiale e allucinato creatore di moltitudini di piccoli aggressori: insetti, scarafaggi, ratti, ecc.

²⁸ « Mi sono dimenticato di me » dice Kien « perché mi sono dimenticato del grande maestro Mong, il quale dice: ' Agisce e non sa ciò che si fa, segue le proprie consuetudini e non sa nemmeno perché, va errando tutta la vita e non conosce il proprio cammino: così è la massa degli uomini ' » (*Auto da fè*, p. 94).

²⁹ E. Canetti, *Masse und Macht*, cit., I, p. 213 (trad. it. p. 245).

... Una massa maggiore di « creature microscopiche » stava di fronte ad un 'uomo' più grande e più isolato. È difficile esagerare l'importanza di questa immagine, la cui figurazione sta fra i miti centrali della storia dello spirito. Essa costituisce il modello peculiare per la dinamica del 'potere'. L'uomo è assai propenso a considerare come 'insetti' tutti coloro che gli si contrappongono. Come tali egli considera e tratta tutti gli animali da cui non ricava alcuna utilità. E inoltre il 'potente', colui che 'degrada' gli uomini al livello degli animali, colui che si studia unicamente di signoreggiarli considerandoli una specie inferiore, degrada al livello degli insetti tutti coloro che non si prestano alla condizione di sudditi e finisce per annientarli a milioni³⁰.

Nel romanzo canettiano Georg Kien dice, ormai a conclusione del racconto: « La cultura è il salvagente dell'individuo contro la massa che è in lui ». Peter Kien aveva trovato, così pare, il suo salvagente, ma finisce col bruciarlo con se stesso. Cosa c'è di sbagliato? Credo che la risposta stia nel rifiuto della categoria dell'assurdo nel reale e nel comportamento alienato di Kien, così come lo descrive Canetti e come è stata esposto in questo studio.

Georg Kien pronuncia un discorso che non ha i toni della profezia o della preveggenza, ma piuttosto della considerazione oggettiva di fronte ad una realtà politica e sociale che si fa totalizzante:

La massa dilagherà ovunque, finché nessuno potrà più dubitare di essa non essendoci più nessun Io, Tu, Lui ma soltanto massa.

Kafka, in un colloquio con Janouch aveva fatto alcune osservazioni penetranti sull'influsso della massa sull'uomo moderno che sembrano preannunciare le stesse enunciazioni di Freud.

Anche Peter Kien è a suo modo vittima del fenomeno dell'immersione nella massa quando, pur nella sua più completa alienazione, si abbandona alla 'massa' di

miriadi di libri, vivi, palpitanti, miliardi di lettere, e ognuna di esse implora, grida, urla...³¹.

³⁰ E. Canetti, *ivi*, II, p. 76 (trad. it. p. 398).

³¹ E. Canetti, *Die Blendung*, cit., p. 192 (trad. it. p. 229).

E più avanti appare l'immagine di un termitaio, gli insetti « cieche cellule di un organismo fanatico », e la realtà appare come « un analogo prorompere dell'assurdo »³² del rogo applicato da Kien ai suoi libri. Il confronto fra i due fratelli Georg e Peter diventa confronto fra due diverse impostazioni mentali dell'uomo contemporaneo: quello di Georg pronta alla metamorfosi e allo scioglimento di ogni individualità, come i malati schizofrenici che egli stesso cura, quella di Peter attaccato ad una realtà che vorrebbe pietrificata.

Il solipsismo di Peter Kien ricorda un personaggio che occupa una buona parte della produzione canettiana, e che ritroviamo in *Massa e Potere* e nei saggi di *Potere e Sopravvivenza*: Daniel P. Schreber. Questa singolare figura che affascino anche Freud, questo malato di mente scrisse le proprie *Memorie di un malato di nervi* durante la sua degenza in ospedale. Schreber è colui che si sente investito di una missione suprema, crede di essere l'unico sopravvissuto sulla terra che possa ancora combattere, è la follia paranoica che, secondo Canetti, ha una peculiare connessione coll'istinto di potere. Anche Kien si sente « solo », « l'unico », « Führer » di un esercito di migliaia di libri; egli esprime la paranoia mascherata da una lucida razionalità. Così Georg, conversando col proprio fratello si accorge che in Peter c'è qualcosa che lo accomuna con i pazienti che cura a Parigi. E che dire della sua morte nel rogo dei libri? È nella sua dinamica un affresco psicologico esemplare della patologia paranoica, del delirio distruttivo e della morte.

L'Auto da fè e il lungo saggio *Massa e Potere*, nonostante i limiti di rigore scientifico di quest'ultimo riconosciuti da Adorno, sono due opere magistrali sull'individualità, sulla massa, il potere, la morte³³.

³² E. Canetti, *ivi*, p. 385 (trad. it. p. 461).

³³ In *Masse und Macht*, Canetti ha vestito i panni del *Dichter* piuttosto che quelli più rigorosi dell'antropologo: nonostante questo rimane uno dei più concreti studiosi della « scienza senza nome », come l'ha definita Agamben, una « antropologia della cultura occi-

Il romanzo si conclude col definitivo 'abbacinamento' di Kien. Kien diventa colle proprie mani ciò che temeva più di ogni altra cosa: diventa definitivamente cieco. Al cieco sfugge il gesto, ma proprio nel gesto si trova la traccia principale per la comprensione del reale.

Magris ha scritto che « prima di Canetti forse nessuno aveva mostrato con altrettanta forza come l'uomo contemporaneo viva la propria furibonda condizione anzitutto nel corpo, nella sua dimensione fisica ». Eppure uno c'era già stato, ed era stato proprio Kafka: la descrizione grottesca dei patimenti corporali subiti da Kien sono un nonnulla di fronte al racconto così impressionante, *Nella colonia penale*, scritto nel 1914 durante la settimana del Gran Perdono, chiamato dagli ebrei 'Yom Kippur'.

dentale » in cui convergono filologia, etnologia, storia e biologia. (G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in « Prospettive Settanta », luglio-settembre 1975, p. 82).

in den für die mitteleuropäische Kulturkrise typischen Zügen gleichsam das Muster *in vitro* einer gesamteuropäischen Kulturkrise: Bewußtsein eines fortschreitenden Wertzerfalls; Polarität zwischen ausgehöhlter Ordnungsliebe und chaotischer, selbstmörderischer Vitalität; unabwendbares Scheitern der Sprache in der Kunst, in der Wissenschaft, im Alltag, die sich vor die unmögliche, zugleich aber unabweisbare Aufgabe gestellt sieht, das Chaos der Lebenserfahrung durch Sprachgebung zu bannen, ohne es dadurch zur leblosen Schablone erstarren zu lassen.

Wenn ich trotzdem jetzt versuche, den Ausgangspunkt meiner heutigen Ausführungen von dem in Italien führenden Canetti-Bild⁵ abzugrenzen⁶, so soll das nicht als Ablehnung dieser Gesamtinterpretation verstanden werden, sondern vielmehr in einem beschränkten, empirisch aber vielleicht nicht folgenlosen Sinn: mir geht es heute hauptsächlich darum, das Viele aufzuzeigen, was westeuropäische Intellektuelle — ganz abgesehen von ihrer eventuellen beruflichen Verbindung mit der mitteleuropäischen Tradition — durch eine vorurteilslose Auseinandersetzung mit Canetti und mit den allgemeinen Ergebnissen seiner kulturellen und künstlerischen Erfahrungen gewinnen können.

Einem weiteren Mißverständnis ist aber noch vorzubeugen. Hier soll nicht von literarischen Einflüssen die Rede sein. An und für sich wäre das auch ein dankbares Forschungsthema. Als Beispiel möchte ich hier nur ein Notat aus Kafkas Tagebüchern (3.1.1912) zitieren, das Canetti in seiner Schrift *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*⁶ heranzieht:

⁵ Anders orientiert z.T. L. Ritter Santini, *Contro il potere: le note di diario di Elias Canetti*, in «Il Verri», 1973, 1, S. 37-48; L. Zagari, *L'agorà falsificata*, in E. Canetti, *La commedia della verità*, trad. di B. Zagari, prefazione di C. Magris. Con uno scritto di L. Z., Torino 1975, S. XV-XXIII.

⁶ *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, in «Neue Rundschau», 79 (1968), 2, S. 185-220; 4, S. 586-623, in Buchform München 1969, 1973; wieder abgedruckt in E. C., *Das Gewissen der Worte. Essays*, München 1975, 1976 (alle Zitate aus dieser Schrift nach dieser Ausgabe, S. 72-157), München 1978.

Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leerstehen, die sich auf die Freuden des Geschlechts, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik zuallererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab (87).

Jedem Leser von Canettis Roman *Die Blendung* muß sofort klar werden, wie eng die Verbindung zwischen solchen erschütternden Motiven und Vorstellungen und Dr. Kiens tragikomischer Gestalt sein muß. In unserem Zusammenhang ist es aber wichtiger, schon jetzt, gleichsam *in limine*, auf die aufschlußreichen Rückschlüsse hinzuweisen, die Canetti in seiner Schrift aus dem Motiv des Abmagerns, der 'Verwandlung ins Kleine' abzuleiten versteht. Im Mittelpunkt unserer heutigen Ausführungen soll das Bild eines modernen Schriftstellers und Intellektuellen stehen, das sich Canettis Auseinandersetzung mit Kafka und Broch entnehmen läßt.

Die frühe *Rede zum 50. Geburtstag*⁷ Hermann Brochs (1936) hebt sich von der späteren, ausgearbeiteten und ausgewogenen Kafka-Arbeit durch den jugendlichen Übermut ihrer bis ins Extrem der Paradoxie getriebenen Metaphorik entschieden ab. So wird etwa die Stärke eines Schriftstellers in seiner « unerklärlichen Lasterhaftigkeit » als « Hund seiner Zeit », das Neue seines künstlerischen Schaffens in seinem « Atemgedächtnis » (18)⁸ erblickt. Metaphern,

⁷ Hermann Broch. *Rede zum 50. Geburtstag*. Wien November 1936, in E. C., *Welt im Kopf*, hrsg. von E. Fried, Wien-Graz 1962, S. 92-108; wieder abgedruckt in E. C., *Das Gewissen der Worte* (vg. Anm. 6), S. 9-22.

⁸ « Man muß also annehmen, daß Broch mit etwas begabt ist, was ich nur als Atemgedächtnis zu bezeichnen vermag. Die Frage, was denn dieses Atemgedächtnis eigentlich sei, wie es funktioniert und wo es seinen Sitz habe, liegt nahe. [...] Die älteste, exakte, ja fast experimentelle Psychologie, von der man weiß, die mit mehr Recht allerdings als Psychologie der Selbstbeobachtung und der inneren Erfahrung zu bezeichnen ist, ein Werk der Inder, hatte eben dieses Gebiet zum Gegenstand. Man kann nicht genug darüber staunen, daß die Wissenschaft, dieser Parvenü der Menschheit, die

die auf den Leser um so befremdender wirken, da Canetti ja ausdrücklich verlangt, sie sollen nicht als solche, sondern buchstäblich ernst genommen werden.

Aber gerade seinem Übermut und der damit verbundenen kompromißlosen Herausforderung verdankt schon der junge Canetti die Möglichkeit, eine eigenständige Stellung im Rahmen der 'habsburgischen' Auseinandersetzung um die Rolle des modernen Schriftstellers in unserer Zeit des allgemeinen Wertzerfalls einzunehmen. Die « Störung des Gleichgewichts » in der Zusammenarbeit der Sinne (12) wird hier zur Voraussetzung einer bedeutsamen künstlerischen Tätigkeit gemacht. Das soll natürlich nicht als Verherrlichung des Krankhaften verstanden werden, sondern als Hinweis auf das Unausgeglichene, Unbalancierte, das das Verhältnis des modernen Dichters zur Zeit kennzeichnet. Der Dichter ist nämlich für die Schwächen seiner Zeit mitverantwortlich, zugleich ist er deren Opfer, hat aber auch — was ihn wohl von seinen Mitmenschen unterscheidet — die Fähigkeit, diese Schwächen zu entlarven:

[...] dieser selbe Hund, der sein Leben lang seiner Schnauze nachläuft, Genießer und willenloses Opfer, Lüstling und genossene Beute zugleich, dieses selbe Geschöpf soll in einem Atem gegen das alles sein, sich gegen sich selbst und sein Laster stellen, ohne sich ja davon befreien zu dürfen, weiter machen und empört sein und obendrein um seinen eigenen Zwiespalt wissen! (14-15)

Worin besteht also dieses « sich gegen sich selbst und sein Laster stellen »? Für Broch — so meint Canetti (13) — wohl in dem « ernste[n] Wille[n] zur Zusammenfassung seiner Zeit ». « Das Dichtwerk hat in seiner Einheit die gesamte Welt zu umfassen » (hatte nämlich Broch einmal

sich im Laufe der letzten Jahrzehnte schamlos und auf aller Kosten bereichert hat, gerade hier, auf dem Gebiet der Atemerfahrung, verlernt hat, was schon einmal, in Indien, wohlbekannt und offenbar tägliche Übung unzähliger Adepten war. Gewiß ist auch bei Broch eine unbewußte Technik mit im Spiel, die ihm das Auffassen atmosphärischer Eindrücke, ihr Festhalten und späterhin ihre Verarbeitung erleichtert » (18).

geschrieben und): « Immer ist Dichten eine Ungeduld der Erkenntnis » (14).

Diese Brochsche Auffassung der « Mission des Dichterischen » als « Mission einer totalitätserfassenden Erkenntnis » (14) ist in ihrer Folgerichtigkeit und Tragweite nur als ein Moment der weltanschaulichen Krise im mitteleuropäischen 'habsburgischen' Raum zu verstehen. Welchen Sinn hätte sonst diese Krise (von Hofmannsthals *Lord Chandos-Brief* bis Wittgenstein), wenn der jetzt in Frage gestellte Ausgangspunkt jeder Auseinandersetzung nicht eben der Anspruch der Kunst wäre, Erkenntnis zu sein und zwar totalitätserfassende Erkenntnis? Sprachskepsis und Sprachmagie, die beiden Pole, um die jetzt die künstlerische (und nicht nur die künstlerische) Sprachgebung wie verrückt kreist, sind nur als Folgeerscheinungen einer solchen Krise deutbar. Den meisten Vertretern der ersten mitteleuropäischen Generation nach dem Zusammenbruch, von Musil bis Broch, ist Eines trotz aller Unterschiede gemeinsam, nämlich der Versuch, diesen Anspruch aufzugeben, ohne ihn aber wirklich endgültig fallen zu lassen. Das Eigentliche der modernen Kunst wird im Schaffen der Vorbedingungen zum eigentlichen Kunstwerk erblickt oder — so könnte man beinahe sagen — in nie enden wollenden Präliminarverhandlungen. Die paradoxe Folge ist, daß sich nicht nur die Kunst als vermeintliches Organ der Erkenntnis ändert, sondern daß auch die Welt, das Zeitalter als Objekte dieser unmöglich gewordenen « totalitätserfassenden Erkenntnis », auf die man aber immer noch nicht verzichten kann, sich von Grund aus ändern bzw. ändern sollten. Es ist für uns eine sehr anregende Aufgabe nachzuzeichnen, wie der junge Canetti zu diesem doppelten Änderungsprozeß Stellung nimmt, um dann die Ergebnisse dieser Untersuchung mit der späteren Phase der Kafka-Arbeit zu vergleichen.

In seiner *Broch-Rede* geht Canetti davon aus, daß der Anspruch der Kunst auf Totalität sich mit der Feststellung zu konfrontieren hat, daß gerade « die Vielfalt der Welt, ihre individuelle Zerspaltenheit, eigentlicher Stoff der künstlerischen Gestaltung » ist, daß « die Zersplitterung dieser

Menschen, von denen keiner wie der Andere ist, — eine Art Sackgasse Jeder —, den Hauptreiz und den Hauptjammer des Lebens ausmacht » (19).

Mit der Feststellung dieses Widerspruchs bleibt der junge Canetti noch im Rahmen der bekannten 'nachhabsburgischen' Problematik. Er ist aber schon auf der Suche nach einem archimedischen Punkt, der es ihm erlaubt, die Welt hoch- und ihren Hauptwiderspruch aufzuheben. Dieser archimedische Punkt läßt sich freilich nur in der Form des Oxymorons ausdrücken. Die Schwäche der Sprachkunst (und nicht weniger die der von Canetti in einer kühnen Metapher damit innigst verbundenen Kunst des Atmens) sei darin zu erblicken, daß sie immer noch nicht auf ihren Anspruch, das Dynamische der Welt zu erfassen, verzichtet habe:

Aber das alles ist im Grunde doch sehr grob, denn immer geht es dabei um das Dynamische der Atmosphäre, um Veränderungen, die uns fast erschlagen, um Mord und Totschlag in der Luft, große Kälte, große Hitze, rasende Geschwindigkeit, tobende Rekorde (20).

Die Rettung sei in einer « Dichtung des Atmosphärischen als einem Statischen zu suchen, die erst im Beginn ihrer Entwicklung » (20) sei und in Brochs Erzählung *Die Heimkehr*⁹ einen ersten Höhepunkt erreicht habe. In dieser Erzählung sei scheinbar von einem Mann die Rede, « der eben in einer Stadt angekommen ist, auf ihren Bahnhofplatz hinaustritt und bei einer alten Frau und ihrer Tochter ein Zimmer aufnimmt ». « Das ist » — fügt Canetti hinzu — « der Inhalt im Sinne der alten Erzählungskunst, die Fabel. In Wahrheit dargestellt werden der Bahnhofplatz und die Wohnung der alten Dame » (20).

Also Weigerung, die Welt der Dynamik und der Geschichte (lies: des Geschehens) als ausschließliches Thema der Dichtung ernst zu nehmen, d.h. philiströs-eklektizistisch anzunehmen, die freilich nicht wegzudisputierende Logik

⁹ Jetzt als dritte Erzählung im Roman *Die Schuldlosen* mit dem Titel *Verlorener Sohn*.

der « Vielfalt » sei mit der Logik des « Statischen », des Wesentlichen zu vereinbaren¹⁰. Canetti macht aber hier nicht halt (soweit war nicht nur Broch, sondern im Grunde schon ein Stifter gekommen). Die Projektion ins Statische, die dann für den späten Broch Ausgangspunkt seiner großartigen, mystischen Reise ins Reich des Todes werden sollte, wird schon vom frühen Canetti als Waffe in seinem großen Kampf gegen seine Erz- und Erbfeinde, den Tod und die Macht, verstanden.

Bekanntlich hat Canetti für sich persönlich die Dichtung ganz (oder fast) aufgegeben und den fragwürdig gewordenen Erkenntniswert der Kunst durch den einwandfreien Wert anthropologischer, ideologischer, psychologischer Auseinandersetzungen und Untersuchungen ersetzt. Diese persönliche, existentielle Entscheidung ist aber nur sehr beschränkt in den Rahmen einer typischen 'habsburgischen' Problematik zurückzuführen. Bei Canetti kann weder von Sprachskepsis oder -mystik noch von artistischem Spiel mit der Sprache die Rede sein. Es ist vielmehr in der Anthropologisierung und Morphologisierung seiner Welt- und Kunstauffassung der archimedische Punkt in Canettis Entwicklung zu erkennen. Die Rolle des Todes als der Urzelle jeder zwischenmenschlichen Ordnung wird in ihrer entscheidenden Bedeutung für das Entstehen jeder von Natur aus repressiven Form der Macht erkannt. Das schließt allerdings bei Canetti keinesfalls ein waches Interesse für die Vielfalt der Formen aus, die die Angst vor dem Tode und vor der Macht einnehmen kann. Im Gegenteil: jede Form menschlichen Lebens (Psychologie) und Zusammenlebens (Anthropologie) wird in ihrer Individualität episch geschildert und zwar — wenn das Oxymoron gestattet ist — dem Leser in der Dynamik seiner Statik nahegebracht. Jedes Individuum wird durch den Druck

¹⁰A.-M. Bischoff arbeitet in seinem Kapitel über Canettis *Broch-Rede* mehr « die rigorose Absage an den bloßen Ästhetizismus und de[n] unerbittlich[en] Ruf zu moralischem Engagement » heraus (A.-M. Bischoff, *Elias Canetti. Stationen zum Werk*, Bern-Frankfurt/Main, 1973, S. 86-92, hier S. 87).

des Todesgedankens und einer feindlichen Machtausübung in seiner Konsistenz gefährdet, beginnt zu zerfallen, wird einem neuen Aggregationsprozeß unterzogen, der seine frühere Gestalt nur entstellen kann. Die Schilderung und die kritische Analyse werden allerdings von Canetti nicht als Selbstzweck aufgefaßt, sondern eben in ihrer Dynamik, als Waffe im Kampf gegen Macht und Tod.

Diese eigenartige Verbindung von Anthropologie, Psychologie und Polemik, von Statik und Dynamik erscheint in unserem Zusammenhang besonders fruchtbar, weil sie Canetti einen neuen Zugang zur Dichtung — in einem modernen, 'nachhabsburgischen' Sinn — sichert. Einmal dadurch, daß er — wie ich vor einigen Jahren zu zeigen versuchte¹¹ — im Rahmen seiner anthropologischen Betrachtungen Raum für blitzartige episch-utopische Erleuchtungen findet: der Erkenntnisanspruch der Kunst wird hier durch die Fähigkeit ersetzt, die paradoxe Gesetzmäßigkeit neuer, meistens erschütternder Dimensionen des Menschenlebens visionartig aufleuchten zu lassen. Dann aber auch dadurch, daß Canetti Eigenart und Wert bedeutender Menschen zu erhellen sucht, die er uns in einem oft unerwarteten Licht zu zeigen versteht.

Das aufschlußreichste Beispiel der in einem solchen Ansatz verborgenen Kräfte stellt Canettis Beschäftigung mit Kafka dar. Scheinbar handelt es sich dabei ausschließlich oder doch in erster Linie um ein psychologisch-biographisches Interesse. Die *Briefe an Felice* und die *Tagebücher*, aber auch Stellen aus dem Roman *Der Prozeß* (gelegentlich auch aus anderen Werken) werden von Canetti scheinbar als Belege herangezogen, um Kafkas Verhältnis zu Felice als einen psychologisch höchst verwickelten Prozeß darzustellen¹². Es läßt sich aber zeigen, daß Canettis Darstellung auch wichtige Dimensionen und Strukturen von Kafkas

¹¹ L. Zagari, *Epik und Utopie. Elias Canettis 'Die Provinz des Menschen'*, in «Literatur und Kritik», 136-137 (Juli/August 1979), S. 421-434.

¹² Diesen Aspekt hebt R. Hartung [*Ein neues Kafka-Bild*, in «Text+Kritik», 28, 1970, S. 44-49 (1973)] hervor.

literarischen Texten mit einbezieht. Bevor wir aber zu diesem wesentlichen Punkt unserer Ausführungen übergehen, muß noch geklärt werden, in welche Richtung Canettis Interesse an den psychologischen Problemen und Erscheinungen geht. Grundsätzlich distanziert sich Canetti von der Tiefenpsychologie Freudscher Prägung¹³:

Es ist viel darüber [d.h. über Kafkas Auflehnung gegen seinen Vater] gesagt worden, das völlig verfehlt erscheint, man hätte erwarten dürfen, daß Kafkas souveräne Stellung zur Psychoanalyse dazu beigetragen hätte, wenigstens ihn selbst ihrem verengenden Bereich zu entrücken. Der Kampf gegen seinen Vater war im Wesen nie etwas anderes als ein Kampf gegen die Übermacht (132).

Hier kommt es nicht darauf an zu zeigen, ob Canetti richtig sieht. Wichtig ist vielmehr festzustellen, daß sich Canetti offensichtlich mit keiner der widersprüchlichen Schlußfolgerungen restlos einverstanden erklären würde, die man aus Freuds Gedankengut mehr oder weniger zu Recht gezogen hat: weder mit der für Canetti höchst suspekten Normalisierung des von der Neurose 'befreiten' Menschen, noch mit der kulturfeindlichen Verherrlichung des primitiven Trieblebens (für die Ablehnung beider Gesichtspunkte legt übrigens schon Canettis Roman beredtes Zeugnis ab). Nicht auf die Demystifikation kommt es bei Canetti hauptsächlich an, sondern auf die Möglichkeit, eine Morphologie der Macht zu entwerfen. Selbst viel reifere Produkte der ideologischen Auseinandersetzung im mitteleuropäischen Raum wie Freuds Theorie des Unbehagens in der Kultur oder Brochs Ausführungen über Wertzerfall, Kitsch usw. kommen m.E. für ein tieferes Verständnis von Canettis Haltung nur insofern in Betracht, als es uns gelingt, aus ihnen die Elemente einer dynamischen « Beschreibung eines Kampfes » in Canettis Sinn abzuleiten. Canetti kommt zur Bestimmung der dynamischen Faktoren im

¹³ Über Canettis Stellung zu Freud vgl. das *Gespräch mit Elias Canetti*. Geführt von R. S. Baur, in *Literatur und Kritik*, 65 (Juni 1975), S. 272-279, hier S. 275-276.

großen Kampf gegen Macht und Tod, indem er sie als Hauptstrukturen sowohl auf dem Gebiet des Lebens als auch im Bereich der künstlerischen Gestaltung erkennbar macht.

Nur so läßt sich eine sonst merkwürdige Tatsache erklären: All das, was Canetti über Kafkas Briefe und Tagebücher und überhaupt über seine Charakterzüge und seine psychische Entwicklung schreibt, erweist sich zugleich auch für ein tieferes Verständnis von Kafkas erzählender Prosa aufschlußreich — insbesondere — wie hier noch gezeigt werden soll — auf der Ebene der Strukturen, die Kafkas Romane und Erzählungen tragen¹⁴.

In Canettis Schrift *Der andere Prozeß* geht es also keinesfalls um das immer etwas supekte Unternehmen, das darin besteht, daß Literaturwissenschaftler dokumentarische Texte eines großen Schriftstellers einer übereifrigen Textanalyse unterziehen, die letzten Endes einfach fehl am Platz ist.

Eher könnte man von einer umgekehrten Tendenz sprechen: gewisse Episoden und Dimensionen im Roman werden in Korrelation zu ähnlichen Momenten in der Entwicklung des psychologischen Verhältnisses Kafka-Felice Bauer-Grete Bloch gebracht. « Prozeß » ist nicht nur der Roman,

¹⁴ Es sei auf einige besonders wichtige, von Canetti angeschnittene Aspekte wenigstens durch Kurzzitate hingewiesen. « Wenn jemand sich über die Notwendigkeit und die Funktion von 'Litaneien' klar war, so war es Kafka » (80). « Es zeigt sich aber, daß sie [die Kinder] nicht das eigentlich Kleine sind, das verschwinden will wie er. Sie sind das falsche Kleine, das dem Lärm und den peinlichen Einwirkungen der Erwachsenen ausgesetzt ist, das Kleine, das dazu angereizt wird, größer zu werden, und es dann auch werden will [...] » (97). « Dieser Umstand der Bewegungsfreiheit nach der Verhaftung ist es, der zuerst an jene Verlobung Kafkas in Berlin erinnert » (115). « Die letzte Demütigung ist die Öffentlichkeit dieses Todes » (121). « Das Bild des Hundes in diesem Sinne erscheint bei Kafka immer wieder » (129). Als Gegenstück zum Hang zum Immer-Kleiner-Werden, von dem in unserem Text mehr als ein Mal die Rede ist, hebt Canetti « Kafkas Neigung, solche Geschöpfe zu vergrößern: den Käfer in der 'Verwandlung', das maulwurfartige Geschöpf im 'Bau' » (137) hervor.

sondern auch die Reihe der wirklichen Ereignisse und der Reaktionen in Kafkas Psyche. Die Verhaftung Josef K.s wird etwa mit der Verlobungsfeier von Franz und Felice in Verbindung gesetzt, die Exekution mit dem sogenannten 'Gericht' im Askanischen Hof in Berlin, d.h. mit der Diskussion, die zu Kafkas Entlobung führte.

Nicht hier ist aber m.E. das Positive und Produktive in Canettis Untersuchung zu suchen, obwohl selbstverständlich auch hier aufschlußreiche Passagen nicht fehlen, jedoch vor allem da, wo entscheidende Dimensionen der Erzählstruktur fast nebenbei mit berücksichtigt werden. Ein Beispiel unter vielen: Josef K. — so Canetti (116) — wird nicht in seinem, sondern im Zimmer von Fräulein Bürstners verhaftet (genauer gesagt: in diesem Zimmer muß er zum ersten Mal von seiner Verhaftung halb offiziell Kenntnis nehmen)¹⁵. Canetti, der seitenlang den Leser auf die unterbewußte Neigung Kafkas für Grete aufmerksam gemacht hatte, erblickt in der (scheinbar unmotivierten) Verlegung der Verhaftungsszene im Roman einen verborgenen Hinweis auf die unterschwellige Verlegung, die in Kafkas Unterbewußtsein stattgefunden hatte.

Canettis Bemerkung finden wir sehr anregend, allerdings nicht weil sie es uns etwa möglich macht, Romanhandlung und psychische Ereignisse bei Kafka zur Deckung zu bringen. Wichtig für die Analyse des Romans ist, daß Canetti auf diese Verlegung überhaupt hingewiesen hat. Ein räumlich-symbolischer Bereich in der epischen Konfiguration der Handlung scheint ohne weiteres eine gewisse signalisierende Funktion mit verbindlicher Eindeutigkeit erfüllen zu können, wird aber ohne ersichtliche Begründung gegen einen anderen eingetauscht. Das ist die entscheidende Feststellung: dadurch kommt eine Zweideutigkeit schon von Anfang an in den epischen Aufbau des Romans hinein, ohne die der eigenartige Zusammenhalt dieses 'Romans' einfach undenkbar wäre. Die Verlegung eines auf den ersten

¹⁵ Auf diese nur scheinbar geringfügige Unstimmigkeit in Canettis Zusammenfassung der Episode im Roman hat Richard Thieberger in einem Privatbrief an den Vf. freundlicherweise hingewiesen.

Blick so wichtigen Moments in der Handlungsführung mag den Leser willkürlich, ja unbedeutend anmuten, zugleich besitzt sie aber die Stringenz einer unleugbaren Tatsache. Gerade ein solches geringes Detail, das aber der Autor aus uns unerklärlichen Gründen hat mitteilen wollen, bedingt die ganze Szenerie der Verhaftungsszene und trägt nicht wenig dazu bei, das Prekär-Notwendige, das Nichts-sagend-Folgenschwere zu betonen, das eine Hauptstruktur des Romans darstellt. Der eigentliche Knotenpunkt der epischen Situation und der tiefenpsychologischen Motivationen wird ausgespart, ja vertuscht, ist aber trotzdem (oder vielleicht gerade deswegen) unüberhörbar präsent, nur eben ver-legt.

Macht und Verwandlung — so einmal Canetti — seien bei Kafka zwei Hauptdimensionen. Man könnte einwenden, das sei in der Kafka-Forschung eine längst akzeptierte Wahrheit. Bei Canetti bleibt es aber nicht bei der interpretatorischen Formel. Anklänge an sein Buch über *Masse und Macht*, d.h. an seine Ausführungen über die Kristallisationsformen der Macht und über die Versuche des Individuums, sich ihr zu entziehen, verleihen seiner Kafka-Deutung einen unerwarteten Reichtum an Implikationen, die uns in der Aufschlüsselung der labyrinthischen Struktur des *Prozeß* einen Schritt weiter führen¹⁶.

Das Zentrum der Macht wird sonst in der Kafka-Forschung anders genannt: Gesetz, Vater, Gott oder auch Gericht, Kaiser, Schloß. Canetti erhebt keinen Anspruch darauf, das Wesen dieses uns Menschen unzugänglichen, in seiner bedrohlichen Präsenz unbestreitbar existierenden Kerns der Dinge zu definieren. Canetti spricht nämlich nur von Macht, ein Wort, das keine Wesenheit, sondern vielmehr eine Beziehung ausdrückt, das Verhältnis dieses unbenannten Zentrums zu einem Gegenpol, den wir vorläufig 'das Individuum' nennen wollen. Individuum, Einzelner, Subjekt: lauter Bezeichnungen, die auch den An-

¹⁶ Vgl. I. Parry, *Haltungen gegenüber der Macht. Canetti, Kafka, Massen und Paranoia*, in *Canetti lesen* (vgl. Anm. 1), S. 69-77.

spruch erheben, ein Etwas in seiner ontologischen Beschaffenheit definieren zu können.

Bei Canetti, hier und in seinen übrigen Schriften, wird aber erst der Versuch nicht unternommen, diesen Gegenpol definitiv zu fixieren. Auch in diesem Fall kommt es nur auf die Dynamik einer (allerdings tödlichen) Wechselbeziehung an. Typisch für Canetti ist die Vorstellung, daß der einzelne der Bedrohung der Macht ausgesetzte Mensch seiner Substanz beraubt wird: viele 'Einzelne' werden aber einer Verwandlung unterzogen und schließlich schlagen sie sich als Masse nieder. Nur zwei Ausnahmen scheint Canetti zu kennen: einerseits die Utopie — für die er selbst kämpft — einer siegreichen Auflehnung des Menschen und der Menschen gegen die Verwandlung, also gegen die entstellende Wirkung der Macht. Andererseits aber so etwas wie Kafkas Welt, die wohl das andere Extrem darstellt, eine Welt, in der eine solche Einsamkeit herrscht, daß für den einzelnen Menschen nicht einmal die Möglichkeit gegeben ist, sich in ein Element der Masse zu verwandeln. Wir dürfen annehmen, daß Canettis Interesse für Kafkas epische Welt eben durch die Radikalität dieser zutiefst unmenschlichen Dimension hervorgerufen wurde.

Es ist auch hervorzuheben, daß Canetti in seinen fast hundert Seiten über Kafka nie so feierliche Ausdrücke wie eben Individuum oder Subjekt in den Mund nimmt. Viel schlichter spricht er immer nur von Kafka, bzw. von Josef K., Canetti zeichnet nur empirisch nach, wie sich das fatale Machtverhältnis einstellt und welche Folge es hat. Josef K. besteht eigentlich nur in seiner Beziehung zur Macht, er konstituiert sich als Mensch, nur indem er sich zur Wehr setzt und seinen chancelosen Kampf aufnimmt. Seine tiefere Wirklichkeit besteht ausschließlich in seiner Verwandlung in ein Abwehrsystem. Gerade diese so stark betonte antimetaphysische Note macht u.E. die Stärke von Canettis Kafka-Deutung aus, weil sie den Blick auf den konkreten epischen Verlauf frei gibt¹⁷.

¹⁷ Wie wenig eine solche kritische Einstellung Canettis Einfühlungsvermögen beeinträchtigt, geht aus folgendem Kommentar

Ein solcher kritischer Ansatz bleibt natürlich nicht ohne Folgen, auch was die traditionellen Probleme der Kafka-Forschung (manchmal wäre man versucht zu sagen: der Kafka-Theologie) anbelangt. Es sei nur eine, freilich sehr eindeutige Stellungnahme Canettis zitiert:

Das 'Religiöse', das so viele im 'Schloß' zu finden vermeinen, mag da sein, aber *nackt*, als unstillbare und unbegreifliche Sehnsucht nach oben. Ein klarerer Angriff gegen die Unterwerfung unter das Obere, ob man nun in diesem eine höhere oder eine bloß irdische Macht zu erkennen meint, ist nie geschrieben worden. Denn *alle* Herrschaft ist hier eins geworden, und sie erscheint verwerflich, Glaube und Macht fallen zusammen [...] (130).

Eine schonungslosere Desakralisierung jenes Machtverhältnisses, das das konkrete Leben des Landvermessers K. wesentlich bedingt, es ja eigentlich ausmacht, scheint uns kaum vorstellbar.

Man mag zwar einwenden, Canetti lasse zentrale Momente außer Acht, die uns eine wenigstens z.T. anders gerichtete Deutung von Kafkas künstlerischer Darstellung der Beziehung Subjekt-Objekt nahelegen könnten. Ich beziehe mich vor allem auf das, was sich am treffendsten durch einen Ausdruck von Robert Walser ausdrücken läßt,

zu einer wichtigen Kafka-Stelle klar hervor: « In einer Aufzeichnung, die sich in dem Bande *'Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande'* findet, gibt er das Animalische der Macht wieder, ein ungeheures Weltbild in acht Zeilen: "Ich war der Figur gegenüber wehrlos, ruhig saß sie beim Tische und blickte auf die Tischplatte. Ich ging im Kreis um sie herum und fühlte mich von ihr gewürgt. Um mich ging ein Dritter herum und fühlte sich von mir gewürgt. Um den Dritten ging ein Vierter herum und fühlte sich von ihm gewürgt. Und so setzte es sich fort bis zu den Bewegungen der Gestirne und darüber hinaus. Alles fühlte den Griff am Hals". Die Drohung, der Griff am Hals, geht vom Innersten aus, da entspringt sie, eine Schwerkraft des Würgens, die einen Kreis um den andern zusammenhält, "bis zu den Bewegungen der Gestirne und darüber hinaus". Aus der pythagoreischen Sphärenharmonie ist eine Sphärengewalt geworden, wobei das Gewicht der Menschen vorherrscht, von denen jeder einzeln eine eigene Sphäre darstellt » (133).

nämlich auf die 'Dieneridee'¹⁸, auf die aalglatte Faszination, die das Numinose (d.h. aber das Zentrum der Macht und der bestehenden Ordnung) auf das Individuum ausübt.

Eine vorbehaltlose Einfühlung in solche Dimensionen kann aber niemand vom Dichter und Theoretiker des Widerstands gegen Tod und Macht im Ernst verlangen. Man darf allerdings auch nicht vergessen, daß Canetti eines der zentralen Themen Kafkas in der 'Demütigung' sieht (127) und dem 'Hündischen' bei Kafka und seinem sogenannten 'Maulwurfsbrief' (an Brod, 1904) feinfühlig Seiten widmet (135-138). Ebenso wenig vernachlässigt Canetti das Moment der Schuld oder jedenfalls die Erscheinungsformen des Schuldgefühls. In der unabwendbaren Gesetzmäßigkeit, die diese Erscheinungsformen, ihr Auftreten und ihr Verschwinden, regelt, ist übrigens nicht nur eine Urerfahrung des Menschen Kafka zu sehen, sondern auch das interne Tempo, das das Abrollen der epischen Handlung im *Prozeß* bestimmt, ja den ganzen Aufbau des Romans mit bedingt. In vier Punkten lassen sich die anregendsten Bemerkungen Canettis über jene Urerfahrung Kafkas und über Tempo und Aufbau seines Romans schematisch zusammenfassen:

1) Die Verwandlung als 'Verwandlung ins Kleine', als 'Einschrumpfung' der menschlichen Gestalt.

2) Das Physische, ja das Körperliche, das dieser Entwicklung eigen ist und der groben Unmittelbarkeit des Machtverhältnisses entspricht, das all diese Erscheinungen auslöst.

3) Der antipathetische und antimetaphysische Charakter dieser Angst vor der Macht.

4) Die 'Verwandlung' (wie wir sie nennen möchten), die aus einer scheinbar nur passiven existentiellen Haltung eine Strategie erstehen läßt, nicht nur auf dem Gebiet der psychologischen Erfahrung, sondern und vor allem als 'gesetzlicher Kalkül' eines epischen Gebildes: eine Stra-

¹⁸ R. Mächler, *Robert Walser. Eine dokumentarische Biographie*, Genf-Hamburg 1966, S. 92 (zitiert nach R. Buzzo Mángari, *Il teatro menzogna: I «Dramolets» di Robert Walser*, in *AION-Studi Te-deschi*, 22 [1979], 3, S. 123-138, hier S. 131-132).

ategie, die Kafka zum Gegenpol einer 'habsburgischen' Erzählkunst der Auflösung (aber auch einer 'habsburgischen' Auflösung der Erzählkunst) macht.

Hier sei es gestattet, diese vier Punkte summarisch zu belegen und kurz zu erläutern.

Die tiefste Tendenz in Kafkas Charakter erblickt Canetti in seinem Bedürfnis « kleiner, leiser, leichter [zu] werden, bis man verschwindet » (97). Von der auch für den Autor der *Blendung* entscheidenden Rolle der Magerkeit und des Abmagerns bei Kafka war schon vorhin die Rede. Selbst von der Erzählung *Die Verwandlung* abgesehen, ist die « Verwandlung ins Kleine » (96) zentral für die richtige Einschätzung der psychisch-physischen Rolle von Kafkas Helden in seinen Werken. Sie sind eben keine gegebene Größe. Von ihnen kann man nicht sagen, daß sie die Handlung tragen, daß sie im Zentrum des epischen Raums stehen: sie sind eben nicht, sie erscheinen, indem sie sich einem Prozeß der « Einschrumpfung » unterziehen. Der springende Punkt ist allerdings, daß diese fluchtartige Veränderbarkeit nicht einer Art Amoklauf gleichzusetzen ist. « Man 'enthungert' sich den anderen »: dieser drastische Satz Canettis trifft auf ein Mal die beiden Aspekte. Die Verwandlung ins Kleine ist Flucht und « Mittel sich ihrer [also der Übermacht] zu erwehren ». Erst die Einsicht in diese grundsätzliche Zweideutigkeit in der Gestaltung der Hauptfiguren in Kafkas Romanen gestattet dem Leser eine angemessene Einschätzung der doppelschichtigen Hauptstruktur der Romane, die immer wieder zwischen Statik und Dynamik, noch mehr zwischen zentripetaler und zentrifugaler Bewegung willkürlich zu schwanken scheinen. Nicht weniger wichtig ist aber der andere Punkt: Die « Angst vor der Übermacht » drückt sich aus in einer « besondere[n] Empfindlichkeit für alles, was mit seinem Körper zusammenhing », oder — brutaler formuliert — in der Angst vor dem « Eindringen feindlicher Mächte in seinen Körper » (89). In Kafkas Romanen findet eine drastische Reduktion des Zwischenraumes zwischen Physis und Psyche statt, der sich durch deren traditionell akzeptierte Trennung (oder auch durch eine nur indirekte Ver-

bindung) ergeben würde. Absichtlich wurde hier das Wort Reduktion gewählt und nicht etwa von Überwindung von Schranken zwischen beiden Bereichen gesprochen. Die Bedrohung — so vage ihre eigentliche Quelle auch sein mag — ist viel zu unmittelbar, daß sich irgend eine Vorstellung von einem Zwischen- oder Hohlraum halten könnte. Es ist umgekehrt so, daß auch der physische Raum außerhalb des eigenen Körpers in die Sphäre des bedrohten Menschen einverleibt wird: « Sein Zimmer ist ein Schutz, es wird zu einem äußeren Leib, man kann es den Vor-Leib nennen » (90), wobei zu bemerken ist, daß Canettis Worte sich auf das Verhältnis Mensch-Raum in den meisten Werken Kafkas mühelos übertragen lassen. Dieses Grundverhältnis realisiert sich nämlich bei Kafka vorwiegend durch eine Abwehrreaktion, die eben entweder zur Herausbildung eines solchen 'Vorleibs' führt (man denke nur etwa an Gregor Samsa in seinem Zimmer) oder aber zur Verschachtelung des Einzelnen, der durch die Errichtung einer Reihe von Mauern und Schranken das Eindringen feindlicher Mächte zu verhindern versucht bzw. (was für Kafka noch typischer sein dürfte) nur ein stufenweises Eindringen zuläßt. Wenn man Kafkas Texte unter diesem Gesichtspunkt analysieren würde, so würde sich ergeben, daß der Aufbau dieser Erzählungen und Romane oder auch der kürzeren Anekdoten durch diese beiden Strukturen bedingt ist: Herausbildung eines Vorleibs und Verschachtelung des Helden (bzw. stufenweises Scheitern der mit diesen Dimensionen verbundenen defensiven Strategie).

Erst in diesem psychologischen und literarisch-strukturellen Zusammenhang ist eine auf den ersten Blick etwas befremdende Bemerkung Canettis restlos zu verstehen, der von einem « unvorstellbare[n] Maß von Intimität in diesen Briefen » spricht (92):

Für einen primitiven Menschen ist dieser Briefwechsel kaum zu lesen, er müßte ihm als das schamlose Schauspiel einer seelischen Impotenz erscheinen. [...] Denn an ihnen [an den Briefen] geht einem auf, daß eine Erzählung wie die 'Verwandlung' noch intimer ist als sie, und man weiß endlich, was daran anders ist als an jeder anderen Erzählung (92-93).

Es ist uns jetzt klar, was dieses sonst suspektere Wort der Intimität zu bedeuten hat: Gerade der hypothetische Hinweis auf die verständnislose Reaktion eines primitiven Menschen erschließt uns — so sehr sie auch auf den ersten Blick willkürlich anmuten mag — unerwartete kritische Perspektiven. Vom Blickwinkel eines primitiven Menschen aus gesehen, erweist sich diese nackte Intimität nicht als ein Primum, sondern vielmehr als die letzte Stufe eines komplizierten Prozesses, der gleichsam zur Abschälung aller Oberschichten einer Schutzrinde geführt hat. Der nackte Kern ist hier nichts Eindeutiges oder Primitives: in seiner nur scheinbaren Eindimensionalität ist er in der Tat höchst differenziert und vieldeutig.

Diese Intimität entspricht der Unmittelbarkeit der Bedrohung, der der Mensch Kafka (und auch so mancher seiner Helden) ausgesetzt ist. In der physischen Unmittelbarkeit der Gefahr, aber auch in der Gegenreaktion auf die Gefahr, sind die Ursache und die Folge zugleich der Auflösung des Subjekts in seine organischen Bestandteile zu suchen:

Allmählich drängen sich Gedanken an einzelne Organe bei ihm vor [...], bis schließlich jedes von ihnen unter separater Bewachung steht (89).

Hier ist aber notwendig, einen Augenblick halt zu machen und uns zu fragen: Wenn die Interpreten so weit kommen, daß sie bei Kafka vom Zerfall von Subjekt und Objekt ins Nichts sprechen, dann muß man vielleicht noch einen Schritt weiter gehen und von einer Art Nihilismus aus existenzieller Angst bei Kafka sprechen? Vieles spricht aber dagegen. Das erste, was bei Kafka fehlt, ist die große Geste, die sofort den Nihilisten verrät, jenes Pathos der Zerstörung, das bis an die Grenze des Tragischen oder des Tragikomischen reicht¹⁹. In diesem Zusammenhang ist ein

¹⁹ Große Geste und Pathos gelten im allgemeinen nur für die Nihilisten aus der Zeit der Romantik und der Dekadenz als typisch. In einem tieferen Sinn gilt das aber auch für die nüchternsten

sehr feines Wort Canettis zu zitieren, das das Antipathetische bei Kafka betont und gewisse Themen der 'kleinen Literatur', die für Deleuze und Guattari typisch sind²⁰, vorwegzunehmen scheint: « Hypochondrie ist die kleine Münze der Angst » (90). Canetti geht aber noch weiter. Er spricht (106) von der « Einzigartigkeit dieses Werkes », « in dem die meisten Affekte, von denen die Literatur geschwätzig und chaotisch wimmelt, *fehlen*. Bedenkt man es mit einigem Mut, so ist unsere Welt eine geworden, in der Angst und Gleichgültigkeit vorherrschen. Indem Kafka sich ohne Nachsicht ausgedrückt hat, hat er als erster das Bild *dieser* Welt gegeben ».

Der Mut, der Canetti dazu führt, gerade in diesem 'Fehlen', in dieser Blässe und Dürftigkeit der Kafkaesken Welt die eigentliche Bedeutung dieses Werks zu erkennen, macht uns für den Sonderfall Kafka empfänglicher und darüber hinaus von der neuen, heute müßig gewordenen *querelle des anciens et des modernes* endgültig frei. Weder eine konservative Verherrlichung der klassisch-realistischen Fülle noch die einseitige, perspektivlose Vergötterung der spröden Eintönigkeit, der blutleeren Abstraktheit der modernen Kunst der 'Dürftigkeit' haben für uns heute überhaupt noch einen Sinn. Wichtig ist nur zu zeigen, wie spezifisch wirksam die eine oder die andere Möglichkeit bei den einzelnen Autoren jeweils zu werden vermag. Was nicht verloren gehen darf, ist eben die Erkenntnis, daß es sich um verschiedene Möglichkeiten handelt, die einander im Einzelfall zwar ausschließen, aber auch wechselseitig bedingen und wirksam werden lassen.

Was Kafka betrifft, so ist es interessant zu zeigen — wie es Canetti im zitierten Satz tut —, daß diese Kunst des 'Fehlens' historisch bedeutsam ist. Tatsächlich wird der

Vertreter eines 'modernen' Nihilismus: Die Geste, mit der ein Jemand mit dem Anspruch auftritt, etwas allgemein Verbindliches — und sei es ein rein Negatives — auszusagen, hat unvermeidlich etwas Pathetisches in sich.

²⁰ G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975.

Leser gezwungen, sich nicht mehr der Erkenntnis zu entziehen, daß die Welt, in der er als Leser lebt, gleichsam sehr arm an Sauerstoff ist. Erkenntnis, Bewußtsein und Folgerichtigkeit: das alles hat sehr wenig mit Nihilismus aber auch nichts mit Pathetik zu tun. Canettis oben zitierter Satz vom unvorstellbaren Maß an Intimität, vom « schamlosen Schauspiel einer seelischen Impotenz » (92) geht nämlich wie folgt weiter:

Aber alles ist so gefaßt, daß es auf der Stelle zu Gesetz und Erkenntnis wird.

Es ist überhaupt besonders aufschlußreich, Canettis Bemerkungen, die wir bereits früher mit dem Zweck herangezogen haben, die Tiefe des Auflösungsprozesses bei Kafka zu dokumentieren, jetzt unter diesem neuen Gesichtspunkt nochmals zu lesen. Wir werden dann feststellen, wie deutlich hier der Versuch des Menschen und Schriftstellers Kafka gesehen wird, durch das Moment der Auflösung hindurch zu einem System von Symptomen zu kommen:

Er fürchtet das Eindringen feindlicher Mächte in seinen Körper, und um das zu verhüten, verfolgt er wachsam den Weg, den sie nehmen könnten. Allmählich drängen sich Gedanken an einzelne Organe bei ihm vor. Eine besondere Empfindlichkeit für diese beginnt sich zu entwickeln, bis schließlich jedes von ihnen unter separater Bewachung steht. Damit aber vervielfachen sich die Gefahren — es gibt zahllose Symptome... (89).

Der Kern der Dinge, das Zentrum der Macht, die Quelle aller Bedrohungen lassen sich in ihrer Wesenheit nicht erfassen (literarisch gesprochen: nicht in lyrischer Erleuchtung kundtun). Kafkas Kunst besteht in erster Linie in einer scheinbar sachlichen Arbeit der Aufzählung und Beschreibung der einzelnen Symptome. Das Beschreibende, das für eine erste Schicht von Kafkas Schreibweise so typisch ist, läßt sich von hier aus in seiner sachlich-antipathetischen Art wohl am besten erklären.

Die Reduktion auf das Physische — das haben wir bereits betont — ist eher als extremisierende Präsenz der Gefährdung zu verstehen. Die Reduktion auf das Beschrei-

bende ist ihrerseits nur der Anfang einer neuartigen Gestaltung der einzig übrig gebliebenen Form von Wirklichkeit, des Verhältnisses Macht-Mensch in seiner abgründigen Vordergründigkeit. Von entscheidender Bedeutung auch für die Erforschung der literarischen Strukturen bei Kafka sind etwa Canettis Ausführungen über die Rolle der Schlaflosigkeit bei Kafka:

Vielleicht ist die Schlaflosigkeit nichts anderes als die Wachsamkeit über den Körper, die sich nicht abstellen läßt, die noch Drohungen vernimmt, auf Signale lauert, sie deutet und verbindet, Systeme von Gegenmaßnahmen entwirft und erst einen Punkt erreichen muß, in dem sie gesichert erscheinen: den Punkt des Gleichgewichts der Drohungen, die sich die Waage halten, den Punkt der Ruhe (90).

Er, der in schlaflosen Stunden in seine Organe zerfällt, auf deren Signale er lauert, deren ominöse Regungen er bedenkt, bedarf einer Methode, die seinem Körper die Einheit vorschreibt (91).

Das Ich (der Mensch Kafka, aber auch die Helden seiner Romane und Erzählungen) verwandelt sich in eine neue 'Einheit'. Der Körper wird zu einer Zentrale, die Signale aufzufangen vermag, sie sammelt und verarbeitet. Es ist keine Übertreibung, wenn man dabei von einer 'Methode' spricht, die zur Deutung dieser Signale, bzw. zu einer unerschöpflichen Reihe von Versuchen führt, zu einer Deutung zu kommen. Jeder Kafka-Leser weiß sogar, daß es nie gelingt, zu einer restlos zufriedenstellenden Deutung dieser Signale zu kommen. Aber schon diese Formulierung bleibt, trotz ihres negativen Scheins, einem ontologischen Anspruch immer noch zu sehr verhaftet. Es ist wohl angemessener, die Sachlage so zu schildern: das Leben des Ichs erschöpft sich darin, angst- und mühevoll das Vorhandensein eines Netzes von Signalen rings um das Subjekt selbst festzustellen und auf Grund dieser Feststellung « Systeme von Gegenmaßnahmen » zu entwerfen. Auf die literarischen Texte Kafkas übertragen: ihr labyrinthischer und vielschichtiger Aufbau, der durch die blendende Einfachheit ihrer äußeren Schicht nur halb unkenntlich bleibt, setzt sich zusammen aus der Anhäufung solcher

Signale und der Aufstellung von immer neuen Dimensionen defensiven Charakters.

Woher kommen aber diese Signale? Die Frage scheint mehr als legitim zu sein, erweist sich aber letzten Endes als falsch gestellt. Wir haben von Ich, von Subjekt gesprochen. Illusorisch ist aber gerade die Voraussetzung solcher ontologischer Bezeichnungen, d.h. die Möglichkeit, zwischen Subjekt und Objekt eine saubere Trennungslinie zu ziehen. Die Kette Sender-Signal-Botschaft-Empfänger weist mehr als eine Lücke auf, der Leser kann nicht einmal sicher sein, daß es eine solche tatsächlich gibt. Wir hörten soeben, daß der Körper, diese Sammelzentrale, von Signalen umgeben ist, die möglicherweise vom Körper selbst herrühren — und die trotzdem nicht weniger enigmatisch als die übrigen sind, von denen man annimmt, daß sie, von einem äußeren, ja objektiven Ausstrahlungszentrum kommend, bis an die Oberfläche des Körpers dringen.

Das sogenannte Subjekt *ist* also nichts, es besteht nur in und aus dem Prozeß der Verwandlung, in und aus der Anpassungsfähigkeit seines Abwehrsystems an die sich ständig ändernden Erscheinungsformen des Objekts. Ist es aber wenigstens angebracht oder sachgemäß, das Objekt symmetrisch als das Ausstrahlungszentrum dieser unheilversprechenden Signale zu definieren, ist das Objekt also der Feind, als dessen « Vorboten » einmal Canetti die Signale bezeichnete? Das ist wahrscheinlich schon zuviel gesagt. Sachlich feststellen läßt sich eigentlich nur Folgendes: Das, was wir etwas voreilig das Subjekt genannt haben, ist ein Etwas, das in einem Strom von Impulsen schwimmt, die es nur als Signale vernehmen kann. Die Quelle der Signale bleibt im Dunkeln, deren Bedeutung bleibt unentzifferbar, selbst die Natur der Signale als solcher bleibt letzten Endes ungeklärt. Plädieren wir etwa dafür, die Angstzustände, deren peinlich exakte Schilderung ja den Hauptteil von Kafkas Werken ausmacht, als Wahnvorstellungen, die Bedrohung und Gefährdung, die in jeder Mikrostruktur seiner Texte unüberhörbar präsent sind, als Frucht einer krankhaften subjektiven Einbildung abzutun? Eine solche

Schlußfolgerung wäre unhaltbar²¹, schon aus dem Grund, daß sie auf der ontologischen Unterscheidung zwischen Objekt und Subjekt beruht, die — wie schon gezeigt wurde — im Kontext von Kafkas Werken inhaltlos geworden ist. Was sich mit Sicherheit sagen läßt, ist daß die Gefährdung höchst real ist: Man braucht ja nur die folgenschweren Verwandlungen zu beachten, die 'Subjekt' und 'Objekt' durchmachen müssen als Folge der fatalen Entwicklungen des unbestreitbar realen, einzig realen Machtverhältnisses, das sie verbindet. 'Subjekt' und 'Objekt' konstituieren sich nur — wie wir schon zu zeigen versuchten — in ihrem wechselseitigen Verhältnis. Dementsprechend können wir jetzt behaupten, daß sich Kafkas Texte erst in der Wechselbeziehung konstituieren, die sich zwischen dem Strom der von der menschlichen Psyche als Signale vernommenen lichten Punkte und der Strategie ihrer Neutralisierung herstellt. Neutralisierung bedeutet aber in Kafkas literarischen Texten nie den Versuch, die Realität dieser Signale in Frage zu stellen oder deren einmal festgestellte Undeutbarkeit endgültig als unüberwindlich zu akzeptieren. Bei Canetti fällt einmal ein sehr schönes Wort, das es in unserem Zusammenhang verdient, zitiert zu werden:

Jene Abwehr, die in ihrer Hartnäckigkeit den Gang des Romans ausmacht ... (120).

Bündiger läßt sich dieser zentrale Mythos in Kafkas erzählerischem Werk wohl kaum umschreiben.

Wir sind am Ende unseres Versuchs, an Hand von Canettis Auseinandersetzung mit Broch und Kafka den langen aber alles in allem gradlinigen Weg nachzuzeichnen, den Canetti gleichsam an der Grenze der 'habsburgischen' Welt gegangen ist und noch geht. Wir dürfen annehmen, daß Canetti heute noch wie vor fast 35 Jahren die Worte unterschreiben würde, die er in seiner Broch-Rede schrieb und die seine Skepsis gegenüber dem Wort, zugleich aber

²¹ Zu diesem Fragenkomplex vgl. auch Vf., « *Con oscillazioni maggiori e minori* ». *Paradossi narrativi compositivi nel 'Processo' di Kafka*, in « *Studi Tedeschi* », XXIV (1981), 3, pp. 465-508, passim.

auch seinen unerschütterlichen Glauben an die Macht des Wortes prägnant zum Ausdruck bringen:

Das Staunen war einmal wohl jener Spiegel von dem gerne gesprochen wird, der die Erscheinungen auf eine glattere und ruhigere Fläche brachte. Heute ist dieser Spiegel zerschlagen und die Splitter des Staunens sind klein geworden. Aber selbst im kleinsten Splitter spiegelt sich keine Erscheinung allein; unbarmherzig zerrt sie ihr Entgegengesetztes mit; was du auch siehst und so wenig du siehst, es hebt sich von selbst, indem du es siehst, wieder auf (10-11).

Hier wird der kognitive Wert der Spiegelung in Frage gestellt, die unheilbar entstellende Wirkung des Spiegel-effekts schonungslos in den Vordergrund gerückt, zugleich aber die nicht wegzudisputierende Realität dieser Wirkung. Wohl eine treffende Metapher der Kunst — dürfen wir glossierend ergänzen —, wie sie Canetti jenseits von Skepsis und Mystik sieht: eine ontologisch nicht mehr verbürgte Dimension, die nicht mehr dazu dienen kann, « die Erscheinungen auf eine glattere und ruhigere Fläche » zu bringen, sondern nur noch Splitter, in denen jede Erscheinung « unbarmherzig » « ihr Entgegengesetztes » mitzerrt und sich dabei der Gefahr aussetzt, sich von selbst aufzuheben. Und doch bleibt das Staunen für den modernen Menschen die einzige ernstzunehmende Alternative — das Staunen, oder eigentlich nur noch die Splitter des Staunens²².

²² Weitere bibliographische Hinweise in L. Zagari, *Epik und Utopie* (vgl. Anm. 11), S. 434; D. Barnouw, *Elias Canetti*, Stuttgart 1979, S. 115-136; J. Perisson-Waldmueller, *Bibliographie générale*, in « Austriaca », 11 (novembre 1980): *Hommage à Elias Canetti à l'occasion de son 75^{ème} anniversaire*. Etudes réunies par G. Stieg, S. 175-186.

DIE BEWUßTE SCHULE DER MENSCHENKENNTNIS *

di
GIUSEPPE RIZZUTO
Bonn

L'autobiografia di uno scrittore spesso non è altro che un'ulteriore prova letteraria, un'appendice all'*opera omnia* con un'intenzione di correttivo o di sigillo.

Quella di Elias Canetti è narrazione di limpide immagini del passato, sottratte alla concatenazione razionalizzante della memoria contingente e affidate invece ad un inconscio ingenuo che ha conservato intatta la potenzialità di riscatto del vissuto.

L'inconscio in Canetti e per Canetti non è il serbatoio di materiali censurati e rimossi, né un magma di forze incontrollabili, bensì un meccanismo di sedimentazione e traduzione verbale del vissuto. E se nelle prime pagine di questa sua autobiografia, che per ora va solo fino al sedicesimo anno dello scrittore e ha per sottotitolo *Storia di una giovinezza*¹, egli dichiara di fuggire la parola inconscio come la peste², ciò accade proprio per la diversa nozione

* L'edizione di *Die gerettete Zunge* a cui farò riferimento è quella del Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1979. La citazione, di cui sopra, è a p. 177, alla fine del capitoletto *Verführung durch die Griechen. Schule der Menschenkenntnis*.

¹ *Die gerettete Zunge* è apparsa nel 1977 presso Carl Hanser Verlag, München, e tratta degli anni che vanno dal 1905 al 1921. Di questa autobiografia sta, però, per uscire il secondo volume, alcuni capitoli del quale sono già stati anticipati su diversi giornali tedeschi.

² *Op. cit.*, p. 16.

che egli ne ha ed anche per la profonda diffidenza che egli nutre di fronte all'interpretazione psicoanalitica.

In uno dei suoi appunti, contenuto in *La provincia dell'uomo*, scrive:

Un sogno è come un animale, però sconosciuto e di cui non si possono abbracciare con lo sguardo le membra. L'interpretazione è una gabbia, tuttavia il sogno non vi si trova mai dentro³.

Quello che qui vien detto del sogno si può naturalmente affermare anche del ricordo o dei frammenti del vissuto. Nello scrittore Canetti, tra lingua e interpretazione esiste sempre una forte tensione. Per lui resta vero quello che Wittgenstein scriveva nel suo *Trattato logico-filosofico*:

« I limiti del mio linguaggio costituiscono i limiti del mio mondo »⁴. Ciò implica naturalmente anche la consapevolezza di tutte le atrofie e ipertrofie dell'uso (o non uso) della lingua e delle loro conseguenze sul piano soggettivo e intersoggettivo.

In *Le voci di Marrakesch* Canetti, di fronte alla difficoltà di appropriarsi linguisticamente degli eventi, episodi, immagini, suoni di una terra straniera, sogna di un uomo « che disimpari le lingue della terra, finché egli in nessuna terra capisca più cosa vien detto »⁵.

L'autobiografia *La lingua salvata* sta, rispetto a questo sogno/desiderio, in rapporto esattamente inverso.

Il piccolo Elias crebbe tra lingue e in lingue diverse: bulgaro, spagnolo, inglese, tedesco, seguendo la famiglia dai

³ Cit. da *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Fischer Taschenbuch Verlag 1976, p. 141. L'appunto è del 1951 e in tedesco suona: « Ein Traum ist wie ein Tier, aber ein unbekanntes, und man übersieht nicht seine Glieder. Die Deutung ist ein Käfig, doch der Traum ist nie darin ».

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Fratelli Bocca, Milano 1954 (testo originale con versione a fronte), p. 254: « Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt » (5.6).

⁵ « *Die Stimmen von Marrakesch* », Carl Hanser Verlag, 1967, p. 22: « Ich träume von einem Mann, der die Sprachen der Erde verlernt, bis er in keinem Lande mehr versteht, was gesagt wird ».

Balcani in Inghilterra, da qui in Austria, per finire in Svizzera che non fu l'ultima tappa del suo peregrinaggio. La lingua madre diventò il tedesco, ma fu, com'egli ci dice, un trapianto tardo e doloroso, sebbene carico di felicità⁶. Dapprima lingua dei genitori, solo tra loro usata giacché sia con amici e parenti sia con i figli si parlava lo spagnolo, il tedesco diventò anche per Elias, dopo la morte del padre, lingua dell'amore in un singolare, intenso e complesso rapporto madre-figlio. Non è il caso d'intervenire con facili e semplicistiche interpretazioni psicoanalitiche di possibili sostituzioni o investimenti affettivi o proiezioni avvenute in tale contesto, certo è che la figura della madre occupa un ruolo essenziale nella vita e nella formazione di Canetti scrittore e di conseguenza di protagonista in questa autobiografia, in cui acquista lo spessore e i contorni di un personaggio pienamente rappresentato.

Indimenticabile a questo proposito l'ultimo capitolo del volume, dal titolo *Paradiso abietto*⁷. Tale appariva, infatti, agli occhi della colta e sensibile madre l'ambiente zurighese nel quale allora cresceva il giovane Elias, ormai sedicenne. Le sembrava che troppo lontano dalla dura vita crescesse quel suo figlio ormai accanito e versatile lettore, appassionato spettatore dell'alta cultura del passato e principiante scrittore. Decisa a non permettere che un innocente 'parassita' diventasse un 'parassita' incallito, prese la decisione di trasferire Elias in Germania, per metterlo di fronte a una realtà tutt'altro che idillica.

« Lì, ora, la gente sta male », dice la madre ad Elias in questo capitolo quasi interamente dominato dal dialogo

⁶ Confrontare soprattutto il capitolo che porta il titolo *Deutsch am Genfersee*; nell'edizione citata pp. 86 e 87. « Sie duldeten keineswegs, daß ich die anderen Sprachen aufgab, Bildung bestand für sie in den Literaturen aller Sprachen, die sie kannte, aber die Sprache unserer Liebe — und was war es für eine Liebe! — wurde Deutsch ».

⁷ Quest'ultimo capitolo del libro porta in tedesco il titolo *Das verworfene Paradies*. Le frasi riportate si trovano a p. 315 dell'ed. cit. (La traduzione in italiano, come negli altri casi, è mia).

più che dalla narrazione, « Devi vedere cosa succede quando si è perduta una guerra ».

Lui si difende: « Perché vuoi ch'io veda un tale spettacolo? Me lo posso benissimo immaginare », e lei ribatte: « Come in un libro, vero? Tu pensi che basti leggere qualcosa per sapere com'è. Ma non basta. La realtà è qualcosa per sé. La realtà è tutto. Chi se la squaglia di fronte alla realtà non merita di vivere! ».

Queste poche battute danno, forse, un assaggio di questo scontro, in cui i valori della cultura e la validità di un'efficace formazione 'umanistica' vengono soppesati sul piatto della bilancia della cruda realtà di fronte alla quale è prioritario l'impegno umano esercitato su terreni esposti e non in laboratorio o in qualsivoglia torre d'avorio.

Quanto sia stato importante questo scossone col quale Canetti si sentì cacciato dal paradiso di quei suoi anni giovanili, lo si può forse verificare nel suo romanzo noto in Italia con il titolo *Auto da fè* (titolo proposto dallo stesso Canetti per la traduzione in numerose lingue), ma che nell'esatta traduzione dal tedesco *Die Blendung* suona « L'abbacinamento ». In esso gli adorati e amati libri del sinologo Kien, nel loro fallimento o nel fallito uso di essi, di fronte ad una realtà acefala e assurda, subiscono la stessa sorte del protagonista che si dà la morte appiccando il fuoco alla sua biblioteca.

Ma tornando all'autobiografia, il lettore non può non rimanere colpito dal fatto che in questo libro la narrazione slitta, in modo impercettibile ma continuo, verso valenze poetiche, che, senza sconvolgere la prosa trasparente di Canetti, anziché alla ricerca del tempo perduto, conducono a un presente che si sa realizzato.

Non si tratta, però, di un programma di poeticizzazione degli eventi e delle cose in senso, poniamo, romantico operato dal soggettivismo dello scrittore, bensì di una sapiente semplicità di organizzazione del materiale narrativo. L'essenzialmente poetico viene colto non nella sua separatezza di dato accessibile agli strumenti selettivi dell'« eletto », ma nella sua sottile rete contestuale.

Il Canetti scrittore, d'altra parte, non è più identifica-

bile con il piccolo Elias che nei disegni dei parati della sua stanza, lasciato solo, scorgeva figure e personaggi e inventava storie parlando con essi ad alta voce e invitandoli ad azioni audaci⁸.

Pure, anche nel Canetti scrittore, come nel bambino, è vivo il sentimento di essere colto in flagrante in un tale narrarsi, un sentimento cui secondo il bambino sarebbe dovuto l'ammutolire dei parati in presenza degli adulti. Essenziale non è il naturale trastullo del bambino, ma il fare esperienza di una minaccia d'interdizione di un tale trastullo. Così non è un caso che il primo ricordo che ci viene proposto ad apertura di libro sia quello di una minaccia di mutilazione, sia pure per 'gioco'.

Immerso in rosso è questo primissimo ricordo. La bambinaia, che si dovrebbe prendere cura del piccolo Elias, se lo porta appresso nei suoi furtivi incontri con l'innamorato. L'uomo ogni volta ingiunge al piccolo di mostrare la lingua e, cavando di tasca un temperino, dice: « Ora gli tagliamo la lingua », ma poi, ripensandoci, « Oggi no, domani ».

Questa scherzosa minaccia, che riempie di paura il bambino e che ci fa pensare a tanti altri scherzi analoghi che gli adulti in buona o maliziosa fede perpetrano ai danni dei bambini, è lo spunto concreto per il titolo dato all'autobiografia, *La lingua salvata*.

La « lingua », ('Zunge' in italiano perde il suo carattere distintivo rispetto a 'Sprache'), non è semplicemente l'organo anatomico, ma la possibilità di poter parlare quando la minaccia è passata o è diventata, nella realtà o nell'immaginazione, altro da quello che sembrava. Così il bambino,

⁸ Si tratta del capitolo *Tapeten und Bücher. Spaziergang an der Mersey*. « Zu Hause im Kinderzimmer spielte ich meist allein. Eigentlich spielte ich wenig, ich sprach zu den Tapeten. Die vielen dunklen Kreise im Tapetenmuster erschienen mir als Leute. Ich erfand Geschichten, in denen sie vorkamen, teils erzählte ich ihnen, teils spielten sie mit, ich hatte nie genug von den Tapetenleuten und konnte mich stundenlang mit ihnen unterhalten », ecc. *op. cit.*, p. 47.

che a due anni aveva vissuto la 'minaccia' di una mutilazione tanto terribile, solo alcuni anni dopo racconterà il fatto alla madre, la quale dall'indizio del colore rosso impressosi nel ricordo del bambino riconoscerà la pensione a Karlsbad dove lei con il marito e il figlioletto aveva passato l'estate del 1907.

La minaccia è sempre provvisoria, è destinata a smaterializzarsi, mentre la 'lingua' si fa corpo e personalità e diventa la principale arma di resistenza, e non solo di fronte al corso del tempo. È questa la 'lingua salvata' di Canetti, la scoperta della fisicità della 'parola' nel mondo umano.

Un altro episodio significativo, in cui i sedimenti verbali memorizzati funzionano come significanti 'inconsci' in cerca di significati (cioè di realtà concrete) a cui legarsi, allo stesso modo del rapporto tra colori e materia, è quello che porta il titolo *Little Mary. Der Untergang der Titanic. Captain Scott*⁹. Nella scuola inglese il piccolo Elias si trova ad avere per compagna di banco la piccola Mary Handsome dalle guance rosse come mele appetitose. Il bambino non riesce a sottrarsi alla seduzione delle guance dell'inglesina e, ogniquale volta gli si offre l'occasione, le copre di baci, scoprendo, o meglio, riscoprendo inconsapevolmente la passione di un gioco che la bambinaia anni prima era solita fare con lui nel mentre gli cantava la canzoncina spagnola « Manzanicas colorados, las que vienen de Stambol »¹⁰. Le parole della canzoncina funzionano, in qualche modo, da « petite madeleine » all'inverso, dapprima per il bambino, a livello inconscio, e in seguito per Canetti adulto a livello consapevole. Anziché giungere a una memoria involontaria di tipo proustiano, lo scrittore arriva a una memoria costruttiva che mette in ordine i pezzi di un mosaico così come il bambino che a occhi chiusi saldava i pezzi di un 'puzzle' su cui era raffigurata la mappa colorata dell'Europa¹¹.

⁹ Questo capitolo si trova a p. 53 e sgg. dell'*op. cit.*

¹⁰ *Op. cit.*, p. 57.

¹¹ « Ich bekam ein 'puzzle' zum Geschenk: die farbige Karte

A proposito dell'episodio della piccola Mary, conviene ricordare che, quando la signora Handsome va dall'insegnante di classe a lamentarsi del comportamento troppo invadente di Elias e fa a quest'ultimo un discorsetto ammonitore mettendolo ben in guardia dall'importunare ancora una volta la bambina, il piccolo pensa e Canetti scrive:

Era come sua figlia, ... ma di lei mi piaceva tutto, non solo le guance, mi piacque soprattutto la lingua (Sprache). L'inglese aveva a quel tempo, che cominciavo a leggere, un'irresistibile attrazione su di me e un discorso, in cui io avevo un ruolo così importante, non me lo aveva fatto ancora nessuno in inglese¹².

La seduzione della lingua, al di là di forme narcisistiche o solipsistiche, è soprattutto seduzione che proviene da realtà corpose. Resta il fatto che la 'lingua' la si può perdere così come la si può salvare.

Un'ultima cosa per finire. La lingua di Canetti sa percorrere con maestria i fluidi confini¹³ tra la categoria degli individui e quella dei tipi, perciò la folla di personaggi che ci viene incontro nelle pagine di questo libro ci appare viva, restituita cioè « al proprio del mondo », (« das Eigentliche der Welt »¹⁴), per usare una formulazione di Canetti. La lingua è la prima, vera « bewußte Schule der Menschenkenntnis »¹⁵.

(agosto 1980)

Europas, auf Holz aufgeklebt, war in die einzelnen Länder zersägt worden. Man warf die Stücke alle auf einen Haufen und setzte blitzrasch Europa wieder zusammen », *op. cit.*, p. 57.

¹² *Op. cit.*, p. 56.

¹³ « Das Fließende zwischen Individuen und Typen ist ein eigentliches Anliegen des Dichters ». *Op. cit.*, p. 177.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

LINEE DI TENDENZA DELLA LETTERATURA
AUSTRIACA DAL 1945 AD OGGI *

di
WALTER WEISS
Salisburgo

In una *Rassegna della letteratura tedesca in occasione della Fiera del libro di Francoforte del 1977* il noto critico della « Frankfurter Allgemeine Zeitung » Marcel Reich-Ranicki credeva di dover constatare un fatto nuovo di considerevole portata: gli autori austriaci, « ai quali negli ultimi anni la vita letteraria della Germania occidentale doveva tanto splendore », stavano per cedere il passo agli scrittori della Germania orientale. Ma due anni dopo, in occasione della Fiera del libro di Francoforte del 1979, non si fece che parlare di un « processo di austriacizzazione della letteratura tedesca ». Dunque la svolta diagnosticata da Reich-Ranicki non era stata poi così radicale.

Queste e simili valutazioni del contributo austriaco alla letteratura moderna di lingua tedesca riconoscono sì ad esso un tono particolare, la scintilla del diverso, ma non perciò riconoscono l'esistenza di una letteratura austriaca autonoma. Una tale autonomia è stata per esempio respinta concordemente da due intellettuali così diversi come Reich-Ranicki e il poeta austriaco Artmann, allorché furono intervistati dalla radio austriaca in occasione della Fiera del libro del 1979. Al contrario essi sottolinearono, al di là di ogni

* Conferenza tenuta il 19 febbraio 1981 nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Traduzione italiana, a cura di Giuseppe Dolei, dell'originale tedesco pubblicato nella « Europäische Rundschau », 80/2, pp. 78-89.

confine regionale e politico, la superiore unità della letteratura di lingua tedesca. A ciò si aggiunge un'altra pesante ipoteca che grava sul concetto di 'letteratura austriaca': esso viene infatti posto spesso in connessione con un rifiuto conservatore delle trasformazioni storiche della realtà o magari con un ritorno al passato, sia nella forma di un'ostinata evocazione della 'eredità barocca', sia attraverso la pretesa di continuare a ricollegarsi al 'mito absburgico' pur dopo il 1918 e il 1945. Tali presupposti informano il giudizio sommario di Ulrich Greiner (1979): « Nella letteratura austriaca il 'mito absburgico' continua a morire... La 'diserzione dalla realtà' ne è il contrassegno ». A questo giudizio si oppone l'antologia di Gustav Ernst e Klaus Wagenbach, *Rot ich weiß Rot*¹, apparsa nello stesso anno, che intende documentare una diversa tradizione letteraria in Austria, politicamente progressista e di orientamento realistico.

Sospendiamo per il momento il giudizio intorno a questa controversia e passiamo piuttosto ad una breve, e perciò approssimativa, rassegna delle tendenze presenti nella produzione austriaca dal 1945 in poi. Forse per questa via quel giudizio risulterà facilitato o addirittura risulterà evidente di per se stesso.

Dopo il 1945 nella R.F.T. la rinascita letteraria è contrassegnata dalla discussione sul contenuto di verità da riconoscersi alla formula della cosiddetta 'Ora Zero' (una discussione che proprio recentemente si è venuta riaccendendo). Nella futura Repubblica Democratica, invece, l'accento cade sul tema 'eredità' borghese e socialista. In Austria, infine, assistiamo a una singolare combinazione fra quei due aspetti, quello del radicale rinnovamento e quello legato al patrimonio della tradizione. Al 'Manifesto' dell'amburghese Wolfgang Borchert che nel 1946 ripudiava come menzogna mistificatrice qualsiasi poetizzazione in senso tradizionale, si contrappose nello stesso anno,

¹ Rende monosemico un testo polisemico di Ernst Jandl: « Eine Fahne für Österreich / rot / ich weiß / rot ». (« Una bandiera per l'Austria / rossa / io so / rossa »).

L'appello alla diffidenza (Aufruf zum Mißtrauen) di Ilse Aichinger, rivolto solo contro una poesia falsa (interiormente). Falsa non è la forma poetica, ma piuttosto « qualsiasi mancanza di forma, anche la più ricca di sentimento ». Così Heimito von Doderer nella rivista « Plan ». Questo importantissimo organo della rinascita letteraria permise agli autori austriaci (merito non ultimo) l'incontro col surrealismo francese, che aveva tenuto lontano dalle frontiere lo stato nazista e dal quale ora invece l'avanguardia riceveva in Austria impulsi decisivi.

Dunque non una rottura totale col passato (quello che allora veniva chiamato il '*Kahlschlag*') ma piuttosto apertura nei confronti delle novità estetiche esterne, cui si accompagnò la ripresa di peculiari tradizioni austriache. Doderer le passò in rassegna sotto il titolo: *L'annessione (Anschluß) è compiuta*, un titolo volutamente unilaterale che trasforma l'*Anschluß* alla Germania in una rinnovata annessione al patrimonio austriaco.

Negli anni cinquanta, contrariamente a quanto era avvenuto alle origini, questa tendenza si rafforzò, in parte a spese dell'apertura verso il nuovo e l'esperienza. Nella dichiarazione programmatica della rivista ufficiosa « Wort in der Zeit » — che cominciò le sue pubblicazioni nel 1955, l'anno della rifondazione dello stato austriaco ('Staatsvertrag') — Rudolf Henz annunciò che ora si trattava di presentare il patrimonio letterario dell'Austria e di evitare che « gli stranieri fraintendessero i rapporti letterari fra la vecchia e la nuova Austria ». Non è priva di significato una circostanza: la fine di questa rivista sopraggiunse allorché il suo nuovo redattore Gerhard Fritsch vi pubblicò nel 1964 testi di autori della 'Wiener Gruppe'. È evidente il significato di tale vicenda: la tendenza restaurativa degli anni cinquanta e dell'inizio degli anni sessanta investì la ricezione letteraria, il modo in cui questa letteratura veniva giudicata e promossa, anziché la produzione letteraria in se stessa. Nel solco di tentativi analoghi già compiuti al tramonto della monarchia e durante la prima repubblica, apparvero di nuovo in quegli anni numerose interpretazioni di ciò che venne chiamato l'elemento austriaco nella

letteratura austriaca. Si trattava di interpretazioni che stilizzavano quell'elemento fino alle dimensioni della totalità e dell'eterno, ancorandolo a concetti come uomo, essere, eredità, idea, forma spirituale e forma poetica. Tra gli altri prese parte a questa tendenza Herbert Eisenreich, uno dei più importanti rappresentanti della nuova generazione di scrittori. In coerenza con tale ideale, egli pose ostentatamente il proprio modo di narrare al servizio della tradizione del romanzo totale, universale, quale lo avevano creato i classici austriaci del romanzo moderno in risposta alla moderna esperienza della perdita dell'unità, intellegibilità e quindi narrabilità del mondo. Nella sua risposta Eisenreich badò piuttosto alla restaurazione di una perduta universalità che non all'analisi e alla rappresentazione della crisi, richiamandosi a Gütersloh e a Doderer quali rappresentanti viventi di tale tradizione narrativa. Il romanzo totale sarebbe ciò « che era la cattedrale per il medioevo », « una via all'universalità, adatta ai tempi », « la totalità dell'essere restaurata in forme surrogatorie ». « Ciò che, isolato, ci turba e sconvolge nella frammentata moderna vita, esso lo riporta tutto nella creazione, ed ecco che il no muore subito sulle nostre labbra ». (*Il romanzo. Non un discorso di crisi - Der Roman. Keine Rede von einer Krise*).

'Ricostituire', 'mettere a posto' sono termini già vicini nel loro significato a 'restaurazione'. Chi metta però a confronto questa teoria con la pratica narrativa di Eisenreich, noterà subito che in quest'ultima è penetrato, della moderna esperienza della crisi e dei moderni turbamenti, più di quello che ci si aspetterebbe in base a quella concezione teorico-ideologica. E nemmeno il suo modello Doderer può essere liquidato semplicisticamente come tradizionalista e reazionario, come è avvenuto in talune interpretazioni critiche: al contrario, nella sua ultima produzione è dato scorgere nella struttura del romanzo trasformazioni addirittura rivoluzionarie, cui si possono ricondurre, come a fonti di una nuova tradizione alcune opere prime della letteratura austriaca (Georg Schmid, *Roman trouvé*, 1978; Matthias Mander, *Der Kasuar*, 1979). Lo stesso discorso che vale per Doderer, il narratore più rappresentativo di questa fase del-

la letteratura austriaca, vale anche per Ingeborg Bachmann, la poetessa che insieme a Christine Lavant e Christine Busta è la più rappresentativa per la lirica austriaca degli anni cinquanta. Da parte della critica si è cercato di legare le sue poesie a una formula, parlando di un legame non molto radicale fra avanguardia e tradizione, fra critica dell'attualità e slancio verso l'eterno. Nel frattempo si è però scoperta in lei, non da ultimo anche nella sua prosa, l'antesignana della tendenza attuale al racconto soggettivo e alla riflessione critica sulle condizioni e sui guasti storici, secondo un'ottica propria della donna.

È quindi legittima l'ipotesi che vede nel tradizionalismo restaurativo degli anni cinquanta e dell'inizio degli anni sessanta soprattutto una tendenza che risponde al modo ufficiale in cui la letteratura austriaca veniva in ambienti ufficiali interpretata, valutata e promossa, un'ipotesi che guadagna in attendibilità ove si tenga presente che la « Wiener Gruppe » degli autori Artmann, Achleitner, Bayer, Rühm e Wiener, cui oggi si collega l'idea di una rivoluzione estetica, si era già venuta costituendo all'inizio degli anni cinquanta.

Certo però solo alla metà degli anni sessanta questo gruppo giunse traumaticamente alla coscienza di un pubblico più vasto, quasi contemporaneamente ad autori vicini al gruppo medesimo, come Okopenko, Ernst, Jandl, Friederike Mayröcker, e insieme con gli autori del « Forum Stadtpark » di Graz.

Dal punto di vista della ricezione questo evento mantiene dunque, nella seconda metà degli anni sessanta, il suo significato di trasformazione quasi rivoluzionaria nella scena letteraria. Ne sono conferma le già citate violente reazioni di un pubblico sconcertato. Giacché questi autori violavano norme ben consolidate della poesia e del linguaggio poetico, tanto quelle legate alla tradizione plastico-simbolica, quanto quelle proprie del rispecchiamento realistico. Attraverso il *medium* della riflessione, dell'esperimento e della critica essi si volgevano direttamente al linguaggio inteso come fatto concreto (*konkrete Poesie*).

Certo tale oggetto non fu concepito da loro come qual-

cosa del tutto a sé stante, almeno se dobbiamo prestar fede all'introduzione che Gerhard Rühm premise all'antologia *Die Wiener Gruppe* (1967):

partivamo dal principio che il pensiero dell'uomo corrisponde allo stato della sua lingua e che pertanto la discussione sul linguaggio deve costituire la più fondamentale discussione sull'uomo.

Anche al riguardo esistono delle tradizioni, alle quali del resto gli innovatori si sono richiamati e che risalgono alla letteratura barocca, alla rivoluzione linguistica dell'espressionismo, al dadaismo e surrealismo. Non vanno però dimenticati anche i precedenti austriaci, come Hofmannsthal, con la sua diffidenza nei confronti del linguaggio e la sua critica linguistica. Tuttavia l'effetto più forte l'ebbe la rottura con la concezione immediatamente precedente, allorché si cominciò a trascurare o addirittura a rifiutare provocatoriamente modelli, usi, significati linguistici già scontati e familiari. Straniamento della lingua e straniamento dal pubblico procedevano di pari passo, anche se a singole opere, come il volume di liriche *Med ana schwaoazzn dintn* [scritto con l'inchiostro nero] di Artmann, o a singoli autori, come Jandl, riuscì di abbattere questo muro.

La critica non venne però solo dalla parte dei custodi della convenzione, ma anche dai progressisti: nel 'gioco linguistico' della « Wiener Gruppe » e dei suoi simpatizzanti si individuò un'illecita astrazione dalla funzione e dallo ancoraggio sociali propri della lingua e della letteratura, e si sospettò una riedizione dell'arte per l'arte.

Certo ben presto sarebbero sopraggiunti autori giovani che, come Peter Handke, Barbara Frischmuth, Michael Scharang, debuttarono in « Forum Stadtpark » e nella rivista « manuskripte », pubblicata da Alfred Kelleritsch: ad essi sarebbe toccato dimostrare che la lingua può essere non solo tematizzata in funzione di un gioco o a scopo di esperimenti fine a se stessi, ma può venire usata come strumento di critica sociale e perfino con « l'intenzione di abbattere il sistema ».

Furono questi scrittori a trasferire nella pratica lette-

raria il nesso tra forma linguistica, forma mentis e modo d'azione sociale, che il filosofo austriaco Wittgenstein aveva indagato a livello teoretico. Essi rappresentarono regole, modelli e strategie linguistici come strumenti e forme di coercizione sociale, come dominio esercitato e come dominio subito. Esempi particolarmente significativi al riguardo li offrono il *Kaspar* di Handke, *Klosterschule* (*Scuola conventuale*) e il *Geometrischer Heimatroman* di Jonke, recensito da Handke in un articolo il cui titolo ben si attaglierebbe a tutto il movimento: *Nelle frasi si nasconde l'autorità* (*In Sätzen steckt Obrigkeit*).

Quasi contemporaneamente a questa critica strutturale della società, in cui la situazione austriaca trovava espressione in forme prevalentemente indirette ed emblematiche, ci furono allora i primi accenni di una discussione più legata ai contenuti di certi generi letterari tradizionali, come per esempio il romanzo regionale ('Heimatroman') critico. Esso prende di mira in primo luogo il provincialismo piccolo-borghese e contadino in Austria, in cui scorge non da ultimo il sopravvivere di uno dei presupposti di quello che si può chiamare un « fascismo di normale amministrazione ». Pur prendendo le mosse dal romanzo regionale che da Anzengruber e Rosegger fino a Karl Heinrich Waggerl aveva avuto un colorito molto popolare, ma anche politico, lo *Heimatroman* giunge però a problematizzare tale genere letterario. Ciò non vuol dire che lo 'Heimatroman' critico si leghi a un determinato procedimento letterario. La sua gamma va dalla narrazione più o meno convenzionalmente realistica (p. es. in Hans Lebert) attraverso parodie e satire (come nel *Bauernroman* [*Romanzo contadino*] di Maetz/Wiesinger e nel *Fasching* [*Carnevale*] di Gerhard Fritsch) fino al modello strutturale di Jonke o ad allegorie della costituzione del mondo, a modelli universali ambientati in diverse regioni dell'Austria (Th. Bernhard e di recente in maniera del tutto diversa, Klaus Hoffer).

A ciò si aggiunsero nel 1966 altre opere in cui per vie ispirate alla critica della cultura si giungeva a dissacrare quel mito austriaco che era sorto come frutto delle surricordate interpretazioni dell'Essere austriaco. Gerhard

Fritsch, che pure aveva contribuito con il suo primo romanzo, anche in forma molto sottile ad innalzare un tale mito, pubblicò in quell'anno l'antologia *Appello alla diffidenza. Letteratura, arti figurative e musica in Austria dal 1945 ad oggi* (*Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*). Il titolo ricorda quello analogo di uno scritto di Ilse Aichinger (*Aufruf zum Mißtrauen*). Questa diffidenza è rivolta solo contro il « provincialismo di poeti troppo sicuri di sé e perbenisti » e così pure contro « i clichè mitologizzanti della coscienza austriaca ». Nello stesso anno apparve *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, traduzione tedesca del volume *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* pubblicato in Italia nel 1963. L'autore, il triestino Claudio Magris, metteva allora tale mito in collegamento temporale, causale e contenutistico con il costante atteggiamento di opposizione che caratterizzò la monarchia absburgica in declino e la sua classe dirigente nei confronti della Rivoluzione Francese e dei movimenti di emancipazione nazionale e democratica da essa promossi. In tal modo la trasfigurazione letteraria della sovranazionalità e di uno statico, gerarchico ordinamento, presente nella letteratura austriaca dal 1815 fino ad oggi, veniva da Magris denunciata come appartenente all'arsenale ideologico della resistenza austriaco-absburgica contro il progresso storico. La 'grande eredità', spesso evocata ed esaltata, diventava in tal modo problematica, in quanto risultato di una falsa coscienza storica nel senso marxiano del termine.

Coloro i quali negli anni settanta hanno proposto per la letteratura austriaca un nuovo realismo, hanno criticato gli esperimenti linguistici del gruppo di Vienna e di Graz partendo da presupposti assai simili. È il caso, per esempio, degli autori di « wespennest. zeitschrift für brauchbare texte » (« nido di vespe. rivista per testi usabili »). Michael Scharang, che aveva esordito con un impegno di tipo formalistico, valutava ora il « ritirarsi della lingua » come frutto di « pura illusione », l'equazione apparentemente impegnata fra « Lingua e società » come « estetizzazione della politica » nel senso di Walter Benjamin oppure come « corto-

circuito tra la torre d'avorio e l'impegno ». Peter Turrini parla con disprezzo di una « sperimentalistica terra di nessuno ». La riflessione sulla lingua e la poeticizzazione del linguaggio vengono ormai poste solo al servizio della rappresentazione e della trasformazione della realtà materiale, socioeconomica dell'Austria, come mezzo della lotta di classe. Il loro realismo è funzionale al partito e perciò aperto a diversi procedimenti estetici, nel senso indicato da Brecht. Con quali mezzi arrivare a coloro di cui si sia scelto il partito, costituisce uno dei problemi letterari di questo realismo partitico.

Scharang è partito dalla teoria, sviluppando procedimenti ed esempi in maniera più o meno deduttiva: si veda al riguardo la mobilitazione dei lavoratori, che in radiodrammi documentari in cui fungeva da moderatore, Scharang ha indotto a pronunciarsi sulla loro situazione; lo stesso vale per la rappresentazione, in forma di romanzo, dei processi di apprendimento sociale cui viene sottoposto un tipo rappresentativo di lavoratore austriaco che dalla campagna viene a Vienna, la metropoli (*Charly Traktor. Der Sohn eines Landarbeiters* [*Charly Traktor. Figlio di un contadino*]).

Peter Turrini, sulle orme di Horváth, ha scelto il *Volksstück* (dramma popolare) come via per giungere ad un pubblico il più vasto possibile. Egli ha dovuto constatare che il pubblico che veniva a vedere i suoi *Volksstücke* non comprendeva coloro che lui intendeva colpire, sicché si è dovuto limitare a provocare almeno chi non era colpito. Egli si è distanziato radicalmente da tutto ciò che è intellettualistico e elitario. Così nel muto *outsider* Valentin, che viene letteralmente 'macellato' dai tipici rappresentanti della società provinciale austriaca, Turrini non vede affatto un « obiettore intellettuale di coscienza contro la lingua », ma semplicemente un individuo distrutto spiritualmente e poi anche fisicamente dal suo prossimo. Nel *Giorno più folle* (*Der tollste Tag*), la commedia in cui attualizza *Il matrimonio di Figaro*, scritta da Beaumarchais prima della Rivoluzione Francese, egli spinge la sua critica agli 'agitatori verbali' fino alla formula lapidaria: « I rapporti sociali sono più

forti della lingua, il potere è più forte del motto di spirito ». Dato il suo programma, è stato del tutto conseguente che Turrini sia passato alla televisione, *mass-medium* che supera le barriere di classe e che infrange i limiti sociali del teatro. Insieme con Wilhelm Pevny avviò dunque un lavoro destinato a durare parecchi anni, quella serie televisiva *Alpensaga*, nella quale il passato austriaco, dagli inizi del secolo in poi, viene rappresentato sotto forma di storia attualizzata dal punto di vista delle classi subalterne e degli *outsiders*, una prospettiva che ricorda le *Fragen eines lesenden Arbeiters* (*Domande di un lavoratore che legge*) di Brecht.

Quasi contemporaneamente a tali inizi di un realismo partitico di impronta austriaca, di cui si può dire soltanto che andavano a rimorchio di tentativi analoghi presenti nella letteratura di entrambi gli stati tedeschi, la critica si accorse che nella letteratura di tutti i paesi di lingua tedesca, al di là di confini geografici e di sistema politico, si verificava una 'svolta', oggi diventata ormai uno *slogan*. Suo contrassegno principale: la riscoperta della soggettività o, nel linguaggio della Repubblica Democratica Tedesca, del momento soggettivo, mentre in precedenza l'elemento personale, l'io, era stato trascurato o addirittura rinnegato in favore di strutture, modelli e astrazioni sia linguistiche che sociali. Di pari passo con questa svolta riguadagnarono terreno la rappresentazione fisionomica, il gusto del narrare e la fantasia letteraria — a scapito della pura documentazione di fatti. Entrambi gli aspetti si sono unificati nel racconto autobiografico, che è diventato, ed è rimasto fino a oggi, la moda dominante.

A questo punto bisogna notare che nella tradizione del racconto bizzarro-fantastico, da Kafka, Herzmanovsky-Orlando, Doderer fino a Peter Marginter, Herbert Rosendorfer, Peter Daniel Wolfkind e fino all'ultimo romanzo di Jonke *Der ferne Klang* (*Il suono lontano*), la fantasia letteraria negli autori austriaci non è mai stata messa del tutto fuori circolazione. Ma ora, dopo una fase di svalutazione, essa vive una sorta di rinascita.

Antesignano della nuova soggettività divenne Peter Handke. Egli, che aveva esordito come avanguardista strut-

turale e aveva ripudiato il racconto, cominciò ora a narrare, rifacendosi ad autori del secolo decimonono. Nel *Wunschloses Unglück* (*Infelicità senza desideri*, 1973), un romanzo cui toccò un grande successo, egli descrisse, per esempio, la vita e il suicidio di sua madre, come 'caso' sociale che veniva riportato in forma distaccata e universale e insieme secondo la prospettiva del figlio personalmente colpito. In *Die Stunde der wahren Empfindung* (*L'ora del vero sentimento*), nelle annotazioni di diario *Gewicht der Welt* (*Peso del mondo*) e nell'ultimo libro *Langsame Heimkehr* (*Lungo ritorno a casa*) egli ha continuato una linea egocentrica di rappresentazione che risale al *Werther*, a Jean Paul e al *Malte Laurids Brigge*.

Segue Th. Bernhard. Nello stesso anno, 1975, videro la luce il romanzo *Korrektur*, che ha proseguito in modo conseguente le sue costruzioni allegoriche sullo stato del mondo, e il primo volume della sua autobiografia, finora in quattro volumi, la quale parla della genesi del suo mondo condizionato da Salisburgo, già suo campo d'esperienza sociale in gioventù e ora oggetto del suo odio-amore.

Già per questi esempi si può osservare che i contributi austriaci alla nuova soggettività sono ben lontani dal configurarsi quali frutti di una rinnovata cura rivolta all'individuo isolato e alla sua 'interiorità tedesca' (*deutsche Innerlichkeit*). In Austria il peso dell'esperienza personale e della personale trasmissione di esperienze e di rapporti sociali non risulta minore che nei contributi della Repubblica Democratica Tedesca, per esempio quelli di Christa Wolf. Lo stesso discorso si può fare per i rappresentanti della variante austriaca della cosiddetta letteratura del mondo operaio, i quali si distaccano dalla semplice documentazione e non si limitano esclusivamente al posto di lavoro. Come esempi basterà indicare Franz Innerhofer e Gernot Wolfgruber. L'io o la figura che nei loro romanzi di impianto autobiografico ne prende il posto, non si esaurisce nel parlare di sé come individuo e tanto meno nell'autocommiserarsi. Ciò che conta è piuttosto la possibilità di autorealizzarsi in determinate situazioni e ruoli sociali, e cioè come figlio, marito, contadino, artigiano, operaio,

impiegato o anche dirigente, come recentemente in *Kasuar*. Ciò significa che tale soggetto parla in rappresentanza di coloro che finora nella letteratura sono stati per lo più solo oggetti di discorsi altrui. Da questo punto di vista i contributi che la letteratura austriaca ha dato alla cosiddetta svolta di tendenza sono da vedere non tanto in opposizione ai tentativi orientati verso il realismo partitico, quanto piuttosto come loro continuazione con altri mezzi.

Tutto ciò che abbiamo osservato vale anche per le scrittrici austriache, che scrivono partendo dalla visuale della moglie, della figlia e del bambino e con ciò avviano la loro liberazione da coercizioni tradizionali. Esse sono venute in primo piano negli ultimi anni, sostenute fra l'altro dall'ondata del movimento di emancipazione che, al pari della nuova soggettività, si è diffusa a livello internazionale. Quali esponenti mi limito a citare Elfriede Jelinek, Christine Nöstlinger, Brigitte Schwaiger e Barbara Frischmuth, la quale, già molto tempo prima che nascesse questa moda, si era mossa in questa direzione col suo primo romanzo *Die Klosterschule (Scuola claustrale)*, e con racconti per l'infanzia, scritti subito dopo. Nella trilogia *Die Mystifikation der Sophie Silber (Le mistificazioni di Sofia Silber)*, *Amy oder die Metamorphose (Amy o la metamorfosi)*, *Kai und die Liebe zu den Modellen (Kai e l'amore per i modelli)* essa crea un collegamento fra la mitologia austriaca del mondo delle fate e la situazione presente della donna che, priva di marito e di padre, vuole ritrovare se stessa insieme col suo bambino e ridefinire il proprio ruolo: « qui nella Mitteleuropa e in questo secolo, lavorata dalle circostanze come l'impasto di una focaccia ».

Tale intreccio di elementi personali e sociali, di attualità e di passato si ritrova oggi in autrici austriache come Jutta Schutting e Brigitte Schwaiger che prendono posizione nei confronti del padre (o, piuttosto, contro il padre), come aveva fatto Peter Hensch già un paio di anni prima (*Die kleine Figur meines Vaters - La piccola figura di mio padre*).

Se dallo schizzo di queste ultime tendenze si dovesse ricavare l'impressione che la letteratura austriaca degli

anni settanta sia rivolta soprattutto alla critica e trasformazione sociale, si tratterebbe di un'impressione almeno unilaterale. Giacché, accanto a queste tendenze, sopravvivono contemporaneamente ed ad esse variamente intrecciate, tradizioni austriache, le quali non possono ridursi allo stesso denominatore e vanno tuttora rafforzandosi.

Quale esempio di tale complessa situazione scelgo lo scrittore Gerhard Amanshauser di Salisburgo. Nelle sue *Salzburger Marginalien (Note marginali su Salisburgo)* egli smaschera con elegante ma pungente critica sociale il conservatore mito salisburghese, caratterizzando la messinscena reinhardiana dello *Jedermann (Ognuno)* di Hofmannsthal nella piazza del duomo, e quindi il nucleo della concezione che è alla base del festival stesso:

La domenica, se non piove, si sentono da lontano i richiami di *Jedermann*. Allora lo sappiamo: ora i ricchi sono redenti e in candide camicie salgono ai tavoli celesti, sui quali si trovano i biglietti con su scritto: Riservato [...]

Lo stesso Amanshauser però, nel suo contributo all'antologia *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlandes (Austria felix. Visita letteraria di una patria)*, apparsa nel 1978, si rivolge in tono ugualmente critico contro le pretese di dominio dogmatico che un'ideologia progressista avanza al fine di asservire la letteratura e la sua lingua:

Un germanista italiano di nome Claudio Magris ha rimproverato agli scrittori austriaci di soffrire di un complesso monarchico. Egli ha sostenuto che questi scrittori avrebbero dovuto piuttosto riversare la loro attenzione su un futuro repubblicano-progressista. Ma ci sono paesi che hanno molto più passato che non futuro, e poi per gli artisti i complessi sono quasi sempre molto più fecondi che non i pii desideri o le tendenze. Può essere che talvolta scrittori austriaci riescano, per così dire, ad allontanare la lingua tedesca dalla via maestra o a indurla a fare qualche scappatella. Magari finirà che essa, laddove prima era rigida, diventerà un po' più duttile e dovrà andare incontro a un po' di confusione, laddove voleva mettere ordine [...].

Amanshauser associa la critica alla 'Idea austriaca' dogmatico-conservatrice, nella sua variante salisburghese, alla critica nei confronti di una ideologia dogmatico-progressista che vorrebbe soppiantare la prima. Egli fa riferimento non dogmatico al passato austriaco e con la sua autocoscienza linguistico-letteraria rimanda fino alle origini di una letteratura austriaca consapevole della propria peculiarità nel periodo giuseppino. La particolare tematizzazione della lingua lo ricollega ad una caratteristica fondamentale della letteratura austriaca del ventesimo e già del diciannovesimo secolo. L'agile formula che Magris ha adoperato nel suo primo libro a proposito dei classici austriaci del romanzo moderno — progressività estetico-formale, concezione reazionaria dell'uomo e della società — viene presa come punto di partenza e resa problematica. Amanshauser mostra qui come altrove che lo sguardo rivolto al passato, l'amore per la forma e per il linguaggio, l'ironia, il senso del possibile negli autori austriaci di oggi non si sono spenti ma sono rimasti produttivi.

A dimostrar ciò contribuiscono da parte loro anche «giocolieri del linguaggio» come Ernst Jandl, che col favore o anche senza il favore delle mode, prosegue imperturbabile la sua forma peculiare di poesia concreta e la introduce anche in testi di ampie dimensioni, come già a suo tempo nella *pièce Fünf Mann Menschen*, composta insieme a Friederike Mayröcker, e come recentemente nell'opera *Aus der Fremde*, messa in scena per la prima volta in occasione dello 'Autunno stiriano' del 1979, in cui l'elemento grammaticale del discorso in terza persona e al congiuntivo ha la funzione strutturale di spezzare e distanziare una chiave di lettura autobiografica di questa sorta di 'un giorno nella vita di Ernst Jandl'.

Quanto ambivalente si debba considerare l'identità della letteratura austriaca dagli anni cinquanta agli anni settanta risulta chiaro dalla seguente constatazione: i rappresentanti di una «poesia totale», come Artmann e la Mayröcker, continuano a venir riproposti come figure-guida pur nell'ininterrotto mutare di eterogenee costellazioni estetiche e politiche. Artmann 'fu a capo' tanto

della «Wiener Gruppe» quanto del «Gruppo di autori di Graz» — per abbandonarli però subito dopo. Friederike Mayröcker avanza questa perentoria affermazione: «La mia poesia è la realizzazione della mia libertà con i mezzi della parola».

Negli ultimi anni, accanto a questo duo, ne compare un altro, più giovane ma con tratti simili: Jutta Schutting e Peter Rosei. Quando Rosei dedica a H. C. Hartmann il suo romanzo *Von hier nach dort (Da qui a lì, 1978)*, che suggerisce reminiscenze del *Taugenichts (Fannullone)* di Eichen-dorff, non bisogna interpretare questa dedica esclusivamente come un gesto di amicizia personale.

Gert F. Jonke, il quale col suo primo romanzo *Geometrischer Heimatroman (Un geometrico romanzo paesano)* aveva esordito come critico e narratore sociale di tendenze strutturalistiche (o per lo meno come tale era stato valutato), nel *Ferner Klang (Suono lontano, 1979)* ci presenta fantasie musicali tragicomiche, che richiamano tradizioni della commedia austriaca («Commedie magiche» le ha definite B. Henrichs nella «Zeit» del 14 marzo 1980) o anche E. Th. A. Hoffmann.

E persino i rappresentanti principali del realismo partitico ultimamente vanno modificando le loro posizioni come pure il loro modo di scrivere. Dopo i racconti sui lavoratori costruiti «dall'alto» Scharang presenta ora il romanzo di un dirigente d'azienda con un intreccio triviale di genere amoroso-criminale, la cui occulta strategia ideologica non emerge più in primo piano (*Der Lebemann - L'uomo di mondo*). Peter Turrini ritiene di conoscere troppo poco coloro per i quali prende partito. La realtà è più complessa di quanto vogliano ammettere le categorie ideologiche. Ora egli scrive poesie, per far fronte al pericolo di un'attività partitica esteriorizzata.

A conclusione di questa rassegna sembrerebbe ora opportuno riflettere sui rapporti fra le tendenze letterarie prese in esame e la situazione politico-sociale dell'Austria, con le sue trasformazioni.

Per quanto riguarda la tendenza a rimeditare le tradizioni specificamente austriache della letteratura prece-

dente al 1938 o al 1934, rimeditazione che ha inizio immediatamente dopo il 1945, corrispondenze sociopolitiche sono innegabili: basta pensare agli schieramenti che si erano avversati durante la prima repubblica e che ora, sotto l'impressione dei comuni patimenti nei campi di concentramento del Terzo Reich e della perdurante occupazione dell'Austria, si rivelano disposti al compromesso e alla collaborazione. Espressioni pregnanti di tale clima sono 'statizzazione' limitata come forma di compromesso economico, 'Collaborazione sociale' e 'Grande coalizione'. Il massimo dell'oscillazione pendolare in direzione di un consolidato tradizionalismo coincise definitivamente col definitivo consolidamento dello Stato austriaco sulla base dello 'Staatsvertrag' e della dichiarazione di neutralità. Il richiamo alle « connessioni fra la vecchia e la nuova Austria » (Rudolf Henz, Introduzione programmatica alla rivista « Wort in der Zeit »), alla ininterrotta « continuità ..., in Austria, ad onta delle fratture umane e sociali » (Friedrich Heer) corrispondeva allo sforzo politico e sociale di sostituire all'antagonismo degli schieramenti tipico della prima repubblica la coscienza di una comune identità come fonte di stabilità per la seconda repubblica.

La rivoluzione estetica della seconda metà degli anni sessanta, l'incipiente critica alla sclerotizzazione del mondo austriaco coincise con l'inizio della dissoluzione della Grande coalizione. Venne meno l'obbligo di rimuovere le divergenze che avrebbero potuto compromettere un'asserita comunità di fondo elevata quasi a tabù. Si affacciava all'orizzonte una nuova generazione che non aveva esperienza personale della precedente realtà austriaca. Questa generazione non era oppressa da quel passato né d'altra parte il rifiuto polemico di esso la condizionava, come era accaduto alla generazione precedente, a ricercare per forza armonia ed equilibrio. La sua esperienza era limitata alla seconda repubblica, le cui carenze essa avvertiva e scorgeva più nettamente che non la generazione precedente, la quale le commisurava a un passato ancora peggiore. La nuova generazione quindi cominciò a ricercare le tracce anche di quel conflitto fondamentale della prima repubblica che in

precedenza era stato rimosso, e ad acquisirlo in termini letterari. Dall'esterno si aggiunsero gli impulsi della rivoluzione studentesca. Il conflitto degli scrittori più giovani con l'ambiente austriaco la cui stabilità consolidata rappresentava spesso per loro una fonte di oppressione, un potenziale conflittuale o addirittura un'ossessione, spinse non pochi di loro all'esilio volontario, permanente o provvisorio che fosse. Cito solo Rühm, Wiener, Handke.

Negli anni settanta vennero a modificarsi le condizioni del dibattito letterario a proposito della situazione austriaca o anche dell'Austria presa ad esempio di problemi più vasti: infatti dopo lo scioglimento della Grande coalizione e un breve governo della Democrazia cristiana, prese il potere, conservandolo tuttora, la socialdemocrazia del cancelliere Kreisky. È vero che il processo di armonizzazione socio-economica che contraddistingue dal 1945 la seconda repubblica è stato mantenuto, ma il governo ha dato avvio a una serie di riforme di una certa portata sociale, che hanno preso il nome di « Liberalizzazione », « Democratizzazione » e « Costruzione dello stato sociale ». Ora gli innovatori non erano più ricacciati senz'altro all'opposizione. Il cancelliere, tuttavia, è divenuto non solo una figura-guida per loro ma in misura crescente, anche una figura capace di costituire un momento di integrazione per i tradizionalisti, anche nel senso del passato austriaco pre-repubblicano. Così non appare arbitrario l'accostamento che, nel corso della propaganda elettorale per le ultime consultazioni nazionali, si è avuto fra l'immagine del Cancelliere e quella dell'Imperatore Francesco Giuseppe, anche se è giusto dire che — ove non fossero prevalse le esigenze elettorali — dei sovrani riformatori come Giuseppe II e Leopoldo II avrebbero costituito un punto di riferimento più adeguato.

L'ambivalenza della figura di Kreisky tra progresso e tradizione riduce, per gli scrittori, le occasioni di una contrapposizione frontale, lasciando spazio per quella varietà di posizioni produttive che negli anni settanta è stato possibile constatare. A tale varietà non si rende giustizia con etichette quali agonia prolungata del mito absburgico, ar-

tificiosità o fuga dalla realtà. Ma anche il tentativo di bollarla, per reazione, come letteratura eminentemente partitico-progressista risulta una forzatura. Contrapposizioni apparentemente nette, come la rottura tra il PEN-Club austriaco e il Gruppo di Graz, tra uno schieramento conservatore e uno progressista degli scrittori austriaci finiscono in tale clima con l'attenuarsi e sfumarsi a vista d'occhio. Sembra che tale clima sia così favorevole da aver portato a quel « processo di austriacizzazione della letteratura tedesca », di cui si è parlato all'inizio del nostro discorso.

Resta da vedere se l'attuale compromesso austriaco tra nuovo e vecchio si manterrà produttivo e suscettibile di sviluppo, oppure se, come già accadde col compromesso giuseppino, esso perderà a poco a poco la sua forza mediatrice e scadrà al ruolo di semplice elemento ritardante di uno scontro tra posizioni contrapposte che finirebbe poi per risultare di tanto più violento.

TRA FIUME E ROCCIA: LO SPAZIO POETICO DI INESI

Enrico Di Angelo

RICERCHE E DIBATTITI

Fänden auch ein reiches, verträgliches schmales
 Manichäer eines ungenügenden Raumes
 zwischen Strom und Gestein.

Und plötzlich in diesen unheimlichen Nennungen
 die unendliche Stelle, wo sich das ewige Zentrum
 unbegreiflich ver-schlingt, demontiert
 in jener leeren Zwickel.



Queste non sono soltanto metafore ben riuscite, dalla
 spessore linguistico particolarmente alto; sono anche av-
 gammi poetici che delimitano lo spazio della poesia in
 modo che oltre lo spazio del testo si apra lo spazio
 generale e delle *Elegie* dove si fa il punto, cioè se
 l'ideologia e se tendono gli strumenti. La poesia
 si colloca nel minimo assoluto, in un'istanza fissamente
 impossibile (cioè in un luogo che a ogni logica non
 dovrebbe esistere, quello tra il fiume e la roccia).
 Una parte sfidando la non esistenza e dall'altra
 una parte sfidando la non esistenza a dell'altra
 mondo ad esse, la poesia vive in un'istanza
 essa infatti si annida in un « fatidico neppure »
 tempore sulla continuità temporale e sulla
 logica tanto concettuale quanto verbale (testuale, *idea*
glossa), trapianta dall'irresistibile politico a un'istanza
 sulla stessa soglia della presenza nulla ad non è



TRA FIUME E ROCCIA: LO SPAZIO DELLE « DUINESI »

di
ENRICO DE ANGELIS
Pisa

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands
zwischen Strom und Gestein.

(II, 74-76)

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt —, umspringt
in jenes leere Zuviel.

(V, 81-84)

Queste non sono soltanto metafore ben riuscite, dallo spessore linguistico particolarmente alto; sono anche programmi poetici, che definiscono lo spazio della poesia in generale e delle *Elegie duinesi* in particolare, cioè ne definiscono l'ideologia e ne fondano gli strumenti. La poesia si colloca nel minimo assoluto, in un'esistenza fisicamente impossibile (cioè in un luogo che a rigor di logica non dovrebbe esistere, quello tra il fiume e la riva). Ma da una parte sfidando la non esistenza e dall'altra subordinandosi ad essa, la poesia crea effetti precariamente reali; essa infatti si annida in un « faticoso nessun dove » in cui, rompendo sulla continuità temporale (*plötzlich*) e sulla logica tanto concettuale quanto verbale (*unsäglich, unbegreiflich*), trapassa dall'irrealizzato poetico a un realizzato che però non ha alcuna garanzia della propria presa sulla

realtà effettuale (*leer*)¹. Dunque gli strumenti della tecnica artistica, necessari a questi passaggi e da possedere con la maggiore maestria, non garantiscono altro che se stessi: l'esito che li trascenda è invece perennemente in bilico. Comunque la meta è stata assegnata con chiarezza: trovare questo minimo, tanto logicamente inesistente quanto vitale. Da questo collocarsi sul minimo la lirica acquista una serie di diritti: di essere contemporaneamente lirica e gnomica, di usare il linguaggio alto come il linguaggio prosastico, di essere sí minima ma anche effusione e sviluppo, realizzazione ma anche sospensione e rinuncia, globalità ma come interscambiabilità. Questi contrari infatti tendono a circoscrivere il minimo, cioè la sostanza umana

¹ Solo a stesura avvenuta ho potuto leggere l'ottimo intervento di Beda Allemann al congresso triestino sul nichilismo (17-19 ottobre 1980: *Il nichilismo come principio metodologico. L'esempio Rainer Maria Rilke (1885-1926)*, in *Problemi del nichilismo*, a cura di Claudio Magris e Wolfgang Kaempfer, Milano 1981). A proposito di questo passo scrive: « Anche gli acrobati sono capaci almeno di anticipare la trasformazione, per dirla poeticamente, di rendere l'incomprensibile trasmutazione del puro troppo poco nel troppo, vuoto - ripieno di vuoto. Questo 'troppo, vuoto' non è nulla di puramente negativo e nemmeno lo è 'il conto a tante poste (che) si chiude senza numeri' del passo che segue. (...) Il 'troppo, vuoto' nasce da una vera e propria — benché poco appariscente — trasmutazione » (pp. 278-279). Questa interpretazione contesta quella finora dominante, che vedeva il passo in chiave puramente negativa. Allemann apporta una correzione che, per quanto detto nel presente testo, ritengo vada senz'altro accettata. Da segnalare poi anche l'importante conclusione, che approfondisce il significato della trasmutazione o metamorfosi: « Da un punto di vista poetologico concreto ciò sta a dire che la poesia può parlare per negazioni che affermano e per apparenti contraddizioni e paradossi. Evocando la morte, la poesia può affermarsi in essa, parlando di ciò che appartiene all'aldilà e dell'indicibile può stabilire se stessa come finita e dicibile. Non solo può parlare del nulla, può esserlo — mediante ciò che sottace, il troppo, vuoto. La poesia è in grado — come la Quinta Elegia — di evitare il paragone retorico tra cose terrene e aldilà, tra la sua tematica e la missione poetica. E può, nonostante tutto, mediante il puro raffronto, aprire alla riflessione poetica la visione di entrambe, affermandosi così senza esprimersi ». (pp. 283-84).

universale. E sono in equilibrio perché uno dei segni delle *Elegie* è la stasi, la rinuncia al movimento; ma non lo sono, perché questo segno è a sua volta il tono di una poesia specifica, appunto delle *Elegie*, dunque la via che permette di identificare un singolo componimento, un singolo poeta. È come dire che il lavoro sul minimo, inteso come categoria, tiene sì in equilibrio il tutto, ma al tempo stesso eccelle sul tutto, prevarica sul tutto.

Minimo, rinuncia, stasi

Vari risultati finora acquisiti dalla critica possono essere ricollocati nella prospettiva di cui qui si dice e che li illumina diversamente. Per esempio è noto che sulla metrica Rilke ha agito in maniera sottile. Non c'è lo stravolgimento della metrica tradizionale, che all'epoca delle *Duinesi* era per la lirica un fatto compiuto. Di per sé prese, le eccezioni che Rilke si consente non sembrano niente di straordinario; ma importante è il modo in cui le raggiunge. Giustamente Mittner ha scritto che la legge di quella metrica « è la dissoluzione graduale, quasi inavvertibile, di ogni legge metrica. I versi cioè non tanto sono irregolari, quanto si fanno irregolari, dissolvendosi nelle mani del poeta che sembra voler rinunciare ad arrestarne il flusso »². E ciò attraverso mezzi anch'essi minimi, come l'aggiunta o la soppressione di un piede nell'esametro. Beißner dal canto suo ha mostrato la costanza, la discrezione e la maestria con la quale Rilke costeggia il tradizionale schema metrico dell'elegia pur senza accettarlo³. E un discorso analogo vale per la sintassi di Rilke, che presenta delle libertà rispetto alla norma ma non la sovverte radicalmente. In questi due campi dunque i processi di personalizzazione avvengono con scarti minimi rispetto alla regola: questa

² Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, tomo II, Torino 1971², p. 1141.

³ Friedrich Beißner, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin 1965³, pp. 197-198.

viene messa costantemente sotto gli occhi ma contemporaneamente ricreata.

Tutto ciò è consono al procedimento generale delle *Duinesi* sia nella microstruttura sia nella macrostruttura. Per quest'ultima la dimostrazione è piuttosto semplice se solo si pensa al modo in cui avviene la svolta della settima elegia. All'inizio delle *Duinesi* Rilke enuncia una serie di problemi, esistenziali in primo luogo e derivatamente estetici, esaltandone sia l'urgenza sia la difficoltà. L'enumerazione è tanto più impressionante in quanto tocca ambiti in cui da più parti si era vista la possibilità di uno scampo. Per esempio Rilke esclude che il luogo privilegiato per rinvenire la realizzazione dell'umano sia la notte degli amanti, che invece vi era stata cercata dai romantici a Wagner: per Rilke la notte non è più il luogo dell'autenticità, in cui i vari Tristano e Isotta possano incontrarsi sfuggendo alla convenzionalità, all'artificio, alla menzogna del giorno, ma invece il luogo in cui le illusioni restano illusioni, cioè menzogna, in cui gli amanti non si fondono ma si limitano a vicenda l'orizzonte. La notte, come tante altre cose, resta un 'compito' non risolto e, per la presentazione che ne fa Rilke, apparentemente irresolvibile. Ebbene, nella settima elegia gli elementi presentati come irresolvibili vengono ripresi, con precisi riferimenti verbali, e attraverso un minimo spostamento presentati essi stessi come la soluzione. Ecco qualche esempio. Nella prima elegia singole esperienze vengono presentate sì come positive ma anche come appigli mancati per la soluzione globale del compito umano, quindi tutto sommato incomprensibili nella loro isolatezza:

[...] Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
widersähen

(I, 13-15).

Questo albero isolato e malinconico è nella settima elegia uno dei « gestaltete Bäume » (VII, 21), che appunto nel mettere in luce il proprio carattere di *Gestalt* mostrano

l'incontro felice di attività umana e di interpretazione corretta della natura, mostrano cioè la soluzione o almeno una sua parte. Nella prima elegia le notti degli amanti, così come un'onda di musica che si riversa da una finestra aperta, sono 'compiti' (I, 30) non risolti; nella settima « eine Liebende —, oh, allein am nächtlichen Fenster [...] » (VII, 84) è capace di sfidare l'angelo. Nella prima elegia l'uomo era invitato a spogliarsi delle sue illusioni metafisiche quali quella della notte come luogo dell'autentico; da questa depurazione lo spazio riceve un ampliamento, perché tutto conquistabile (senza che sopravviva la scissione fra apparenza e realtà) e dunque più 'intimo'; ma nella prima elegia tale intimità è solo sperata, e non per l'uomo ma per l'uccello:

Wirf aus den Armen die Leere zu den Räumen hinzu, die
wir atmen; vielleicht daß die Vögel die erweiterte Luft fühlen
mit innigerm Flug.

(I, 23-25)

Nella settima questa intimità della pura natura viene considerata non semplicemente acquisita ma insufficiente, e lasciata agli uccelli, che gettano la loro voce « in die innigen Himmel » (VII, 6).

Quel che è avvenuto è la decisione di considerare possibile e decisiva la *Gestaltung*, una volta definite i caratteri sia di intervento attivo sia di base oggettiva. Ma ciò appartiene alla filosofia di Rilke, a quel che della sua poesia è traducibile in prosa e su cui si potrebbe aprire un discorso di confronto filosofico, con altre concezioni ugualmente espresse in prosa. Più interessante invece è constatare come si è arrivati alla svolta da parte del poeta Rilke: appunto con spostamenti minimi all'interno di elementi già noti, con rielaborazione appena appena variata di materiale linguistico già tutto presentato. Questa è la soluzione immanente proposta dal poeta Rilke, questa è la sua *Gestaltung*; il suo veicolo è la variazione sul minimo: così si traduce in termini lirici la conquista di quel terreno di impossibile esistenza tra scoglio e flutto. Se

vogliamo ricorrere a termini più facili (rischiosi ma forse non inutili), a questa immanenza possiamo dare anche il nome di stasi, o di movimento minimo (altra cosa della dichiarazione filosofica « Bleiben ist nirgends » di I, 53)⁴. Anche la sintassi partecipa di questa vicenda: è stato rilevato che le apposizioni tendono a forzare la norma della collocazione dei termini in modo da dare al periodo un respiro più ampio, cioè meno concitato, ritardante la conclusione quanto più si può⁵.

Nella microstruttura le cose sono altrettanto dimostrabili non solo a un livello quasi ovvio, cioè se si tiene presente quanto denso è il linguaggio di Rilke (gli esempi riportati all'inizio possono bastare) e quindi carico in ogni singola parola, ma anche e soprattutto se si tiene presente un tutt'altro aspetto delle Duinesi: in ampie parti esse procedono con linguaggio prosastico; e tuttavia non si fa dimenticare che ci si trova all'interno di un linguaggio lirico; ciò avviene aprendo improvvisamente alla lirica nella parola singola, che da sola è chiamata a reggere tutta l'immagine. Ecco un esempio:

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt

(I, 18-19)

È « Weltraum » a reggere tutta l'immagine, a fermare l'attenzione sia per la sua posizione nel verso sia per il suo significato.

⁴ Lo *Auftrag* assegnato dalle sensazioni autentiche è quello di legare tutti i nessi autentici (le *correspondences* di Baudelaire diventano in Rilke il *Bezug*) nella autenticità di tutta la vita. Invece l'attesa, cioè la proiezione verso il futuro, presuppone un tempo lineare e discreto in cui si può solo avere la negazione del compito. Negazione è anche aspettarsi il completamento dall'esterno, sia pure dall'amore; se amore deve essere, sia semmai quello deluso, che non fa spegnere il desiderio e mantiene il movimento. « Denn Bleiben ist nirgends », sia nella ricerca sia nella serie dei *Bezüge*.

⁵ Si vedano in materia le osservazioni di Alberto Destro a Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, Torino 1978, pp. 10-11.

Tutto ciò si accompagna alla decisione che la poesia deve essere tanto essenziale quanto non esaustiva. Una delle sue caratteristiche è la rinuncia a certi oggetti, sia positivi sia negativi:

Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten,
und schwankte leise: dann erst kam der Tänzer.
Nicht der. Genug!

[.....]

Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch vor dem Leben so
sanft zu enthalten und nicht böse zu sein,
ist unbeschreiblich.

(IV, 21-23 e 82-85)

Nel primo caso ci si rifiuta di descrivere ciò che non si vuole, che si considera negativo. Ma nel secondo caso la poesia dichiara fuori della sua portata proprio ciò che dovrebbe essere una realizzazione dell'essenza sua e dell'umanità in generale. Ciò non verrà ribaltato dalla svolta della settima elegia, nè dalle successive. Il fine è infatti pur sempre la conquista di quella striscia di terra inesistente tra flutto e scoglio; e il veicolo non è prenderne fisicamente possesso ma intessere una rete praticamente infinita che la delimiti; il veicolo cioè sono le metafore trapassanti (tendenzialmente all'infinito) le une nelle altre. Di qui la rinuncia a presentare l'essenza per via diretta e conseguentemente la rinuncia a dire tutto, senza che ciò impedisca di raggiungere lo scopo.

La lirica come gnomica

Lo scopo viene raggiunto anche argomentativamente; alle spalle del Rilke poeta c'è un Rilke filosofo. Sospendiamo il discorso sulla qualità del Rilke filosofo e vediamo piuttosto in che modo la lirica si conquista, al proprio interno (dunque senza tirare in ballo la fondazione esterna), il diritto di farsi gnomica. Sarà bene vedere qualche caso concreto. In vari punti delle *Duinesi* Rilke esprime il

suo struggimento per il carattere di scissione che c'è tra le varie fasi della vita e più in generale il suo rimprovero per l'atteggiamento umano troppo portato alle distinzioni invece che all'accettazione globale, eterna quanto l'attimo (e in questo senso indistinta) della sostanza, con il carattere di paradossalità che le deriva da quanto già sappiamo. Scrive per esempio:

Aber Lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.

(I, 80-81)

Esistono però anche delle immagini alternative, ancora una volta « compiti » non risolti.

O wär ich,
wär ich ein Knabe und dürft es noch werden und säße
in die künftigen Arme gestützt und läse von Simson,
wie seine Mutter erst nichts und dann alles gebar.

(VI, 28-31)

Rilke cerca la somma delle potenzialità della vita nel ragazzo, che sogna e può diventare tutto, dunque è ancora unità: può ancora diventare un eroe, le sue braccia presenti sono cariche di futuro tanto intensamente pensato da presentarsi quasi realizzato, mentre i suoi sogni lo identificano con l'eroe passato, con Sansone: presente, passato e futuro sono in una unità che ha la stessa realtà-irrealtà della terra tra flutto e scoglio. Sulla base di questa evocazione e di questa nostalgia, sulla base insomma di questa lirica dell'io, si ha l'insegnamento, la gnomica, così come in generale sulla base di singole sensazioni non comprese e apparentemente irrelate (un albero, una strada, una notte, una finestra nella prima elegia) si è avuta fin dall'inizio la dottrina dello *Auftrag* e la conseguente teorizzazione.

Occorre notare che la gnomica è altrettanto soggettiva quanto la lirica. Non tutti sono all'altezza di quelle sensazioni (i privilegiati sono gli amanti e soprattutto le amanti infelici, gli eroi, i giovani morti), non tutti sono capaci di

Gestaltung, dunque non tutti sono destinatari della dottrina. La gnomica non vuole essere affatto universale ma anzi esclusivista e partigiana; al volgo profano il poeta contrappone se stesso e chi condivide i suoi insegnamenti. Lo fa a chiare lettere:

Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.
Denn auch das Nächste ist weit für die Menschen. *Uns* soll
dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung
der noch erkannten Gestalt.

(VII, 63-67)

Dunque una lirica esclusiva fonda una gnomica esclusiva.

Non ho un'idea certa di come si sia imposto a Rilke il binomio lirica-gnomica. Qualche indizio esterno mi fa pensare a una consapevole eredità dell'esperienza greca. L'ottava elegia contrappone la vita felice degli animali a quella infelice dell'uomo. La contrapposizione, classica quant'altre mai, fonde lirica e gnomica; ora non so se sia un caso ma certo s'impone notare che proprio questa elegia è metricamente la più classica di tutte essendo composta di *Blankverse*, cioè nel più classico dei versi classici tedeschi. Ora il *Blankvers* è ovviamente tedesco e non greco; l'indizio è dunque debole per consentire di stabilire filiazioni sicure (così come non è certo probante l'assonanza di « O wär ich, / wär ich ein Knabe » con « che io fossi, io fossi il cèrilo » di Alcmane). Ma è certo il volersi collocare di Rilke su un terreno di classicità, anche se questa non è determinabile in tutti i suoi aspetti filologici. Del resto anche quella che dianzi ho chiamato lirica attraverso la rinuncia alla lirica sembra cercare un punto di appoggio nei classici; me lo lascia credere una movenza hölderliniana in II, 73: « Doch dies ist Sache der Götter ». In *Patmos* Hölderlin aveva scritto sulla morte di Cristo: « Denn alles ist gut. Drauf starb er. Vieles wäre / Zu sagen davon ». I contesti sono diversi, gli indizi rimangono comunque deboli (del resto Rilke ha sempre accuratamente cancellato le eventuali tracce di suoi pre-

stiti), ma che la *Gestaltung* tragga secondo Rilke utilità da una rielaborazione del classico sembra difficile da porre in dubbio.

Effusione e sospensione

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, Madame Lamort,
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche
Früchte —, alle
unwahr gefärbt, — für die billigen
Winterhüte des Schicksals.

(V, 87-93)

Ogni parola di questi celebri versi è carica e densa; la spiegazione letterale impone lunghi raffronti e argomentazioni sul perché dei simboli. Ma l'immagine ha anche una sua autonomia; il lavoro di Madame Lamort non viene semplicemente descritto quanto basta all'economia del sistema di simboli, perché in tal caso sarebbe bastato molto meno. Così invece Madame Lamort risulta essere un personaggio, che per quanto spiegabile non lo è poi del tutto. L'immagine vive del trasformarsi delle strade in nastri per una modista; e poi arriva il fine del lavoro: sono *billige Winterhüte*; è una modista da poco prezzo, che fa cappellini da pochi soldi. All'interno dell'immagine (non dunque del bagaglio allegorico) questa è una precisazione in più, non ricavabile immediatamente dal contesto. E perché proprio *Winterhüte* e non cappellini per altre stagioni? Questa ulteriore precisazione, e cioè questa apparente inspiegabilità è probabilmente eliminabile con ragioni esterne⁶, ma all'interno dell'immagine essa si pre-

⁶ Romano Guardini (*Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der 'Duineser Elegien'*, München 1961², pp. 216-217) ha ritenuto di dover precisare « daß die 'Hüte des Schick-

senta, con il suo improvviso, ad aumentarne la densità. E questo ora preme sottolineare. Non si lascia niente che non sia carico di lirica. In questo senso il carattere delle *Duinesi* è effusione e sviluppo. Come nelle migliori tradizioni del simbolismo europeo, la parola lontana viene chiamata a condensare e a sviluppare ulteriormente un'immagine quando questa sembra già aver dato tutto.

Ma un altro carattere è la sospensione dello sviluppo lirico. Nella prima elegia (13 sgg.) la poesia si presenta come enumerazione di esempi; le sensazioni fisiche, presenti, passate e future, sembrano occuparla tutta (« ein Baum, [...] daß wir ihn täglich wiedersähen »; « die Straße von gestern »). Ciò sembra dire che quel che si presenta come casuale può in realtà essere carico; non c'è bisogno di sforzarlo, esso appartiene alla lirica anche se ci si

sals', von denen gesprochen wird, 'Winterhüte' sind, also für die letzte Saison im Jahresgang des Lebens bestimmt, nämlich, für Alter und Tod. In diesem Zusammenhang zeigen die Worte von den 'billigen' und 'unwahr gefärbten' Winterhüten erst ihren Sinn: die durch sie ausgedruckten Todesformen sind nicht der kostbare, weil wahre Tod, von welchem das Stundenbuch spricht, sondern ein wohlfeiler, zufällig zurechtgemachter Schluß ». E possibile; ma niente lo prova. E anzi non spiega proprio niente; vuol forse dire che quando uno sta per morire si mette il cappello in testa? A forza di voler spiegare tutto si finisce in vicoli ciechi di questo genere e soprattutto si ottunde il valore d'urto della metafora. La spiegazione di Guardini è stata accettata da Jacob Steiner (*Rilkes 'Duineser Elegien'*, Bern und München 1962, p. 123); il quale per la verità deve aver sentito l'imbarazzo della situazione se mette le mani avanti con queste parole: « Diese Wörter [die *billigen Winterhüte des Schicksals*] haben nicht die tiefen symbolischen Bedeutungen, die Rilke ihnen sonst gibt ». Tuttavia si spinge fino a scrivere che secondo Rilke chi muore si mette in testa un cappello: « Der vom Tode gemachte Winterhut wird im letzten Augenblick des Lebens aufgesetzt: das Schicksal des betreffenden Menschen wird dadurch besiegelt ». Dopo di che sembra incredibile che qui non siamo nel ridicolo (« Das heißt jedoch nicht, daß die Strophe hier selber ins Billige abfalle »); solo che il ridicolo spetta tutto all'interpretazione. — Chiarisco che se mi sono permesso delle malignità nei confronti di due interpreti, a livelli e per ragioni diverse così benemeriti, è stato per motivi che verranno accennati alla fine del presente lavoro.

limita ad accennarlo appena. Allora la rinuncia allo sviluppo ha gli stessi diritti dell'effusione. Ma allora altrettanto casualmente l'enumerazione può essere interrotta e cedere il posto alla gnomica (cosa che avviene enunciandosi la teoria dello *Auftrag*). O si può liquidare tutta una rassegna di esempi tanto lirici quanto oscuri, definendoli, per il positivo e per il negativo, nient'altro che « Stimmen, Stimmen » (I, 54). O ancora c'è il superamento del significato letterale: caricare ogni singola parola importa molto, ma nel senso che la struttura complessiva sia chiara, senza curarsi molto della chiarezza dei singoli componenti. Else Buddeberg, alla quale dobbiamo il commento più chiaro delle *Duinesi*, a un certo punto deve ammettere: « Ein zerbrechliches tief erlittenes Bild wird hier geboten, das sich näherem Betasten scheu entzieht »⁷. Non tutto è spiegabile, e neanche tutto viene sviluppato, anzi si rinuncia allo sviluppo. Così contraddittorio è raggiungere la striscia di terra feconda tra flutto e scoglio.

Lirica come prosa

Se colpisce la densità del linguaggio lirico, non meno colpisce nelle *Duinesi* la presenza del linguaggio colloquiale. Citerò alcuni esempi:

gesetzt selbst (I, 2). Weißt du's *noch* nicht? (I, 23). Wo willst du sie bergen (I, 33). Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden (I, 36). Nicht, daß du *Gottes* erträgest/ die Stimme, bei weitem (I, 58-59). Schließlich brauchen sie uns nicht mehr (I, 86). Da sagt uns wohl einer (II, 20). Was hilfts (II, 22). Wie sollten sie's merken (II, 36). Freilich, er *will* (III, 23). Hab ich nicht recht? (IV, 37).

Per certi aspetti sembra che siamo di fronte a frammenti di chiacchiere alla buona. Dato il carattere argomentativo degli incisi prosastici citati sembra poter in-

⁷ Else Buddeberg, 'Die Duineser Elegien' R. M. Rilke. *Ein Bild vom Sein des Menschen*, Karlsruhe 1948, p. 9.

ferire che la prosasticità consegue dall'argomentazione gnomica; tuttavia è forse possibile che un'analisi più particolareggiata dimostri magari che essa si annida un po' dovunque, senza che si possa molto distinguere tra lirica e gnomica. Importante è anche che la gnomica non è presentata col linguaggio filosofico ma con quello della conversazione familiare. La concorrenza di questi elementi chiarisce forse quel che si è detto dianzi sul carattere sospensivo della lirica. Si può parlare di tutto, senza connettere il discorso con il rigore del filosofo, però a patto che il valore di immagine sia integro; e si può estendere alla gnomica lo stesso carattere sospensivo che ha la lirica; da qui certi incisi non argomentativi ma retoricamente efficaci come « Wo willst du sie bergen » e simili, che si rifiutano di sviluppare l'argomentazione, tanto evidente essa dovrebbe essere.

Ciò permette di inquadrare (e magari di perdonare) il tono predicatorio qua e là affiorante come indizio dell'esposizione, gnomica ma personale, di valori di vita sentiti urgenti in prima persona così come in prima persona è la lirica. Entrambe 'private', lirica e gnomica sono così omogenee.

Universalità e globalità come interscambiabilità universale

Si è accennato all'esperienza simbolista che si risolve nel dare un'improvvisa svolta all'immagine attraendo nella sua orbita una parola lontana e lasciandovela tanto funzionale quanto ancora carica di estraneità:

die Kirche [...], ihre fertig gekaufte:
reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag.

(X, 21-22)

Perché tirare in ballo proprio un ufficio postale? Per fortuna gli interpreti non ce lo spiegano; questa è una delle poche parole che si sono finora sottratte al furore

dell'interpretazione allegorica: la forza dell'immagine resta intatta.

Ma oltre quest'esperienza ce n'è in Rilke un'altra, da lui portata fin dallo *Stundenbuch* a risultati celebri.

In diesem milden lyrischen Affekt wird eines zum Gleichnis des anderen. Bei Rilke werden nicht die Steine oder Bäume zu Menschen — wie sie es immer und überall getan haben, wo Gedichte gemacht wurden —, sondern auch die Menschen werden zu Dingen oder zu namenlosen Wesen und gewinnen damit erst ihre letzte, von einem ebenso namenlosen Hauch bewegte Menschlichkeit. Man kann sagen: im Gefühl dieses großen Dichters ist alles Gleichnis, und — nichts mehr nur Gleichnis. Die vom gewöhnlichen Denken getrennten Sphären der Wesensgattungen scheinen sich zu einer einigen Sphäre zu vereinen. Niemals wird etwas mit einem anderen verglichen — als zwei andere und Getrennte, die sie dabei bleiben —; denn selbst wenn das irgendwo geschieht und gesagt wird, irgendeines sei wie das andere, so scheint es schon im gleichen Augenblick seit Urzeiten das andere gewesen zu sein. Die Eigenschaften werden zu Allerschäften! Sie haben sich von den Dingen und Zuständen losgelöst, sie schweben im Feuer und im Wind des Feuers.

Chi ha caratterizzato Rilke in questo modo è stato Robert Musil, uno scrittore che gli deve tanto⁸. E questa, ancora nelle *Duinesi*, anche se tecnicamente forse qui meno che altrove, è la vera universalità rilkiana: una cosa può stare indifferentemente, ma sostanzialmente, per sé stessa e per l'altra. Secondo l'esperienza del simbolismo, da Rilke estremizzata, l'universale è il particolare che essendo pieno non è mai saldo nei propri contorni ma sempre interscambiabile. Avremmo dunque bisogno di meno interpretazioni allegoriche e più interpretazioni simboliste.

Sulle interpretazioni, ma anche sull'opera chiusa

Qui non si è voluto spiegare il significato letterale, cioè allegorico-filosofico, delle *Duinesi*. Non soltanto perché non è la sede e non soltanto perché ci sono già ottimi

⁸ Robert Musil, *Rede zur Rilke-Feier*, in R.M., *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg 1978, *Essays und Reden*, p. 1237.

commenti di questo genere. Ma perché tali spiegazioni, nonostante le proteste in contrario, che regolarmente figurano nelle prefazioni dei poderosi volumi che le ospitano, pretendono di essere esaustive. Come se le *Elegie duinesi* si esaurissero — o almeno principalmente consistessero — nella esposizione versificata di una filosofia e nulla più. Le assicurazioni in contrario non convincono finché non viene restituito il contenuto poetico autonomo delle *Duinesi*, un contenuto che non sia al servizio né della filosofia di Rilke stesso né di quella dei suoi interpreti ma che si ricavi dai criteri interni della composizione. Allora la filosofia del poeta (quella che si ricava dalla messa in prosa delle *Elegie*) apparirà non più che il veicolo per accedere ai contenuti veri e propri, che nascono dall'autonomia della forma e dal suo scontro con l'eteronomia del dettato. Devo dire che a tutt'oggi non c'è un commento così inteso; quello considerato definitivo di Jacob Steiner non fa eccezione. I commenti che pretendono di risolvere tutto nella spiegazione letterale lasciano ancora tutto lo spazio alle esitazioni di chi ritiene che nelle *Elegie* non tutto sia riuscito. E queste esitazioni non saranno superabili finché non si legheranno fra loro gli elementi opposti procedendo dalla identificazione delle leggi interne, come qui si è tentato.

A questo punto la filosofia personale di Rilke può essere reintrodotta come elemento ulteriore per la comprensione dei moventi di quelle leggi formali.

Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes —,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewährens nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!

(VII, 52-62)

Da questa diagnosi dello *Zeitgeist* e da questa critica del mondo della tecnica discende (nei versi seguenti) la decisione di puntare su pochi eletti, capaci di capire la *Gestalt*. E questo esclusivismo teorico vuol giustificare l'esclusivismo della lirica e della gnomica, cioè la struttura formale che fa di queste *Elegie* appunto delle *Elegie* e non della prosa versificata. Questa è la fondazione eteronoma. La fondazione autonoma invece (giova ripeterlo) è in una lirica che si presenta con la precarietà di immagini nate da esperienze esclusive e sfuggenti, con le conseguenze formali che si sono già viste.

Eppure non è tutto risolto, non è tutto in equilibrio. Proprio il problema del minimo dice quello che lascia più perplessi: Rilke ha voluto fare a tutti i costi un'opera chiusa; non ha voluto il frammento. Eppure quell'intersecarsi di lirica e gnomica e via dicendo è solo un parlare articolato per dire che frammentarietà è la struttura vera delle *Elegie*. Qui è la contraddizione e qui è la giustificazione dei lettori che parlano di parti riuscite e parti non riuscite (salvo poi la difficoltà di identificare le une e le altre). La levigatezza a tutti i costi: questo è stato l'anacronismo. E l'opera s'è vendicata, esponendo nelle centinaia e centinaia di pagine di commenti che cercano di tenerla assieme quanto straripanti e inconciliabili siano i frammenti. Può darsi che questa sia la situazione generale dell'opera d'arte contemporanea. Può darsi che la filosofia personale di Rilke abbia agito più o meno involontariamente sull'opera per aiutare a dare ulteriore testimonianza di tale situazione. Ma questo è un altro discorso, affrontabile dopo l'acquisizione di quello sulla legge formale interna.

PROBLEMI TEORICI DELLA LESSICOGRAFIA
BILINGUE: A PROPOSITO DELLA FISINIA
DEL PARUTINI-BULLE

NOTE

Monografia una presa di pag di un individuo che non
ha avuto averia ormai accettata a forme standardizzate e
scorre, la lessicografia bilingue è ancora un oggetto del
contorno indefinito. La sua definizione teorica non presenta
alcun problema di pari passo e rimane di molto indietro rispetto
quella della lessicografia monolingue, che, per esempio, nel
1970, nell'ultimo trentennio, espone, espone, le novità
teoriche con le più moderne teorie lessicografiche e che si
ha avuto possibilità offerte dalla tecnologia di dimostrare con
precisione scientifica la validità delle informazioni.
Senza stare qui a menzionare l'abbondante produzione
lessicografica tedesca recente (le serie tedesche dell'Institut
für Deutsche Sprache, DMS di Bonn ecc.) vorrei
solo ricordare, come segno del crescente interesse per gli
aspetti teorici, che la prima « Tabelle comparée des grands
dictionnaires » ha avuto luogo a Firenze nel 1971, che il
Congresso della SLP a Sorrento nel 1972 è stato dedicato in
parte alla lessicografia, che in Germania si è tenuto nel 1971
il primo « Lexikographisches Colloquium » a Würzburg, che
a Göttingen nel 1973 e a Hamburg nel 1974 si sono avuti
il terzo intervento di G. De Marijod a Sorrento.

PROBLEMI TEORICI DELLA LESSICOGRAFIA
BILINGUE: A PROPOSITO DELLA RISTAMPA
DEL RIGUTINI-BULLE

di
TERESA GERVAZI
Napoli

Nonostante una prassi di più di un millennio che sembrerebbe averla ormai ancorata a forme standardizzate e sicure, la lessicografia bilingue è ancora un oggetto dai contorni indefiniti. La sua definizione teorica non procede, infatti, di pari passo e rimane di molto indietro anche a quella della lessicografia monolingue, che vive invece, specialmente nell'ultimo trentennio, spinte evolutive in stretto rapporto con le più moderne teorie lessicologiche e con le nuove possibilità offerte dalla tecnologia di dominare con precisione scientifica la mole delle informazioni.

Senza stare qui a menzionare l'abbondante produzione lessicografica tedesca recente e le varie imprese avviate in Italia (Vocabolario della Crusca, DMI di Pisa ecc.) vorrei solo ricordare, come segno del crescente interesse per gli aspetti teorici, che la prima « Tavola rotonda sui grandi lessici storici » ha avuto luogo a Firenze nel 1971, che il Convegno della SLI a Sorrento nel 1978 è stato dedicato in parte alla lessicografia, che in Germania si è tenuto nel 1981 il terzo « Lexikographisches Colloquium » a Mannheim (dopo Göttingen nel 1975 e Hamburg nel 1978). Ma se si toglie il breve intervento di G. De Martino a Sorrento¹, in nesso-

¹ Cfr. gli Atti della SLI « Lessico e Semantica », Roma 1981, pp. 161-181.

na di queste occasioni sono stati discussi i problemi specifici della lessicografia bilingue e ancor meno si è avviato un dibattito teorico sui problemi della lessicografia italiano-tedesca.

Eppure negli ultimi anni gli editori hanno evidentemente avvertito una certa 'sete' di dizionari, tale da giustificare il rischio di nuove imprese, tra le quali quella ponderosa della Sansoni. Ora la ristampa fotografica a cura di Zanichelli e Hoepli dell'ultima edizione (1920) del *Nuovo dizionario tedesco-italiano, italiano-tedesco* di G. Rigutini e O. Bulle (R.-B.) mi sembra che possa accogliersi fondamentalmente come provocazione e stimolo a un dibattito sul tema della lessicografia bilingue italiano-tedesca.

Riproporre l'uso di un dizionario di pregevole fattura, ma vecchio di sessant'anni, significa infatti credere nella sua 'modernità' oggettiva o relativa (cioè rispetto alla produzione seguente) e quindi sottoporre scopi e metodi al confronto con lo stato attuale della ricerca e con la produzione più recente di opere dello stesso genere. Ciò è verificabile solo nell'ambito di un discorso metodologico generale, accettando invece in partenza l'inevitabile 'patina d'epoca', che, da un certo punto di vista, dà gusto a questa 'rilettura', ma che riflette ovviamente lo sfondo ideologico-culturale del suo tempo e accomuna, ma solo in parte, il R.-B. a quelle altre grandi opere lessicografiche italiane di fine secolo che nacquero dallo scontro tra purismo della Crusca e manzonianesimo².

Il tempo che separa il lemma *signore*: « Herr (Mann, der Besitz hat) » del R.-B. e la voce del Sansoni, con il suo progressista, anche se squallido, « sig. Mario Rossi » e il cugino tedesco « Herr Meier », si percepisce soprattutto

² Cfr. il *Dizionario della lingua italiana* di P. Fanfani (Firenze 1855) e poi il *Vocabolario italiano della lingua parlata compilato da Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani* (Firenze 1875), il *Nuovo Dizionario universale della lingua italiana* di P. Petrocchi (Milano 1887), fino al *Novo Vocabolario della Lingua Italiana secondo l'uso di Firenze*, che ebbe come principali compilatori G.B. Giorgini ed E. Broglio (Firenze 1897).

nei contenuti della ricchissima parte fraseologica³, che tuttavia costituisce uno dei pregi dell'opera. La messe dei proverbi registrata potrebbe fornire un quadro storico-comparato della saggezza popolare, ma purtroppo nulla tiene distinte le traduzioni alla lettera dell'autore dalle vere corrispondenze testuali e si deve perciò ricorrere all'aiuto di repertori specifici e più recenti.

A proposito degli scopi, la prefazione dell'epoca dell'editore Hoepli (che fu affiancato dalla casa Tauchnitz di Leipzig) segnala l'intenzione di creare, a complemento dei molti dizionari che già avevano facilitato i rapporti « fra la vita intellettuale degli Italiani e dei Tedeschi », uno strumento che servisse « all'uso pratico delle due lingue », dando al suo consultatore « la sicurezza, se una voce registrata sia ancora nell'uso, o sia accettata dai ben parlanti; oppure se appartenga alla lingua solamente sotto certe condizioni ». E più avanti:

[...] sicché è pregato il consultatore di tenere per regola, che ogni espressione della vita giornaliera, che per caso cercasse o non trovasse in quest'opera, deve essere considerata come appartenente

³ Vedi anche la relazione di C. Giovanardi (« *Organizzazione lessicografica e strategie discorsive in un dizionario ottocentesco* ») al II Incontro di Linguisti italiani e austriaci, tenutosi a Roma dall'1 al 4 febbraio 1982, a proposito dello sfondo ideologico-culturale del dizionario di P. Fanfani. Nel R.-B., ad es., la voce *femmina* non trascura il proverbio caro al Fanfani, al Rigutini-Fanfani e al Petrocchi « dove son femmine e oche, non vi sono poche parole (wo Weiber und Gänse sind, fehlt es nicht an Geschnatter) » e lo ribadisce con: « le parole sono femmine e i fatti sono maschi (die Worthe bedeuten weniger als die Thaten) », entrambi assenti ormai nel Sansoni. E il lemma *donna* ci ricorda: « chi disse donna, disse danno (vom Weibe stammt das Weh) »; « le donne hanno un punto più del diavolo (die Frauen sind noch um einen Grad verschlagener als der Teufel) »; « tre donne fanno un mercato e quattro una fiera (wenn ein paar Weiber beisammen sind, geht es gleich so laut zu wie auf dem Jahrmarkte) ». E qui il Sansoni, in genere così povero di proverbi, fa eco: « la donna è mobile, die Frau ist unbeständig, Weibergunst ist wie Aprilwetter », « chi dice donna dice danno, eine Frau, ein Weh ». Ma si sa, la strada della donna è sempre un po' più lunga.

a una provincia ed anche a una sola città d'Italia, cioè come un idiotismo [...] Le voci tecniche si registrano solamente quando è supponibile che siano abbastanza conosciute ed usate anche dai non tecnici.

Si parla poi delle brevi note etimologiche ed infine:

E superfluo avvertire che nel compilarlo si è tenuto conto di tutti i grandi dizionari della lingua italiana e di quasi tutti i precedenti dizionari italiani-tedeschi. Per altro questo dizionario non si basa su nessuno di quelli esclusivamente, ma cerca di prendere il meglio da tutti quanti. Molto materiale nuovo fu raccolto anche dal compilatore nel corso degli ultimi anni, seguendo e spogliando con molta attenzione le pubblicazioni moderne italiane di ogni genere, specialmente i periodici e le riviste, che oggi rappresentano o pretendono di rappresentare il buono stile italiano.

Espressioni come « ben parlanti » e « buono stile italiano » riflettono chiaramente intenzioni normative simili a quelle della lessicografia italiana del tempo (si noti, tra l'altro, che la prefazione in tedesco è solo traduzione di quella in italiano e non si deve né all'editore né al coautore tedesco), ma con l'innovazione dell'introduzione della lingua parlata e di quella di testi non letterari, che è una costante dell'opera del filologo italiano Rigutini, autore anche del *Vocabolario della Lingua italiana compilato per uso specialmente delle Scuole e accresciuto di voci del comune parlare e degli approvati scrittori* (Firenze 1871).

Per quanto concerne la selezione del lessico, un ulteriore passo in avanti, dovuto forse anche alla collaborazione con il letterato tedesco, sta, anzi, pure nel superamento di quel moralismo verbale che condiziona ancora pesantemente tanto il Rigutini-Fanfani che altre imprese editoriali dell'epoca, soprattutto meridionali⁴. Così *vagina* non è più solo,

⁴ A p. X dell'introduzione al Rigutini-Fanfani (ed. 1875) si legge: « Ma quello che avrà l'approvazione di tutti, perché non è cosa disputabile per gente di garbo, si è lasciato fuori tutto ciò che in qualche modo riuscisse ad offendere il buon costume, affinché il libro possa entrare onestamente nelle famiglie e nelle scuole, e stare sul tavolino così d'un uomo maturo, come d'una giovinetta ». L'edi-

come nel Rigutini-Fanfani (1605), « la guaina dove sta la spada, comunemente Fodero », ma: « *Anat. Mutterscheide* (lat. vagina) ». Appare anche come lemma la variante più gergale, con il codice stilistico *volg.*, e le viene fatta corrispondere la parafrasi tedesca « weiblicher Geschlechtsteil », di tutt'altro livello, mentre solo come resa della locuzione italiana « far le fiche » compare il ted. « die Feige bieten ». Dal tedesco il lemma *Feige* registra solo il corrispondente it. *fico* m., salvo che per la frase « jmd. die Feige zeigen », « far le fiche a qd. » (a questo punto abbastanza incomprensibile), mentre d'altra parte salta fuori una voce ted. *Fotze*: « *volg. fica f.* ». È evidente che qui il moralismo non c'entra più, mentre c'entrano quei pericoli d'incoerenza dei dizionari esclusivamente semasiologici che vedremo meglio più avanti (p. 266).

Della prefazione è importante soprattutto sottolineare il fatto che preoccupazioni di tipo quantitativo e qualitativo rispetto alla scelta del materiale, cioè su quale sia la lingua comune da registrare, sono le uniche che appaiono tradotte in spiegazioni sul metodo adottato. Ma se leggiamo la prefazione al *Grande Dizionario delle lingue Italiana e Tedesca* di Sansoni (Sa.), 70 anni più tardi (la prima edizione del R.-B. fu completata nel 1900), l'unica indicazione di carattere teorico-metodologico che precede le dettagliate istruzioni per l'uso è di tenore simile:

tore U. Morano Di Domenico (Napoli) nella prefazione al *Novissimo Vocabolario della Lingua italiana scritta e parlata, compilato sui vocabolari della Crusca, del Tramater, del Manuzzi, del Tommaseo, del De Stefano, del Fanfani e riveduto da P. Fanfani*, annuncia la pubblicazione di un altro vocabolario « che, pur contenendo quanto è indispensabile a parlare e scrivere convenientemente, manca di quelle voci che offenderebbero il candore e l'innocenza degli animi giovanili. Un vocabolario, in somma, quale da molti si desiderava, e che venne accolto con ansia amorevole dai tre Educandati reali di Napoli, da quante vi ha scuole elementari e famiglie dove col sapere si vuol veder congiunta quella morale purissima che contiene in sé un pregio inestimabile » e che avrà il titolo: *Nuovo vocabolario della Lingua Italiana purgata d'ogni voce o locuzione che potesse offendere il candore dei giovanetti* (Napoli 1855).

Al Dizionario, nei suoi due volumi, ci si è proposti di conferire, per quanto possibile, un carattere di completezza, accogliendo, accanto al linguaggio comune, coi suoi regionalismi e neologismi, ed accanto alle voci del linguaggio letterario antico e moderno, una vasta raccolta di termini tecnici, pur evitando un'eccessiva specializzazione che si addice ai dizionari propriamente tecnici (p. V).

Non dimostra questo una fiducia eccessiva nella relazione tra la parola e la cosa, o almeno il concetto, per cui, individuato un certo standard di lingua e un certo corpus il più possibile simile, il gioco è pressoché fatto? Qui però si gioca, per rimanere nella metafora, non la terna di H. E. Wiegand⁵, ma una quaterna, perché due sono gli utenti: il gioco non sta solo nel creare due repertori uniformi, che soddisfino, cioè, le stesse necessità cognitive unilaterali, ma fondamentalmente nel creare un sistema di relazioni o equivalenze. E a venir messi in relazione non essendo certo solo due significanti, ma due unità complesse dotate di 'significato', ci si chiede: si deve intendere, secondo la distinzione ormai classica di Coseriu, la designazione (*Bezeichnung*), la significazione (*Bedeutung*) o il senso (*Sinn*)? Escludiamo l'ultima possibilità, che esiste solo nel testo in funzione, quindi non nel corpus, che ne deriva per selezione e viene poi registrato, né nel lessico, che ne risulta per astrazione e viene poi rappresentato nel dizionario. Le prime due vanno però certo messe in relazione: per la prima l'operazione è complicata dal rapporto asistemico esistente tra significante e significato, ma si deve e si può giungere all'equivalenza; la *Bedeutung*, invece, non

⁵ H. E. Wiegand, *Lexikographische praxis - vom standpunkt unterschiedlicher wörterbuchtypen und wörterbuchkonzepte. II. lexikographisches kolloquium am 21. und 22. februar in Hamburg*, in: ZGL 6. (1978), 3, p. 328: « Ein wörterbuchtyp ist bestimmbar durch die menge derjenigen wörterbuchbenutzungssituationen, in denen die lexikographischen antworten die an das wörterbuch gestellten fragen erfüllen können, wobei eine wörterbuchbenutzungssituation — allgemein und grob gesprochen — aufgefaßt werden kann als ein tripel aus dem frager (= wörterbuchbenutzer), seiner frage und dem benutzten wörterbuch ».

è mai identica tra un sistema linguistico e l'altro e quindi la relazione non può che essere di differenziazione.

Il dizionario bilingue deve operare, per usare un termine della tecnica, quel *switching* che porti un'unità di partenza (della LP) direttamente in contatto con un'unità d'arrivo (della LA), senza però avere la possibilità di analizzarle e descriverle. E ciò avverrà in condizioni di isolamento artificiale e di forzata staticità, quindi in condizioni peggiori che nel procedimento della traduzione, con il quale esistono molte analogie, non ultima la possibilità di interferenze. Senza l'uso di parafrasi descrittive rimane solo il doppio salto mortale della sinonimia interlinguistica, con troppe probabilità di cadute.

In questa rappresentazione di relazioni positive o negative, con caselle troppo piene e caselle vuote — descrizione, certo, e non prescrizione —, dove la lingua di arrivo funge anche da metalinguaggio definitorio, senza averne tuttavia le stesse possibilità descrittive, il dizionario bilingue deve rispecchiare i designati, i significati e le connotazioni; e infine forse anche la catena pragmatica del « chi, quando, dove, perché, come, cosa, per chi, a che scopo e con quale risultato? » Quanti più di questi passi vengono necessariamente o ingiustamente saltati, tanto più si allontanano le possibilità normative e di utilizzazione pratica, la possibilità di servirsi del dizionario bilingue per comprendere o per creare testi, per non parlare dell'eventualità d'impiego didattico; cosa del resto già sperimentata nella prassi dai buoni traduttori e dai buoni insegnanti.

La situazione di disagio è manifestata dalle risultanti congerie di parafrasi descrittive in LA e sinonimie linguistiche e interlinguistiche, dove le prime intervengono a sostegno o in sostituzione delle altre quando il livello di approssimazione diventa intollerabile, accompagnate da una selva di indicazioni che servono a connotare i diversi registri e gli stili e ad inserire il vocabolo nei subsistemi dei linguaggi specialistici.

In questo gioco va naturalmente perduto molto e possono sorgere molti equivoci. Ad es. la voce *dindo* del R.-B. e quella *dindi* del Sa. hanno un corrispettivo assai improprio

(come la definizione « weiblicher Geschlechtsteil » su menzionata) nel ted. *Geld*, accompagnato però dalle spiegazioni metalinguistiche (in der Kindersprache) e (*infant.*); ma personalmente rimango in dubbio sulla minore creatività dei bambini tedeschi.

Il s. ted. *Gemütlichkeit* nel R.-B. viene spiegato in italiano così: « spesso benessere; agio m., comodità e tranquillità f. ». Segue: « die — — eines Hauses, eines Zimmers, la comodità, il ridente d'una casa, d'una stanza; — — eines Menschen, giovalità, indole buona d'una persona ». Però né la voce it. *agio*, né quelle *benessere*, *comodità*, *giovalità* e *tranquillità* rimanderanno più al ted. *Gemütlichkeit*.

La stessa voce nel Sa. riporta cinque sememi (?) distinti, facendoli precedere dal sinonimo tedesco: « 1. (*Behaglichkeit*) comodità, agio, conforto, comfort - 2. (*Zwanglosigkeit, Ruhe*) tranquillità, comodo, agio - 3. (*Familiarität*) familiarità, intimità - 4. (*Leutseligkeit*) affabilità, cordialità - 5. (*gemütliches Wesen*) giovalità, bonomia ». Va notato che, salvo che per 4 e 5, le definizioni date dovrebbero avere più carattere aggiuntivo che disgiuntivo, cioè indicare semi dello stesso semema, e che, comunque, solo la voce it. *intimità* riporta a ted. *Gemütlichkeit*.

Ci troviamo, è vero, di fronte a un 'caso difficile', ma cose simili avvengono anche per casi assai più semplici e, naturalmente, anche in senso inverso. Alla voce it. *asse* m.¹ (da lat. *axis* e perciò distinta nel R.-B., che tratta omonimia e polisemia con criteri etimologici, da *asse* m.² e *asse* f., che risalirebbero a lat. *as*. e *assis*) troviamo, tra gli altri corrispondenti tedeschi, *Welle* e *Winde* (per « asse della ruota o del verricello »), le quali voci tedesche non rimanderanno più all'it. *asse*. Così avviene pure per le voci *Zapfen* e *Welle* (alcuni tra i corrispondenti di it. *asse* m.).

Se in varie occasioni e da più parti⁶ si è lamentata per i dizionari monolingui la 'circolarità' dei metodi de-

⁶ Cfr., tra gli altri, S. Marcus, *Définitions logiques et définitions lexikographiques*, in « Langages » 19 (1970), pp. 87-91 e A. Ballweg-Schramm, *Zur prinzipienlehre der lexikographie*, in ZGL 6. (1978), 1, pp. 12-13.

finitori (il metalinguaggio usato è la stessa lingua descritta), mi sembra che per quelli bilingui la 'circolarità' costituisca ancora una meta importante da raggiungere. L'indubbia difficoltà nel realizzarla (quale lessicografo, per quanto scaltro, ha potuto mai eludere il difetto?) deriva in parte dalla mole del materiale, difficilmente dominabile in maniera artigianale, in parte dal tradizionale orientamento semasiologico dei lessici, i quali, cioè, partono dall'unità linguistica ordinata secondo la forma e rispondono a domande sul significato, con la conseguenza che i due campi di partenza diversi (cioè la due forme di LP e LA) rischiano di incontrarsi, sul piano del significato, solo per vie secondarie o di non incontrarsi mai. La parafrasi ted. « verstoehlen blicken, beobachten » è data nel Sa. come corrispondente del lemma it. *sbirciare*, ma funziona anche come spiegazione metalinguistica del lemma ted. *äugeln* (it. « guardare furtivamente », p. 105), senza che i due lessemi vengano mai direttamente a confronto. E del resto l'incontro potrebbe essere solo improprio e casuale, trattandosi sempre di spiegazioni estemporanee e non oggettive⁷ e senza un quadro di riferimento generale che individui i vari semi (durata, intensità, intenzione, modalità ecc.) di tutte le azioni riconducibili al concetto di « guardare ». Basta vedere l'intrigo di parafrasi che non riesce comunque a creare la rete di corrispondenze con i verbi ted. *ausspähen*, *äugeln*, *beäugeln*, *beäugen*, *fixieren*, *begucken*, *angaffen*, *anstarren*, *anglotzen*, *beluchsen* ecc.

Di conseguenza, le mete immediate da perseguire mi sembrano due: 1) creazione di centri lessicografici interlinguistici che sfruttino i vantaggi offerti dalle tecnologie più avanzate, come già si è cominciato a fare unilateralmente per il lessico italiano e quello tedesco; 2) introduzione di metodi complementari di tipo onomasiologico (che partono, cioè, con domande sulla struttura del lessico)⁸,

⁷ Cfr. anche la voce del R.-B.: *sbirciare* v.a. mit zugekniffenen Augen etw. scharf ansehen, ins Auge fassen; *fixieren*.

⁸ Questa è anche la tendenza dominante nella lessicografia teorica tedesca più recente: vedi B. Horlitz, *Lexikalische semantik seit 1975*, in ZGL 8 (1980), p. 113.

come ad es. sistemi di concetti interlinguistici distinti per *genus e differentiae* che contengano le liste paradigmatiche dei lessemi delle due lingue, corredate di analisi semica e descrizione delle relazioni di designazione e significazione⁹.

Questo tipo di strutturazione di un dizionario italiano-tedesco avrebbe per entrambe le lingue, ma soprattutto per il tedesco, che sfrutta in maniera così massiccia il principio della formazione delle parole per composizione, anche il vantaggio di recuperare la vicinanza funzionale di tutti i formati senza far disperdere nei labirinti delle trasparenze formali. Oggi, invece, tanto il R.-B. che il Sa., nel lodevole sforzo di liberarsi dalle tentazioni di organizzazione etimologica del lessico, mentre perseguono per i derivati con prefisso l'assoluta autonomia dei lemmi (indipendentemente dal significato), distribuiscono poi i composti sotto il morfema iniziale in gruppetti la cui aggregazione non risponde a principi semantici, ma solo alfabetici¹⁰.

I lemmi della LP con i loro semi non sarebbero più descritti con il mezzo assai infido dell'enumerazione di lessemi della LA, unità significative complesse, isolate artificialmente per l'occasione dalla loro costellazione paradigmatica, ma, ordinati alfabeticamente, fungerebbero solo di rimando alle due liste affiancate sotto il concetto, mentre

⁹ Cfr. la proposta di P. Kühn per un lessico di base del tedesco (in: P. Kühn, *Der Grundwortschatz*, Tübingen 1979, specialmente i capp. 4 e 5), e, per i dizionari bilingui, quella 'intermedia' in K. Baldinger, *Semasiologie und Onomasiologie im zweisprachigen Wörterbuch* (in: *Interlinguistica, Festschr. M. Wandruszka*, Tübingen 1971, pp. 384-396), uno dei pochi saggi significativi degli ultimi tempi su questo ambito lessicografico, e i suggerimenti che vengono da J. P. Ponten, *Das Übersetzungswörterbuch und seine linguistischen Implikationen*, in: *Probleme der Lexikologie und Lexikographie, Jahrbuch 1975 des I.d.s.*, Düsseldorf 1976, pp. 200-210.

¹⁰ Ad es. nel R.-B. con il morfema *Back-* è formata una voce che comprende moltissimi composti, tra cui *Backfisch*, *Backform*, *Backhuhn* e *Backhitze*, ma anche *Backmeister* « capo d'un quartiere su una nave », *Backstag* « sartie del bompresso », mentre un'altra voce è costituita con *Backstein* e *Backsteinmauer* e un'altra ancora con *Backtag*, *Backscharre*, *Backwerk* e altri.

un'abbondante fraseologia potrebbe cooperare a ricreare la corrispondenza nell'uso sul piano dell'equivalenza testuale.

La vecchia immagine della pagina su cui due unità linguistiche convivono, una a destra e l'altra a sinistra, opposte e corrispondenti, quasi che potessero essere sempre estratte ad un segnale convenuto, dovrà quindi cedere il passo a forme di minore immediatezza, che mostrino le relazioni in maniera più stratificata e problematica, nella piena consapevolezza dell'astrazione e che la lingua e le parole non si apprendono comunque dal vocabolario?

Finché questa quaterna è ancora da giocare, il vecchio Rigutini-Bulle, oggi più maneggevole — nonostante un numero di voci non molto inferiore al Sansoni — nella nuova ristampa in un volume, ci potrà ancora far comodo perché siamo comunque in difficoltà o magari perché vogliamo tradurre in maniera 'illusionista' un testo di fine ottocento da una lingua all'altra o perché contiene tanto di terminologie specifiche che ne potremmo trarre una specie di storia delle arti e dei mestieri. Stiamo però attenti alle sue preferenze etimologiche e a non credere che il significato più frequente di *it. significare* sia « kundthun, anzeigen, zu wissen thun » e che *mammella* (« ciascun di qué rialti carnosì che hanno nel petto le donne », Rigutini-Fanfani p. 921) sia oggi in ted. *Brustwarze*.

ANNALI dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche della Facoltà di Magistero dell'Università di Parma, 5 (1978-79).

Atti del Convegno « Teatro Austriaco Moderno e Contemporaneo » Parma, Teatro Regio, 22-23 Novembre 1979 (a cura di Maria Enrica D'Agostini), Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 256, Lire 12.000.

Vengono pubblicati a cura di Maria Enrica D'Agostini gli atti del convegno « Teatro Austriaco Moderno e Contemporaneo » tenutosi a Parma in due fasi distinte, in aprile/maggio 1979 in forma seminariale e il 22-23 novembre dello stesso anno nella forma dell'incontro-convegno. Il convegno rappresenta, per il carattere internazionale dei partecipanti, un momento di verifica e di sintesi delle discussioni sul teatro austriaco moderno e contemporaneo, mentre la partecipazione di due rappresentanti dell'ultima avanguardia austriaca, Wolfgang Bauer e Peter Turrini ha contribuito ad accentuare il carattere di attualità delle tematiche in esame. La linea che collega i saggi compresi nel volume è quella del teatro 'classicamente' absburgico (o presunto tale) dalla *fin de siècle* sino all'ultima avanguardia: dalla coscienza della disgregazione della realtà absburgica già presente nella dissociazione dei ruoli, simboli, nella loro 'fissità', del potere-ordine, al riconoscimento della crisi del linguaggio quale codice dell'egemonia culturale, quindi all'annullamento della sua funzione comunicativa, al monologo fine a se stesso che ormai non rimanda più a un lessico e al tentativo, certo non privo di contraddizioni e ambiguità, del recupero del dialetto e del gergo quale falda elementare del linguaggio forse ancora plasmabile (Bauer).

Nel saggio di apertura (*Parlament und Staatstheater: Ein Bekenntnis zur Kunst*, pp. 11-22) MARGARET DIETRICH introduce alla discussione tracciando un quadro generale dell'arte-teatro in Austria ricostruendo le basi di diritto dell'attività artistica maturata nella formulazione dei contratti collettivi con una chiara indicazione dei diritti e dei doveri dell'attore come prenditore d'opera, col riconoscimento del diritto al lavoro e il diritto a rifiutare determinate parti. Il possesso del potere si riflette nel teatro come luogo pubblico e ufficiale di espressione: l'utopia delle forme e dell'arte si realizza in esso ma rinviando ormai a realtà che non 'sono' più. Di queste dissonanze si occupa ALFRED DOPPLER (*Dramatische Form und Dialogführung in den Bühnenstücken Arthur Schnitzlers*, pp. 23-34) a proposito di Schnitzler, nel quale l'A. vede il momento

di dissoluzione della forma classica nella sperimentazione. Schnitzler offre quindi un punto di osservazione privilegiato della crisi. La novità della nuova forma teatrale (l'Atto Unico), misconosciuta dallo stesso autore agli inizi della sua carriera teatrale tanto che era giunto a lamentare una sua incapacità di comporre un dramma in 5 atti (lettera a Hofmannsthal del 2-3-1893), offre al Doppler lo spunto per un'interessante annotazione: le condizioni storico-sociali, cioè finiscono sempre con l'avere la meglio anche sulle stesse concezioni estetiche dell'autore imponendo forme nuove « die nicht durch innerliterarische Evolution zu erklären sind, sondern durch außerliterarische Lebensumstände und Lebensbedingungen » (23). La realtà absburgica, ugualmente presente sia nell'opera narrativa che nell'opera teatrale, è rappresentata alla luce di uno scetticismo generale, della coscienza della discrepanza « von öffentlich Gesagtem und tatsächlich Gedachtem und Getanem » e, infine, della diffidenza nei confronti della « Beständigkeit des eigenen Ichs » (24). La drammaturgia di Schnitzler viene quindi giustamente identificata come una drammaturgia dell'« als ob ». L'impostazione psicoanalitica, particolarmente sottolineata in un primo momento dalla *Schnitzler-Forschung*, è bisognosa oggi di approfondimento e di specificazioni — compito d'altronde agevolato, non in ultimo, dal fatto che l'acquisita coscienza della grandezza dello scrittore viennese non ha bisogno di giustificarsi con un rinvio al nome di Freud. In proposito il Doppler annota che in Schnitzler non ci si trova davanti ad una « bloße Darstellung psychoanalytischer Gesetzmäßigkeiten » essendo per lo scrittore viennese la « Selbstentfremdung » conseguenza di un « verantwortungslos geführten Lebens » (26): le costellazioni psicoanalitiche vengono sì prese sul serio, ma l'azione teatrale e i percorsi narrativi sono una critica indiretta ai processi descrittivi della psicanalisi che opera prematuramente col subconscio e dedica scarsa attenzione alle zone intermedie comprese fra il conscio, il semiconscio e l'inconscio (per Schnitzler il semiconscio è il vero oggetto della creazione poetica). Da una prima rappresentazione ironica dell'atto di vita asociale basato sull'attimo e sulle sensazioni (*Anatol*) Schnitzler perviene nell'opera tarda ad una critica più esplicita. Per il primo momento la forma adeguata è quella di una situazione monologica in cui non è possibile alcuna azione: l'essenza del personaggio è data dalla ripetitività della situazione, e di qui l'Atto Unico. La ripetizione denuncia inoltre — secondo il Doppler — la « Ausweglosigkeit », uno stato di disagio che suona critica indiretta alla società. Lo scetticismo linguistico riguarderebbe d'altronde non tanto « die Sprache an sich », quanto l'uso linguistico (32). « Die Thematisierung der Sprache dient der Absicht, Sprache als Herrschaftsinstrument, aber auch als Mittel möglicher Aussprache vorzuführen » (33). Questo aspetto dell'uomo come un « Io » senza centro e di un linguaggio che, come il personaggio, rinvia ad una struttura ormai svuotata di senso, è approfondito da

UVE FISCHER (*Causalità e atto unico nel teatro di Arthur Schnitzler*, pp. 35-47). Per il Fischer l'Atto Unico in tutte le sue variazioni rappresenta, nella ricerca drammaturgica di Schnitzler, il momento del distacco dal teatro illusionistico. « Causa ed effetto [...] vengono ora non ridimensionati ma addestrati a nuove funzioni: mescolando cause ed effetti su due piani di realtà diversi, utilizzando il caso in una chiave moderna che introduce il tragico nel comico e presentando l'interazione fra cause ed effetti così vicina agli occhi degli spettatori che la rete fra essi diventa inestricabile, Schnitzler arriva a una causalità teatrale che si potrebbe chiamare la causalità dell'assurdo » (46-47). Al Fischer non sfugge però che accanto a questi elementi di novità v'è nella forma dell'atto unico, proprio in quanto riduzione e parodia della forma grande del dramma, un recupero di forme burlesche del Volksstück viennese. BARBARA MELLEY (*La maschera e il volto: Marionetten di Arthur Schnitzler*, pp. 49-62) si occupa dell'opposizione attore-maschera sulla base di una convincente analisi della trilogia *Der Puppenspieler* (1903), *Der tapfere Cassian* (1904) e *Zum großen Wurstel* (1905). Mentre la marionetta mostra chiaramente il suo ruolo 'strumentale', la sua funzione di 'oggetto', l'attore che, ritornato uomo, riveste un suo ruolo fisso anche fuori della scena sviluppandolo fino a credere che quella sia la sua vera realtà, smette in realtà una 'finzione' per rivestirne un'altra ancora più tragica della prima perché è quella della vita. La metafora della marionetta permetterebbe così la denuncia e lo smascheramento del modo di essere nel potere absburgico, un 'esistere' in funzione del ruolo assegnato nell'ambito della costellazione imperial-regia. Della stessa MELLEY è il contributo *Teatro e narrativa di Schnitzler nella prospettiva autobiografica* (63-96), in cui si prende in esame l'autobiografia *Eine Jugend in Wien* per un'analisi comparata fra le tematiche e i motivi ricorrenti nelle opere e singoli episodi di vita vissuta. La Melley si limita ad una sistematizzazione di dati già acquisiti senza tentare una problematicizzazione del nesso opera-biografia. Un solo appunto: delle « süße Mädels » (perché i « süße Mädels »?) la Melley dice « vittime di una mistificante struttura piramidale esse escono innocenti dalle più corrotte ed intricate vicende » (65) non rilevando, pur nella verità dell'asserzione riportata, il momento (strutturale) chiaramente emancipatorio della « süßes Mädchen » nei confronti della ragazza borghese. La problematicizzazione del linguaggio teatrale, apparentemente dialogo, nella sostanza monologo di parole che non rinviano più ad un lessico fornito di valore intrinseco, si ritrova in tutto il teatro austriaco moderno. La crisi del linguaggio che è però anche crisi comportamentale e sociale, viene analizzata anche nei contributi di MARIE LUISE WANDRUSZKA (*Der Basilisk und das Höhere*». *Zum Schwierigen Hofmannsthals*, pp. 97-107) e di TERESINA ZEMELLA (*Una vittima di nome Don Giovanni*, pp. 109-130). La Zemella, in particolare, propone, con risultati convincenti

un'analisi 'comportamentale' del *Don Juan kommt aus dem Krieg* di Ödön von Horváth. Anche il Don Giovanni diventa una metafora della « perdita dell'identità », di una perdita del ruolo (111). Horváth, rinunciando al peso della tradizione — ma pur sempre in rapporto con essa — presenta un Don Giovanni vittima delle donne, non più disposte a sacrificarsi alla fame sessuale del *váron*. All'A. non sfugge che il merito di Horváth sta non solo « nell'averci offerto il dramma dello smarrimento di un personaggio mitico, bensì anche nell'aver tracciato uno stupendo affresco sociale » (128). Di questo « affresco sociale » fa parte, a nostro avviso, anche un dato, un'intuizione dell'autore non sufficientemente rilevata, che, cioè, la crisi del personaggio è la sua incapacità a trasformarsi, nonostante egli sostenga a più riprese di essere diventato un altro. La sua « Sehnsucht » che vorrebbe essere finalizzata al cambiamento, finisce con l'appiattirsi in una « Todessehnsucht ». LAURA MANCINELLI (*Il grado zero del dramma negli Stücke di Peter Handke*, pp. 131-137) prende in esame gli 'Sprechstücke' *Publikumbeschimpfung, Selbstbeziehung, Weissagung* rinvenendo in essi una risposta negativa al teatro epico brechtiano che l'A. collega ad una « precisa situazione storica, all'ottimistica fiducia che pervade il mondo intellettuale della Germania socialista negli anni cinquanta » (133). Che Handke stia agli antipodi del teatro epico brechtiano, è certamente vero; quanto meno discutibile però il collegamento dell'elaborazione del teatro epico agli anni cinquanta della Germania socialista. A parte il fatto che le riflessioni sul teatro epico brechtiano sono di molto anteriori alla creazione della DDR, più che di semplice ottimismo, nel caso di Brecht, si dovrebbe parlare di convinzione profonda, da sempre, che la realtà sociale sia trasformabile. Certamente pertinente è il riferimento al Gruppo di Vienna e alle pagine più scettiche del *Tractatus* di Wittgenstein (che Handke certamente conosceva, mentre altrettanto sicuramente ignorava le *Philosophische Untersuchungen*). Con l'accettazione della tautologia (*Weissagung*) Handke raggiunge il grado zero del dramma. Le vie che restano aperte a questo punto sono o il silenzio o l'uscita dal vicolo chiuso della tautologia. Handke opta, non senza ambiguità, per la seconda via. Di queste ambiguità si occupa ISABELLA BERTHIER (*Peter Handke: l'ambigua utopia*, pp. 139-149). La Berthier ricostruisce il contesto sessantottesco della prima ricezione di Handke e l'abile operazione editoriale, cui non era estraneo lo stesso autore, finalizzata, a noi pare, ad incanalare la concretezza della protesta studentesca verso i lidi meno pericolosi della problematica della manipolazione del linguaggio in quanto tale. La compianta studiosa rileva inoltre la contraddizione fra l'immagine iconoclasta e barricadera e una problematica da « torre d'avorio » (140). L'A. ricostruisce poi perspicacemente il filone della critica handkiana impegnato nello sforzo di sanare queste contraddizioni sino all'affermazione della presenza nella sua poetica di una « dimensione progettuale » (141) e quindi di un Handke

« poeta impegnato nel segno dell'utopia » (*ibidem*). La Berthier sottolinea opportunamente l'ambiguità di questo dato critico e dopo avere sostenuto che « il pensiero utopico riscopre oggi una propria vocazione di mediazione fra le aporie del pensiero negativo, pericolosamente vicino all'autocompiacimento tragico e perciò costantemente esposto al rischio di perdere la propria razionalità in nome della condanna della ratio borghese, e il pensiero positivo pericolosamente incline, invece, alla trasfigurazione e alla celebrazione dell'esistente » (142), riafferma la necessità di porre il problema della funzione e dell'uso dell'utopia. L'obiezione di fondo che l'A. muove a Handke, è di non tenere sufficientemente conto della natura del segno linguistico (e non) che sempre rimanda a fattori extra-linguistici (che, cioè, non si dà linguaggio disalienato se non in una società disalienata) mentre « l'utopia dislacica di Kaspar fonda un io come nucleo in sé concluso, essenziale e autonomo a se stesso, come categoria irrelata, avulsa dalla relazione dialettica con le forze storico-sociali » (145). L'ambiguità della prospettiva utopica di Handke starebbe quindi nella ricerca di una « giustificazione assoluta non di fronte alla storia, nella quale resta pur sempre convinto di non poter intervenire, ma di fronte a se stesso » (149). All'opera di Thomas Bernhard sono dedicati gli interventi di HILDE HAIDER-PREGLER (*Theaterrollen und Rollentheater im österreichischen Drama*, pp. 151-162), HANS HÖLLER (*Thomas Bernhards Theaterstück 'Minetti'. Eine Untersuchung zur Sprachform, Rezeptionsstruktur und Tradition*, pp. 163-178), ENRICO MORENGHI (*Thomas Bernhard: Watten, teatro della scrittura*, pp. 179-191). Particolarmente critica nei confronti del personaggio è la Haider-Pregler, la quale vi scorge « eine wohl kalkulierte Absicht eines sich selbst zum Einzelgänger stilisierenden Schriftstellers » (151) per concludere che gli attacchi dello scrittore all'establishment « reiben sich an unwesentlichen Details dieses Systems, raunzen wohl über das Ganze, benützen es aber willfährig und stellen es rhetorisch in Frage » (162). Il Höller a sua volta si occupa del *Minetti* individuando le caratteristiche linguistiche della prosa bernhardiana in una « starke Rekurrenz » non solo nell'ambito della singola opera, ma anche a livello di macrotesto, e rilevando le strutture parallele ricorrenti fra romanzo (carattere di messinscena) e opera teatrale (tendenza al monologo che spinge il narratore al ruolo di spettatore o ascoltatore). L'A. sottolinea a ragione come la dimensione temporale (anche nel *Minetti*) viene esperita attraverso le strutture spaziali 'evocate', per così dire, dalle parole che acquistano concretezza (una concretezza che però dilata ogni singola considerazione nell'assoluto del « Es war alles nur ... »), « requisitenhafte Gegenständlichkeit » (170), dalla ripetitività. Il Höller dedica un'attenzione particolare all'analisi dell'opposizione « fortschreitend » « Fortschritt », vale a dire al tempo come processo fisico-naturale (decadenza) e al tempo come processo storico-sociale, per approdare

alla negazione della storia e della società. Siamo quindi ancora una volta entro la tradizione austriaca, in cui il rifiuto del nesso borghese-capitalistico si realizza da sempre come posizione letteraria antagonista che si rifà alla tradizione culturale preborghese, feudale-cattolica del Barocco, tradizione nella quale si inscriverebbe il topos del teatro e il culto della morte onnipresente nell'opera di Bernhard. A conclusioni pressoché analoghe giunge il MORLENGHT che ritrova nel carattere monologico della scrittura bernhardiana « un'ossessione di una lingua che riproduce continuamente se stessa, senza imbattersi nell'oggetto o in un interlocutore umano » (181) e sul suo carattere di negazione « di un mondo caratterizzato dall'angoscia, dalla disperazione e dalla morte » che « spinge di conseguenza l'autore ad aggredire le strutture del mondo stesso interiorizzato nel linguaggio negandole » (181). Per MARIA ENRICA D'AGOSTINI (*Il logos della materia in Wolfgang Bauer: dalla Hochsprache al realismo del gergo*, pp. 193-206) nell'avanguardia austriaca il teatro è diventato il momento estremo della solitudine, dell'isolamento, della non-comunicazione (194), più vicino a Beckett, Artaud e Jonsco che a Musil e Canetti, teatro della negazione dunque. Nel caso di Wolfgang Bauer la negazione deriverebbe dalla consapevolezza di vivere l'insuperabile contraddizione della scrittura e del linguaggio parlato fondato sull'autenticità del puro presente, sull'« immediata potenzialità espressiva della comunicazione istantanea » (196). Senonché anche il linguaggio parlato è oggi inattuale come la parola è artificiosa « un 'alibi', una 'giustificazione' » (*ibid.*). La ricerca di Bauer è volta al rinvenimento di un linguaggio segnico che ritorni ad essere « un'immagine della realtà » (199). Il teatro dell'avanguardia austriaca « partito dall'esigenza di proporre una realtà austriaca 'reale' [...] » con « le esperienze schizofreniche di T. Bernhard, le trivialità di Turrini, la gergomania di W. Bauer, la solitudine di Turrini, il teatro antiillusionistico di Peter Handke [...] ha ottenuto lo scopo di disgiungere il prodotto culturale da una realtà 'storica' (cioè dinamica e quindi positiva) in quanto troppo spesso l'hanno mortificata trascurando "i comuni denominatori lessicali" » (200). Nel dialetto e nel gergo, secondo l'A., potrebbe verificarsi la sintesi ideale di segno e realtà. Un'impostazione 'sprachphilosophisch' più conseguente riguardo al problema della crisi del linguaggio nella moderna letteratura austriaca si riscontra nell'intervento di JOHANN DRUMBL (*Die falschen Sätze: Annäherung an eine Poetik*, pp. 207-230). L'obiezione preliminare del Druml è che la famosa frase di Handke « Nicht was die Sätze besagen, ist falsch; die Sätze sind falsch » acquista un senso solo se viene completata dalla domanda « Welche Sätze? Wessen Sätze? ». Il *Kaspar*, considerato a suo tempo una rivoluzione teatrale, esprime — come nota il Druml sgombrando il campo da molte fumisterie — un « Leiden an der Sprache » che è « ein privates Leiden derer, die berufsmäßig mit Sprechen und Schweigen zu tun haben » (208).

Per il suo assunto l'A. ricostruisce il caso storico di Kaspar Hauser, proprio perché il successo dell'opera di Handke fu in parte determinato da una certa interpretazione (ideologica) del Kaspar storico. Questi al momento del suo rinvenimento in una piazza di Norimberga, dispone già di un sistema linguistico certo estremamente ridotto, ma pienamente realizzato. Proprio se si prende sul serio il concetto di lingua come comunicazione, non è lecito attendersi a priori da un sistema linguistico un alto grado di differenzialità. Proprio perché già dispone di una lingua, Kaspar può apprendere una seconda lingua, quella degli altri, in linea di principio per nulla dissimile dalla precedente. È qui che — rileva il Druml — la metafora handkiana degli « Einsager » rivela tutte le sue crepe. Ciò che terrorizza Kaspar non sono le frasi astratte degli « Einsager », la pressione concreta e storica che essi esercitano col ricorso alla forza sociale e, se necessario, alla forza fisica. Il problema di Kaspar non è quindi « ein Leiden an der Sprache », ma la falsità delle riflessioni metalinguistiche che gli altri gli impongono. E che tutto questo non abbia un mero valore metaforico, il Druml lo dimostra presentando il verbale (autentico) di un processo di indottrinamento in una scuola per bambini handicappati, per i quali la « Lehrzeit » termina con l'accettazione delle interpretazioni degli altri, adeguandosi o tacendo. Ad una letteratura tutta presa dal « Leiden an der Sprache » il Druml oppone la letteratura di coloro « für die nicht das Sprechenmüssen (im traditionell « sprachkritischen » Sinn) die erste der Sünden ist, sondern das Nicht-Sprechen-Dürfen, das in seiner geschichtlichen Realität zum Nicht-mehr-Sprechen führt, und damit zum Verschwiegenwerden » (217).

Il volume termina con la pubblicazione di alcuni inediti di Wolfgang Bauer e Peter Turrini e con un resoconto della discussione suscitata dalle letture dei due autori che — come si diceva — erano presenti al convegno.

TEODORO SCAMARDI

RAINER NÄGELE-RENAE VORIS, *Peter Handke*, München, Beck/text+kritik, 1978, 154 S., (Autorenbücher 8).

Gli autori di questa monografia esordiscono con una tesi ben precisa: inserire H. in un insieme di coordinate culturali dal quale risulti come le sue petizioni di principio in favore dell'individualità siano l'espressione più recente di quel processo storico-sociale che, iniziatosi nel '700, ha rafforzato l'esigenza di autonomia individuale e indicato nel contempo le condizioni che ne impediscono la realizzazione. In una veloce panoramica — in prevalenza citazioni di letteratura primaria e commenti di Brecht, Benjamin e Heißenbüttel — si riassume la problematica delimitata dalle divergenti

concezioni di Kant e di Brecht: fiducia illuminista nella volontà razionante prossima alla libertà, registrazione e condanna del 'riciclaggio' dell'individuo ormai parcellizzato nella società.

La prospettiva culturale europea del '900 per N/V si compendia nella definizione saussuriana della lingua quale sistema segnico pre-strutturato e intersoggettivo con esiguo margine d'intervento del singolo. L'interrogativo dominante nel confronto fra individuo e società sarà il condizionamento ad opera della lingua come interiorizzazione dell'ideologia vigente con norme di comportamento apparentemente libere in cui si riflettono forme di potere occulto, tipiche dei paesi ad industrializzazione avanzata. H., che ha dimostrato questa degradazione con un'analisi dall'interno, viene considerato da N/V come un paradigma della condizione umana odierna con tutte le contraddizioni che riflettono il rapporto di disagio, di incompatibilità con la società. La loro analisi privilegia l'antinomia *Vermittlung/Unmittelbarkeit* che darebbe carattere di continuità alla produzione di H. ormai cospicua e differenziata.

La riflessione critica di H. si divarica in due risultati antitetici anche se complementari nella loro finalità di spezzare il circolo della percezione preordinata: vigile sperimentazione con l'irriflessa convenzionalità della lingua, insistente 'sentimentale' ricerca dell'immediatezza fra percezione e comunicazione. È la loro combinazione a conferire tensione dimostrativa ai testi e all'elaborazione teorica; nel *Selbstverständnis* dell'autore e nella funzione attribuita alla letteratura emerge un collegamento fra letteratura e politica che varia a seconda del contesto extraletterario.

Pur criticando la maniera assiomatica con cui H. nei primi scritti critici afferma il principio dell'arte per l'arte, N/V distinguono i vari livelli dell'argomentazione per concludere che negli anni della contestazione la sua polemica in favore della torre d'avorio ha avuto notevole rilevanza metodologica. La riflessione sulla interrelazione morfematica o aggettuale anticipava le elaborazioni in Francia di modelli derivati da marxismo e strutturalismo, mentre la critica in Germania lo bollava di apoliticità irresponsabile o di tendenze eversive nei confronti del sistema. La decisione con cui H. affermava il contenuto «romantico» della letteratura rispetto all'impegno politico, sottolineando il cambiamento di funzione degli elementi di qualsiasi testo non appena inseriti in un contesto artistico, lo induceva a distinguere fra realtà della letteratura e «realtà reale». La connessione si instaurava partendo dalla letteratura, dal suo aspetto puramente formale di schema metodologico che consentirebbe un rapporto non falsato fra due forme di sintesi come letteratura e realtà. Anzi, secondo il modello kleistiano, citato in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, essa aprirebbe ad una naturalezza ritrovata, compiendo «die Kreisbewegung über das Bewußtsein zurück zum Ausgangspunkt». In quest'esito gli autori sottolineano l'irrazionalismo già accennato nei primi interventi di

Graz, che costituirà il contenuto degli ultimi saggi. Inoltre, poiché per H. qualsiasi processo cognitivo può prendere avvio solo dalla realtà personale, anche la più radicale sperimentazione emerge da una compagine contenutistico-formale in cui la ricezione del fenomeno letterario, e quindi il modo di far letteratura, si integrano nella dimensione biografica. Il mondo percepito come ossessione angosciosa e violenta, lo «Urschock» della sua infanzia, lo induce a dar corpo al disagio esistenziale nella citazione di procedimenti fizonali in cui sia già contenuta la tematica dell'individualità. I richiami più o meno puntuali a singoli scrittori (Kafka, Rilke, Kleist, Flaubert, Stifter etc.) o a tradizioni letterarie (*nouveau roman*, *Welttheater*, *Bildungsroman*) trasformano l'elemento soggettivo in qualità immanente al testo fino a confermarne o, a volte, a inficiarne paradossalmente l'assunto. La crescente preponderanza dell'introspezione autobiografico-soggettiva e della ricerca dell'immediatezza viene valutata positivamente e analizzata con proprietà fin quando H. non pretende di presentare soluzione all'equazione *Subjektivität = Unlust*. Il maggior consenso lo riscuote proprio *Wunschloses Unglück*; qui si manifesterebbe criticamente il potenziale di chiarificazione creativa della letteratura nella tematizzazione delle difficoltà nello scrivere la vicenda della madre per cogliere nell'uso linguistico deformante nella sua fissità, senza ridurli meccanicamente al solo rapporto causa-effetto, i condizionamenti che famiglia, religione e ambiente hanno radicato in lei.

Questa lucidità viene meno nel successivo saggio *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*. L'iniziale dimensione negativa della letteratura, cui venivano riferite alcune posizioni di Adorno confrontate con quelle di H., si è stemperata in una affermativa, solo in apparenza demiurgico-utopica. L'arte sembra acquistare funzione in quanto si contrappone esplicitamente al potere per distruggerne le razionalizzazioni di violenza. Ma il potere è imperscrutabile e livellatore mentre la poesia è un mito che ricrea incessantemente l'immagine del mondo. Gli autori prendono atto di una sintomatologia piccolo-borghese con cui H. spiega le perplessità nei confronti di un'esistenza coerentemente politica. Essa si rivela nel meccanismo compensatorio della *Trivialliteratur* e toglie ogni mordente alla proposta di H.: ideale di totalità armonica, di tolleranza e felicità ritrovate sotto la sua guida, al di sopra della prassi segnica, dell'usura dei nessi simbolici in una società massificata nell'isolamento e nell'assenza di rapporti umani.

Nel clima deluso e depolitizzato degli ultimi anni i suoi attacchi al «feticismo delle cause» di una letteratura impegnata ormai esangue, non fanno che integrarsi nella 'nuova soggettività' imperante. Per i testi letterari la situazione è più differenziata; la spontaneità agognata appare sempre più problematica nelle *Vermittlungen* che essi manifestano. Sono le consuete mediazioni culturali che ne costituiscono il tessuto, l'ideologia dello stesso H. che

prende il sopravvento, rendendo dogmatiche le proprie idiosincrasie, o l'autocitazione ironica della propria teoria degli anni '60. Esempio di tutto ciò è *Die Unvernünftigen sterben aus* dove tra l'altro sono esposti alcuni momenti essenziali di tutta la problematica culturale in cui si è sviluppato il concetto di individualità: strutture della tragedia borghese, tematiche büchneriane, riferimenti a Stifter. Anche *Die linkshändige Frau*, nella studiattissima semplicità della lingua quotidiana, mostra ambivalenze rivelatrici. Si intravedono prospettive della grande narrativa psicologica del secolo scorso, soluzioni concilianti dei più triti romanzi femminili, addirittura aperture all'autocoscienza femminista, tutte vanificate dall'azione priva di motivazione. Solo in *Die Stunde der wahren Empfindung* la pretenziosa ideologia dell'immediatezza si presenterebbe monoliticamente. In questo racconto si ripropongono tematiche di orrore e di angoscia ormai banali e prevedibili, tanto più che i moduli letterari ispiratori vengono semplicemente assorbiti in un accumulo indifferenziato. La struttura si riduce alla rigida contrapposizione fra il protagonista, estraniato dalla realtà che si trova sulla via della rivelazione e tutti gli altri ottusamente insensibili.

Ma anche privilegiando solo la contrapposizione mediato/immediato questo racconto offre molti più spunti di quelli che ne traggono N/V. Nella loro disamina prevale un atteggiamento didascalico, anzi prescrittivo, che è il lato più decisamente negativo di questa monografia su H. perché induce a trascurare troppi aspetti sia di forma che di contenuto. Innanzitutto la famosa rivelazione, seppur attutita, si ripete nel ricordo precisandosi nella sua funzione e perde così buona parte della sua ineffabilità; l'atteggiamento di Keuschnig viene continuamente corretto in un procedimento senza fine coronato da una conclusione identica all'inizio. Quindi è la revisione il principio strutturante e non la contrapposizione che appare solo a livello tematico. Per quanto riguarda i modelli letterari è stato già indicato il riallacciarsi di H. ad una tradizione molto consistente in Austria, in cui lo stadio di creatura dell'individuo al di fuori della società viene presentato con tratti animali. In questo racconto, come in *Die linkshändige Frau*, ci sono elementi ambientali che ricorrono nei suoi scritti di costume nei quali l'alienazione come ottusa assuefazione alla violenza si manifesta nei rituali di copertura. Questi scritti, pur non avendo il taglio incisivo dei primi saggi politici, esaminati a fondo da N/V, sono analisi meditate di fenomeni sociali che in uno studio critico-ideologico andrebbero vagliati. Così come dovrebbero esserlo i pochi scritti di H. sul suo paese e sulle tradizioni culturali cui si rifanno alcuni accenni in *Die Stunde der wahren Empfindung*. Ma questo rapporto, essenziale per ogni scrittore, non viene affatto indagato, se non in termini generalissimi in *Wunschloses Unglück*, dove nella più arretrata provincia contadina prende forma un modello di vita emblematico della nostra epoca. Questo giudizio, giusto come postu-

lato, avrebbe dovuto però precisarsi diversamente in un ricerca incentrata sulle mediazioni culturali, individuando nel procedimento narrativo, ad esempio, nessi derivati dal coevo e documentato interesse di H. per la *Heimtdichtung* nella rielaborazione critica in Austria alla fine degli Anni Sessanta.

Un'altra chiusura inesplicabile è quella nei confronti del tardo Wittgenstein, la cui ricezione da parte della poesia sperimentale risulta da prese di posizione diverse, critiche o illustrative, di Wiener, Heißenbüttel e Gomringer. Questa monografia che deriva le elaborazioni culturali di H. da un clima europeo, non limitandolo solo alla *Sprachkritik* viennese, ma accentuandone, attraverso i contatti con i gruppi di Graz e di Vienna, la componente dada, formalista e strutturalista, menziona appena in una nota il concetto di uso linguistico che H. dichiara di aver assunto da Wittgenstein.

Per H. la semantica di Wittgenstein è stata fondamentale perché vi ha trovato esposto come rigoroso principio metodologico, comprovato dall'uso linguistico, quella diffidenza nei confronti di qualsiasi *Aussage* sulla realtà, che è senz'altro la costante più evidente della sua produzione¹. La funzione « terapeutica » del gioco linguistico nelle ultime opere si concentra sull'uso alternativo, non meccanico, della lingua quotidiana come « forma di vita ».

N/V, pur considerando la tecnica dei « piccoli scarti » quale caratteristica precipua dell'ultima prosa di H., non l'approfondiscono. Non prendono in esame quelle descrizioni nelle quali H. dichiara di voler già indicare le cause, ma lo accusano di pura descrittività fotografica servendosi dell'abusatissima invettiva brechtiana. Il voler indagare la produzione di un autore nella fenomenologia della scrittura che si contrappone alle sue intenzioni dichiarate, può dare anche risultati apprezzabili. Ma irrigidirsi nel non considerare affatto l'opera in positivo, nei suoi procedimenti programmatici, significa precludersi la possibilità di cogliere anche nel testo l'eventuale inadeguatezza, con il rischio di giudizi tutti da provare.

Un ultimo appunto riguarda la terminologia degli autori, succube della moda 'testuale'. La ridda di composti di *Text — Kontext*, *'Kon'-text*, *Gegentext*, *Oberflächentext*, *Urtext* — più l'inevitabile *Diskurs*, a volte ammassati in una sola pagina (pag. 94: 4 *Subtext*, 2 *Urtext*, 1 *Oberflächentext*, 2 *Diskurs*) risulta fastidiosamente ridondante in un lavoro altrimenti positivo anche se non sempre di piana lettura.

GIUSEPPINA SCARPATI

¹ Peter Handke, *Über Alexander Kluges Die Artisten*, in: « Film », Gennaio 1969, p. 31 e ancora *Das Gewicht der Welt*, Frankfurt 1977, p. 251.

... di un certo ...

... di un certo ...

... di un certo ...

... di un certo ...

... di un certo ...

... di un certo ...

... di un certo ...

PER I 250 ANNI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

APPENDICE

Ricorre quest'anno il 250° anniversario dell'Istituto Universitario Orientale, sorto a Napoli nel 1732, ad opera del padre Matteo Ripa, segretario della Sacra Famiglia di Gesù Cristo, come « Collegio de' Chinesi ». Il breve Nuper pro di papa Cleonate XII, del 7 aprile 1732, affermava che del Collegio « precipuam intentionem est educatio alumnorum Sincensium et Indorum, qui ex reigionibus adveniant pro addiscendis catholicis fides praeceptis, amplectendo sicuti presbyterali ac sese paratis ad credendum in eorum patria Christi Evangelium » e si aggiungeva che « in quo tamen Collegio etiam admitti possunt omnes alii ex quocumque parte Europae existerent, dispositi a prepararsi severamente ad sacras Missiones abundas ». La successiva bolla Insuper nobis, emanata pontefice, del 22 marzo 1736, approvava definitivamente Regole e Costituzioni del Collegio, non senza ricordare il « dilectus filius Matheus Ripa, ipseus Congregatus seu Collegii Fundator ». E del p. Matteo Ripa, originale e vivace figura di missionario della prima metà del sec. XVIII, occorre sempre quest'anno il terzo centenario della nascita: il Ripa nacque ad Eboli il 29 marzo 1687 e morì a Napoli lo stesso giorno del marzo 1746.

Già prima della fondazione ufficiale e dei riconoscimenti formali, il Ripa, rientrato a Napoli dopo una permanenza in Cina di oltre quindici anni (nell'ottobre del 1724 partendo con sé un primo gruppo di giovani chinesi, aveva svolto il suo impegnativo lavoro nel lungo periodo di esilio in un luogo di confine, il centro di Nagasaki, a estremo di un'isola di cui si trattava di un territorio di confine).

PER I 250 ANNI
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

Ricorre quest'anno il 250° anniversario dell'Istituto Universitario Orientale, sorto a Napoli nel 1732, ad opera del padre Matteo Ripa della Congregazione della Sacra Famiglia di Gesù Cristo, come « Collegio de' Cinesi ». Il breve *Nuper pro* di papa Clemente XII, del 7 aprile 1732, affermava che del Collegio « praecipuum institutum est educatio alumnorum Sinensium et Indorum, qui ex iis regionibus advenient pro addiscendis catholicae fidei praeceptis, amplectendo statu presbyterali, ac sese parandis ad predicandum in eorum patria Christi Evangelium », e si aggiungeva che « in quo tamen Collegio etiam admitti possint omnes alii ex quacumque parte Europae existentes », disposti a prepararsi severamente « ad sacras Missiones obeundas ». La successiva bolla *Injuncti nobis* dello stesso pontefice, del 22 marzo 1736, approvava definitivamente Regole e Costituzioni del Collegio, non senza ricordare il « dilectus filius Mattheus Ripa, ipsius Congregationis seu Collegii Fundator ». E del p. Matteo Ripa, originale e vivace figura di missionario della prima metà del sec. XVIII, ricorre sempre quest'anno il terzo centenario della nascita: il Ripa nacque ad Eboli il 29 marzo 1682 e morì a Napoli lo stesso giorno del marzo 1746.

Già prima della fondazione ufficiale e dei riconoscimenti formali, il Ripa, rientrato a Napoli (dopo una permanenza in Cina di oltre quindici anni) nell'ottobre del 1724, portando con sé un primo gruppo di giovani cinesi, aveva avviato il suo impegnativo lavoro nell'ultimo periodo del vicereame austriaco. Con impareggiabile costanza egli fu al centro di lunghe e difficili trattative a Roma (col papa

Benedetto XIII e i prelati della Congregazione de Propaganda Fide), a Vienna (con l'imperatore Carlo VI e con i maggiori rappresentanti del Supremo Consiglio di Spagna) e a Napoli, dove — malgrado il prevalere della politica anticurialistica — si giunse ad un'intesa tra il potere ecclesiastico e il potere civile, che vide in Gaetano Argento, reggente del Consiglio Collaterale e delegato della Real Giurisdizione, un convinto sostenitore dell'opera del Ripa. Le autorità civili favorirono infatti il progetto del tenace missionario e lo stesso imperatore Carlo VI, con dispaccio del 3 luglio 1728, autorizzava la concessione in proprietà dell'edificio (« casa, chiesa e giardini annessi verso la collina di Capodimonte ») destinato al Collegio, in deroga a una precisa proibizione, « della quale — dice il dispaccio imperiale — è mia volontà che sia eccettuato in questo punto solamente il menzionato Collegio de' Cinesi per averlo abbracciato sotto la mia Reale Protezione ». L'iniziativa suscitò fin da principio un vastissimo interesse e non è certo un caso che il Montesquieu, a Napoli nella primavera del 1729, volle incontrare Matteo Ripa e conoscerne l'attività.

La nuova istituzione iniziò ad adempiere con successo ai suoi compiti, arricchendosi successivamente di una sezione dedicata alla formazione dei missionari per il Vicino Oriente, e costituendo un singolare centro europeo di lingue e culture orientali. Proseguì la sua attività anche nel corso delle più tormentate vicende del Regno di Napoli, ricevendo tra l'altro la proposta di trasferirsi in Francia da Napoleone Bonaparte, interessato a una pacifica penetrazione francese nei paesi dell'Estremo Oriente.

Con l'unità italiana, la politica laica dei governi liberali (soppressione di ordini religiosi e incameramento dei beni ecclesiastici) pose in difficoltà anche il Collegio dei Cinesi e la Congregazione della Sacra Famiglia. Difficoltà che furono in qualche misura fronteggiate per il riconosciuto originale valore culturale dell'istituzione. È da segnalare, ad esempio, che, nel giugno 1870, una delegazione diplomatica cinese — in missione ufficiale in Italia — ebbe il momento più significativo della sua visita allorché

fu ricevuta solennemente a Napoli presso il Collegio dei Cinesi. Seguì comunque un travagliato periodo di controverse (da collocare nel quadro più generale dei difficili rapporti tra Stato e Chiesa nei decenni post-unitari), ma restò sempre ferma la volontà dello Stato di salvaguardare l'importante struttura culturale e di recuperarla a finalità civili e nazionali. D'altra parte gli originari scopi religiosi e missionari avevano di fronte una situazione ormai mutata, che vedeva il costituirsi di seminari cattolici negli stessi paesi dell'Oriente, soprattutto ad opera della Francia e del Portogallo.

Nel 1874 una commissione parlamentare (composta da Antonio Scialoja, Quintino Sella e altri) avanzò proposte di riforma e nell'ottobre del 1875 il ministro Ruggero Bonghi emanò un primo decreto di riordinamento che risultò inadeguato e scarsamente efficace. Nell'ottobre del 1878, Francesco De Sanctis, ministro della Pubblica Istruzione, propose una nuova riforma del Collegio, perché l'istituto, si legge nel relativo decreto, « conservato lo spirito dell'originaria disposizione del fondatore, risponda più degnamente ai bisogni dei tempi e alla progredita civiltà ». Si confermava il mutamento di denominazione del Collegio e nell'art. 1 del decreto si affermava: « Il Reale Collegio Asiatico di Napoli, riconosciuto ente morale d'istruzione pubblica, sotto la dipendenza del Ministero della Pubblica Istruzione, ha per scopo d'avviare e perfezionare negli studi linguistici quei giovani italiani e stranieri che intendono dedicarsi alle missioni cattoliche, ai consolati, ai commerci, alle esplorazioni scientifiche, all'insegnamento nelle regioni dell'Asia e ad altri uffici simili ». Erano previsti i seguenti insegnamenti linguistici: cinese, arabo, persiano, turco, indostano, giapponese, slavo-serbo, greco moderno.

Sempre più venne intanto emergendo l'impossibilità di conciliare le originarie finalità religiose con le nuove finalità civili e nazionali e si trascinò ancora a lungo un contenzioso giudiziario e amministrativo, che in più occasioni riecheggò nelle aule parlamentari. Infine la legge del 27 dicembre 1888, n. 5873, serie 3^a, presentata dal ministro Pasquale Stanislao Mancini, provvide a costituire il « Regio

Istituto Orientale di Napoli », a fissarne gli scopi (« Oggetto dell'Istituto sarà l'insegnamento pratico di lingue vive dell'Asia e dell'Africa, e questo insegnamento potrà essere accompagnato da altri concernenti le condizioni attuali e storiche dei paesi stessi e le loro relazioni coll'Europa e soprattutto con l'Italia ») e a definirne con apposito Regolamento i programmi degli studi e l'ordinamento amministrativo (« I professori dell'Istituto sono pareggiati, rispetto allo stipendio, a quelli dell'Università »). Veniva nello stesso tempo tutelata la posizione amministrativa del preesistente personale ecclesiastico, che era anche ammesso — ove ne ricorressero le condizioni — ad insegnare nell'Istituto. La decisione dello Stato fu comunque accolta con ostilità dagli ambienti cattolici e il papa Leone XIII, nel natale del 1888, elevò una forte protesta, lamentando che non erano « rispettate nemmeno le pie fondazioni destinate a portare in lontani paesi in un col nome italiano i benefici della fede ».

Questo nuovo assetto costituì una fase importante della vita dell'istituzione, anche se apparve ben presto inadeguato di fronte all'emergere di più complesse esigenze scientifiche e didattiche. Intanto nell'Istituto napoletano continuavano via via ad avvicinarsi i maggiori cultori italiani di studi orientali (basterà ricordare Giacomo Lignana e Michele Kerbaker), mentre proseguiva la discussione sulla necessità di dare all'Istituto una più convincente fisionomia e più ampie prospettive di attività scientifica e didattica. Anche Benedetto Croce sottolineò tale esigenza nel 1909 sulla rivista « La Critica ». Forte era la spinta a finalizzare l'Istituto alla formazione specializzata di quadri diplomatici e consolari, talché si avanzarono ipotesi di un collegamento organico col ministero degli Affari Esteri e di una diretta connessione — come poi temporaneamente avvenne — col ministero delle Colonie.

Nel secondo dopoguerra l'Istituto Universitario Orientale riprese con fervore la sua attività. Ricollegandosi alle illustri tradizioni e riattivandole con incisiva qualificazione, si venne via via definendo un più ricco quadro di interessi culturali. Sulla base di successivi riordinamenti legislativi,

di cui fondamentale l'ultimo dell'agosto 1973, sono state confermate le peculiari caratteristiche dell'Istituto e se ne è promosso l'ulteriore sviluppo scientifico nel dinamico collegamento di ampi settori di ricerca e di didattica, in vista di feconde e motivate collaborazioni fra aree di studi orientali e di studi occidentali. L'Istituto si è così collocato a pieno titolo, con proprie inconfondibili peculiarità, nell'ordinamento universitario nazionale, articolandosi in una Facoltà di lettere e filosofia, in una Facoltà di scienze politiche e nella Scuola di studi islamici, che assicurano complessivamente il funzionamento di sette Corsi di laurea: Lettere (indirizzo classico e moderno), Filosofia, Lingue e letterature straniere (indirizzo europeo e orientale), Filologia e storia dell'Europa orientale (indirizzi: slavo, balto, finnougrico, sud-est europeo), Lingue e civiltà orientali (sezioni: Estremo Oriente, Vicino e Medio Oriente, Africa), Scienze politiche (indirizzi: politico-internazionale, storico-politico, Europa orientale, Oriente), diploma di laurea in Studi islamici. Ora l'Istituto si accinge a strutturarsi, sperimentalmente, in sette Dipartimenti (Studi asiatici, Studi dell'Europa orientale, Mondo classico e Mediterraneo antico, Africa e paesi arabi, Filosofia e Politica, Studi letterari e linguistici occidentali, Scienze sociali).

L'Istituto Universitario Orientale intende cogliere l'occasione delle sopra ricordate ricorrenze per avviare un programma organico di ricerche e di studi che, muovendo dalla ricostruzione delle interessanti vicende del « Collegio de' Cinesi » e del suo fondatore, nonché delle successive fasi storiche dell'istituzione, si indirizzino poi soprattutto ad approfondire, in tutti i suoi aspetti, la conoscenza dell'Oriente in Italia nel Settecento e nell'Ottocento.

La giovinezza e la vocazione missionaria del Ripa sono strettamente connesse a momenti e figure importanti della vita religiosa e culturale napoletana: in particolare al « quietismo » e al p. Antonio Torres. E le esperienze del Ripa si incrociano con la questione dei « riti cinesi »: una complessa controversia che percorse l'Europa tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento, implicando problemi teologici, rivalità fra ordini religiosi e interessi in

Oriente degli Stati europei. Per oltre mezzo secolo l'intricata vicenda alimentò in Europa vivaci polemiche di grande rilievo religioso (si ripresentò tra l'altro il contrasto fra rigorismo giansenista e flessibilità gesuitica), ma con vaste ripercussioni sul terreno filosofico, politico, antropologico ed artistico. Si aprì un inquietante confronto tra le tradizioni europee e la raffinata civiltà cinese, di questa si approfondì la conoscenza e tutto ciò concorse non poco al sorgere di un'atmosfera preilluminista. La Chiesa intervenne a un certo punto con decisione e inviò una missione apostolica nell'impero della Cina e nei regni delle Indie orientali guidata dal card. Maillard de Tournon, alla cui morte a Macao (8 giugno 1710) fu presente Matteo Ripa, che svolse negli anni successivi ruoli non secondari, come si ricava dai suoi scritti editi ed inediti. La stessa fondazione del « Collegio de' Cinesi » può in qualche misura considerarsi una risposta concreta alla controversia.

È fin troppo noto per quanti aspetti il secolo dei Lumi sia debitore di molti e vari influssi alle culture orientali e, lungo questa linea di interessi, si aprono quindi ricche prospettive di ricerca su temi e problemi via via determinati, riguardanti i rapporti italiani ed europei con le diverse aree e culture del mondo orientale nel corso del sec. XIX. Si è quindi previsto di dar vita a un'apposita collana editoriale, che dovrà presentare i risultati di un lavoro non certo di breve periodo e per il quale si auspica di potersi avvalere di ampie e qualificate collaborazioni.

Un'iniziativa immediata è quella della ristampa dei tre tomi della *Storia della Fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti*, Napoli, Dalla Tipografia Manfredi, 1832. Si tratta di un'opera ormai divenuta rara, documento ricchissimo di dati biografici e storico-culturali, che si colloca con propria originalità nel diffuso genere di 'storie delle missioni'. È anche in programma un'ampia ricognizione di fonti e documenti in archivi e biblioteche, a cominciare da Napoli; ma molti materiali sono da ricercare nella Biblioteca apostolica vaticana, nell'Archivio segreto pontificio, nell'Archivio della Congregazione de Pro-

paganda Fide, nell'Archivio generale della Compagnia di Gesù, alla Casanatense e alla Corsiniana di Roma, agli Archivi generali di Parigi, agli Archivi di Madrid, all'Archivio dell'archidiocesi di Hankow, oggi custodito presso la Curia generalizia dei Frati minori di Roma. È quindi da prevedere un lungo e complesso lavoro di classificazione e di catalogazione, che darà luogo alla pubblicazione di repertori e di raccolte di documenti di più rilevante importanza.

Mario Agrimi

ANNE MARIE BRUMM, *La Parigi di Rilke: l'eterna musa.*

Il lavoro costituisce un tentativo di illuminare da molteplici prospettive il ruolo di Parigi nella vita e nell'opera di Rilke. Vengono analizzati i forti e contraddittori sentimenti che la grande città suscitò nel giovane poeta che si andava sviluppando. Di Parigi vengono messe in rilievo la funzione catalizzatrice, quale fonte di ispirazione e stimolo della forza creativa di Rilke, nonché la sua funzione come valvola psicologica di sfogo che dette al poeta la possibilità di esprimere in modo creativo i sentimenti che si andavano accumulando in lui. Infine si mostra come Parigi abbia fornito la base d'esperienza da cui si svilupparono le teorie estetiche rilkiane. Concentrando l'attenzione sul frutto poetico della sua prima esperienza parigina, *Das Buch von der Armut und vom Tode*, il presente lavoro prende in esame i temi della solitudine, della perdita dell'identità e delle proprie radici ecc., e insieme mostra che il poeta contemporaneamente giunse a godere di tale solitudine, dell'anonimità e della libertà che la città gli offriva. Ciò che nella città lo spaventava, insieme lo affascinava. Ciò che era terrificante, ebbe spesso anche effetto terapeutico. Durante tutta la sua vita Parigi fu per Rilke un vecchio amico, nelle cui braccia egli poté sempre tornare.

ANNE MARIE BRUMM, *Rilkes Paris, seine ewige Muse.*

Dieser Artikel versucht, unter verschiedenen Gesichtspunkten die Rolle von Paris im Leben und Schaffen Rainer Maria Rilkes zu beleuchten. Er beschreibt die heftigen und widersprüchlichen Gefühle, die die Großstadt in dem jungen, aufstrebenden Dichter erweckt: Paris als Katalysator, als Inspirationsquelle, als Anregung seiner schöpferischen Kraft, als Schutzventil seiner Psyche, die es ihm ermöglicht, aufgestaute Gefühle kreativ umzusetzen, und schließlich als Erfahrungsgrundlage für seine späteren ästhetischen Theorien. *Das Buch von der Armut und vom Tode*, die poetische Ernte seiner ersten Paris-Erfahrung steht im Zentrum der Untersuchung, die hauptsächlich Einsamkeit, Identitätsverlust, Entwurzelung usw. zum Thema hat und dabei aufzeigt, daß der Dichter an dieser Einsamkeit, der Anonymität und der Freiheit, die ihm die

Stadt bietet, auch Gefallen findet. Das Erschreckende an der Stadt machte für ihn gleichzeitig ihre Faszination aus, der Schrecken tat oft heilende Wirkung. Sein ganzes Leben lang blieb Paris für Rilke der Ort, an den er zurückkehren konnte wie in die Arme eines alten Freundes.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Gli orfani della metafisica. Robert Musil, György Lukács.*

La crisi culturale del primo Novecento è una specie di rinnovata crisi post-kantiana a scoppio ritardato e a senso invertito. Non ci si rifugia più nell'idealistico Assoluto (il 'Geist', la 'Vernunft', la Metafisica), ma si opta per il relativo, per l'intelletto, la scienza. Il romanziere Musil, già ingegnere, studioso di Mach e prossimo al 'Wiener Kreis', partecipa di questa disposizione. Carattere della quale era l'intellettualismo, ma anche l'anti-intellettualismo, sua ombra. Caduta la fiducia nelle sintesi dialettiche, ora gli insoddisfatti dell'intellettuale si rifugiano decisamente non più nell'iper-intellettuale, nel razionale, ma nell'emotivo, nell'immediato, nel mistico. Anziché un reale più comprensivo e estensivo, un extra-reale, un surreale. Imperavano in quegli anni entro la cultura mitteleuropea le antitesi: intuizione e intelletto, ideografico e nomotetico (Windelband), vita e forma (Dilthey, Lukács), logica e mistica (Wittgenstein), *Lebenswelt* e estraneazione scientifica (Husserl), 'Entschlossenheit' e 'Verfallen' (Heidegger), etc. Per sfuggire al dualismo kantiano, lo si esasperava. Un tale dualismo trovava sempre — o almeno la cercava — una qualche mediazione nei sistemi dei filosofi, ma non però presso i letterati. In questi ultimi si palesava nel modo più esplicito il significato essenziale del secondo termine: dell'emozionale, dell'estatico, del mistico: una insopprimibile nostalgia della metafisica. Due autori di quegli anni vengono studiati sotto questo profilo in queste pagine, e lo confermano.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Die Verwaisten der Methaphysik. Robert Musil, György Lukács.*

Die mitteleuropäische Kulturkrise am Anfang des XX. Jahrhunderts ist in etwa einer verspäteten Wiederaufnahme der Krise der nach-Kantschen Philosophie gleichzusetzen, freilich in umgekehrter Richtung. Man flüchtet sich nicht mehr ins idealistische Absolute (Geist, Vernunft, Metaphysik), sondern man wählt das Relative, den Verstand, die Wissenschaft. Der Schriftsteller Musil, früher

Techniker und Kenner von Mach, dem Wiener Kreis nahe stehend, hat selbst an dieser Denkweise teil. Deren Eigenschaft war der Intellektualismus, aber zugleich dessen Schatten, der Antiintellektualismus. Nach Verlust jedes Vertrauens zu dialektischen Synthesen flüchten sich die vom Intellekt Unbefriedigten nicht mehr ins Überintellektuelle der Vernunft, sondern ins Unmittelbare, ins Mystische. Statt in eine umfassendere und weitergehende, in eine äußere Realität oder in das Surreale. In jenen Jahren herrschten in der mitteleuropäischen Kultur die Gegensätze: Intuition und Verstand, Ideographisches und Nomothetisches (Windelband), Leben und Gestalt (Dilthey, Lukács), Logik und Mystik (Wittgenstein), *Lebenswelt* und Wissenschaft (Husserl), Entschlossenheit und Verfallen (Heidegger), u.s.w. Um Kants Dualismus zu entgehen, verschärfte man ihn. Ein solcher Dualismus fand immer — oder suchte allenfalls — eine mögliche Vermittlung in den philosophischen Systemen, nicht aber bei den Literaten. Bei diesen offenbarte sich deutlich die hauptsächliche Bedeutung des zweiten Glieds, des Gefühls, der Verückung, des Mystischen: ein Heimweh nach der Metaphysik. Eine Bestätigung hierfür finden wir bei zwei Schriftstellern jener Epoche, die in den vorliegenden Seiten behandelt werden.

GUIDO FRONGIA, *L'etica di Wittgenstein.*

Sebbene i riferimenti a problemi di etica siano assai limitati negli scritti di Wittgenstein, essi rivestono tuttavia una importanza centrale per comprendere altri aspetti del suo pensiero. Wittgenstein connette le proprietà etiche non agli eventi del mondo, ma al soggetto come «portatore» di una volontà. Il «soggetto metafisico», quale interessa l'etica, viene tuttavia distinto da quello fenomenico, che è oggetto della psicologia. Al primo, Wittgenstein attribuisce una natura «trascendentale», considerandolo come un principio ordinatore e regolativo, sia nella sfera della conoscenza che in quella etica. Queste tesi permettono di chiarire non solo il particolare significato che Wittgenstein annette alla nozione di felicità, ma anche la complessa posizione che egli assume di fronte al problema della libertà e della responsabilità.

GUIDO FRONGIA, *Wittgensteins Ethik.*

Obwohl ethische Probleme in Wittgensteins Schriften eher selten angesprochen werden, sind sie von großer Wichtigkeit für das Verständnis anderer Aspekte seines Denkens. Nicht den Geschehnissen

sen der Welt schreibt Wittgenstein ethische Eigenschaften zu, sondern dem Subjekt als «Träger» eines Willens. Das metaphysische Subjekt, das die Ethik interessiert, unterscheidet sich allerdings von dem Subjekt als Phänomen, welches die Psychologie betrifft. Dem «metaphysischen Subjekt» erkennt Wittgenstein «transzendente» Eigenschaften zu: in ihm sieht er ein sowohl im Bereich des Wissens als in dem der Ethik ordnendes und regelndes Prinzip. Diese Thesen erlauben es, nicht allein die besondere Bedeutung, die Wittgenstein dem Begriff «Glück» beimißt, sondern auch seine komplexe Stellung zur Frage der Freiheit und der Verantwortung, zu klären.

IDA PORENA, *La testa di Medusa e l'obolo della lingua.*

L'inesorabile precisione tecnica e l'ambiguità sono in Celan due aspetti della stessa sostanza. La ricerca della comunicazione da parte di Celan e la contemporanea impossibilità di raggiungerla rendono privo di senso ogni tentativo di distruggere col bisturi critico l'ambiguità intrinseca ai suoi testi. La parola che deflagra perde il suo significato, ma pietrificata nella forma tortuosa blocca il reale. Ma proprio la testa di Medusa che imprigiona la *Kreatürlichkeit* dell'esperienza rende possibile in qualche modo la comunicazione sulla base di un'esperienza impoverita. I confini del silenzio raggiunti da Celan nella sua fase estrema hanno fatto parlare di decadenza poetica. Forse si dovrebbe dire che la singolarità di Celan qui esplose fino ad identificarsi con la totalità dell'esperienza tragica dell'uomo contemporaneo.

IDA PORENA, *Celans «Medusenhaupt» und die «silberne Münze auf deiner Zunge».*

Ambiguität und rigorose Präzision in der Technik sind nur zwei Aspekte derselben Substanz Celanscher Dichtung. Sein Bemühen um Kommunikation einerseits und auf der anderen die Unmöglichkeit, diese zu erreichen, machen jeglichen Versuch, die seinem Werk innewohnende Ambiguität mit dem kritischen Sezierschaber aus der Welt zu schaffen, sinnlos. Das rasch aufflackernde Wort verliert zwar seine Bedeutung, hält jedoch einer gewundenen Versteinigung ähnlich das Wirkliche fest. Aber gerade das Medusenhaupt, welches die Kreatürlichkeit der Erfahrung zu Stein verwandelt, ermöglicht irgendwie die Kommunikation auf der Grundlage einer reduzierten Erfahrung. Daß C. in seiner letzten Schaffensphase an die Grenze des Schweigens herangetreten ist, hat der These von seiner dichte-

rischen Dekadenz Vorschub geleistet. Doch darf man vielleicht behaupten, daß Celans Eigenart in einer Weise zum Ausbruch gelangt, die sie gleichsetzt mit der tragischen Erfahrung des modernen Menschen in ihrer Totalität.

PAOLO CONSIGLI, *Ebraicità in Canetti e caos del reale.*

Per un'attenta lettura critica di Elias Canetti è necessario penetrare nella dimensione ebraica dell'autore, specie per quanto riguarda il romanzo *Die Blendung*. Canetti infatti si colloca nella tradizione degli scrittori ebrei in lingua tedesca, che, come ha osservato Kafka, grazie alla loro particolare situazione instabile tra tradizione e assimilazione in mezzo a un mondo ostile, seppero ricostruire magistralmente le ansie e i problemi dell'uomo contemporaneo.

PAOLO CONSIGLI, *Judentum bei Canetti und das Chaos des Realen.*

Für eine aufmerksame kritische Lektüre von Elias Canetti ist es notwendig, sich in die hebräische Dimension des Autors hineinzudenken, insbesondere wenn es sich um den Roman *Die Blendung* handelt. Canetti ist nämlich in die Tradition jener hebräischen Schriftsteller in deutscher Sprache einzureihen, die, wie schon Kafka bemerkte, dank ihrer besonderen, unsicheren Stellung zwischen Tradition und Assimilation in eine feindliche Umwelt die Ängste und Probleme des zeitgenössischen Menschen meisterhaft wiederzugeben wußten.

LUCIANO ZAGARI, «*Schegge di stupore*». *Canetti, Kafka e Broch.*

Attraverso l'analisi dell'opera di Broch e Kafka Canetti non solo fornisce essenziali contributi alla comprensione dei due autori (arte 'statica' di Broch e, in Kafka, rapporto fra soggetto e oggetto spogliato di ogni residua pretesa ontologica, anche negativa, e visto concretamente come rapporto fra contrapposti sistemi di segnali provenienti da sistemi difensivi e offensivi), ma per di più giunge a costituire una propria posizione peculiare ai confini della crisi mitteleuropea della comunicazione artistica fra scetticismo e misticismo della parola.

LUCIANO ZAGARI, « *Die Splitter des Staunens* ». *Canetti über Kafka und Broch*.

Canettis eingehende Analysen von Brochs und Kafkas Werk tragen Wesentliches zum Verständnis beider Erzähler bei (Brochs 'statische' Kunst; das Subjekt-Objekt Verhältnis im *Prozeß* nicht als ontologisches Mißverhältnis hingestellt, sondern als System von Symptomen konkret gedeutet, die das Wirken feindlich gegenübergestellter Angriffs- und Abwehrsysteme verraten). Darüber hinaus konstituiert hier Canetti eine eigenständige poetologische und anthropologische Stellungnahme an der Grenze der mitteleuropäischen Krise zwischen Sprachskepsis und Sprachmystik.

GIUSEPPE RIZZUTO, « *La consapevole scuola della conoscenza degli uomini* ».

Scopo del presente lavoro è di mostrare nel primo volume dell'autobiografia di Canetti una linea di sviluppo che trova il suo punto di partenza nel complesso rapporto tra ricordo e lingua (o problema della lingua). Lo sforzo del giovane Canetti è tutto rivolto al possesso di una « madre »-lingua, per rimanere legato, per mezzo della lingua, a sua madre, ma anche, in seguito, per raggiungere con tale mezzo un'indipendenza da sua madre. Questa lotta per la lingua, che viene filtrata da una sorta di inconscio ingenuo, acquisisce il valore di una « consapevole scuola della conoscenza degli uomini ».

GIUSEPPE RIZZUTO, « *Die bewußte Schule der Menschenkenntnis* ».

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, eine Entwicklungslinie im ersten Band der Autobiographie Canettis aufzuzeigen, die in einem vielschichtigen Verhältnis zwischen Erinnerung und Sprache ihren Ansatz findet. Die Anstrengung des jungen Canetti gilt dem Besitz einer « Mutter »-Sprache, um mittels Sprache mit seiner Mutter verbunden zu bleiben, aber auch, später, um mittels Sprache eine Unabhängigkeit von seiner Mutter zu erlangen. Dieser Kampf um die Sprache, der durch ein naives Unbewußte gefiltert wird, erhält für ihn den Wert einer « bewußten Schule der Menschenkenntnis ».

WALTER WEISS, *Linee di tendenza della letteratura austriaca dal 1945*.

Il profilo prende l'avvio dall'attuale discussione su una 'letteratura austriaca'. Ritorna poi agli anni della ripresa letteraria dopo il 1945 e alle caratteristiche peculiari che la distinguono nei confronti dei due stati tedeschi. Tratteggia la tendenza restauratrice degli anni '50 e degli inizi degli anni '60, tendenza per altro mai univoca, per trattare poi in modo più approfondito gli sviluppi che si sono avuti a partire dal mutamento quasi rivoluzionario della scena letteraria nella seconda metà degli anni sessanta. Il discorso si articola intorno ai seguenti nuclei espositivi: « Lingua come cosa concreta », « Problematicità della grande eredità », « Politicizzazione dell'estetica contro l'estetizzazione della politica », « Riscoperta dell'io », « Dalla prospettiva della donna ». Uno sguardo alle « tradizioni che continuano a vivere » fornisce il completamento necessario. La situazione della letteratura austriaca « fra cambiamento e conservazione », viene posta infine in relazione alle modificazioni e alle costanti politico-sociali della situazione austriaca; tutto questo nell'ambito di una storia letteraria che vorrebbe sì stabilire nessi fra la letteratura e i contesti politico-sociali, senza però dedurre l'una dagli altri.

WALTER WEISS, *Tendenzen österreichischer Literatur seit 1945*.

Der Überblick setzt ein mit der aktuellen Diskussion über eine « österreichische Literatur ». Er schwenkt dann zurück zum literarischen Wiederbeginn nach 1945, mit seinen Besonderheiten gegenüber den beiden deutschen Staaten, skizziert die keineswegs eindeutige restaurative Tendenz der 50er und beginnenden 60er Jahre und behandelt dann eingehender die Entwicklungen seit der fast revolutionären Veränderung der Literaturszene in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, unter den Schlagworten « Sprache als Konkretum », « Fragwürdigkeit des großen Erbes », « Politisierung der Ästhetik gegen Ästhetisierung der Politik », « Wiederddeckung des Ich », « Aus der Perspektive der Frau ». Ein Blick auf « Traditionen, die fortleben », liefert die notwendige Ergänzung. Die Situation der österreichischen Literatur » zwischen Veränderung und Bewahrung » und abschließend vergleichend bezogen auf die politisch-gesellschaftlichen Veränderungen und Konstanten der österreichischen Situation; dies im Sinne einer Literaturgeschichte, die die Literatur wohl mit politisch-sozialen Kontexten vermitteln, sie aber nicht daraus deduzieren möchte.

ENRICO DE ANGELIS, *Tra fiume e roccia: lo spazio delle 'Duinesi'*.

Le *Elegie Duinesi* sono una variazione sul minimo, che provoca svolte sostanziali. L'obiettivo è assicurare la 'Gestaltung' e il veicolo sono le metafore in cui la parola lontana viene attratta in un'orbita che sembrava già conclusa e in cui il particolare è talmente pieno da straripare continuamente in universale. Dal suo essere esperienza del minimo la poesia acquista il diritto a usare tutti i linguaggi.

ENRICO DE ANGELIS, *Zwischen Fluß und Felsen: der Raum der 'Duineser Elegien'*.

Die *Duineser Elegien* bestehen aus Variationen über das Minimale, die aber wesentliche Änderungen mit sich bringen. Das Ziel ist die Gestalt und das Mittel dazu sind die Gleichnisse, in denen das sinnentfernte Wort in einen Kreis hineingezogen wird, der bereits als abgeschlossen gilt, während jedes Detail so mehrdeutig ist, daß es ins Allgemeine hinüberspielt. Da die Lyrik Erfahrung des Minimalen ist, gewinnt sie das Recht, sämtliche Sprachschichten zu benutzen.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- MARIO AGRIMI, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- ANNE MARIE BRUMM, Dept of Foreign Literatures, Ben Gurion University, Beersheva (Israel).
- PAOLO CONSIGLI, Via Arzaga 28, Milano.
- ENRICO DE ANGELIS, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lingue e Lett. Straniere, Università degli Studi, Pisa.
- GUIDO FRONGIA, Lettere e Filosofia, Università degli Studi, Roma.
- TERESA GERVAZI, Lingua Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, Ist. di Filosofia, Fac. Lett. e Filosofia, Università degli Studi, Trieste.
- IDA PORENA, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- GIUSEPPE RIZZUTO, Kessenicher Str. 30, Bonn.
- TEODORO SCAMARDI, Istituto Lingue e Lett. Germaniche, Università degli Studi, Bari.
- GIUSEPPINA, SCARPATI, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- WALTER WEISS, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität Salzburg.
- LUCIANO ZAGARI, Lingua e Letteratura Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli.