ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
STUDI TEDESCHI
direttore: Marino Freschi

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXXI, 1-2 1988

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXI, 1-2

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1988

ARTICOLI
E
SAGGI

SUI PRINCIPÎ COSTRUTTIVI DEL TEATRO DI GEORG BÜCHNER *

di

ENRICO DE ANGELIS
Pisa

Il teatro di Büchner è costruito su tre principî: metaforico, circolare, consecutivo. Essi si impongono nella maniera più decisa nel *Dantons Tod*, sono presenti in maniera chiara anche se con varianti nel *Leonce und Lena* e sono

* Cito il testo secondo la seguente edizione: Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar herausgegeben von Werner R. Lehmann, Erster Band, Dichtungen und Übersetzungen, Carl Hanser Verlag, Munchen 1979[3].

Nel citare dal *Dantons Tod* e da *Leonce und Lena*, indico prima l'atto e la scena, quindi la pagina e il numero delle righe; pertanto la seguente citazione: III, 10; 63/22-25 significa: atto terzo, scena decima, pagina 63, righe 22-25. Per il *Woyzeck* indico di volta in volta il livello di testo seguito, quindi la scena e poi di seguito come sopra.

Ho anche tenuto presente: Georg Büchner, *Werke und Briefe*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985[6]; Idem, *Dantons Tod Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen und Materialien* (a cura di Thomas Michael Mayer), herausgegeben von Peter von Becker, Syndikat, Frankfurt/M. 1985; Idem, *Woyzeck*: Faks.-Ausg. d. Hs. mit Transkription u. Kommentar von Gerhard Schmid, Reichert, Wiesbaden 1981 [quest'ultimo confronto ha consentito di correggere alcune lezioni di Lehmann; ma, per evitare troppi segni diacritici, non sempre ho corretto la grafia.]

riconoscibili nei materiali per *Woyzeck* (per quanto lo consente il loro stato).

I tre principî sono evidenti fin dalla prima scena del *Dantons Tod*. Essa si svolge in un luogo chiuso. Dobbiamo figurarci il palcoscenico diviso in due parti. Da una parte un primo gruppo di personaggi sta giocando a carte. Danton fa parte del secondo gruppo: non sta giocando a carte ma stabilisce la comunicazione indiretta col primo gruppo attraverso un suo commento, che è la battuta con cui si apre il dramma. Danton si rivolge alla moglie Julie facendole notare una terza presona, intenta a un gioco di società all'interno di un gruppo:

Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! (9/5)

Se il verbo drehen non mettesse in sospetto, rivelando come una piccola stonatura, la frase sarebbe una semplice indicazione, con un minimo di intervento soggettivo. Subito dopo però — e già il verbo ci introduce — l'indicazione diventa una metafora: le carte non sono più semplici carte ma veicolo per indicare la vita sessuale della signora indicata:

ja wahrhaftig sie versteht's, man sagt sie halte ihrem Manne immer das coeur und andern Leuten das carreau hin. (9/6-7)

La metafora non nasce da un abbellimento tutto interno al discorso di Danton ma prende spunto da un'azione svolta sulla scena. Questa caratteristica della metafora si manterrà costante: le azioni stesse sono metaforiche mentre sono realistiche; cioè avvengono e hanno una funzione reale, mentre al tempo stesso significano un'altra cosa.

Il gioco delle carte è un gioco di società. Esso viene fatto da più persone, che lo praticano in pubblico. Danton lo presenta come metafora di un più generale gioco di società e precisamente della distribuzione di ruoli nella vita. Per ora siamo solo ai ruoli di marito e amanti ma nel corso del dramma verranno man mano presentati altri ruoli, fino a coprire il panorama della rivoluzione. La distribuzione dei ruoli — viene detto subito — si basa sulla menzogna; la signora in questione infatti in-

ganna il marito. Ma — si precisa ulteriormente — di questa menzogna ci si innamora:

Ihr könntet einen noch in die Lüge verliebt machen. (9/7-8)

Questa non lunga battuta ha avuto modo di percorrere quattro livelli; è cominciata come descrizione di una situazione reale, ha trasformato la situazione in metafora, ha qualificato la metafora di menzogna e infine ha accettato la menzogna come motore dei sentimenti umani.

Nella sua parte oscena la metafora delle carte verrà ripresa più in là dal giocatore Hérault-Séchelles; la dama, con un commento che vale contemporaneamente su due piani — cioè per un discorso di Danton sulla tomba e per il gioco delle carte — ha annunciato la sconfitta di Hérault; questi usa la metafora per sancire di aver perso sia a carte sia nell'amore. La ripresa di Hérault conclude la prima metà della scena, subito dopo interrotta dall'ingresso di nuovi personaggi, che danno una svolta al discorso e portano a una fusione dei due gruppi. La scena infine si conclude con la seguente battuta, ancora di Hérault:

Ja, aber bloß zum Zeitvertreib, wie man Schach spielt. (12/27)

Anche gli scacchi sono un gioco di società. La scena è cominciata con un discorso sul gioco delle carte e finisce con una battuta sugli scacchi. Entrambi i giochi significano altro. All'inizio il gioco di società viene definito menzogna, al centro è un luogo di molteplici sconfitte e infine è un puro studiare le mosse senza uno scopo reale: pure combinatoria per passatempo. La circolarità viene qui assicurata da una posizione della metafora (molto simile nelle sue componenti anche se non identica) all'inizio e alla fine della scena (e a quella specie di piccola fine che era l'interruzione). Nel corso del dramma il principio della circolarità si arricchisce e si complica. La seconda battuta di Danton in questa prima scena termina con le parole:

wir sind sehr einsam. (9/13)

Il primo atto finisce con le parole:

ich bin allein. (31/5)

Chi le pronuncia però non è più Danton ma Robespierre. La circolarità è assicurata da un estremo all'altro dell'atto.

A metà della seconda parte della prima scena Camille Desmoulins cita la parola « Romani », un po' sul serio e un po' motteggiando. Sta infatti concedendo a chi vuole di esercitare le virtù romane, purché lasci in pace chi non vuole. La scena seguente ripresenta la parola « Romani » alla terza battuta; chi la pronuncia è l'ubriaco Simon. Essa ha parte nella parodia di un discorso sulle virtù e assicura la consecutività della seconda scena rispetto alla precedente. Anche questo principio si evolverà nel corso del dramma.

La seconda scena presenta parimenti una struttura circolare. Nella sua prima battuta Simon dà a sua moglie della ruffiana, della sifilitica e della verminosa poiché spinge la figlia a prostituirsi. L'ultima battuta della scena è ancora di Simon, che invita a venir via la sua « virtuosa » moglie. In questa scena parodistica la circolarità è data dalla opposizione. Poche battute prima, Robespierre si era rivolto al popolo virtuoso e Simon riprende l'aggettivo. Analogamente nella prima scena il gioco di società veniva citato anche verso la metà, oltre che all'inizio e alla fine.

Un altro tipo di concatenazione porta fuori dalla scena, così come già i « Romani » collegavano la prima con la seconda. « Molte voci » infatti invitano ad andare « dai giacobini »; la terza scena si svolge nel Club dei giacobini. In generale nel dramma vengono eliminati i raccordi più o meno esteriori. Ogni scena ci porta in medias res. La connessione è assicurata dalla consecutività e dalla circolarità, sia linguistiche sia di situazioni. Particolarmente la consecutività (ma, come abbiamo visto poco fa, più sporadicamente anche la circolarità) può attuarsi sia attraverso parallelismo sia attraverso opposizione. Lo vediamo subito dai luoghi delle scene del primo atto. La prima si svolge in un locale chiuso e lussuoso, la seconda in una strada in cui passeggiano prostitute e ruffiane; si realizza così una doppia opposizione tra chiuso e aperto e tra

ricchezza e povertà. Nella prima scena compare Danton, nella seconda il suo antagonista Robespierre. La terza scena, dominata dal discorso di Robespierre, si svolge in un luogo chiuso (il club dei giacobini), la quarta di nuovo in una strada; Danton è assente ma è di lui che si parla. Egli ricompare nella quinta, in un luogo chiuso; nella seconda metà della scena ricompare un personaggio della precedente, ricordando esplicitamente la situazione della strada. La sesta scena avviene ancora in un luogo chiuso ed è divisibile anch'essa in due metà; nella prima ha luogo l'incontro fra Danton e Robespierre ed è conclusa da un monologo di Robespierre; nella seconda ha luogo un dialogo fra Robespierre e St. Just ed è conclusa anch'essa da un monologo di Robespierre.

Di queste evidenti corrispondenze vedremo man mano che cosa è parallelismo iterativo e che cosa opposizione. Per quanto minuziosa sarà l'analisi, però, prometto che non sarà esaustiva; sarebbe infatti opprimente per il lettore e gli toglierebbe il piacere di fare da sé delle scoperte alla lettura.

La seconda scena presenta una circolarità un po' più marcata di quanto detto in precedenza. Comincia con un diverbio fra due coniugi, separati dall'accorrere di gente. Finisce ancora con i due coniugi soli, ma rappacificati, dopo che tutti sono corsi via. In mezzo c'è il tentativo di linciaggio giustificato con un richiamo alle stragi di settembre (il cui ricordo in II, 5 ossessionerà Danton); tale richiamo si oppone all'esigenza annunciata da Hérault in I, 1 (11/8) che la rivoluzione finisca. Robespierre accenna al tema della virtù, che svilupperà nel lungo discorso della scena terza, in cui contrappone virtù a vizio. Verso l'inizio della scena aveva preso la parola Legendre; la scena quarta assicura la consecutività sia ridando la parola a Legendre sia esplicitando il riferimento nascosto nel discorso di Robespierre: il vizioso è Danton. La circolarità avrebbe richiesto che Legendre reintervenisse alla fine della scena terza; ciò non avviene e la circolarità cede il posto alla consecutività. La quinta scena, in cui ricompare Danton (già citato nella precedente) comincia

in maniera analoga alla prima: Danton parla con una dama; questa però non è più Julie ma Marion, poiché (come si dirà in I, 4; 21/4) la bellezza è spezzettata (zerstückelt) fra le donne; il verbo, compresa la metafora di Medea seppure variata, verrà ripreso da St. Just (II, 7; 46/29) che ne farà un uso di morte mentre esso è riferito la prima volta a Danton per sottolinearne la vitalità. Marion racconta le proprie vicende riprendendo degli spunti già occorsi in I, 2. Un cittadino aveva detto a Simon, alludendo alla figlia di costui che si prostituiva:

Ihr Hunger hurt und bettelt. (14/4)

Circolarmente una frase analoga veniva pronunciata da Simon verso la fine della scena:

mein Wahnsinn that es. (16/13)

E ora consecutivamente Marion:

es gieng überall etwas um mich vor, woran ich keinen Theil hatte. (21/21-22)

Più tardi, come sintesi di questi discorsi, Danton dirà:

Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? (II, 5; 41/31)

Marion si riferiva al sentimento d'amore che le era caduto addosso e la obbligava a comportarsi come si comportava, Danton si riferisce alla responsabilità che gli era toccata con le stragi di settembre. Il problema fondamentale non è diverso: che cosa è il nostro io? Un problema che si pone anche Robespierre. Marion pensa di dare una qualche risposta raccontando la propria storia. Ha fatto all'amore con un certo giovane e da allora per lei tutti i corpi maschili confluirono in un corpo solo (detto prosasticamente: fece all'amore con tutti). Tutto ciò che noi facciamo è sempre lo stesso sentimento; io sono costante nella mia natura, sottolinea Marion. Marion sembra trovare l'io con il godimento. Danton, che pure insisterà quanto mai sulla felicità e sul piacere, darà al problema generale della

sostanza una soluzione drasticamente nichilista (IV, 5):

Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. (72/11-12).

Perfino Robespierre prenderà in considerazione una risposta analoga, arrestandosi però a tempo. Circolarmente I, 5 si apre e si chiude con dialoghi fra Danton e Marion in cui si ripetono alcune parole (deine Lippen; 22/31 e 26/3), mentre consecutivamente viene ripetuta una frase di Collot d'Herbois (da I, 3; 17/21-22; ora 24/25-26) che aveva gridato: è tempo di strappare le maschere! Danton commenta:

Da werden die Gesichter mitgehen. (24/27)

con una metafora su maschera e teatro che darà luogo a sviluppi ulteriori.

Consecutivamente Lacroix aveva citato la strada (22/38) su cui l'avevamo visto nella scena precedente, facendo seguire ciò da un'immagine di cani e cagne che si accoppiano sulla strada (23/2-3). Danton la riproporrà in II, 3 (35/34-35), in un contesto in cui si sta sviluppando anche la metafora del teatro.

I, 5 è globalmente consecutiva a I, 3, di cui riprende vari discorsi per opposizione. Essa si divide in due parti, a loro volta suddividibili ciascuna in due: colloquio Danton-Marion (a) seguito dall'ingresso di Lacroix e altre ragazze (b), che proseguono un po' il dialogo fra i primi due mentre, uscite le ragazze, Lacroix, riferendo di I, 3, introduce il discorso sulla politica; ingresso di Paris (c) che, proseguendo il discorso di Lacroix, induce quest'ultimo a passare in rassegna i dantonisti e i loro avversari, riproponendo inoltre in chiave critica il tema della virtù e del vizio. Danton ribadisce la propria esitazione nei confronti dell'azione, come già alla fine di I, 1. Ma dice anche:

die Revolution ist noch nicht fertig. (25/36)

una frase che consecutivamente sarà ripresa da Robespierre nella scena seguente (26/21). I, 5 termina, circolarmente, con una ripresa del discorso fra Danton e Marion (d).

Come qui però si dice che a Danton è passata la voglia del piacere, così il discorso sul momento nero della situazione politica è in opposizione con i discorsi fatti alle ragazze nella prima metà (b) della scena.

I, 6, come già accennato, si divide in due parti. Nella prima ha luogo lo scontro fra gli antagonisti Danton e Robespierre, nella seconda invece un colloquio fra gli alleati Robespierre e St. Just; questa seconda parte costituisce un parallelo alla seconda parte di I, 5, in cui Danton parlava con uomini dai suoi stessi intendimenti: qui come lì vengono passati in rassegna gli alleati. Forse è questo parallelismo, come pure la circolarità rispetto a I, 1, a motivare che I, 6 non cambi genere di luogo rispetto a I, 5 e si svolga in luogo chiuso. Danton cita Cristo (27/20) riprendendo uno spunto già avanzato da Marion, che in I, 5 (22/26-27) aveva messo sullo stesso piano tutti i generi di piaceri, da quello sessuale di cui gode lei a quello nei confronti delle immagini del Cristo e delle preghiere (variando un noto cliché romantico sulla religione dell'amore e del sesso). Danton parla di Cristo come epicureo, cioè come colui che gode dell'umanità. Questa ripresa consecutiva è spunto per una ripresa ciclico-oppositiva entro la stessa scena: nel monologo conclusivo Robespierre fa sua l'immagine con altra interpretazione (30/32), peraltro proseguendo un discorso dei dantonisti (30/2).

I due monologhi di Robespierre riprendono i temi della menzogna e della solitudine che Danton aveva enunciato in I, 1 (9/8 e 14; 28/27 e 31/5). Inoltre Robespierre solleva un rapporto tra incubo (« im wünsten Traum » 28/29) e pensiero concreto (ivi, di seguito); in II, 5 Danton si sveglierà da un incubo per concludere sull'incertezza dell'io e dei principî della sua azione: ancora una consecutività per opposizione. A rafforzarla ci sarà un ulteriore riferimento a Cristo (41/26) e allo stato d'emergenza, già contestato da Danton nel colloquio con Robespierre (26/19; 41/25).

Il valore e la responsabilità dell'intervento umano nella storia è quel che viene dibattuto per tutto il dramma.

Danton oppone il nichilismo ontologico ed etico ai principî di Robespierre. Nel loro colloquio questi tenta di spiazzare Danton sostenendo che la rivoluzione sociale non è ancora finita (26/21). In realtà chi dovrebbe risultarne spiazzato è Büchner stesso che un anno prima di scrivere il dramma aveva dato il suo contributo al pamphlet *Der hessische Landbote* proprio riformulando la linea babuvista della rivoluzione sociale. Il dramma è logicamente prioritario a tutto ciò perché pone il problema della giustificazione dell'azione in genere; eppure vede oltre l'azione già compiuta ponendosi il problema della felicità come esito. Al problema dell'azione stessa Büchner si riavvicinerà nelle forme lontane (è un ossimoro ma è così) della commedia *Leonce und Lena*, mentre è più difficile giudicare sotto questo aspetto il *Woyzeck*.

Danton rifiuta il concetto di punizione del vizio, anzi nega sia vizio sia virtù. Nega cioè la riconoscibilità di un principio sulla base del quale regolare il mondo. Robespierre gli oppone la coscienza, dalla quale si dovrebbe attingere l'essere e la virtù nella loro purezza. Replica Danton che la coscienza ci rinvia soltanto la nostra immagine; noi dunque ci facciamo belli come scimmie per porci davanti a uno specchio costruito da noi stessi; il luogo di rivelazione dell'assoluto non esiste. Ne consegue (conclude Danton riprendendo circolarmente tesi avanzate già da Hérault-Séchelles e Camille Desmoulins in I, 1) che ciascuno ha il diritto di comportarsi secondo la propria natura. Chi la segue e la realizza è un epicureo (già Camille in I, 1; 11/35); quanto più la sua natura è nobile, tanto più belle saranno le sue azioni, tanto maggiore il suo piacere. L'importante è che non danneggi gli altri. La morale viene dunque intesa non come obbedienza a principî ma come sviluppo delle forze proprie dell'uomo; si è compiuto, col nichilismo büchneriano, il passaggio da una concezione della morale come ottemperanza a una morale come creatività. Compito della morale — e, si aggiunge nel dramma, della politica — è assicurare lo spazio entro il quale le forze libere possano svilupparsi.

L'antagonista Robespierre ha i suoi dubbi, così come

Danton (il Danton delle stragi di settembre) ha le sue colpe. Ma ai dubbi Robespierre non cede; egli porta fino in fondo il tentativo compiuto dai pensieri per farsi carne, pur avendo dubbi sulla propria stessa sincerità e infine sull'utilità delle sue azioni rispetto alla salvezza, al dominio della virtù, addirittura alla redenzione cui pure mirano. Robespierre è un sistematico; ma (si arguirà da III, 3) di sistemi costruiti con teschi umani.

Per tutto il primo atto è circolata a lungo la metafora del vestito. La natura umana è come è e non si ha il diritto di imporle un vestito arbitrario (I, 1; 11/25); del giacobino Barrère invece si dice che farà confezionare una carmagnola (cioè farà una relazione trionfale) e vestirà la Convenzione con un mantello insanguinato (I, 5; 25/32-34). Di Robespierre stesso Danton dice che si è sempre vestito con decenza (cioè è virtuoso) e vuol usare la ghigliottina come lavatoio per la biancheria sporca dei viziosi, di cui laverà i panni sporchi con le teste mentre dovrebbe accontentarsi che non gli sputacchino o non gli strappino il suo vestito bello (I, 6; 26/30 e 27/7-12). Lo stesso Robespierre, infine, riprende l'immagine; una prima volta dicendo che la morta aristocrazia è stata spogliata (I, 6; 20/20) e, più importante, applicandola poi ai pensieri, che in sogno riescono finalmente a conseguire, oltre alla carne, un vestito (28/31).

Quelle che finora sono state solo immagini retoriche diventano metafore nel senso detto all'inizio di queste pagine con la prima scena del secondo atto; questa è costruita in senso metaforico proprio come la prima del primo atto. Lì la metafora era data dal gioco di società che si svolgeva da una parte della scena, qui è fornita dalla vestizione di Danton. La metafora, citata all'inizio della scena, torna poi a metà e circolarmente alla fine (31/11 sgg.; 32/3; 33/12). Il parallelismo con I, 1 non potrebbe essere più evidente; e se per caso resta qualche dubbio, si pensi che qui come lì Danton parla della propria solitudine personale e politica (« Uebrigens, auf was sich stützen? » 32/10).

Ciò vale per il complesso del rapporto tra atto primo

e atto secondo. Del resto il principio del parallelismo è stato ampiamente applicato allo studio del *Dantons Tod*, sia pure in modi diversi. Le presenti pagine non intendono accantonarlo. Tuttavia esso non pare sufficiente; i criterî della iterazione e dell'opposizione si prestano come i più ovvi per integrarlo e soprattutto esso sembra da subordinare ai tre criterî citati all'inizio. Anche sul piano dell'analisi contenutistica ritengo si debba andare ben oltre la considerazione dell'opera come dramma del rivoluzionario. La proposta del nichilismo non è certo da intendersi alla stregua di un manifesto quale era stato *Der hessische Landbote*; è comunque da considerare, oltre che come filosofia (o, se si preferisce, come Weltanschauung), anche come proposta dei limiti che l'azione umana ha e che bisogna conoscere e proposta dei fini non violabili o non forzabili. *Dantons Tod* non è (come già avvertito) un avvio all'azione però sembra voler essere costitutivo della cultura che permette l'azione corretta.

Il parallelismo (iterativo) fra primo e secondo atto quanto ai luoghi delle scene è presto dimostrato: basta scorrerne le indicazioni per vedere che si alternano luoghi chiusi (da cui si comincia) a luoghi aperti. II, 2 sembra poi quasi essere una seconda versione di I, 2. Vi ricompare appunto Simon; e come in I, 2 questi parlava con la moglie ruffiana della figlia prostituta, così ora lo troviamo in conversazione con un cittadino il quale sta per avere dalla moglie virtuosa (ribattezzata Cornelia, secondo la madre dei Gracchi) un figlio di cui non è padre. Circolarmente un discorso analogo verrà fatto più in là nella stessa scena da alcuni passanti (36/6-13).

I, 2 terminava con una citazione dell'*Amleto* da parte di Simon (16/13-15). Non so decidere se questo miniesempio di teatro nel teatro segua consecutivamente al gioco di società di I, 1, allargando la distribuzione dei ruoli al teatro della vita. Mi pare però che in questo senso si possa decidere meglio a proposito di II, 2. Riprendendo e allargando lo spunto di I, 2, anche questa scena si chiude con un discorso sul teatro, che però ha valore consecutivo rispetto all'immagine della vita come teatro usata da Dan-

ton verso la fine di II, 1 (33/6-10). Retrospettivamente, poi, le battute finali di II, 2 ci fanno reinterpretare tutta la scena come un esempio di quel teatro che è la vita: la scena diventa pertanto metaforica.

Il teatro che ci viene mostrato è quello delle classi sociali. In opposizione a I, 2 però non interverrà Robespierre a recitarvi ma Danton a fare da spettatore, un po' affascinato e un po' respinto dalla finzione.

Aprono la scena i sanculotti (Simon e cittadino), interrotti da un cantastorie (esplicito teatro nel teatro; e se interpretiamo tutta la scena come detto, allora il cantastorie è un teatro alla terza potenza). Segue un mendicante, quindi due signori ben vestiti (e il loro vestito assurge a simbolo nella conversazione col mendicante), quindi ancora prostitute e soldati. Compare quindi lo spettatore Danton, che si appropria circolarmente di una battuta già di Lacroix in I, 5 (23/2-3; 35/33-35). In I, 1 Danton osservava un gioco di società e lo commentava in modo osceno, concludendo sulla ovvietà di innamorarsi dell'inganno; qui Danton sembra preso d'amore per la vita. Nel suo secondo commento (che avviene dopo una ulteriore scenetta) Danton mette in risalto la finzione dello spettacolo. Dunque si è innamorato di una finzione; per quanto menzognero sia lo spettacolo, l'amore per la vita è il più forte. Tra un commento e l'altro di Danton compare un terzetto, presumibilmente di aristocratici; circolarmente essi fanno discorsi molto vicini a quelli dei sanculotti dell'inizio.

Questi rapporti sociali così intricati e artificiali e per di più tutti basati sulla menzogna possono essere fatti saltare in aria con facilità. Così, riferendosi all'ultima commedia che si dà a teatro, un signore si esprime su questa « torre di Babele » (36/26-27). A starci in mezzo però si viene colti dalle vertigini. Il rapporto col mondo è in pericolo. Gli uomini potrebbero ridersi in faccia invece di prendere sul serio le proprie parti. Quello che sembra così certo e naturale cela abissi:

> Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer ich könnte durchfallen, wo so ein Loch ist. (36/36-37)

È ancora la metafora del teatro che lega consecutivamente II, 2 a II, 3. Camille Desmoulins la apre infatti commentando il teatro fatto sulla strada:

> Sezt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit! (37/19-20)

Ma, come Danton aveva già previsto in II, 1 (33/10), in questo spettacolo egli stesso e i suoi seguaci muoiono sul serio. Ed è proprio a seguito del commento di Camille sul teatro quotidiano che egli viene a sapere come il suo arresto sia imminente. La scena comincia con un monologo di Camille e finisce circolarmente con un monologo della sua donna Lucile, che compare qui per la prima volta. Anticipiamo qui che sarà lei a chiudere il dramma.

Camille consiglia a Danton di scappare. Questi replica che andrà a passeggiare (38/20); di conseguenza lo vediamo nella scena seguente fuori della città a trasformare la sua fuga in passeggiata. Nel suo monologo egli introduce un nuovo tema, quello della memoria. Fuggire dalla memoria di ciò che si è fatto vuol dire morire; l'unica sicurezza la dà perciò la tomba, come Danton già accennava a Julie (in I, 1; 9/33-34; II, 4; 39/23-24). Il tema della memoria viene trattato consecutivamente in II, 5. È notte; ma per Danton sembra essere troppo poco notte:

> Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühn und der Schall nie modern, will's denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen? (40/3-6)

È notte (come dice la didascalia) e Danton si è appena destato da un incubo (come si spiega più in là) in cui ha sognato le stragi di settembre. Ha parlato di peccato. E concluderà la scena richiamando ancora una volta (con lontana circolarità) la metafora del teatro nella versione Desmoulins, che aveva parlato di marionette appese a fili (II, 3; 37/8-9):

> Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nicht wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht, wie im Mährchen. (41/32-35)

Notte, incubi, peccati, spiriti (nel senso di fantasmi). Il tutto connesso a stragi, stato d'emergenza, necessità storica e consistenza dell'io. Temi che venivano fuori non semplicemente nella scena tra Danton e Robespierre (I, 6) ma più specificamente nel monologo di Robespierre a conclusione della prima metà della scena. A parte che costui non parlava di fantasmi ma di sonnambuli (28/35-36), l'impostazione era ben diversa. Il pensiero, aveva detto, stenta a diventare azione e fatto; ma esso è l'origine di tutto e l'azione è secondaria. Il pensiero ci si impone e ci fa agire come sonnambuli. Danton affronta il principio della responsabilità personale. Cristo (dice) si è fatte le cose facili: oportet ut scandala eveniant ma guai a colui che dà scandalo. Già, ma chi ha deciso che deve esserci scandalo? E chi è l'autore dello scandalo?

Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? (41/31)

Robespierre alla fine decideva di riscattare gli uomini col loro stesso sangue (30/33-34); il pensiero deve prendere corpo e vesti e questa è la sua opera di Messia sanguinario. Danton non vuol più dare corpo a un sistema perché preferisce ormai essere ghigliottinato piuttosto che ghigliottinare.

Coloro che vengono ad arrestare Danton sono guidati da Simon. Danton aveva appena citato il vangelo; con parodistica consecutività Simon apre II, 6 citando Isaia 21, 11:

Wie weit ist's in der Nacht? (42/3)

E quindi, dopo una serie di battute osceno-romano-virtuose, va ad arrestare Danton che era appena tornato a letto sentendosi calmo e tranquillo. Ma l'intero testo biblico, di cui Simon si limita a citare l'inizio, non promette niente di buono: promette una specie di notte continua alla fine della quale la città fiorente sprofonderà nel silenzio e nel sonno della morte. Da notare che la domanda di Simon (iterata, secondo la dichiarazione della sentinella in Isaia) si spiega solo nella sua funzione consecutivo-simbolica; Simon infatti non riceve una risposta neanche quando

traduce la sua domanda nella richiesta « che ore sono? » e tuttavia l'azione ha luogo lo stesso. Essa è concausa di una morte piuttosto inutile, come intuisce uno dei cittadini che procedono all'arresto. Costui, riprendendo una battuta di I, 2 (15-18) — il cui nucleo ricorrerà ancora due volte nel terzo atto (III, 9; 63/14-15; III, 10; 63/2-25) e ancora nel quarto atto (IV, 7; 73/10-11) — si lamenta:

über all den Löchern, die wir in andrer Leute Körper machen, ist noch kein einziges in unsern Hosen zugegangen. (42/21-22)

Infine la scena nel suo complesso si pone, quale penultima, in posizione circolare (simmetrica) rispetto alla seconda dell'atto — strada, sanculotti, Simon, complesso di osceno-romano-virtuoso — che a sua volta iterava in buona parte I, 2.

Nell'ultima scena (II, 7) la Convenzione Nazionale discute l'arresto di Danton. La scena viene chiusa da un discorso di St. Just che (come i monologhi di Robespierre in I, 6) riprende circolarmente frasi di Danton in II, 1. Eccole accostate per un facile confronto:

die Zeit verliert uns (31/10)
wir [sind] nicht grausamer [...] als die Zeit (45/19-20)

Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben? (33/5-6)
Was liegt daran ob sie an seiner Seuche oder and der Revolution sterben? (45/38-39)

Es ist recht gut, daß die Lebenszeit ein wenig reducirt wird (33/11)
Ist es denn nicht einfach, daß zu einer Zeit, wo der Gang der Geschichte rascher ist, auch mehr Menschen außer Athem kommen? (46/5-7)

[LACROIX:] Schreie über die Tyrannei der Decemvirn, sprich von Dolchen, rufe Brutus an (31/25-26)
Alle geheimen Feinde der Tyrannei, welche in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen, fordern wir auf dießen erhabenen Augenblick mit uns zu theilen. (46/35-38)

Ma per quanto notevoli siano già queste corrispondenze, la circolarità (sia oppositiva sia — come vedremo presto — iterativa) del discorso di St. Just è di portata an-

cora più vasta. Sul piano teorico, infatti, St. Just si basa sul rapporto tra natura fisica e natura morale e sugli effetti che le idee esercitano nel fisico. La natura fisica (argomenta) segue imperturbabile e irresistibile le proprie leggi; quando queste comportano dei cambiamenti nell'assetto esteriore, l'uomo paga con migliaia di morti. La natura morale obbedisce a leggi analoghe a quelle della natura fisica; il loro effetto comporta cambiamenti e i cambiamenti costano morti. La rivoluzione è solo l'accelerazione di tali effetti morali. Come si vede, St. Just non condivide né i dubbi di Danton né quelli di Robespierre. Esistono leggi certe dell'azione, scientifiche come quelle della natura. Esiste un soggetto certo:

Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme eben so, wie er in der physischen Vulkane oder Wasserfluthen gebraucht. (45/35-37)

Non c'è più posto né per i sonnambuli di Robespierre né per il nulla di Danton. Per Robespierre la traduzione del pensiero in atto era pur sempre un problema; il rapporto tra azione e fini correva pur sempre il rischio del rinnegamento e della menzogna (30/37). Per Danton era il concetto stesso di legge a risultare insostenibile (« Wer hat das Muß gesprochen, wer? »; 41/30-31). Per St. Just invece c'è la certezza della scienza, quella che Hérault-Séchelles chiamava in I, 1 « la meccanica dell'orologiaio ginevrino » (10/35-36). Per Hérault stesso la natura era un'altra cosa: era la forza interna del singolo. Per lui e per Camille essa non va interpretata ma va fatta agire nella sua spontaneità, col solo limite di non danneggiare gli altri; la forma statale deve essere il risultato di questo agire, incontrollabile, imprevedibile e libero, non una camicia di forza o un vestito al quale far adattare il corpo. Per St. Just invece la natura è definita, interpretata e prevista sulla base di leggi; dunque la si può accelerare, il che vuol dire dirigerla alla mèta. Dunque esiste una conoscibilità certa e scientifica di tutta la natura, dunque esiste una sostanza nella morale e nella storia, che il rivoluzionario si limita a interpretare e a tradurre in azione.

Danton aveva aperto l'atto sottolineando che le azioni umane sono prevedibili perché ripetitive; e ripetitive perché convenzionali: come il vestirsi e lo spogliarsi di ogni giorno. Tutto ciò non appare tanto pensato quanto noioso. Ma non sembra che ci siano soluzioni. La parodia di Danton viene ripresa da St. Just in tutta serietà. Avviene però qui per la prima e l'ultima volta (se non mi inganno) la citazione distorta di un mito greco. St. Just esclama:

Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias; sie zerstückt die Menschheit um sie zu verjüngen. (46/29-30)

Solo che le figlie di Pelia non ringiovanirono affatto il padre, come Medea aveva fatto loro credere, ma semplicemente lo fecero in pezzi che misero a bollire in un calderone, attuando, così ingannate, la vendetta di Giasone. La pretesa conoscenza scientifica delle leggi morali è pertanto inganno e massacro.

Il succedersi dei luoghi nel terzo atto è dettato dall'alternarsi dei luoghi delle vittime a quelli del potere. Al centro e alla fine i due campi si incontrano, o meglio si scontrano; direttamente nella sala del tribunale (III, 4 e 9), indirettamente nel carcere stesso (III, 5: delazione) e sulla piazza (III, 10: tumulti di piazza). Negli scontri diretti Danton vince, in quelli indiretti perde. È poi riconoscibile la seguente circolarità. L'atto si apre con la presentazione di fazioni diverse tra i prigionieri (III, 1); al centro si delinea il formarsi di ulteriori fazioni tra i vincitori del momento (III, 6); queste scene sono conseguentemente pluripartite. Alla fine c'è lo scontro di due fazioni in piazza (III, 10); dunque l'ultima scena ha valore di sintesi per più di un aspetto.

Nel complesso il terzo atto porta novità nella situazione (Danton è stato arrestato), nella distribuzione dei luoghi (come è stato detto poco fa), nella elaborazione della tematica (come vedremo presto). Mentre i primi due atti costituiscono un blocco a strette rispondenze fra il primo e il secondo, il terzo atto impone una svolta. Ci sono ancora frasi che lo collegano direttamente al primo atto; ne abbiamo già citata una (i morti della rivoluzione

non tolgono la fame) che circola fino al quarto atto. Eccone un'altra:

An die Laterne!
— Meinetwegen, ihr werdet deßwegen nicht heller sehen! (I, 2; 15/7-9)
Nun Generalprocurator der Laterne, deine Verbesserung der Straßenbeleuchtung hat in Frankreich nicht heller gemacht. (III, 1; 50/20-22)

Ecco ora una ripresa puntuale, anche per collocazione, di una tesi già in I, 1 (11/11-12):

[PAYNE:]
Was wollt ihr denn mit eurer Moral? Ich weiß nicht ob es an und für sich was Böses oder was Gutes giebt, und habe deßwegen doch nicht nöthig meine Handlungsweise zu ändern. Ich handle meiner Natur gemäß, was ihr angemessen, ist für mich gut und ich thue es und was ihr zuwider, ist für mich bös und ich thue es nicht und vertheidige mich dagegen, wenn es mir in den Weg kommt. (49/3-9)

Come si vede, questa ripresa è un sostanziale ampliamento. In questo atto, oltre alle congiure, agli intrighi, agli scontri e via dicendo, oltre dunque al piano più propriamente drammatico sale di tono la disputa ideologica. Qui — e poi nel successivo quarto atto, intimamente legato al terzo come il secondo lo era al primo — l'impianto teorico del nichilismo, la sua proposta libertaria, vitale e ottimistica vengono elaborati con ampiezza dopo i cenni avutisene in precedenza. I punti affrontati sono i seguenti:

1) Contro il concetto di morale deduttiva e pertanto imperativa; le viene contrapposta una morale creativa secondo la citazione precedente.

2) Contro la razionalità della storia intesa come costante progresso in cui anche gli errori hanno funzione positiva e la morte non avviene invano poiché semina qualcosa che in seguito certamente maturerà. Danton liquida nel modo seguente tale concezione dialettica:

Eine erbauliche Aussicht! Von einem Misthaufen auf den andern! Nicht wahr, die göttliche Klassentheorie? Von prima nach sekunda,

von sekunda nach tertia und so weiter? Ich habe die Schulbänke satt, ich habe mir Gesäßschwielen wie ein Affe darauf gesessen. (III, 7; 61/1-5)

3) Contro la stessa razionalità intesa come identità di ragione e potere popolare (III, 1; 50/18-19). Al contrario quella che si chiama la sana ragione è fatta di idee fisse (cioè di pazzia) generalizzate (IV, 5; 70/8-9).

4) Contro il concetto di Dio e di sistema. Il primo si regge solo sul concetto di perfezione e quindi di assenza di imperfezione. Ma ecco l'obiezione:

Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; nur der Verstand kann Gott beweisen, das Gefühl empört sich dagegen. Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. (III, 1; 48/34-37)

Applicato alla storia, questo pensiero ribadisce la negazione della tesi che tutto in qualche modo possa rientrare in una concezione armonica del divenire umano, in cui anche il dolore abbia una sua funzione positiva. Pensare una cosa del genere è immaginarsi una divinità che gode delle urla e gli uomini come strumenti di un divertimento crudele (IV, 5; 71/29 - 72/10). Dunque la storia umana non può essere l'effondersi di una sostanza, non può essere la storia di Dio.

5) Conseguenza di ciò è l'abbandono del concetto di sistema: esso si costruisce con teschi umani (III, 3; 52/8-10).

6) Di contro a ciò, la proposta positiva del nulla. Dapprima, per la verità, la difficoltà di trovarlo dopo tanta abitudine a Dio, al piano armonico del mondo, alla convinzione che niente può distruggersi:

Die Schöpfung hat sich so breit gemacht, da ist nichts leer, Alles voll Gewimmels.
Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab worin es fault. (III, 7; 61/13-17)

Il nulla resta dunque una speranza:

Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. (IV, 5; 72/11-12)

Il quarto atto, accanto a elementi di continuità con i precedenti (quali i temi dell'incendio, della maschera, della follia), reca importanti novità. Innanzitutto la ripresa dell'azione metaforica (che non mi riesce di vedere nel terzo atto): Julie muore al tramonto e descrive in un monologo il calare del sole: quel tramonto è la sua stessa morte (IV, 6). La seconda e più notevole è data dalle figure femminili: è Julie ad aprire l'atto e Lucile a chiuderlo. Esse poi muoiono in posizione simmetrica, ciascuna cinque scene dopo la prima comparsa (Julie scena 1 e 6; Lucile scena 4 e 9). Alle donne sono dunque riservate le scene in cui agisce un solo personaggio e a loro sono affidate importanti funzioni strutturali: a entrambe quella di assicurare la circolarità, a Julie quella di reintrodurre la metaforicità pura e semplice, a Lucile (in IV, 4) quella di reintrodurne una che sconfina nella pazzia.

Ecco come si avvicendano le scene nel loro complesso. Le prime due per opposizioni di luoghi (stanza-strada); di temi: fedeltà nella morte (Julie fa sapere a Danton che lo seguirà) — infedeltà sancita dalla ghigliottina (un giacobino divorzia e liquida la moglie in via definitiva); di persone (donna, moglie dello sconfitto - uomini, attualmente vincitori). Da notare che Julie compariva anche ad apertura del primo atto: la circolarità ha anche questo aspetto. IV, 3-4-5 sono legate dai temi della morte insensata, inutile, inconcepibile e della pazzia; essi passano dall'interno della Conciergerie all'esterno e poi di nuovo alla Conciergerie, dagli uomini alla donna Lucile e poi di nuovo agli uomini. In IV, 4 viene recuperato un elemento che mancava in IV, 2 per renderla un corrispettivo più preciso di I, 2 e II, 2: le battute oscene (in IV, 2 si manteneva solo l'irregolarità degli accoppiamenti, aggiungendovisi lo scaricarsi del particolarismo non più di gruppo ma privato sulla rivoluzione). IV, 6 fa posto alla sola figura di Julie che muore; la scena, come avvertito, apporta una svolta

anche stilistica riprendendo la metaforicità dell'azione. Dalla stanza della morente Julie la vicenda si sposta poi alla morte sulla piazza della rivoluzione. IV, 7, oltre a essere consecutiva a IV, 6 (e oppositiva per il luogo aperto e la scena di massa), è circolare rispetto a IV, 3. Nella terza scena dell'atto si discuteva sul senso di questa morte inutile; nella terzultima dell'atto la morte ha luogo. In una strada ha luogo IV, 8 che (circolarmente rispetto a IV, 2) presenta una scena di tutte donne (IV, 2 avveniva fra due uomini), chiaramente contrapposte: dapprima Lucile seguita a interrogarsi sulla morte, poi le donne provenienti dalla piazza dell'esecuzione fanno i loro commenti cinico-amabili su Hérault, che in IV, 7 aveva loro risposto per le rime (in IV, 2 il cinico Dumas discorreva con uno scandalizzato, ingenuo cittadino). Infine Lucile, chiudendo l'atto, riprende circolarmente un'immagine di Philippeau che in I, 1 aveva parlato di bare usate come culle (11/3):

Du liebe Wiege [esclama Lucile rivolgendosi alla ghigliottina], die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast. (75/24-25)

E quindi (circolarmente rispetto a IV, 1) segue Camille nella morte. Il primo atto era stato aperto e chiuso dai due antagonisti maschili; il quarto viene aperto e chiuso dalle donne delle vittime.

I temi della solitudine, della noia per l'insensatezza contenuta nelle leggi del vivere utile e della pazzia come rifugio vengono ulteriormente affrontati da Büchner nella successiva novella *Lenz*. Analizzarla non è nel fine delle presenti pagine. Basterà dire che in essa c'è un più deciso profilarsi del tema della noia. Questo per la verità era presente già nel *Dantons Tod* (soprattutto in II, 1) ma pareva quasi un prodotto derivato dagli altri temi. In *Lenz* esso assume contorni più netti (95/37 - 96/12). Questo ci interessa per il passaggio alla commedia *Leonce und Lena*, in cui quel passo di *Lenz* torna pressocché alla lettera (I, 1; 106/6 sgg.). Ma una commedia deve finire bene: con la felicità « normale », non con la pazzia e le manie suicide.

La condizione di fondo della commedia è il depotenziamento dell'esistente. Vengono di conseguenza indeboliti i temi che *Leonce und Lena* riprende pure massicciamente da *Dantons Tod*. Ciò porta a un rafforzamento della situazione personale, della posizione del personaggio, e quindi al buon esito. Il tentativo di uscire dal tempo storico si conclude con l'accettazione ironica dell'esistente; se infatti questo viene indebolito, se quel che c'è conta meno, questa è la liberazione. Ciò significa anche ritagliarsi uno spazio di critica continua, un ambientarsi nella situazione per dichiararla inessenziale. Quell'essenza che Robespierre e St. Just volevano realizzare (mentre Danton, dichiarandola nulla, voleva proporre un semplice accordo tra gli uomini per i comodi di tutti), nella commedia non costituisce più problema perché svuotata in partenza. Ma ciò si esplica all'interno del tempo e dell'istituzione; tempo e istituzione, peraltro, da commedia.

Sul piano del rapporto tra i personaggi la prima conseguenza è un indebolimento del contrasto fra gli antagonisti, fino alla possibilità dell'uno di identificarsi con l'altro: Peter abdica in favore del figlio Leonce, Leonce accetta l'istituzione ereditata. La figura del tiranno, lo stesso Caligola o Nerone evocati con orrore nel *Dantons Tod* (IV, 5; 70/21), diventa qualcosa con cui ci si può identificare o che almeno non è più temibile nella commedia (I, 3; 112/22-23).

Tutto ciò ha conseguenze sugli stessi principî costruttivi. L'azione metaforica diventa azione parodistica. Un confronto col *Dantons Tod* può aiutare a precisare questo concetto. Abbiamo già analizzato una scena del dramma (II, 1) in cui Danton si veste. È il caso di integrare brevemente quell'analisi. Vestirsi e spogliarsi, dice Danton, è noioso e ripetitivo; e così (si arguisce) è tutta la vita umana se pensata secondo un sistema. Alla domanda degli amici perché abbia cominciato lui con l'attacco a Robespierre, Danton risponde che si annoiava ad andare sempre in giro con lo stesso vestito. E alla prospettiva della ghigliottina commenta che essa è una buona cosa: accorcia il nostro corpo, che non ce la fa a riempire tutto il vestito.

La metafora del vestirsi imposta tutta una scena (Danton si sta effettivamente vestendo) e suggerisce azioni (modificare lo stato di fatto cercando di cambiare il corso della rivoluzione) e riflessioni (è previsto il fallimento).

In *Leonce und Lena* ci sono due vestizioni, una eseguita dal re Peter, un'altra da Valerio che la immagina e la propone. Esse hanno entrambe carattere metaforico, sia pure con diversi intenti. E sono entrambe parodistiche: in entrambe si fa la parodia di un sistema filosofico. Nella scena di re Peter (I, 2) si prende di mira il principio di sistema, che nel *Dantons Tod* costava teste umane (III, 3; 52/9), e più precisamente quello di Spinoza, il filosofo che aveva la parte del leone nella discussione sistematica fra due prigionieri (III, 1; 47/30 e 48/34). Re Peter dunque si veste recitando un monologo di cui riproduco ora una parte, senza segnalare ciò che tralascio:

> Die Substanz ist das an sich. Jetzt kommen Attribute, Modificationen, Affectionen und Accidenzien. Der freie Wille. Die Moral. Die Kategorien (108/14-19)

Allineati con libertà e imprecisioni, questi sono termini fondamentali dell'*Etica* di Spinoza. Per la verità il libero arbitrio non vi gioca una gran parte. E le categorie, che re Peter vi aggiunge subito dopo, sono un termine rimesso in auge da Kant, non da Spinoza; ma questo minestrone è più che giustificabile in una commedia e per di più in una parodia. Riporto ora ciò che ho tralasciato:

> Die Substanz, das bin ich. Jetzt kommen mein Hemd, meine Hose. Pfui! [es] steht davorn ganz offen. Wo sind die Manschetten? Es sind zwei Knöpfe zuviel zugeknöpft, die Dose steckt in der rechten Tasche. (ivi, 14-21)

La serie stavolta riguarda quel sistema vivente che è re Peter stesso; il dispiegarsi del sistema è l'atto della sua vestizione. L'azione è metaforica e la metafora è parodia. E poiché re Peter si è vestito male ecco la conclusione, valida per entrambe le serie:

> Mein ganzes System ist ruinirt. (ivi, 21-22)

Al di là della parodia il carattere metaforico dell'azione è assicurato. La parodia prende invece il sopravvento nella seconda vestizione, quella proposta da Valerio; tuttavia il carattere metaforico non ne viene cancellato poiché la proposta di vestizione coincide con una proposta di azione che viene poi accolta ed eseguita. Valerio (II, 1; 119/33 - 120/13) annuncia di voler formulare una filosofia. Come premessa generale dice che lavora per un compenso ma che il lavoro lo stanca tanto da non fargli godere il compenso; perciò sarebbe meglio se avesse il coraggio di buttare via il suo fardello. Come si vede, la premessa generale manca di generalità. Ha pertanto un doppio intento parodistico la successiva dichiarazione di Valerio, che intende passare all'applicazione pratica della teoria. Dice di voler vestire l'uomo interiore facendogli indossare giacca e calzoni per pudore. Se volessimo intendere ingenuamente la metafora, dovremmo dedurne che la coscienza non deve vergognarsi ma deve essere decente; a salvarci dall'ingenuità interverrà comunque una spiegazione dello stesso Valerio (II, 2; 121/6-8): giacca e calzoni vanno venduti e « interiorizzati », cioè il ricavato va speso per mangiare. Come di fatto avviene.

Vicenda analoga attraversano gli altri due principî costruttivi, quello circolare e quello consecutivo. Essi sono facilmente rintracciabili nella commedia e ne darò all'occasione degli esempi. Ma nell'applicarsi a un contenuto essi vengono al tempo stesso indeboliti e rafforzati. Questo apparente paradosso si spiega facilmente se si pensa che una commedia al tempo stesso esagera e addolcisce le situazioni. Prende pertanto il sopravvento la dimensione oppositiva dei principî detti. *Leonce und Lena* è la commedia di chi ha scritto *Dantons Tod* e non ne ha abbandonato la filosofia anzi forse l'ha estremizzata (magari anche grazie all'esperienza di *Lenz*). Per rendere quella concezione del mondo adatta a una commedia deve provvisoriamente sospendere la drammaticità dei conflitti e ciò si fa avvicinando i contrarî. Perciò la commedia è tutta intera (ma intera limitatamente a una sua dimensione) l'opposto di *Dantons Tod*, pertanto gli opposti sono al suo interno

meno opposti. Aumentano i contrasti tra i motivi, essi però non sono mortali. Quasi ogni scena della commedia si basa su un litigio che si ricompone subito e quando non si ricompone (come nella scena con Rosetta I, 3) la morte è solo simbolica: la mestizia non viene dimenticata però viene non più che accennata. Occorre poi notare che — ad abundantiam — le scene della commedia vengono costruite su un principio oppositivo interno (già presente in *Dantons Tod* ma qui ulteriormente accentuato): divise in due o più parti, di cui l'una si oppone all'altra. Mi pare che questo principio prenda il posto del criterio consecutivo; di questo noto varie tracce nel secondo atto e tuttavia anche lì esse mi paiono meno rilevanti che non il principio detto. Infine nella sua ricchezza lessicale, sintattica e retorica il linguaggio si fa ancora più ardito, vorrei quasi dire più violento, che nel dramma. Ma si risolve su se stesso; le battute sono di autocritica prima che di critica.

Seguono ora alcune tabelle. Le faccio precedere all'analisi delle scene al fine di alleggerire il discorso mentre penso che il lettore avrà chiaro, grazie alla loro visualità, come i principî costruttivi vengano osservati. Ciò anche se le tabelle sono incomplete. Alla visualità credo sia sufficiente quanto qui offerto; inoltre sono tabelle ampliabili o riducibili a seconda dell'interpretazione che si dà dell'opera e quindi nascono incomplete e non definitive per forza di cose. Ciò era necessario dire per prevenire qualche feticismo. Devo solo aggiungere che per quanto concerne il confronto con *Dantons Tod* ho solo citato del dramma i luoghi letteralmente più vicini per evitare rimandi troppo oppressivi; la tabella relativa ha quindi più delle altre un semplice valore di promemoria.

Infine (e ciò vale qui e in seguito) le tabelle hanno un senso solo se le parole ivi citate vengono reinserite nel contesto; citare questo per intero non era sempre possibile e d'altra parte quelle parole isolate possono sconcertare. Il lavoro di reinserimento viene lasciato al lettore.

CIRCOLARITÀ FRA UNA SCENA E L'ALTRA

I, 1; 105/11
dreihundert fünf und sechzig Mal

I, 3; 112/30-31
jeden Tag vier und zwanzigmal

III, 1; 126/4-5
zum ewigen Kalender gebracht

III, 3; 131/24-26
auf den Glockenschlag

I, 3; 116/7
wer mir deine Uhr schenkte

III, 3; 134/2
alle Uhren zerschlagen

I, 1; 105/17-18
Wie? Sie wollen nicht wetten?
Sie sind ein Heide?
Glauben Sie an Gott?

III, 3; 133/5-6
— O Zufall!
— O Vorsehung!

I, 1; 105/24
von meinen Idealen

II, 1; 119/22
die Ideale!
[II, 2; 121/34-35]
keine Idee

III, 3; 128/19
Ideale

I, 1; 105/30
ganz melancholisch

II, 2; 123/7
ganz melancholisch

III, 3; 130/14-15
ganz melancholisch

I, 1; 106/7-8
Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben!

I, 3; 110/20
So liebst du mich aus Langeweile?

[II, 1; 118/31-32
daß die schonen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen, nackten Wand stünde.] (*)

III, 3; 132/20
Gott lange Weile hatte

I, 1; 106/13
Helden, Genies

I, 3; 116/ 25 e 31
Helden, Genies

(*) 110/20 sgg. e 118/31-32 riprendono un luogo di *Lenz*, 95/37 - 96/8, che nella commedia viene diviso in due parti.

I, 1; 106/16-17
der armen Puppe einen Frack anziehen

III, 3; 133/35
wollen wir ihnen [= den Puppen] Fräcke anziehen?

I, 1; 106/18-19
daß sie [= die Puppe] sehr moralisch würde?

III, 3; 131/23-24
Sie [= die Automaten] sind sehr moralisch

I, 1; 106/18
nützlich

I, 3; 116/35
nützliche Mitglieder

I, 1; 106/20-21
O wer einmal jemand Anders sein könnte!

I, 2; 109/14
ich oder ein Anderer

I, 1; 106/25
legt den Finger an die Nase

I, 3; 114/17
verlegen mit den Fingern schnipsend

I, 1; 106/35-37
Aber Bester, schnaufen Sie nicht so stark, oder die Bienen und Schmetterlinge müssen verhungern über den ungeheuren Prisen, die Sie aus den Blumen ziehen.

II, 2; 122/23 e 31-32
Prise
Damit Sie, Geehrteste, sich die Nase am Horizont nicht blutig stoßen.

I, 1; 107/15
Ein Narr!

I, 3; 112/39
ein wahrhaftiger Narr zu werden.

II, 2; 123/22
Er ist ein Narr!

I, 1; 107/29
durch die Löcher in deinen Hosen

III, 2; 127/38 - 128/1
mittelst der Löcher in unseren Jacken und Hosen

I, 1; 107/33-34
ich habe eine ungemeine Fertigkeit im Nichtsthun, ich besitze eine ungeheure Ausdauer in der Faulheit.

III, 3; 134/10-14
wer sich Schwielen in die Hände schafft unter Kuratel gestellt wird, daß wer sich krank arbeitet kriminalistisch strafbar ist, daß Jeder der sich rühmt sein Brod im Schweiße seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird

I, 2; 108/14
Die Substanz

I, 3; 116/22
a priori, das muß man bei meinem Herrn Vater lernen

II, 1; 119/34
ich werde philosophisch

II, 2; 121/22
Wir wollen uns mit tiefen Gedanken abgeben

I, 2; 108/33-35
Die Menschen machen mich confus, ich bin in der größten Verwirrung. Ich weiß mir nicht mehr zu helfen.

III, 3; 131/1-2
Der Mensch bringt mich in Confusion, zur Desperation. Ich bin in der größten Verwirrung.

133/19-21
Der Mensch hat mich vorhin confus gemacht, ich muß mir wieder heraushelfen.

I, 2; 109/15
Ich bin ich

III, 3; 130/28-29
— Wer seid Ihr?
— Weiß ich's?

I, 3; 109/30
Ich will Nacht, tiefe ambrosische Nacht.

II, 4; 124/16-17
O Nacht, balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank.

I, 3; 111/26-27
Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt.

II, 4; 125/2
Schöne Leiche

I, 3; 112/17-18
In welcher Bouteille steckt denn der Wein

II, 2; 121/34
Diese Flasche ist keine Geliebte

I, 3; 112/29
Die Masken abgenommen

III, 3; 130/29-30
Er nimmt langsam hintereinander mehrere Masken ab.

I, 3; 112/36
Er klatscht

I, 3; 117/9
voll Masken

III, 3; 133/39
Wollen wir ein Theater bauen?

I, 3; 117/11
Wir gehen nach Italien.

III, 3; 134/6
Ischia und Capri

I, 4; 117/18-19
ich wollte, der Rasen wüchse so über mich

II, 4; 125/23-24
Wenn Sie nicht heut Nacht unter dem Rasen schlafen

I, 4; 118/6
eine Blume

II, 3; 124/2
wie die Blumen

II, 1; 120/25-26
An einen irrenden Königssohn ist gar nicht zu denken.

II, 2; 122/19
es fehlt nur noch eine Dame

III, 3; 133/10-11
Ein irrender Königssohn!

II, 2; 121/14
ich bin so jung, und die Welt ist so alt

II, 3; 123/27
Er war so alt

II, 2; 122/35-36
Das Picken der Todtenuhr

II, 4; 124/11-12
[wenn] die Todtenuhren nicht so in den Wänden pickten.

III, 1; 126/22
bin ich Minister

III, 3; 134/9
ich werde Staatsminister

CIRCOLARITÀ ALL'INTERNO DELLA STESSA SCENA

I, 1; 105/24 von meinen Idealen	107/4 an Idealen	
105/26 Bin ich ein Müßiggänger	106/6 Es krassirt ein entsetzlicher Müßiggang	107/33 müßig zu gehen
I, 2; 108/12 Der Mensch muß denken	109/12 Der Mensch muß denken	
108/14 das bin ich	109/15 Ich bin ich	
108/24 erinnern	109/22 Gedächtniß	
I, 3; 109/30 tiefe Nacht	117/9 von tiefen tollen Nächten	
110/22-23 O dolce far niente	117/10 Ein Lazzaroni!	
111/33 Narr	112/39 ein wahrhaftiger Narr	
112/26 ich bringe keinen Buchstaben heraus	115/31 ein Buch ohne Buchstaben	
III, 3; 130/13 Glockenschlag	131/24-26 Glockenschlag	134/2 alle Uhren zerschlagen

DERIVAZIONI DAL DANTONS TOD

Leonce und Lena	*Dantons Tod*
I, 1; 105/11 dreihundert fünf und sechzig Mal	I, 1; 12/1-2 Nach einer Stunde werden sechzig Minuten verflossen seyn.
106/7-8 Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben!	II, 1; 32/2 es war mir zulezt langweilig [ma cfr. *Lenz* 96/5]
106/17 Puppe	II, 3; 37/8 Marionette
106/25-29 *legt den Finger an die Nase* — Haben Sie mich begriffen? — Vollkommen.	I, 1; 10/3-6 — Dann haben Sie Ihre Liebeserklärungen wie ein Taubstummer, mit den Fingern gemacht. — Ey warum nicht? Man will sogar behaupten gerade die würden am Leichtesten verstanden.
107/15-16 Wer will mir seine Narrheit gegen meine Vernunft verhandeln?	IV, 5; 70/8-9 Die allgemeinen fixen Ideen, welche man die gesunde Vernunft tauft, sind unerträglich langweilig.
107/29-30 Um die Kirschen durch die Löcher in deinen Hosen	II, 6; 42/21-22 über all den Löchern, die wir in andrer Leute Körper machen, ist noch kein einziges in unsern Hosen zugegangen.
I, 2; 108/11 *König Peter wird von zwei Kammerdienern angekleidet.*	II, 1; 31/10 *er kleidet sich an.*
108/14 sgg. Die Substanz (ecc.)	III, 1; 47/30 wie Spinoza sagt
109/15 Ich bin ich	II, 5; 41/31 Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?

I, 3; 109/29-30 Zündet die Kerzen an! Weg mit dem Tag!	II, 5; 40/3-4 Wird das Licht nie ausglühn
110/36 Oder die Zeit kann uns das Lieben nehmen	II, 1; 31/10 Aber die Zeit verliert uns.
111/14 ein Römer	I, 1; 11/34 den Römern
111/14-16 bei dem köstlichen Mahle spielen zum Dessert die goldnen Fische in ihren Todesfarben.	IV, 5; 72/6-10 Ist denn der Aether mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seeligen Götter steht und die seeligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?
111/19-20 Ein feiner Epikuräismus	I, 6; 27/19-20 Es giebt nur Epicuräer und zwar grobe und feine
112/13-14 wieviel Weiber hat man nöthig, um die Scala der Liebe auf und ab zu singen?	I, 4; 20/36 - 21/2 Er sucht eben die mediceische Venus stückweise bey allen Grisetten des palais royal zusammen, er macht Mosaik, wie er sagt
112/23 Nero	IV, 5; 70/21 Nero
112/32-35 ich weiß was ich in einer Viertelstunde, was ich in acht Tagen, was ich in einem Jahre denken und träumen werde. Gott, was habe ich denn verbrochen, daß du mich, wie einen Schulbuben, meine Lection so oft hersagen läßt?	II, 1; 31/14-19 das ist gar kein Absehens wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und daß Millionen es schon so gemacht haben und daß Millionen es wieder so machen werden und, daß wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beyde das Nämliche thun, so daß Alles doppelt geschieht.

113/12 Adonis	I, 5; 23/32 Adonis
I, 4; 118/9-12 Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserm Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone	I, 6; 31/1-4 der Menschensohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden.
II, 2; 122/16-19 und wir liegen darauf wie Spielkarten, mit denen Gott und der Teufel aus Langerweile ein Parthie machen und Ihr seid der Kartenkönig und ich bin ein Kartenbube, es fehlt nur noch eine Dame	I, 1; 10/6-8 Ich zettelte eine Liebschaft mit einer Kartenkönigin an, meine Finger waren in Spinnen verwandelte Prinzen, Sie Madame waren die Fee
II, 4; 125/2 Schöne Leiche.	I, 1; 9/28 ich liebe dich wie das Grab.
III, 1; 126/6-8 Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?	II, 2; 35/31-35 Ich wittre was in der Athmosphäre, es ist als brüte die Sonne Unzucht aus. Möchte man nicht drunter springen, sich die Hosen vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?
III, 3; 133/39 Wollen wir ein Theater bauen?	II, 2; 37/2 Aber gehn Sie in's Theater

I, 1. Leonce è tutto intento a un'azione ripetitiva: la compie 360 volte, quasi quanti i giorni dell'anno; del resto si rivolta anche per 24 volte al giorno (I, 3; 112/30-31). Queste sono le attività con cui si riempie la vita. Un'altra consiste nel lanciare in aria una manciata di granelli di sabbia scommettendo se il numero che ne ricade sulla

mano è pari o dispari. Su questo invita a scommettere il ciambellano e al suo cenno negativo replica:

Wie? Sie wollen nicht wetten? Sind Sie ein Heide? Glauben Sie an Gott? (105/17-18)

Nell'uso comune non si è soliti considerare identiche le due ultime domande. Consideriamole separatamente. Chi non vuole scommettere non crede nel caso ma in Dio; Leonce contrappone così se stesso, che vuole sfuggire alla predeterminazione umana, a chi crede in Dio, cioè a chi ritiene che il mondo abbia un valore e le azioni un senso. Si ricordi la celebre proposta di Blaise Pascal di scommettere sull'esistenza di Dio; Leonce scommette sulla sorte e chi non scommette crede in Dio. Oppure è pagano: crede in qualche altra cosa che non nel Dio vero, però crede e il risultato non cambia: non scommette ma crede. Il modo di sfuggire a ciò sembra essere nella conquista di una alterità totale: vedersi a testa in giù (105/23-24), essere qualcosa di totalmente altro (106/20-21). A ciò verrà dato un seguito attraverso la fuga di Leonce alla fine di I, 3; ma la soluzione che la commedia propone è di accettare lo stato di fatto ricreandolo. Nel frattempo si insiste sull'insensatezza di una vita che non crea ma ripete; un uomo che vive così è un burattino preso sul serio. Sulla ripetitività, sulla meccanicità e sulla finzione che le prende sul serio si basa la morale: ciò viene ripetuto simmetricamente qui (106/19) e verso la fine della commedia (I, 3; 131/24). Si sarebbe dovuto aspettare Nietzsche perché di questi pensieri si avesse l'elaborazione filosofica. Il rifiuto della ripetitività è anche alla base del rifiuto del matrimonio (I, 3; 116/6-7) e della conseguente fuga in Italia. Di contro a ciò Valerio, che irrompe presto in scena, fa le lodi dell'inutile (nonostante gli attacchi al romanticismo sparsi nella commedia, qui Büchner elabora proprio uno dei pensieri cardine del romanticismo; è vero che contro la maggioranza dei romantici fa valere la lode dell'inutile anche contro la poesia, cfr. I, 3; 116/32-34; ma in questo non si troverà del tutto solo: di lì a qualche anno Bettina von

Arnim pubblicherà nella *Günderode* una lettera che va nella stessa direzione).

I, 2. Metaforica e fortemente circolare, la scena è dedicata all'esposizione del sistema di re Peter: suo perché da lui esposto e da lui incarnato. Il sistema della vestizione risulta però rovinato, così come il discorso del re è confuso (108/22 e 34).

I, 3. Leonce invoca la notte ristoratrice. Si ricorderà che Robespierre vedeva nella notte il luogo in cui i pensieri — peccaminosi per definizione — prendono forma e veste mentre Danton invocava la notte nella vana speranza che in essa non si ascolti più il rumore dei peccati. Questa notte che qui invoca Leonce non è una notte così tragica e non è nemmeno una notte d'amore ma è una notte che si svuota dell'amore. Potrebbe essere la notte del nulla, se poi circolarmente (II, 4) non intervenisse un'altra notte a riempirsi di un altro amore. Il ricordo di Danton sembra assicurato nella presente scena piuttosto da Rosetta, che di Danton imita una battuta (110/36; *Dantons Tod* II, 1; 31/10) e riassume un tema sostanziale della sua filosofia, forzando un suggerimento di Leonce:

Meine Füße gingen lieber aus der Zeit. (110/39)

Leonce licenzia Rosetta dichiarandosi un romano e ripetendo quasi alla lettera (111/14-16) una battuta usata da Camille Desmoulins per protestare contro l'insensatezza della sua morte e più in generale dei destini nella storia. Chi muore qui è l'amore per Rosetta, non Rosetta stessa; questo depotenziamento sembra una condizione necessaria per consentire l'identificazione con l'aggressore. La quale continua attraverso la citazione di un tiranno già citato da Philippeau: Nerone, cui per soprammercato Leonce aggiunge Caligola (112/22-23). Essi però sembrano citati non più per il loro misto di falsità e crudeltà ma perché fu la loro ricerca del nuovo a portarli agli eccessi. Per spiegare ciò, Leonce tiene a se stesso un monologo sul finire del quale prega Dio di salvarlo dalla ripetitività; egli dunque sa (come dichiara in anticipo, 112/23) chi erano Caligola

e Nerone: due su cui è caduta la condanna della ripetitività.

Fin qui la scena è in buona parte metaforica. Il monologo di Leonce è infatti un monologo da teatro, alla fine del quale Leonce complimenta se stesso e si applaude (112/36). Nel monologo stesso Leonce ricama intorno all'immagine « ein leerer Tanzsaal » (112/26-27) parlando fra l'altro di « verwelkte Rosen » e di « geborstene Violinen » (ivi 27 e 28); all'inizio della scena aveva comandato di portare rose e far venire violini (109/33 e 35); si era udita della musica e Rosetta aveva danzato (110/2 e 39). Il monologo interviene solo alla fine a dare al tutto il carattere di metafora e a farne un teatro nel teatro. Per ora è solo un teatro malinconico ma circolarmente ne verrà promesso uno di felicità (I, 3; 117/9 e III, 3; 134/39).

La scena è inoltre fortemente circolare, fin nell'uso delle parole italiane (110/22-23 e 111/18) che sembrano preludere all'annuncio finale del viaggio in Italia (117/10-11).

(Sia consentita una brevissima digressione. Ho il sospetto che alle varie fonti di *Leonce und Lena*, già discusse dalla critica, vada aggiunta *Giulietta e Romeo*. Me lo suggerisce il nome di Rosetta: Romeo ama prima di Giulietta una donna di nome Rosalina; e il primo approccio fra i due amanti shakespeariani, con le immagini della notte ivi poetizzate, mi pare non manchi di essere ricordato nel primo approccio fra gli amanti della commedia büchneriana).

In I, 4, infine, compare Lena. Di colpo si alza il tono delle riflessioni sul dolore della vita e nella commedia irrompe il tono lirico. La frattura ci lascia forse dimenticare la circolarità rispetto a I, 1, pur richiamata sia dai temi (solo però se li si enuncia nudamente) sia dal luogo, che in entrambi i casi è un giardino. (Con pari simmetria le scene 2 e 3 si svolgono in luoghi chiusi).

Lena svilupperà il suo pensiero nel secondo atto (II, 3):

ich glaube es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie s i n d. (123/31-32)

Poiché siamo in una commedia le cose finiranno bene e Leonce sembra rovesciare questo timore di Lena con le seguenti parole:

Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können? (III, 1; 126/6-8)

In esse mi pare di vedere un ricordo, molto purgato, delle parole con cui Danton dichiarava il proprio amore per tutta l'umanità (II, 2; 35/31-35).

Il secondo atto sembra voler assolvere in tutti i modi la sua funzione centrale. La assolve cronologicamente: esso infatti si svolge nella sera e nella notte comprese fra il giorno del primo atto e quello susseguente del terzo atto. La assolve nella vicenda: è qui che Leonce e Lena si incontrano. Mi pare poi di notare che anche tematicamente c'è un accenno in questa direzione: alcuni temi accennati nel primo atto vengono portati alla loro benevola conclusione. Leonce per esempio sembra dedicare qualche attenzione alla proposta di darsi alla scienza (II, 2; 121/22-27), già avanzata da Valerio (I, 3; 116/20-21); sembra volersi sgravare della malinconia (II, 2; 123/7-8); riprende e rivolge in bene, come già accennato, l'identificazione di amore e morte (II, 4; 124/36 - 125/4).

Per il succedersi delle scene sembrano da considerare non criteri di luogo ma di distribuzione dei personaggi, che si succedono così: II, 1: Valerio e Leonce, poi Governante e Lena, gli uni senza incontrare gli altri; II, 2: Valerio e Leonce poi Governante e Lena (incontro); II, 3: Governante e Lena da sole; II, 4: Valerio (a parte), poi Leonce e Lena (dialogo), poi Lena e Valerio (da soli). La simmetria appare evidente: prima le due coppie separatamente, quindi incontro generale, poi una coppia da sola, quindi ancora incontro della coppia principale e infine di nuovo una coppia da sola.

Propongo infine al lettore di considerare se le parole di Leonce che reagisce nel seguente modo al colloquio d'amore avuto con Lena:

Wie frischathmend, schönheitglänzend ringt die Schöpfung sich aus dem Chaos mir entgegen. (II, 4; 125/7-9)

non vadano intese come il rovesciamento in positivo delle seguenti dal *Dantons Tod*:

Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. (IV, 5; 72/11-12)

Nel secondo e nel terzo atto non noto segni di circolarità interna alle scene nel senso in cui se ne possono notare nel primo. Nel secondo atto la compattezza interna alle scene mi pare assicurata dai modi di avvicendamento dei personaggi (anche all'interno della singola scena). Mi pare che nel terzo atto la circolarità vada vista nel complesso dell'atto e nei suoi rapporti col primo; solo in III, 3 invece la circolarità è suggerita dall'avvicendarsi dei personaggi: prima la vecchia corte con la sua morale fatta di decreti (129/14: Beschluß) e di orologi (130/13: mit dem Glockenschlag zwölf), da ultimo la nuova corte che spaccherà tutti gli orologi (134/2), al centro la finta accettazione del meccanicismo della vecchia corte e della sua morale (131/5, 18, 24-26: Automaten, Mechanik, Glockenschlag). Sempre al centro, Valerio fa la parodia del concetto di identità sostanziale (130/29 e 131/7) già espresso con sicurezza da re Peter in I, 2 (109/15). Per di più Valerio cita, come cardine della morale, le tre virtù teologali « Glaube, Liebe, Hoffnung! » (131/38) di cui Nietzsche si farà tante beffe numerosi decenni più tardi.

Ma ecco la sorpresa. Leonce e Lena, che si sfuggivano, si sono invece incontrati:

LEONCE. O Zufall!
LENA. O Vorsehung! (133/5-6)

La scommessa che Leonce aveva proposto all'inizio della commedia è stata vinta e l'esito è interpretabile come si vuole. Ciò grazie a una favola in cui circola in incognito il figlio di un re.

Una favola del genere aveva narrato Hérault-Séchelles nel *Dantons Tod*:

meine Finger waren in Spinnen verwandelte Prinzen, Sie Madame waren die Fee (I, 1; 10/7-8)

Nel *Dantons Tod* la favola andava a finir male (e già chi la raccontava perdeva alle carte). In *Leonce und Lena* finisce bene perché siamo a « teatro » (133/39), dove la rappresentazione si può replicare il giorno dopo, purché non si dimentichino le parti (133/26-28). La speranza di felicità è seria, la proposta sulle condizioni per raggiungerla (che Valerio riassume nel monologo finale) lo è altrettanto. Ma l'esito è finzione, teatro.

Non esiste un *Woyzeck* di Büchner. Esistono invece materiali di Büchner per un *Woyzeck* che non riuscì a scrivere. Ciò compromette alla radice un discorso sui principî costruttivi. Alcune cose però si possono riconoscere. Dal punto di vista qui adottato sembra non si possa più parlare di scene metaforiche (tranne forse un'eccezione di cui parlerò verso la fine). In compenso i principî circolare e consecutivo sono riconoscibili con prepotenza; e il primo abbozzo ne è così fittamente intessuto che se può perfino tentare una tabella. Il tessuto è talmente fitto da essere ossessivo; così preferisco fondere nella tabella i due principî, tra i quali sarebbe troppo pedantesco distinguere. Il tessuto si fa meno ossessivo nel secondo abbozzo e nella « vorläufige Reinschrift »; esso è comunque riconoscibile con chiarezza e forse vi si può anche distinguere (senza troppa pedanteria) tra circolarità e consecutività.

Le tabelle vanno lette senza indulgenze: esse non sono che un tentativo e avranno svolto il loro compito se avranno dato qualche suggerimento.

Segue una ulteriore tabella in cui si allineano alcuni temi che con maggiore evidenza *Woyzeck* riprende dalle precedenti opere di Büchner. Ho però tralasciato i temi essenziali: i concetti di tempo, di morale, di scienza. La loro ripresa è troppo massiccia, la violenza della polemica è troppo forte per poterla squadernare su una tabella. Preferisco parlarne a parte più in là.

CIRCOLARITÀ TRA LE SCENE DI WOYZECK

(Erste Fassung, Szenengruppe 1)

[2] 146/1
Staub, Sand, Dreck

[10] 149/16-17
Staub, Sand, Dreck

[6] 147/17
stich die Woyzeke todt

[7] 147/29 e 31
Messer

[8] 148/10
Messer

[11] 150/15-16
Ebs glänst es so. Es zieht mir immer so zwischen den Augen herum. Wie es gliztert.

[12] 150/19
Messer

[13] 150/32-33
Stich! stich die W[oyzecke todt.]

[15] 152/27
Stößt zu

[19] 154/19 e 28
das Messer

[20] 155/2
das Messer

[8] 148/9
Von was hat mir doch heut Nacht geträumt? [...] Was man doch närrische Träume hat.

[13] 150/28
Drückt dich der Alp?

[5] 147	[15] 152	[17] 153	[19] 154	[20] 155
	/16 heiße Lippen	/16 heiß!		
	/18 kalt	/17 kalt	/27 kalt	
/7,10,12 rothe rothes	/22 roth	/30 Roth	/23 rothe	
/11 Blut	/23 blutig Eisen	/30 Blut		
				/3-4 blutig Eisen
				/8 blutig

[5] 147/5	[6] 147/14	[7] 147/28	[17] 153/7
immer, zu —	Immer! zu! —	immer zu!	imme zu
immer zu.	Immer zu!		

[10] 149/10-11
Ich bin die Wissenschaft

[21] 155/15
Wissenschfl

[4] 146/28
und sie heut tanzen.

[17] 153/7
Tanzt alle

(Vorläufige Reinschrift)

[1] 168/5-6
auf den Hobelspänen

/19-20
Ein Feuer

[2] 170/6-7
Ich halt's nicht aus

[5] 171/31
melancholisch

/33-35
Woyzeck Er sieht immer so verhetzt aus. Ein guter Mensch thut das nicht, ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat.

172/35
es kommt einem nur so die Natur

[8] 175/30
Er ist ein interessanter casus.

[10] 177/5
sie tanze

[17] 181/20
die Hobelspän

[2] 169/33
Rauch

[8] 175/13
als ging die Welt ins Feuer

[10] 177/14 e 19
Ich muß hinaus

[9] 176/6
schwermüthig

/1-2
Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, geht nicht so schnell.

[8] 174/18 e in seguito
wenn einem die Natur kommt

[9] 176/16
daß Sie eine[n] von den interessanten Fällen abgebe[n]

[11] 178/4 (consecutiva)
tanzen vorbey

[11] 177/32
Ich wollt unse Nase wär[n] zwei Bouteille

178/5
Immer zu.

[12] 178/31
He was, was sagt ihr?

/31-32
stich, stich die Zickwolfin todt?

[13] 179/11-12
Du mußt Schaps trinke und Pulver drin, das schneidt das Fieber.

[14] 179/19-20
ich wollt die Welt wär Schnaps

[12] 178/30
Immer zu!

[13] 179/5 (consecutiva)
immer zu

[13] 179/5-6
spricht's aus der Wand

[13] 179/9
stich! stich!

[15] 180/4 (consecutiva)
Messer

[17] 181/18-19
Armer du mußt Schaps trinke und Pulver drin das tödt das Fieber.

DERIVAZIONI DI WOYZECK *DA* LEONCE UND *LENA E* DANTONS TOD

(Erste Fassung. Szenengruppe 1)	*L.L.*	*D.T.*
[1] 145/2 e 15 MARKTSCHREIER		II, 2; 34/14 e 18 BÄNKELSÄNGER
/4-5 hat Rock und Hosen, hat ein Säbel	I, 1; 106/17 einen Frack anziehen III, 3; 133/34-35 ihnen Säbel anhängen? Oder wollen wir ihnen Fräcke anziehen	
[10] 149/22-23 Der Mensch ist egoistisch, aber haut, schießt, sticht hinei, so, jezt.		II, 5; 41/30-31 Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?
/24 zwei Bouteillen	II, 2; 121/34 Diese Flasche	
[11] 150/11-13 Wenn alle Leut wüßten wieviel Uhr es ist, sie würde sich ausziehn, und ei saubereres Hemd anthun		II, 1; 31/11-15 Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüben zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll.
[21] 155/14 Dogmatischer Atheist	I, 1; 105/18 Sind Sie ein Heide? Glauben Sie an Gott?	

(Erste Fassung. Szenengruppe 2)	*L.L.*	*D.T.*
[2] 158/11-12 ich mag wenn es finster wird gar nicht bleiben	II, 3; 124/4 Ich kann nicht im Zimmer bleiben.	
[3] 158/26 AUSRUFER		II, 2; 34/14 e 18 BÄNKELSÄNGER
159/6-7 e 10 ich bin ein dogmatischer Atheist.	I, 1; 105/18 Sind Sie ein Heide? Glauben Sie an Gott?	
[6] 162/5 fixe Idee		IV, 5; 70/7-8 zu einer behaglichen fixen Idee.
[7] 164/15-17 nur wege des Gedankenstrichens zwischen Ja, und nein, ja-und nein	I, 3; 115/31-32 mit nichts als Gedankenstrichen	I, 1; 12/7-8 Das und dazwischen ist ein langes Wort, es hält uns ein wenig weit auseinander
[8] 165/18-19 Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht.		II, 2; 36/36-37 Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer ich könnte durchfallen, wo so ein Loch ist.

(Vorläufige Reinschrift)	*L.L.*	*D.T.*
[2] 170/6-7 Ich halt's nicht aus	II, 3; 124/4 Ich kann nicht im Zimmer bleiben	
[4] 171/6-7 Alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf.		
[5] 172/23-24 ich glaub' wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen.		I, 2; 15/4 Unser Leben ist der Mord durch Arbeit
[5] 172/17 e 173/3 Er macht mich ganz confus mit seiner Antwort. Der Diskurs hat mich ganz angegriffen.	III, 3; 131/1 (e luoghi affini) Der Mensch bringt mich in Confusion	
[8] 175/10 Er philosophirt wieder	II, 1; 119/34 ich werde philosophisch	
/21 fixe Idee		IV, 5; 70/7-8 zu einer behaglichen fixen Idee
[11] 177/32 Bouteille	II, 2; 121/34 Diese Flasche	

L'esame della « vorläufige Reinschrift » suggerisce che in quel momento l'atto unico *Woyzeck* veniva forse pensato con una struttura disposta su tre unità; il testo sembra interrompersi sulla fine della seconda.

Ecco quello che sembra poter ricavare dallo stato attuale del testo (a simboli uguali corrisponde una funzione analoga della scena).

UNITÀ N. 1

numero della scena	luogo (*)	personaggi	temi
1	freies Feld	Woyzeck, Andres	allucinazione di W.
2 —	(stanza)	Marie, Vicina/ Marie e figlio/ Marie e Woyzeck	infedeltà/ allucinazioni
[3]	Buden	Volk	[animale ammaestrato?]
4 =	(stanza)	Marie/ Marie e Woyzeck/ Marie	infedeltà/ « Wir arme Leut »/ infedeltà
[5]	(luogo chiuso in caserma)	Hauptmann, Woyzeck	filosofia della vita, « Wir arme Leut »
6 —	(stanza)	Marie e Tambour-Major	infedeltà
7 =	(stessa stanza)	Marie e Woyzeck	infedeltà
[8]	(luogo chiuso)	Woyzeck e Doctor	filosofia della scienza, allucinazioni
9	(strada)	Hauptmann, Doctor/ [Hauptmann, Doctor, Woyzeck?]	filosofia della vita e della scienza/ [infedeltà?]

(*) Tra parentesi tonde e in italiano i luoghi non esplicitamente indicati nel testo.

UNITÀ N. 2

numero della scena	luogo	personaggi	temi
10 #	die Wachtstube	Woyzeck e Andres	smanie di Woyzeck
[11]	Wirthshaus	due artigiani/ Marie, Tambour-Major, Woyzeck/ Artigiano	filosofia della vita/ infedeltà/ filosofia della vita
12 *	freies Feld	Woyzeck	infedeltà, allucinazione e progetto di omicidio
13 !	(caserma)	Woyzeck e Andres	idem
14 [X]	Wirthshaus	Tambour-Major, Woyzeck	lotta, progetto di omicidio
15 !	(negozio)	Woyzeck, Jud	preparazione all'omicidio
16 *	(stanza)	Marie, der Narr	infedeltà, follia
17 #	Caserne	Woyzeck, Andres	testamento

La critica ha studiato l'evolversi dei personaggi, delle situazioni e del linguaggio da uno strato all'altro del *Woyzeck*. Non è necessario ripercorrere qui quelle tappe. Intendo dedicare l'analisi che segue ai temi indicati in precedenza e a tal fine prenderò a base lo stadio di testo che appare più avanzato, la cosiddetta « vorläufige Reinschrift », riferendomi agli altri livelli solo per qualche integrazione.

Quello del *Woyzeck* non è il progetto per un nuovo regno da favola come si può grossolanamente dire per *Leonce und Lena* né ha a che fare con un progetto per una rivoluzione o per una post-rivoluzione, nel qual caso verremmo portati nelle vicinanze del *Dantons Tod*. *Woyzeck* è un dramma radicale e senza uscita. È possibile che il suo stadio di incompiutezza ci faccia vedere le cose in una luce esageratamente drammatica; la controprova del resto non si può fare. Ma certo la compiutezza che il primo abbozzo ci fa intravvedere non è fatta per ridurre la drammaticità.

Nella scena 5 il capitano espone a Woyzeck la sua filosofia. Due sue frasi ci fanno ricordare il re Peter di *Leonce und Lena*:

Er macht mich ganz confus mit seiner Antwort.
Der Diskurs hat mich ganz angegriffen.
(172/17 e 173/3)

Solo che qui non finisce bene e perciò non c'è niente da ridere. Confrontata con la realtà, quella filosofia si mostra per quel che è: mezzo di dominio. Se c'è da ridere, è uno solo a ridere: il capitano stesso alle spalle di Woyzeck (172/5). Se lo può permettere però solo con Woyzeck; non per esempio con il medico (scena 9), che a sua volta è capace di terrorizzarlo. Il capitano è dunque un piccolo tiranno; ma per Woyzeck è sufficiente.

Il capitano non sa parlare. La sua definizione di morale è:

Moral das ist wenn man moralisch ist (172/8)

Ciò gli dà una fede incrollabile nella virtù:

Wie sollte ich dann die Zeit herumbringen? (ivi/30-31)

E il tempo, si sa, comporta tragiche costruzioni. Se poi lo si confronta con l'eternità, le cose peggiorano. La capacità definitoria del capitano è messa alla prova:

ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber wieder nicht ewig und das ist ein Augenblick (171/26-27)

Altro che la malinconia (ivi/31) di Leonce! L'eternità si capisce che è l'eternità e quando non c'è l'eternità c'è l'attimo; la morale è quando si è morali e la virtù è importante. La natura, certo, ma la virtù...!

Tre scene dopo (scena 8) Woyzeck ha a che fare non più col filosofo morale ma con lo scienziato. Lavoisier aveva trovato il suo principio — nella natura nulla si crea e nulla si distrugge — prima di lasciare la testa sulla ghigliottina. L'aneddotica racconta che cercava di dimostrarlo anche controllando il metabolismo di un suo domestico, un po' come il medico fa con Woyzeck. Il medico sogna della rivoluzione nella scienza e vuol far saltare tutti in aria (174/26); la Rivoluzione francese era scoppiata anche grazie alla fiducia nella scienza: sia nella scienza della natura, sia nella scienza della politica e della morale. Il medico se la cava con la scienza altrettanto bene quanto il capitano con la morale. Spinoza e Lavoisier si sono ridotti all'afasia.

Tuttavia non è decisivo che questi due imbecilli non sappiano parlare. C'è una struttura di potere che parla per loro; e quando i due, pur dopo essersi sfottuti a vicenda, si coalizzano (scena 9, se però accettiamo di integrarla con 163-164), Woyzeck ne farà amaramente le spese.

Ancora tre scene più tardi (scena 11; gli intenti architettonici alla base di questi frammenti sono innegabili per quanto riconoscibili, anche se sono diversi da un frammento all'altro) si assiste a un ulteriore tentativo filosofico, stavolta a opera di due ubriaconi che sembrano incaricarsi di dimostrare come nel mondo esista davvero quel flusso di armonie di cui nel *Dantons Tod* Philippeau voleva convincere i suoi compagni di sventura. Riprendendo non so bene se la fisico-teologia o Voltaire che l'aveva parodiata, un ubriaco chiede e risponde:

Warum ist der Mensch? — Aber wahrlich ich sage Euch, von was hätte der Landmann, der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung der Scham eingepflanzt, von was der Soldat, wenn Er ihn nicht mit dem Bedürfniß sich todtzuschlagen ausgerüstet hätte? (178/18-24)

Ma lui ci ha onestamente annunciato di filosofare con la bottiglia (177/32), come Valerio aveva proposto in *Leonce und Lena*. A suo luogo era prevista una scena 3 che, se accettiamo di integrarla con 145-146 (scene 1 e 2) e 158-159 (scena 3), sembra stabilire una circolarità con quella degli ubriaconi. Lì infatti un imbonitore avrebbe dovuto presentare la realizzazione di quel manichino vestito di cui sognava Leonce: un animale civilizzato, capace di dimostrare i progressi della ragione.

A tutto questo Woyzeck ha da opporre la natura:

Sehn Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur

(scena 5; 172/34-35)

Anche i dantonisti l'avevano fatto: a ognuno deve essere lecito comportarsi secondo la propria natura. E Robespierre faccia lui il virtuoso, se vuole. Come si facevano facili le cose, quei dantonisti, se li si vede dalla prospettiva dei Woyzeck! La natura è fare un figlio senza la benedizione della chiesa (ma lo dice il predicatore, non io — precisa il capitano; ivi; 10-11); la natura è pisciare quando ti scappa, anche se hai venduto l'urina al medico (scena 8). Il quale non vuol sapere di natura perché « l'uomo è libero » (174/21-22).

Valerio concludeva la commedia invocando « una religione comoda »; Woyzeck sembra prenderlo alla lettera quando al rimprovero di avere un figlio senza la benedizione della chiesa replica:

Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehn, ob das Amen drüben gesagt ist, eh'er gemacht wurde. Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen.

(scena 5; 172/12-15)

Ma mentre Valerio diventa ministro, Woyzeck si trasforma in assassino di una donna che è già vittima come lui.

Se ci si limita ai titoli dei temi, per *Woyzeck* si lasciano ancora citare a confronto i due precedenti lavori drammatici. Se si entra nei contenuti, quei lavori sembrano piuttosto venir contestati. E se in precedenza abbiamo citato Nietzsche come termine di confronto successivo, qui non possiamo più. Una citazione del genere finisce sempre con l'assegnare sulla pagella di qualcuno, Büchner in questo caso, un voto di merito per scatto in avanti rispetto al suo tempo; e perciò ha sempre un cattivo gusto di saccenteria e di perbenismo, come se tutto il mondo consistesse in quella scuola in cui si viene promossi da una classe inferiore a una superiore e di cui Danton non voleva sapere. E a parte che neanche in Nietzsche si riscontra un radicalismo quale in *Woyzeck*, quel confronto proprio non è il caso di farlo.

Il discorso non può finire qui: dopo aver tanto parlato di principî costruttivi del teatro di Büchner non possiamo alla fine dimenticarcene e ricordare solo la filosofia o l'ideologia o il manifesto. In ognuno dei tre lavori teatrali di Büchner c'è una scena di teatro nel teatro; in *Leonce und Lena* anzi qualcosa di più.

I principî della morale creativa, l'agire dispiegando liberamente la propria natura, non sono cose così facilmente traducibili in realtà; anche se non c'è un Robespierre a mettere i bastoni fra le ruote, il caso di Woyzeck dimostra che le cose all'atto pratico non sono tanto semplici. Altra cosa è realizzare secondo la propria natura e libertà le leggi del teatro. Perché non costruire allora un teatro, come si propone alla fine di *Leonce und Lena*? Lì si può ricominciare ogni giorno daccapo. Lì ci sono leggi tanto necessarie quanto libere. E anche con riferimento alla realtà più ingrata c'è il linguaggio che si distende con la sua sintesi di libertà e di necessità. Nel primo abbozzo del *Woyzeck* c'è una scena che ho esitato a definire metaforica; di certo è singolare e su essa vorrei infine richiamare l'attenzione (scena 5; p. 147). L'odorato e la vista

guidano le osservazioni di Woyzeck (che in questa versione si chiama Louis) e dell'idiota:

DER NARR. Puh! Das riecht.
LOUIS. Ja das riecht! Sie hat rothe Backe und warum riecht sie schon? Carl, was witterst du so?
DER NARR. Ich riech, ich riech Blut.
LOUIS. Blut? Warum wird es mir so roth vor den Augen! Es ist mir als wälzten sie sich in einem Meer von Blut, all mitnander! Ha rothes Meer

(147/7-12)

I due sensi si incontrano e si fondono, con la supremazia della vista. Il colore rosso ha tutta un'evoluzione: guance rosse, ci vedo rosso, mare rosso (di sangue). Con riferimento al caso di Woyzeck l'evoluzione è tragica. Ma con riferimento al linguaggio no. Vogliamo fare un teatro?

PSICOLOGIA POETICA E PSICOLOGIA SCIENTIFICA

LETTERATURA E PSICOANALISI NEL CASO MUSIL

di

CLAUDIA MONTI
Verona

I. *Letteratura e psicoanalisi: premessa*

Nel corso delle riflessioni che seguiranno, Musil in quanto tale vuol essere soltanto un pretesto, o forse meglio un esempio, in quanto si tenteranno alcune considerazioni sul rapporto fra letteratura e psicoanalisi esemplificandole appunto sulla scorta del suo 'caso'. E ciò in virtù del fatto che l'atteggiamento di Musil verso la psicoanalisi, con tutta l'ambivalenza più volte rilevata, con le perenni oscillazioni fra l'interesse e il rifiuto, fra l'attenzione e la svalutazione, può ritenersi per molti versi esem-

---

Abbreviazioni adottate:

MoE = R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. I dei *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1978.

PS = R. Musil, *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, vol. II dei *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1978.

GW = S. Freud, *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, London 1940-41 (17 voll.).

plare, così come non meno esemplari appaiono del resto le interpretazioni che di questa ambivalenza sono state date via via dalla critica nel corso degli anni.

In una prima fase della critica musiliana si era puntata infatti l'attenzione sull'aspetto più « nevrotico » di tali oscillazioni, in cui erano state viste una difesa, una rimozione, se non addirittura una rivalità nei confronti della psicoanalisi. E in questo senso allora il caso Musil era stato considerato esemplare di quella nuova crisi di legittimazione nei confronti della scienza che la letteratura attraversa all'inizio del Novecento, quando si vede minacciata sul suo stesso terreno dalla nascita di un sapere che osa spingersi fin nella morbida regione del profondo, una volta scandagliata soltanto dalle metafore dei poeti: la psicoanalisi appunto [1].

Una profonda crisi di legittimazione per qualche verso affine a quella in cui già si era incorsi un secolo addietro e che era stata riassunta a suo tempo assai bene nel tema hegeliano della morte dell'arte o arte come « passato » [2]. Se dopo l'altezza concettuale raggiunta dalla filosofia — dopo Hegel — era sembrato che l'arte non potesse più pretendere di avere alcun valore fondante rispetto agli altri saperi, analogamente dopo la nascita della psicoanalisi — dopo Freud — sembrò che la poesia non potesse più

[1] Classiche pezze d'appoggio di questa tesi, cui ha ampiamente fatto ricorso la prima fase della critica musiliana, sono passi come i seguenti: « Lascio da parte il caso in cui territori, ove prima regnava incontrastata l'idea o addirittura la poesia, all'improvviso vengono sottomessi quasi completamente dall'intelletto, come nel caso della psicoanalisi » (PS, p. 1050). « Già oggi si dice di più con le poche parole 'tipo astenico', 'tipo schizotimico' di quanto non si dica con una lunga descrizione individuale. La letteratura non riuscirà a evitare queste abbreviazioni [...] La scienza le sottrae il terreno [...] Quando un campo psicologico è chiarito, diventa tanto poco poetabile quanto la dettagliata descrizione delle meraviglie di una macchina elettrostatica » (PS, pp. 1403-1404).

[2] Cfr. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: G.W. F.H., *Theorie Werkausgabe*, hrsg. von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Frankfurt am Main 1970, vol. XIII, pp. 24-25 e 141.

pretendere di svolgere quella funzione teoretica nei confronti della realtà psichica che sempre le era stata riconosciuta fin lì, e che forse le era stata riconosciuta dallo stesso Freud, quando nella *Gradiva* scriveva: « il poeta fu sempre il precursore della scienza e quindi anche della psicologia scientifica » [3].

Secondo un noto studio su Musil e la psicoanalisi sorto in ambito psicoanalitico [4] che si riallaccia a una prima fase della stessa critica musiliana [5], l'ambivalenza di Musil verso la nuova scienza deriverebbe infatti dalla scoperta traumatica della psicoanalisi come di un sapere che minacciava di sottrargli il suo stesso terreno e dalla conseguente elaborazione nevrotica di questo trauma: la rimozione accurata dell'oggetto traumatico, rimozione rafforzata a sua volta sul piano cosciente dalla svalorizzazione e svalutazione dell'oggetto rimosso [6]. Di qui deriverebbero le critiche svalutative di Musil nei confronti di Freud e il suo costante negare che le sue opere avessero a che

[3] Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* « Gradiva », in GW, vol. VII, p. 70 (corsivo nostro). Freud chiamava la psicoanalisi « psicologia scientifica » perché riteneva che soltanto con essa la psicologia fosse diventata una vera scienza (Cfr. S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in GW, vol. XV, p. 171).

[4] Quello del noto psicoanalista Johannes Cremerius, dal titolo *Robert Musil. Das Dilemma eines Schriftstellers vom Typus des 'poeta doctus'*, in « Psyche », 33 (1979), 8, pp. 733-772.

[5] Nella stessa direzione di Cremerius già si muoveva il primo ampio studio di taglio specificamente psicoanalitico sorto nella *Musilforschung* a cui Cremerius più volte si richiama: K. Corino, *Ödipus oder Orest? Robert Musil und die Psychoanalyse*, in *Vom* « Törleß » *zum* « Mann ohne Eigenschaften », hrsg. von U. Baur und D. Goltschnigg, München-Salzburg 1973, pp. 123-235.

[6] Vengono solitamente riportati a questo proposito, oltre a *Der bedrohte Ödipus* (in *Nachlaß zu Lebzeiten*, PS, p. 528 sgg.), alcune brevi annotazioni critiche o satiriche sui diari (R. Musil, *Tagebücher*, hrsg. von A. Frisè, vol. I, p. 749, p. 845 e vol. II, p. 1194) e da alcuni, ad esempio da Cremerius, in modo improprio un'affermazione in *Der Mann ohne Eigenschaften* (MoE, p. 598) fatta dal conte Leinsdorf, personaggio fortemente caratterizzato che arduo è considerare 'voce dell'autore'; inoltre i passi in cui Musil prende

fare con la « *psicologia scientifica* »[6 bis]. Ma la conseguenza più vistosa sul piano testuale di questa manovra difensiva sarebbe una sorta di « criptomnesia » nevrotica[7]: per poter tornare a scrivere in completa innocenza, come se la psicoanalisi ancora non esistesse e tutto fosse frutto soltanto della sua analisi poetica, Musil « dimenticherebbe » i testi psicoanalitici a lui ben noti. E che siano presenti *anche* componenti difensive è probabile, perché effettivamente non sono pochi i passi in cui si ha la sensazione che lo scrittore vada a cadere su temi psicoanalitici, ma cerchi di occultare accuratamente questo fatto a se stesso e al lettore con ogni manovra diversiva possibile[8].

In una seconda e più recente fase della critica si assiste però a un curioso ribaltamento del punto di vista. Anche secondo questo nuovo punto di vista il rapporto di Musil con la psicoanalisi viene considerato esemplare, ma in un senso, per l'appunto, ribaltato. Nel senso cioè che la sua ambivalenza nei confronti della « psicologia scientifica », compresa la svalutazione e la summenzionata « criptomnesia », avrebbero anche un altro effetto — e forse un'altra causa — assai meno negativi. E cioè che proprio

le distanze da scrittori e letteratura « psicologici » (PS, p. 967 e l'inedito Ms. IV, 3, 118, « A 88 », citato da K. Corino con altro interessante materiale inedito in *art. cit.*, p. 180).

[6 bis] Musil usa, come Freud, l'espressione « psicologia scientifica » ma contrapponendola a « psicologia poetica » (cfr. ad esempio PS, pp. 967 e 1052).

[7] J. Cremerius, *art. cit.*, p. 759 e sgg. Cfr. anche K. Corino, *art. cit.*, p. 180 e sgg.

[8] Il caso più rilevante da questo punto di vista è costituito dalle *Vereinigungen*, che ricevettero ampi stimoli e sollecitazioni dagli *Studien über Hysterie* di Breuer-Freud letti da Musil poco prima di iniziare a scrivere le novelle, e dove però le prepotenti sollecitazioni freudiane iniziali vengono occultate e alterate fino a diventare irriconoscibili. Si veda a questo proposito il paragrafo V, 2: « Intertextualität », in: P. Henninger, *Der Buchstabe und der Geist. Unbewußte Determinierung im Schreiben Robert Musils*, Frankfurt am Main 1980, pp. 166-173, in cui Henninger si riallaccia anche a K. Corino, *Robert Musils* « Vereinigungen ». *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*, München-Salzburg 1974.

grazie a questa resistenza o diffidenza conscia ed elaborazione soltanto inconscia della psicoanalisi egli svilupperebbe ulteriormente alcuni dei quesiti posti e non risolti dalla psicoanalisi stessa, riuscendo in certo modo ad aggirare alcuni nodi su cui si era bloccata l'indagine del tempo e addensando così nei suoi testi letterari, anche se spesso in modo non immediatamente riconoscibile, un sapere di eminente rilevanza psicoanalitica, una « *psicologia poetica* »[9] che anticiperebbe di diversi decenni gli sviluppi della psicoanalisi più recente[10].

Nella prima fase della critica psicoanalitica si puntava l'occhio infatti su quelle omologie fra testi musiliani e testi freudiani in cui esperienze analoghe, a causa dei meccanismi difensivi di Musil di cui si è detto, troverebbero in Freud, diversamente che in Musil, formulazioni più chiare, per così dire non nevrotiche; e dove quindi il discorso letterario, in quanto fantasmatizzazione poetica di

[9] Cfr. PS, p. 1052 (corsivo nostro).

[10] Cfr. H. Böhme, *Der Mangel des Narziß. Über Wunschstrukturen und Leiberfahrungen in Robert Musils* « Mann ohne Eigenschaften », in *Sprachästhetische Sinnvermittlung. Robert Musil Symposion. Berlin 1980*, hrsg. von D.P. Farda und U. Karthaus, Frankfurt am Main 1982, p. 46. Dello stesso parere, espresso in più scritti e in più sedi, è quello che viene considerato oggi il più autorevole critico psicoanalitico della *Musil-Forschung*, Peter Henninger (cfr. fra gli altri *Der Buchstabe und der Geist. Unbewußte Determinierung im Schreiben Robert Musils*, cit., p. 183 e *Auge und Blick. Notationen zum Sehvorgang in Texten Robert Musils*, in *Sprachästhetische Sinnvermittlung. Robert Musil Symposion. Berlin 1980*, cit., p. 88). In modo a nostro avviso più affrettato Rudolf Hoppler parla invece genericamente a proposito dell'atteggiamento di Musil verso la psicoanalisi di « ignoranza » fortuita, anche se di ignoranza provvidenziale perché avrebbe consentito a Musil di sottrarsi a limiti e tabù della psicoanalisi coeva anticipando così di decenni gli sviluppi di quella attuale (R. Hoppler, *Musils* « Amsel ». *Paradiesvogel des Narziß*, in *Robert Musil. Literatur, Philosophie, Psychologie*, hrsg. von Josef Strutz und Johann Strutz, München-Salzburg 1984, pp. 193-194). Pur condividendo ampiamente la conclusione cui giunge Hoppler analoga a quelle di Böhme e Henninger, non riteniamo trattarsi nel caso di Musil di ignoranza della letteratura psicoanalitica, quanto piuttosto di conoscenza unita a diffidenza.

esperienze rimosse e censurate, verrebbe da un punto di vista conoscitivo superato dal discorso psicoanalitico, la poesia, per dirla ancora alla Hegel, verrebbe superata dalla scienza. Ma nella seconda e più recente fase della critica psicoanalitica gli interpreti rivolgono viceversa l'attenzione a quei passi di Musil in cui sono presenti esperienze inconsce che nei testi di Freud non trovano espressione o trovano espressione inadeguata, e sostengono che in Musil sono espressi vissuti assai profondi i quali con gli strumenti della psicoanalisi classica non erano ancora formulabili o verso cui addirittura alcuni modelli allora dominanti — come quello edipico, non a caso visto con diffidenza da Musil [11] — avrebbero funzionato da difesa impedendo uno scavo ulteriore [12]. Ecco che si ritorna allora, *nonostante* la psicoanalisi, alla funzione anticipante della letteratura rispetto alla psicoanalisi, a quella funzione anticipante che, se era stata ampiamente riconosciuta dallo stesso Freud, proprio a causa di Freud per un certo tempo era sembrata superata.

È probabile che questo ribaltamento del punto di vista sconti anche ampiamente la cosiddetta crisi della razionalità scientifica o crisi della ragione tout court cui si è assistito a partire dagli anni Settanta, e quindi la crisi

[11] In *Der bedrohte Ödipus* Musil intuisce la sopravalutazione freudiana di questo modello e ironizza sul fatto che la psicoanalisi si imperni su di un caposaldo teorico così fragile come l'Edipo che, da Freud universalizzato, era invece legato a una particolare situazione storica e in quanto tale « minacciato » dall'evolversi dei tempi (PS, p. 530).

[12] Che il modello edipico, pur svelando parte della vita psichica, un'altra parte ne abbia occultata, è opinione oggi ampiamente condivisa e avvalorata dalle acquisizioni della psicoanalisi più recente di cui parleremo in seguito. Queste nuove acquisizioni impongono oggi definitivamente di leggere con altri occhi, finalmente non più sbrigativamente 'patologizzanti', anche la diffidenza istintiva verso il modello edipico nutrita a suo tempo da Musil e da altri scrittori contemporanei e conterranei di Freud come Arthur Schnitzler (gli scritti di Schnitzler sulla psicoanalisi sono stati recentemente raccolti, con una opportuna iniziativa editoriale italiana, in Arthur Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, a cura di L. Reitani, Milano 1987).

dei cosiddetti saperi 'forti' a tutto vantaggio dei saperi 'deboli', e, all'interno di questi ultimi, a vantaggio dei più deboli rispetto ai meno deboli, come si possono forse considerare rispettivamente la letteratura e la psicoanalisi.

II. *L' « altro stato » e le sue anticipazioni sulla psicoanalisi attuale*

1. L'attenzione della critica psicoanalitica più recente, ad esempio, è stata attirata in Musil dall'espressione di vissuti psicogeneticamente assai profondi nella quale i testi dello scrittore oltrepassano di molto il livello del sapere analitico del loro tempo, vissuti relativi a quella fase arcaica della vita psichica, preedipica e preverbale, che Freud chiamava « preistorica » o « micenea » proprio perché il suo lavoro di scavo non riusciva a portarla alla luce. È a questa fase arcaica che si rivolgono invece insistentemente per non dire esclusivamente gli scavi e le scoperte della psicoanalisi degli ultimi vent'anni [13], alla quale dedicheremo ora qualche cenno.

Essa si rivolge soprattutto all'esperienza fusionale e simbiotica del bambino nei primi mesi di vita — non ancora in grado di distinguere fra interno e esterno, sé e gli altri [14] — con l'amorevole madre « specchio »,

[13] Si vedano soprattutto i lavori di Margaret Mahler, Heinz Kohut, Otto Kernberg, Béla Grunberger, Wilfred Bion. E, a monte di costoro, la lezione esemplare di Melanie Klein, nonché la teoria dello « stadio dello specchio » di Jacques Lacan. Per una visione d'insieme dei nuovi modelli e revisioni teoriche della psicoanalisi moderna vista sullo sfondo della psicoanalisi classica da cui si stacca, si veda l'ottimo W. Mertens, *Psychoanalyse*, Stuttgart 1981. Mertens si riferisce soprattutto alla scuola americana (Mahler, Kohut, Kernberg), quella che più ha avuto seguito in Germania; in direzione analoga si muove la scuola inglese di derivazione kleiniana del « Tavistock Institute » (Segal, Bion), che ha trovato invece ampio seguito in Italia. Se mi riferirò prevalentemente alla scuola americana è perché ad essa si rifà la critica psicoanalitica musiliana più attuale (Cfr. ad esempio H. Böhme, *art. cit.* e R. Hoppler, *art. cit.*).

[14] Su queste esperienze simbiotiche si vedano gli studi di Mar-

la quale rispondendo empaticamente alle sue richieste, accettando il suo corpo e prestandogli il proprio perché egli vi estenda i suoi investimenti narcisistici, sovraccarica il bambino di un investimento narcisistico essenziale alla costituzione della sua personalità [15]. Qualora manchi il riscontro speculare-empatico della madre, vale a dire il « rapporto alteregoico gemellare » con la madre « arcaico oggetto-Sé » — oggetto investito di libido narcisistica perché non ancora esperito come separato da sé [16] —, il bambino invece di sperimentare la completezza del Sé intero « coesivo » come unità fisica e mentale, come identità, ha la penosa sensazione di un Sé frammentato [17]. Ora, date le forti componenti oggettuali del narcisismo così concepito si dà che senza questo investimento narcisistico essenziale, senza un cosiddetto « narcisismo normale », non possano esistere neppure rapporti oggettuali normali e insorgano allora le « patologie narcisistiche » [18] dell'età adulta. Svariate ma con alcune costanti di fondo: senso di vuoto, apatia, indifferenza di un io che agisce automaticamente senza la partecipazione in profondità del

garet Mahler e del suo gruppo di ricerca, soprattutto: M. Mahler, F. Pine, A. Bergman, *The Psychological Birth of the Human Infant*, New York 1975.

[15] Cfr. H. Kohut, *Narcisismo e analisi del Sé*, trad. di S. Adamo Tatafiore, Torino 1976 (prima ed. originale Londra 1971), p. 120 e passim.

[16] Cfr. *ivi*, p. 8: « Una delle difficoltà che s'incontrano quando ci si avvicina ai problemi teorici del narcisismo [...] è il presupposto frequentemente sostenuto che l'esistenza di rapporti oggettuali escluda il narcisimo. Al contrario [...] alcune delle più intense esperienze narcisistiche si riferiscono a oggetti adoperati al servizio del Sé e del mantenimento del suo investimento pulsionale, oppure esperiti essi stessi come parti del Sé. Mi riferirò a questi ultimi come a *oggetti-Sé* ».

[17] *Ivi*, pp. 127 e 121-122.

[18] Cfr. il capitolo *Narcisismo normale e patologico* in: O. Kernberg, *Sindromi marginali e narcisismo patologico*, trad. di S. Stefani, Torino 1978 (prima ed. originale New York 1975), p. 320 e sgg. Un'altra dizione in uso nella psicoanalisi attuale accanto a « narcisismo normale o patologico » è quella di « narcisismo sano o disturbato », riportata da W. Mertens, *op. cit.*, p. 69.

Sé (*Selbst*) [19], scarsa stima di sé correlata a scarsa capacità empatica di amare e comprendere gli altri, di instaurare rapporti profondi con i propri simili, quindi rapporti col mondo o inesistenti o all'insegna della strumentalizzazione e del dominio [20].

Come si vede nella psicoanalisi attuale è andato assumendo sempre maggior rilievo l'aspetto relazionale interattivo, accanto ai vissuti soggettivi sono apparsi cioè sempre più determinanti ai fini dello sviluppo le cosiddette « relazioni oggettuali » [21], ove per oggetto si intende l'altro dal soggetto, il partner relazionale: il soggetto stesso si è rivelato essere una sedimentazione di oggetti interiorizzati, l'introiezione delle sue prime relazioni oggettuali, ovvero l'io si è rivelato essere costituito, secondo una celebre frase di Lacan, dal « desiderio dell'altro », dal desiderio che l'altro gli porta.

Coerentemente all'attenuazione dei confini fra soggetto e oggetto si è assistito a una revisione del concetto di narcisismo e a un suo radicale ripensamento nel quadro delle nuove teorie psicoanalitiche relazionali e interattive. Se Freud, qui « psicologo scientifico » più che mai nella sua fedeltà a un modello fisico, quello della conservazione dell'energia, sosteneva che quanto più si investe in libido narcisistica tanto meno si dispone di libido oggettuale e viceversa [22], oggi si ritiene invece che il narcisismo non escluda affatto le relazioni oggettuali [23]. Né quelle ar-

[19] Cfr. H. Kohut, *op. cit.*, pp. 25 e 123.

[20] Cfr. O. Kernberg, *op. cit.* p. 336 e passim.

[21] Come scrisse M. Balint in *Primary Love and Psychoanalitic Technique*, London 1952, la teoria psicoanalitica ortodossa era viceversa una « one-body psychology », poiché tutte le categorie psicoanalitiche si riferivano all'individuo e non all'interazione fra di esso e i suoi partners relazionali. Cfr. in proposito W. Mertens, *op. cit.*, p. 42.

[22] S. Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, in GW, vol. X. Cfr. in proposito anche W. Mertens, *op. cit.*, p. 68, e M.P. Furlan, *Presentazione* a O. Kernberg, *op. cit.*, p. 16.

[23] Cfr. O. Kernberg, *op. cit.*, p. 325: « Normalmente, aumentando l'investimento libidico del Sé, cresce anche di conseguenza

caiche perché anzi alcune delle più intense esperienze narcisistiche si riferiscono a oggetti esperiti come parti di sé [24] oppure a sé esperiti riflessivamente come oggetto del desiderio altrui, né quelle mature perché qualsiasi relazione oggettuale rappresenta in realtà un miscuglio di investimenti narcisistici e investimenti oggettuali in quanto l'amore per l'oggetto esterno è connesso all'amore per gli oggetti interiorizzati, così come sentirsi amati dagli oggetti esterni è connesso al sentirsi amati dagli oggetti interni di cui il Sé è costituito (la madre o altri « specchi » introiettati) [25]. È necessario infatti aver esperito e continuare a esperire se stessi come oggetto dell'amore altrui e attraverso l'interiorizzazione di questa relazione oggettuale positiva aver acquisito la capacità di amare sé stessi, ovvero il « narcisismo normale » o « autostima », per poter investire cose e persone di un investimento oggettuale non più arcaico ma maturo esperendoli come oggetti maturi, cioè esterni e separati da sé.

Il narcisismo così rivisitato e reinterpretato, che per la verità ha in comune ormai soltanto il nome con il narcisismo classico, smette allora di essere considerato un fallimento esistenziale e una responsabilità sociale e viene strappato alla condanna moralistica effetto della morale cristiana [26] che tradizionalmente lo accompagnava in una

l'investimento libidico degli oggetti [...], quando aumenta l'investimento narcisistico cresce parallelamente la capacità di amare e di dare ».

[24] Cfr. qui, nota 16.

[25] Cfr. O. Kernberg, *op. cit.*, p. 328: « Il normale rapporto con un oggetto rappresenta un miscuglio ottimale di legami 'narcisistici' e 'libidico-oggettuali', nella misura in cui, nel rapporto appagante con questi oggetti, vanno di pari passo l'investimento degli oggetti e l'investimento del Sé ». In questo capitolo dal titolo *Narcisismo normale e patologico*, Otto Kernberg che rappresenta il maggior tentativo di integrare la scuola americana cui egli appartiene con quella inglese kleiniana, sostiene anche più di Kohut l'inestricabile connessione fra amore di sé e amore dell'altro, collocando la linea divisoria non più fra narcisismo e oggettualità come nella psicoanalisi classica, bensì fra narcisismo-oggettualità « normali » e narcisismo-oggettualità « patologici ».

[26] Sul senso di colpa che si accompagna al narcisismo, indotto

indebita contrapposizione, anche freudiana, fra narcisismo e altruismo, amore di sé e amore dell'altro, e in un modello evolutivo che collocava prima il narcisismo superato poi da una « più matura » oggettualità. Si sostiene invece l'inestricabile connessione e contemporaneità tra i due, cioè tra investimento di sé e investimento dell'oggetto [27] e si procede a una nuova riperimetrazione del campo psichico addirittura perpendicolare alla precedente perché non suddivide più come nella psicoanalisi classica in narcisismo e oggettualità, libido dell'io e libido dell'oggetto, quanto piuttosto in « narcisismo-oggettualità normali » o « sani » e « narcisismo-oggettualità patologici » o « disturbati » [28].

Si tendono allora a reinterpretare in chiave positiva anche taluni vissuti fusionali dell'età adulta vedendovi parziali « restaurazioni narcisistiche » dell'unità perduta, dello stato di completezza originario, delle quali il soggetto ha comunque bisogno ad ogni fase del suo sviluppo [29] anche ai fini dei suoi investimenti oggettuali maturi. Gli stessi metodi terapeutici di queste scuole, metodi di tipo più empatico che interpretativo, non fanno che riattivare

dal « Super-Io cristiano », vedi B. Grunberger, *Il narcisismo*, trad. it. di F. Barale e S. Ucelli di Nemi, Bari 1977 (prima ed. originale Paris 1971), p. 196.

[27] Cfr. l'intelligente sintesi della « Psicologia del Sé » in S. Vegetti Finzi, *Storia della psicoanalisi*, Milano 1986, particolarmente pp. 303 e 305.

[28] Adotteremo d'ora innanzi questa dizione desunta soprattutto da Otto Kernberg (*op. cit.*), benché nella letteratura psicoanalitica e in Kernberg stesso si parli più spesso soltanto di « narcisismo normale » (o « sano ») e « narcisismo patologico » (o « disturbato ») sottintendendo come ovvie le componenti oggettuali del narcisismo, perché tali esse sono ormai per chi abbia dimestichezza con la recente letteratura psicoanalitica. Ma ritenendole tutt'altro che ovvie per chi tale dimestichezza non abbia, preferiamo per maggiore chiarezza concettuale e linguistica — chiarezza che non abbonda in tale letteratura: perché ad esempio questo attaccamento al termine narcisismo ormai così semanticamente connotato? — la dizione di « narcisismo-oggettualità normali » e « narcisismo-oggettualità patologici ».

[29] Cfr. B. Grunberger, *op. cit.*, pp. 199-200.

i vissuti narcisisti preedipici per reintegrarne le carenze mediante una « traslazione speculare » alteregoica-gemellare fra analizzando e analista [30].

La difficoltà incontrata nella storia della psicoanalisi — difficoltà che si rinnova in ogni storia analitica individuale — di portare alla luce questo stadio arcaico della vita psichica, preedipico e preverbale, del narcisismo primario, è stata complicata ulteriormente dal fatto che esso è sovente nascosto o rimosso dal successivo stadio edipico: sul desiderio narcisistico della madre come arcaico oggetto-Sé, specie se non adeguatamente appagato, si impianta, occultandolo e rimuovendolo, il desiderio edipico della madre come oggetto separato da sé, che però in questi casi sta solo a rappresentare il desiderio originario per la madre-Sé rimasto inappagato, così come il desiderio di unione sessuale diventa il sostituto simbolico del più profondo desiderio di simbiosi narcisistica [31].

2. Ma torniamo a Musil. Precisamente di tali esperienze assai profonde relative a questa fase arcaica della vita psichica e all'intima interazione fra narcisismo e oggettualità, amore di sé e amore dell'altro, che in questa fase ha le sue radici è dunque riccamente disseminata la sua opera, o se vogliamo la sua « psicologia poetica ». Ed esse sono riconducibili tutte all'ampio ambito tematico e metaforico musiliano che va sotto la denominazione di « altro stato » [32]: dai tre stati narrati da Azwei come gli unici momenti appaganti della sua esistenza in *Die Amsel*, a quella che nella terza parte di *Der Mann ohne Eigenschaften* costituisce l' « Utopia dei fratelli gemelli », la quale secondo la critica più recente contiene incarnata nel corpo poetico una vera miniera di sapere analitico, di illuminanti indicazioni su queste strutture primarie, preedipiche e narcisistiche, e sulle loro dinamiche [33].

Tali strutture arcaiche però non erano state colte fin qui dalla critica musiliana, perché essa, come lo stesso sapere analitico classico cui si richiamava, le rimuoveva o occultava dietro l'aspetto incestuoso dell'amore per la sorella, il quale in quanto incestuoso rientrava ancora, da un punto di vista psicoanalitico, nella struttura edipica del desiderio sessuale interdetto per la madre di cui la sorella è un rappresentante psichico, e in questo senso veniva interpretato. L'amore appagante ma desessualizzato per la sorella Agathe sarebbe stato infatti fin qui da interpretare come quello che Freud chiamava « amore celeste » [34], vale a dire come la sublimazione di un desiderio edipico rimosso, di una libido sessuale inibita nella meta dalla

[30] Cfr. H. Kohut, *op. cit.*, pp. 126-127.

[31] Cfr. B. Grunberger, *op. cit.*, pp. 54-61 e p. 170.

[32] Denominazione, quella di « anderer Zustand », non a caso ispirata al « völliger Zustand » di cui parla Klages in *Vom kosmogonischen Eros*, testo con intuizioni psicologiche tutt'altro che banali sotto i datati cascami *lebensphilosophisch* e neoromantici, che Musil appuntò e commentò sui diari sotto il titolo di « Anderer Zustand » (R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, pp. 615-624). In un passo riportato da Musil, Klages parla di Eros — di contro a Sexus — come di un « völliger Zustand », uno stato di completezza e pienezza senza impulsi o bisogni (L. Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, München 1922, p. 35, riportato da Musil in *Tagebücher*, cit., vol. I, p. 615). Di stato di completezza originaria senza pulsione parla anche lo psicanalista Grunberger a proposito dell' « integrità narcisistica » primaria che i tentativi di « restaurazione narcisistica » devono cercare per tutta la vita di ricostruire almeno parzialmente (B. Grunberger, *op. cit.*, passim).

[33] Per la reinterpretazione in questa chiave dell' « altro stato » di *Der Mann ohne Eigenschaften*, al di là della sua 'patologizzazione' sempre operata dalla critica psicoanalitica precedente, si può considerare fondamentale il contributo di H. Böhme, *Der Mangel des Narziß. Über Wunschstrukturen und Leiberfahrungen in Robert Musils* « Der Mann ohne Eigenschaften », cit.

[34] Così in K. Laermann, *Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman* « Der Mann ohne Eigenschaften », Stuttgart 1970, che interpreta il rapporto di Ulrich con Agathe e il suo antecedente con la moglie del maggiore sulla scorta dell'amore « celeste », scisso da quello sessuale « terreno », descritto da Freud nei *Beiträge zur Psychologie des Liebenslebens*. Klaus Laermann rappresenta la voce più autorevole di una lunga tradizione critica, già inaugurata a suo tempo da Ernst Kaiser e Eithne Wilkins, che interpretava l' « altro stato » in chiave prevalentemente incestuosa ed edipica (Cfr. ad esempio J. Cremerius, *art. cit.*, p. 757).

barriera dell'incesto a causa di un blocco che le avrebbe impedito di superare « la fissazione sulla madre e sulla sorella » [35].

Ora invece, in un ribaltamento completo del punto di vista, piuttosto che collocare l'amore per Agathe nella struttura del dramma edipico, si rileva come questo amore per la sorella « specchio » e « eco » mostri chiaramente strutture preedipiche, strutture narcisistiche assai antecedenti, rispetto alle quali gli elementi edipici indubbiamente presenti anch'essi nel testo musiliano (la morte del padre, le componenti anche erotiche di questo amore, l'incesto poi effettivamente compiuto) costituirebbero un'aggiunta successiva e una copertura dissimulante, e non viceversa come era parso in un primo tempo [36]: si tratterebbe di una semplice « copertura edipica », caso peraltro non raro, almeno secondo quanto viene asserito dalla psicoanalisi attuale [37].

---

[35] S. Freud, *Beiträge zur Psychologie des Liebenslebens*, in GW, vol. VIII, p. 79.

[36] In K. Laermann (*op. cit.*, p. 143 sgg.), ad esempio, l'appagamento narcisista, pur individuato dall'autore accanto alla componente edipica nell'amore per la sorella, era da interpretare come funzionale al soddisfacimento sublimato del desiderio edipico rimosso.

[37] Cfr. B. Grunberger, *op. cit.*, pp. 54-62 e p. 247. Secondo Grunberger è proprio la vistosa evidenza dello scenario edipico che induce a sospettarlo di essere una copertura e difesa nei confronti di conflitti preedipici preesistenti. Quale esempio dell'Edipo ostentato come difesa intellettuale dalla ferita narcisistica, lo psicoanalista Grunberger porta quello di *Brief an den Vater* (ivi, p. 57), in cui Kafka rimuoverebbe una profonda impotenza legata al trauma narcisistico attribuendola, con tutta la forza necessaria a mantenere la rimozione, a un impedimento esterno: secondo lo schema edipico al padre. Interessanti proposte di interpretazione di Kafka in chiave 'narcisistica' invece che 'edipica' sono, fra le altre, quelle di H. Böhme in *Mutter Milena: zum Narzißmusproblem bei Kafka*, in « Germanisch-romanische Monatsschrift », XXVIII (1978), n. 1, pp. 50-69, e di A. Lange-Kirchheim in *Kein Fortkommen. Zu Kafkas Erzählung* « Eine kleine Frau », in *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film*, hrsg. von W. Mauser, U. Renner und W. Schönau, Freiburg 1986, pp. 180-193.

Infatti diversamente che ai tempi di Freud in cui all'Edipo veniva attribuito quasi tutto, oggi la letteratura clinica più avvertita si chiede se proprio la vistosa evidenza dello scenario edipico non funzioni da occultamento e difesa nei confronti di conflitti narcisistici preedipici. E ci si chiede allora anche se un'interpretazione letteraria in chiave esclusivamente di psicoanalisi classica non sia destinata a fallire, o quanto meno a disconoscere in Edipo l'ombra di Narciso, che invece in molti casi, come in questo, è dominante.

Il « Du bist meine verlorene *Selbstliebe* » [38], detto da Ulrich a Agathe « sorella siamese » in un punto nodale della loro storia di cui l' « amore di sé » costituirà un Leitmotiv, tutto il motivo dell'aristotelica *philautia* [39], della sorella « gemella » specularmente identica a sé [40] che si snoda incantato e seducente nella terza parte del romanzo, non sono allora una difesa intellettuale e dissimulazione culturale del desiderio edipico censurato, ma piuttosto, al contrario, sono le componenti edipiche a funzionare da dissimulazione del più profondo desiderio narcisista.

Il « celeste » amore desessualizzato per la sorella non sarà più quindi da leggersi — freudianamente — come rimozione sublimante del desiderio sessuale per la madre irraggiungibile oggetto esterno, ma sono gli aspetti incestuosi che andranno visti come una sovrapposizione al più profondo desiderio preedipico — e in quanto tale presessuale — per la madre non ancora esperita come separata da sé [41]. E ne deriverà anche una curiosa conseguenza,

---

[38] MoE, p. 1213.

[39] Cfr. MoE, pp. 1317 e 1351-52.

[40] Cfr. MoE, parte terza, p. 676 e passim.

[41] Del resto il testo parla chiaro. Ciò che impedisce la realizzazione del desiderio incestuoso non è il suo divieto, l'interdetto edipico (« La decisione era presa e ogni divieto era ormai indifferente », MoE, p. 1083), ma la presenza di « un desiderio ancora più grande » (*ibidem*), il desiderio di massima intesa empatica e partecipativa, di « essere due creature e una sola » (MoE, p. 1060), residuo o derivato, in termini psicogenetici, dell'arcaico desiderio di simbiosi narcisistica.

che cioè non sarà più consigliabile interpretare soltanto Musil con Freud e il suo Edipo, ma anche paradossalmente, al contrario, tentare di interpretare Freud con Musil, vale a dire la « psicologia scientifica » con la coeva ma più anticipante « psicologia poetica », concedendo quantomeno il beneficio dell'ascolto all'obiezione rivolta in proposito dallo scrittore alla psicoanalista:

> La tenera dipendenza del bambino dalla madre; il suo desiderio di contatto e di calore; la beatitudine che gliene viene; questo eros non-sessuale, che Freud ha interpretato invece come sessuale... [42].

Con questa osservazione Musil cercava forse confusamente di additare nell' « eros non-sessuale », nella tenera dipendenza del bambino dalla madre, la fase arcaica, preedipica ed effettivamente pre-sessuale non ancora individuata dalla psicoanalisi del tempo [43].

Nella stessa direzione porta del resto oggi la rilettura di *Der bedrohte Ödipus* [44] in cui a ben vedere non si parla di Edipo e neppure del suo omologo capovolto, di quell'Oreste scherzosamente ipotizzato qui come successore psicoanalitico di Edipo, dato che quasi assente è la triangolazione familiare costitutiva di ambedue e tutto resta imperniato sulla madre — dotata o meno di « grembo » ac-

[42] R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, p. 1011.

[43] Anche Musil è assai intricato dagli innesti edipici su vissuti narcisistici: cosicché non riesce praticamente a parlare dei secondi se non in relazione ai primi, anche qui come in *Der bedrohte Ödipus* come in fondo in *Der Mann ohne Eigenschaften* (l'unico testo in cui cade ogni copertura edipica e la problematica narcisista appare in tutta trasparenza è *Die Amsel* che, troppo importante per essere considerato in questa sede, merita una trattazione a parte). Anche il passo testé citato sull'eros non-sessuale è infatti interno a un discorso sul coito interrotto o impedito di cui questo eros non-sessuale sarebbe la continuazione, « fisica » però sottolinea Musil, quasi animalesca e non « psichica e spirituale », (*ibidem*): niente sublimazione nel freudiano « amore celeste » quindi, ma intuizione di una libido tanto fisica e corporea quanto quella sessuale, soltanto di specie diversa.

[44] In PS, pp. 528-530.

cogliente, empatica o no [45]. Quello che anche qui cerca di farsi avanti dietro a Edipo o Oreste è invece proprio Narciso come viene inteso dalla psicoanalisi odierna, con il suo bisogno di calda ed empatica accoglienza nel « grembo materno » sentito quale estensione del proprio corpo, arcaico oggetto-Sé investito narcisisticamente.

Molto più serio di quanto non lo volesse il tono scherzoso, *Der bedrohte Ödipus* ipotizza il declino storico di Edipo e la sua sostituzione con Oreste, ma non li motiva con la ragione — all'Edipo pertinente — della perdita di importanza del padre nella struttura sociale e famigliare [46], bensì con quella — all'Edipo non pertinente — della perdita di capacità empatica da parte della madre. In questo senso Musil, credendo di parlare di Edipo e Oreste (stessa struttura edipica capovolta), parla in realtà di Edipo e Narciso, perché prevede giustamente il declino di Edipo ma lo attribuisce a quella che sarà invece la ragione storica dell'avanzare di Narciso, dell'aumento di patologie narcisistiche e della centralità assunta quindi dal narcisismo nella psicoanalisi attuale: la perdita di capacità empatica nella madre.

3. Sembra dunque che i testi di Musil riuscissero ad aggirare gli ostacoli e i paraventi frapposti dal modello edipico allora dominante, facendo intravedere dietro di essi l'ombra di Narciso, quello stadio arcaico preedipico che gli scavi della psicoanalisi coeva non riuscivano invece a portare alla luce.

Ma ancora più rilevante ai fini delle nostre riflessioni sul rapporto fra « psicologia scientifica » e « psicologia poetica » ci sembra essere un secondo aspetto che merita tutta la nostra attenzione e sul quale neppure la critica musiliana più recente e avvertita si è adeguatamente soffermata.

Il fatto cioè che di tale stadio arcaico, con un anticipo di circa mezzo secolo sulla psicoanalisi attuale e sulla sua

[45] PS, p. 530.

[46] Cfr. in proposito W. Mertens, *op. cit.*, p. 38.

ribaltata concezione di narcisismo, i testi di Musil sembrano anche intuire perfettamente la struttura psichica: le dinamiche fortemente relazionali e interattive che lo costituiscono, l'inestricabile miscuglio di investimento del sé e investimento dell'oggetto che lo caratterizza, e l'intima connessione di narcisismo e oggettualità che in esso psicogeneticamente si costituisce.

Dinamiche queste che nella stessa psicoanalisi moderna, che allo stadio preedipico pure ha rivolto tutta la sua attenzione, hanno faticato a farsi luce — se ne parla soltanto a partire dagli anni Settanta [47] —, perché andavano inevitabilmente a contraddire l'opposizione non solo freudiana ma di tutta una cultura tra narcisismo e oggettualità, narcisismo e altruismo, soggetto e oggetto ecc. E dinamiche che non erano state colte dalla prima fase della critica psicoanalitica musiliana perché essa, anche quando aveva individuato degli elementi narcisistici oltre che edipici nell' « altro stato » e nell'amore per la sorella, li aveva interpretati naturalmente, secondo il sapere analitico cui si richiamava, in chiave di teoria classica del narcisismo con debita e relativa patologizzazione, colpevolizzazione e discredito della *Selbstliebe* e quindi dell' « altro stato » stesso [48].

[47] La prima teoria di Kohut infatti colpevolizza ancora il narcisismo, ma a partire dagli anni Settanta, con *Narcisismo e analisi del Sé* (cit.) egli adotta una nuova visione che rifiuta la contrapposizione tra narcisismo e oggettualità, pur continuando a postulare due energie separate, libido narcisistica e libido oggettuale. Anche questa separazione viene successivamente a cadere nella teoria di Kernberg, che nel suo *Sindromi marginali e narcisismo patologico* (cit.) non vede più la necessità di postulare due forme diverse di libido.

[48] Cfr. K. Laermann, *op. cit.*, p. 149 e sgg., e H. Böhme, *Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays R. Musils und seinem Roman* « Der Mann ohne Eigenschaften », Kronberg/Ts. 1974, p. 438 e sgg. (si tratta della dissertazione di H. Böhme, le cui tesi interpretative sono state in seguito modificate dall'autore, con accenti di esplicita autocritica, in *Der Mangel des Narziß. Über Wunschstrukturen und Leiberfahrungen in R. Musils* « Mann ohne Eigenschaften » (cit.). Cenni a un narcisismo così inteso anche in K. Corino, *art. cit.*, e in J. Cremerius, *art. cit.*

È precisamente su queste dinamiche, ovvero sull'intima commistione di narcisismo e oggettualità che nello stadio arcaico della vita psichica ha la sua origine psicogenetica, che ci sembra cerchino di far luce a livello teorico alcune disquisizioni assai significative del capitolo dedicato all' « altro stato » nel saggio rimasto incompiuto e allo stadio di appunto *Der deutsche Mensch als Symptom.*

L'individuazione e formulazione della dimensione sommersa o dimenticata dell' « altro stato » — « altro » per sottolinearne la diversità rispetto alla norma — preoccupava assai Musil e di essa lo scrittore si sforzò per successivi tentativi e approssimazione di dare una definizione teorica, a gran fatica perché inevitabilmente andava ad arenarsi contro le insufficienze delle nostre strutture concettuali e linguistiche, prima fra tutte l'opposizione distintiva congenita alla struttura del pensiero moderno occidentale, l'opposizione fra soggetto e oggetto:

> Abbiamo moltissime descrizioni di questo altro stato.
> Sembrerebbero avere tutte in comune il fatto che il confine fra io e non-io è meno netto del solito, e una certa inversione del rapporto [...] Mentre di solito l'io si impadronisce del mondo, nell'altro stato questo affluisce entro l'io oppure si mescola con lui oppure lo supporta e simili [...] Si diventa parte delle cose (si comprende la loro lingua).
> Il comprendere in questo stato non è impersonale (oggettivo), ma estremamente personale come una corrispondenza fra soggetto e oggetto.
> . . . . . .
> Abbraccia comportamenti tanto egoistici che altruistici.
> . . . . . .
> Questo stato può connotarsi tanto come attivo che come passivo, in nessun caso però come indifferente [...]
> Esso mostra tanto un accrescimento della soggettività quanto il suo attenuarsi: ma in ambedue i casi nessuna oggettività. Doppia soggettività. Visto dal di fuori quindi un ampio contatto oscillante verso l'interno o verso l'esterno, un prevalere o ritrarsi del mondo: in nessun caso però indifferenza. Il contrario dell'oggettività è un prevalere dell'io o un prevalere degli oggetti, ma non è la sogget-

tività. Si tratta qui di una *diversa suddivisione*; *quella fra soggettivo e oggettivo nasceva dall'atteggiamento razionale* (evidentemente di: *emozionale-razionale*).
Si può dire che si tratta di una *dereificazione tanto dell'io quanto del mondo.*
Si tratta di un modo diverso di giudicare. L'opposizione egoista-altruista perde il suo significato... [49].

Questa « diversa suddivisione » che cerca faticosamente di farsi strada e di prendere parola qui, ci sembra presenti varie analogie con la nuova riperimetrazione delle esperienze psichiche tentata dalla psicoanalisi attuale che stenta a formularsi perché priva anch'essa delle concettualizzazioni linguistiche adeguate (basti pensare alle ambiguità che circondano la concezione metapsicologica e il termine stesso di narcisismo e all'uso ampiamente equivoco e anche contraddittorio che di volta in volta se ne fa nella letteratura psicoanalitica) [50].

La « diversa suddivisione » di Musil, diversa da « quella fra soggettivo e oggettivo [che] nasceva dall'atteggiamento razionale » e da individuarsi piuttosto in quella fra « emozionale e razionale », ci sembra cioè presentare analogie con la nuova suddivisione tentata dalla psicoanalisi moderna, che non contrappone più come la psicoanalisi classica narcisismo a oggettualità, considerati ormai strettamente interdipendenti, ma contrappone piuttosto narcisismo-oggettualità normali, cioè empatici — « emozionali » per dirla alla Musil — a narcisismo-oggettualità patologici, cioè freddi, non empatici — « razionali » per dirla alla Musil. Nell'accezione di razionalità, s'intende, considerata in questo saggio, quella « impersonale » e « indifferente » definita per questo anche « alienazione » [51], quella costituita e caratterizzata da « assenza di sentimenti » o da « sentimenti

[49] PS, pp. 1393-94, corsivi nostri.
[50] Sulle contraddittorie oscillazioni semantiche assunte dal concetto di narcisismo nella letteratura psicoanalitica, si veda S.E. Pulver, *Narzißmus: Begriff und metapsychologische Konzeption*, in « Psyche », 26 (1972), p. 3 e sgg.
[51] PS, p. 1393.

freddi » [52] che Musil, come più tardi Horkheimer e Adorno [53], riteneva tipica della ragione moderna, anzi tanto connaturata alla nostra stessa idea di razionalità e conoscenza da parerci persino ovvia, mentre ovvia non è se fino a tempi relativamente recenti, almeno fino a Kant, una certa dose di empatia veniva ritenuta persino indispensabile all'atto del conoscere [54].

Ma torniamo alle analogie di cui si diceva fra le disquisizioni di Musil testé citate e la psicoanalisi attuale. Accostando questi due tentativi pur così diversi e lontani nel tempo di dar voce alla stessa esperienza psichica, si potrebbe con una certa audacia ma anche con qualche legittimità instaurare questo parallelismo:

Non si tratta più

per Musil:
della vecchia suddivisione fra soggetto e oggetto, fra egoismo ed altruismo

per la psicoanalisi attuale:
della vecchia contrapposizione fra libido dell'io e libido dell'oggetto, fra narcisismo e altruismo.

Ma si tratta piuttosto di una diversa suddivisione, la cui linea di demarcazione, se vogliamo vederla topologicamente, scorre perpendicolare alla precedente, poiché attraversa tanto l'ambito del soggetto quanto quello dell'oggetto, non stando più ad indicare un'opposizione fra i due, quanto piuttosto un'opposizione fra l'investimento

[52] MoE, p. 1192.
[53] Si vedano le analisi della teoria della conoscenza kantiana e del suo schematismo in relazione alla moderna razionalità calcolante nel saggio su Kant *Juliette oder Aufklärung und Moral*, in: M. Horkheimer und T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1947.
[54] Cosa che è stata sottolineata in più sedi da Ernst Bloch (Cfr. esempio: E. Bloch, *Das Materialismus-Problem. Seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt am Main 1972, p. 216).

libidico di ambedue (l' « emozionale » di Musil, detto anche « Liebe » tout court [55]) e il ritiro di investimento libidico da ambedue, dall'io *e* dai suoi oggetti, con la conseguente reificazione dell'io *e* del mondo di cui parla Musil [56]. Ammesso e non concesso poi che di soggetto e oggetto abbia ancora senso parlare vista l'inestricabile compenetrazione fra i due ed essendo queste, rileva qui Musil, concettualizzazioni fittizie che « nascevano dall'atteggiamento razionale » [57].

Si tratta quindi di un'altra suddivisione

per Musil fra:

emozionale	razionale
dereificazioni tanto dell'io quanto del mondo	indifferenza, reificazione tanto dell'io quanto del mondo

per la psicoanalisi attuale fra:

rapporto « normale », cioè empatico, amorevole ecc. tanto con l'io che con l'oggetto.	rapporto « patologico », cioè non empatico, freddo, indifferente ecc. tanto con l'io che con l'oggetto.

[55] PS, p. 1399.

[56] Concetto questo analogo a quello di reificazione marxiana: a causa dell'atrofizzarsi di tutti i sensi nel senso dell'avere, l'uomo si estranea, si aliena tanto da sé quanto dai suoi oggetti che gli appaiono quindi ambedue come cose estranee e disumane. (Cfr. K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in: K.M. *Frühe Schriften*, I Bd., hrsg. von H.J. Lieber und P. Furth, Stuttgart 1971, pp. 590-99). Di tale reificazione o alienazione marxiana il narcisismo-oggettualità patologico con il suo ritiro della libido tanto dall'io quanto dagli oggetti costituisce fondamentalmente il correlato psichico. Su amore e reificazione in Musil, in particolare nel suo teatro, si vedano le fini analisi di B. Cetti Marinoni in « *Liebe ist gar nie Liebe* ». *Zum Verhältnis von Liebesthematik und dramatischer Struktur in Musils Theater*, in « Studi tedeschi », 1987 (XXX), n. 1-3.

[57] Si tratta della razionalità oppressiva, calcolante e violenta (PS, p. 1392) dello « stato normale » (PS, p. 1399) analizzata ampiamente in altre parti di questo saggio, che mira al « dominio del mondo » in nome dell' « autoconservazione » (*ibidem*) e il cui sog-

4. Questa dimensione così essenziale della vita psichica e la relativa fase arcaica in cui essa psicogeneticamente si costituisce, che Musil come abbiamo visto faticava ad enucleare a livello teorico nei saggi, si ritrova esposta in modo assai più convincente, con illuminanti indicazioni sulle sue dinamiche e strutture, una volta incarnata nel corpo poetico musiliano, nella terza parte del romanzo, *Ins Tausendjährige Reich*, dove si narra appunto dell'esperienza dell' « altro stato » vissuta da Ulrich e da Agathe. Le intuizioni faticosamente formulate in *Der deutsche Mensch als Symptom* sulla commistione fra narcisismo e oggettualità trovano un'espressione assai più adeguata, facile e felice nel mezzo narrativo, una volta svolte cioè nella dispiegata narratività del romanzo e nelle sue descrizioni introspettive di concrete fenomenologie psichiche.

Prendiamone una pagina tratta da un dialogo fra Ulrich e Agathe nel significativo capitolo della terza parte dal titolo « I fratelli siamesi », e leggiamola tenendo presente il passo testé considerato di *Der deutsche Mensch als Symptom* di cui essa, come molte altre pagine di *Ins Tausendjährige Reich*, si può ritenere costituisca una sorta di ampia e distesa ritrascrizione poetica:

Se ripenso alla mia *più remota infanzia* direi che allora *interno e esterno quasi non erano separati.* [...] In fondo non possedevamo ancora noi stessi, anzi non esistevamo ancora, la nostra condizione personale non era chiaramente distinta da quella del mondo. Sembra un'affermazione strana eppure è vera: i nostri sentimenti, le nostre volizioni e il nostro io non erano ancora interamente dentro di noi; ma, più strano ancora, si potrebbe anche dire che non erano ancora interamente staccati da noi. Infatti se oggi tu che credi di essere interamente in possesso di te stessa, dovessi chiederti chi sei effettivamente, faresti questa scoperta. *Ti vedrai sempre dall'esterno come una cosa.* Ti renderai conto che in un'occasione diventi triste e in un'altra ti arrabbi, così come il tuo cappotto una volta è bagnato e un'altra volta caldo. Avrai un bell'osservarti, riuscirai tutt'al più a scoprirti, mai però a entrarti dentro. *Tu resti al di fuori di te stessa*, qualunque cosa tu faccia,

getto si costituisce precisamente attraverso l' 'assoggettamento', la riduzione a oggetto di ogni cosa.

meno quei pochi momenti appunto in cui la gente direbbe che sei fuori di te. In compenso noi adulti siamo giunti a *poter pensare in ogni occasione « Io sono »*, se questo ci diverte. Tu vedi una carrozza e in qualche modo vedi anche come un'ombra: « Io vedo una carrozza ». Tu ami o sei malinconica, e vedi che lo sei. In senso assoluto però non c'è né la carrozza né la tua malinconia né il tuo amore, e compiutamente non ci sei nemmeno tu stessa. Nulla esiste proprio così com'era una volta, nell'infanzia. Invece *tutto quello che tocchi è al confronto irrigidito* fino al tuo intimo appena sei giunta a essere una « personalità » e ne avanza, *ricoperta da un'esistenza soltanto esteriore, una sottile nebbia spettrale di certezza di sé (Selbstgewißheit) e di avvilita Selbstliebe.* Che cosa c'è che non va? Si ha l'impressione che qualcosa si potrebbe ancora salvare! Non si può poi sostenere che un bambino esperisca in modo completamente diverso da un uomo! Non conosco risposte definitive a tali problemi, chi pensa questo e chi pensa quello. Ma da molto tempo io vi ho risposto così: *ho perduto l'amore per questa specie di io e per questa specie di mondo* [58].

Vediamo come in questo brano la « diversa suddivisione » teorica di «emozionale-razionale» proposta in *Der deutsche Mensch als Symptom*, una volta incarnata nel corpo poetico, si trasformi e travasi in quella cara a Musil di infanzia e maturità: qui infanzia e maturità non vanno prese alla lettera, non stanno a significare soltanto se stesse ma stanno anche per « emozionale » e « razionale », per « altro stato » e « stato normale ».

È evidente dal contesto infatti che più che l'incantato mondo dell'infanzia visto nostalgicamente dall'adulto (o che il desiderio nevrotico di 'regredirvi', secondo le interpretazioni in chiave di psicoanalisi classica [59]) è espresso qui, come spesso in Musil, uno stato « emozionale », di benessere, sognato da uno stato freddo e raggelato di disagio, che non esiteremmo a interpretare come uno stato di narcisismo-oggettualità normali sognato da una condizione di narcisismo-oggettualità patologici e proiettato nell'infanzia, anzi in quella « più remota », cioè nella fase arcaica simbiotica in cui « interno e esterno quasi non erano

[58] MoE, pp. 902-903, corsivi nostri.

[59] Cfr. K. Laermann, *op. cit.*, p. 149. Ma su questo tipo di interpretazione avremo modo di soffermarci più a lungo in seguito.

separati » [60], che di tale narcisismo normale è effettivamente il momento costitutivo e in cui anche il bambino meno appagato empaticamente l'ha sporadicamente sperimentato, detenendone brandelli di memoria successivamente rimossi dal sistema di difese della sua personalità narcisista patologica che si è costituita sulle ferite narcisistiche primarie.

Questo « stato normale », ovvero di disagio consueto, viene visto qui, nel capitolo della terza parte dal titolo « I fratelli siamesi », ormai retrospettivamente, dalla prospettiva dell' « altro stato », quando ormai sta per essere superato e quindi con un'acquisita perfetta consapevolezza delle sue dinamiche e patologie psichiche. Vediamo quindi le condizioni di narcisismo-oggettualità patologici — ma socialmente normalizzati tanto da meritare il nome di « stato normale » —, che traspaiono in questo brano. Scarso investimento libidico di sé, quindi scarsa coesività e penoso senso di frammentazione (« Tu resti al di fuori di te stessa »), che vanamente si tenta di compensare lusingandosi di poter « pensare in ogni occasione 'Io sono' » — ironica e amara rievocazione musiliana dell'autocoscienza su cui si fonda il soggetto moderno e la sua supposta onnipotenza [61]! Conseguenti scarsi senso di sé e autostima: la « Selbstgewißheit » e « Selbstliebe » ridotte a nebbia spettrale, ad evanescenti residui, a sopravvivenze « avvilite » soffocate da un' « esistenza soltanto esteriore »,

[60] Analogamente, nel passo testé citato di *Der deutsche Mensch als Symptom*, si diceva che nell' « altro stato » il « confine fra io e non-io è meno netto del solito ». E la psicanalista Margaret Mahler, nota per i suoi studi sull'arcaica « fase simbiotica », così ne presenta l'elemento essenziale: « l'idea illusoria di un confine comune a due individui in realtà separati » (Cfr. M. Mahler e altri, *op. cit.*, p. 64).

[61] Sul soggetto moderno « padrone di sé e dominatore del mondo » e sulla sua razionalità del dominio visti ambedue come tentativi di compensare profonde ferite narcisistiche e quindi come espressioni di tipiche patologie narcisistiche quali il desiderio di onnipotenza, l'Io grandioso ecc. si veda H. e G. Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1983.

un'esistenza apatica e superficiale di un io che agisce automaticamente senza la partecipazione in profondità del Sé [62].

Sempre assai sensibile alle connessioni fra narcisismo e oggettualità, è lo stesso Ulrich-Musil a fornire subito la diagnosi di questo malessere. Non c'è più libido narcisista, è stata perduta, rimossa dalla dimensione adulta, *quindi* non c'è più libido oggettuale: « ho perduto l'amore per questa specie di io e per questa specie di mondo ». E in assenza di amore per sé e per il mondo, ovvero con il ritirarsi dell'investimento libidico dall'io *e* dai suoi oggetti, succede che ambedue si raggelino e irrigidiscano diventando cose. « Ti vedrai sempre dall'esterno come una cosa [...] tutto quello che tocchi è irrigidito », dice Ulrich ad Agathe, traducendo in concreti vissuti psichici nel corso di questa descrizione introspettiva quella « reificazione tanto dell'io quanto del mondo » di cui si diceva in *Der deutsche Mensch als Symptom.*

Ma quali sono quella « specie di io » e quella « specie di mondo » per cui si è perduto l'amore? Quelli cosiddetti adulti che si sono lasciati alle spalle ogni residuo di infanzia e della sua capacità empatica o partecipativa, che hanno soffocato l' « albero dell'amore », (« un rapporto infantile col mondo, di confidenza e abbandono ») per far prosperare l' « albero della violenza » (« quella spinta a prendere d'assalto la vita e dominarla ») [63]. Un io e un mondo — cioè strutture e dinamiche non solo individuali ma anche sociali — freddi e apatici quindi, o per meglio dire 'patologici', ma così diffusi e generalizzati da costituire ormai la norma e che Musil, riferendosi a un canone di normalità socialmente dominante, chiama quindi « stato normale ».

È un io emotivamente apatico, passivo, che « conduce un'esistenza che non lo tocca intimamente » e che, privo com'è di empatia per i suoi oggetti interni, per le sue

[62] Cfr. qui p. 5. Nell'analisi in corso e che seguirà applicheremo le teorie della psicanalisi attuale esposte qui a p. 5 e sgg.

[63] MoE, pp. 591-592.

« qualità che gli sono indifferenti » [64], non può neppure investire libidicamente gli oggetti esterni, gli altri, il mondo. Ma nella reciprocità interattiva tipica delle relazioni oggettuali, sono gli stessi oggetti esterni, l'altro dal soggetto, il partner relazionale — la madre prima, la società e il mondo poi — che, freddi e apatici, non consentendo il riconoscimento e il rispecchiamento non permettono all'io di sviluppare una vita « emozionale ». È il gelido mondo della razionalizzazione totale, tecnologico e urbanizzato, incapace di qualsiasi risposta empatica, l'astratto mondo della città in cui « gli eventi sono così numerosi che non si riesce più a entrare in rapporto con essi » [65], non riuscendo così neppure a entrare in rapporto con gli oggetti interni, con se stessi: è infatti nel « *corpo* raggelato e pietrificato della città » [66], città-corpo descritta poco prima, come altrove in Musil, con metafore materne di freddezza e rigidità, che Ulrich ne ha per la prima volta la consapevolezza: « Semplicemente io non amo me stesso » [67].

Ma con il procedere della narrazione, l' « inversione di rotta » [68] e il passaggio alla terza parte si assiste a una

[64] MoE, pp. 148, 150, 151. Ma nell'ampio spettro di variazioni diverse dello stesso motivo tipico del romanzo musiliano, questa 'assenza di qualità' negativa, apatica e reificata si trasformerà nell'altro stato in un' 'assenza di qualità' empatica nel segno dell'amore e della mistica, formazione reattiva alle qualità saldamente e meschinamente possedute come 'proprietà': « Appena riesco a non provare verso Agathe alcun egocentrico egoismo (*Ichsucht*) e neppure un sentimento ostile-indifferente, ecco che essa trae fuori di me le qualità come la montagna magnetica la chioderia di una nave! Io mi disciolgo moralmente in uno stato atomico originario in cui non sono né io né lei! » (MoE, p. 960).

[65] Cfr. MoE, p. 649. Il passo completo suona: « in città, dove gli eventi sono mille volte più numerosi, non si riesce più a entrare in rapporto con essi: e lì ha inizio la famigerata astrattezza della vita ».

[66] MoE, p. 153, corsivo nostro.

[67] *Ibidem.* Per una trattazione più ampia ed esauriente delle patologie narcisiste rintracciabili nel primo libro di *Der Mann ohne Eigenschaften*, rimandiamo a H. Böhme, *Der Mangel des Narziß*, cit.

[68] MoE, titolo dell'ultimo capitolo della seconda parte.

progressiva presa di coscienza di queste patologie, al parallelo tentativo di esperire finalmente narcisismo e oggettualità empatici, « sani » e al ritrovamento quindi, incarnato nella sorella Agathe, di quel che era andato perduto ed era fin lì mancato, del proprio « amore di sé » [69]. Il romanzo narra il progressivo riaffiorare di quest'altra dimensione della coscienza « emozionale » ed empatica, questa « parte tenera e in ombra dell'essere suo » [70] raffigurata dall'albero sommerso e dimenticato dell'amore, che pur rimosso aveva continuato a lanciare segnali qua e là e che riemerge prepotentemente nella vita del protagonista con il riapparire della « sorella dimenticata » [71], rappresentante simbolico dell'altra parte di sé fino ad allora rimossa. Perché Agathe, abbiamo visto, non sta a significare la madre come oggetto esterno di desiderio incestuoso, ma nella sua specularità empatica sta a significare finalmente l'amorevole madre « specchio », che acconsente e si presta alla relazione simbiotica, all'estensione degli investimenti narcisistici, venendo esperita in tal modo come espansione del proprio stesso corpo.

Ed è forse proprio l'apparente paradosso (apparente perché tale solo per la nostra logica e linguaggio costruiti sull'opposizione distintiva di soggetto e oggetto) di questo arcaico oggetto-Sé [72], oggetto esperito come parte del soggetto, nonché dei suoi più maturi derivati quali gli oggetti interiorizzati della cui sedimentazione anche il soggetto adulto è costituito, che cerca espressione metaforica attraverso tutto il famoso Leitmotiv dei « fratelli siamesi » o dei « non divisi e non uniti » [73], delle « due creature e una sola » [74], motivo che viene introdotto la prima volta da una concretissima descrizione fenomenologica intrapsichica di tale vissuto corporeo:

[69] Cfr. MoE, p. 899.
[70] MoE, p. 592.
[71] MoE, titolo del primo capitolo della terza parte.
[72] Cfr. H. Kohut, *op. cit.*, p. 8.
[73] MoE, titoli dei capitoli 25 e 62 della terza parte.
[74] MoE, p. 1060.

> egli [Ulrich, in quel momento fisicamente vicino ad Agathe], pur trovandosi senza dubbio nella propria pelle, si sentiva tratto fuori di sé, come se gli venisse dato un secondo corpo molto più bello [75].

E solo attraverso questa esperienza fusionale con l'oggetto-Sé, nell'esperire l'altro come estensione di sé, succede che si esperisca riflessivamente anche sé come oggetto d'amore dell'altro. Il passo continua infatti con la famosa frase di Ulrich: « Adesso so cosa sei, tu sei il mio amore per me stesso! » [76].

In complicate stratificazioni, la figura di Agathe si trova così a condensare contemporaneamente diversi significati e vissuti psichici.

Essa è un oggetto esterno, reale, con cui diversamente dagli oggetti disincarnati e astratti dello « stato normale », si riesce finalmente ad entrare in un rapporto « emozionale » e che con il suo riscontro empatico consente a Ulrich quel che in termini analitici si direbbe una traslazione « speculare alteregoica-gemellare » [77], di trasferire cioè su di lei la madre arcaico oggetto-Sé, in una riattivazione consapevolizzante e risanatrice della fase arcaica e in un tentativo di operarne la « restaurazione narcisistica » [78], di reintegrarne cioè le carenze prendendone coscienza e cercando di sperimentare in loro vece un « narcisismo sano ». Così gli riappare Agathe, la sorella da tempo dimenticata, dopo la lunga lontananza o rimozione: nel suo stesso abbigliamento, tanto somigliante da sembrargli « gemella » [79], un suo alter-ego al femminile, un « doppione nell'altro sesso » [80]:

> Aveva la sensazione che lui stesso fosse apparso sulla soglia e si venisse incontro: soltanto più bello e immerso in uno splendore in cui egli non si era mai visto. Per la prima volta lo colse il pen-

[75] MoE, p. 898.
[76] MoE, p. 899.
[77] Per usare la terminologia di Kohut (Cfr. H. Kohut, *op. cit.*, passim).
[78] Cfr. B. Grunberger, *op. cit.*, p. 200.
[79] Cfr. MoE, pp. 675-676.
[80] MoE, p. 905.

siero che sua sorella fosse una fantastica ripetizione e trasformazione di se stesso [81].

Agathe è l'amorevole specchio che gli rimanda un'immagine di sé positiva, « più bella » di quanto egli, privo com'era stato fino ad allora di amore per se stesso, avesse mai avuto. E viceversa in una perfetta reciprocità perché vicendevole è il processo fra i fratelli, Ulrich fa da specchio ad Agathe, cosicché si instaura fra di loro:

Una maniera speciale di completarsi vicendevolmente, come due specchi si rimandano l'un l'altro la stessa immagine, che diventa così sempre più consistente [82].

Sempre più salda e consistente diventa attraverso il rispecchiamento l'immagine di sé e Agathe assume in tal modo l'ulteriore significato di quell'oggetto positivo permanentemente interiorizzato della cui sedimentazione il soggetto anche adulto è costituito, l'altro introiettato da cui ci si sente amati acquisendo con ciò la capacità di autoamarsi, l'autostima, la « Selbstliebe » per l'appunto. Ed essendo l'empatia per gli oggetti interni connessa all'empatia per gli oggetti esterni — si ama e si è amati dall'oggetto in sé e fuori di sé — [83], è solo la ritrovata « Selbstliebe » che consente finalmente di accedere alla « Nächstenliebe », la capacità empatica di amare e comprendere gli altri, l'autentico ma assai raro oggigiorno [84] amore partecipativo per il prossimo. « Nächstenliebe » che Ulrich esperimenta incerto per la prima volta naturalmente con Agathe, la quale si trova quindi a rappresentare contemporaneamente anche il primo oggetto non più arcaico ma esterno e separato da sé, investito di libido oggettuale matura da parte di Ulrich.

Il tema della « Selbstliebe », assolutamente inscindibile nella terza parte del romanzo da quello della « Nächstenliebe » tanto da costituire un superamento radicale dell'opposizione fra narcisismo e oggettualità, egoismo e altruismo in una profonda percezione invece dell'inestricabile connessione fra investimento dell'io e dell'oggetto, si sviluppa nel corso di tutto *Ins Tausendjährige Reich* fino agli ultimi manoscritti cui Musil lavorò prima di morire, lungo il filo della reinterpretazione del precetto cristiano « ama il prossimo tuo come te stesso » e della confutazione della sua interpretazione corrente, per approfondirsi e precisarsi poi nel confronto di questo precetto con il concetto aristotelico di *philautia*.

Il tema della « Nächstenliebe » è introdotto parallelamente a quello della ritrovata « Selbstliebe » nel capitolo « I fratelli siamesi » [85], viene ripreso dal capitolo « Ama il tuo prossimo come te stesso » [86] e continua a snodarsi via via per il romanzo fino a quando il precetto cristiano viene reinterpretato sulla scorta del concetto di Aristotele, cioè, dice Ulrich alla sorella, « di un famoso autore da cui il cristianesimo ha imparato molto, tranne proprio questo, purtroppo ». Ulrich illustra la *philautia* a suo modo così:

Mezzo millennio prima di Cristo egli ha insegnato che chi non ama se stesso nel modo giusto, non può amare neppure gli altri. Poiché il giusto amore verso di sé è tutt'uno con la naturale bontà verso gli altri. L'amore per se stesso (*Selbstliebe*) non è dunque egoismo (*Ichsucht*), bensì bontà [87].

Ed è in questa direzione che i fratelli, nella esegesi del precetto cristiano a cui a più riprese si erano accinti, da tempo avevano cercato di reinterpretarlo, nel senso cioè di un'assoluta equivalenza e reciproca interdipendenza delle due forme d'amore e quindi di un'assoluta reversibilità del precetto stesso:

Allora per questo si dice: Ama il tuo prossimo come te stesso? Potrebbe anche dirsi alla rovescia: Ama te stesso come il tuo prossimo [88].

[81] MoE, p. 694.
[82] MoE, p. 1353.
[83] Cfr. O. Kernberg, *op. cit.*, p. 325 e sgg.
[84] Sulla difficoltà di un'autentica esperienza di questo amore oggi cfr. MoE, capitoli 41 e 48 della terza parte.

[85] MoE, p. 899.
[86] MoE, p. 1211 e sgg.; cfr. anche MoE, pp. 1059-1060.
[87] MoE, p. 1317. Sulla *philautia* cfr. anche pp. 1351-1352.
[88] *Ibidem*.

5. Eppure, benché il tema della *Selbstliebe* non compaia mai nel romanzo disgiunto da quello della *Nächstenliebe* e la loro profonda connessione venga ripetutamente e insistentemente sottolineata da Musil, ciononostante gli elementi narcisistici colti nell'« altro stato » dalla prima fase della critica psicoanalitica musiliana — quando e se erano stati colti — erano stati interpretati come abbiamo accennato in maniera assai diversa.

Ispirata alla concezione tradizionale del narcisismo, alla sua colpevolizzazione non solo freudiana come egoismo [89], alla sua opposizione all'altruismo, le sfuggivano completamente, come sfuggivano al sapere analitico classico cui essa si ispirava, le dinamiche fortemente relazionali e interattive, mescolanti narcisismo e oggettualità, che trovano espressione nei testi di Musil.

L'« altro stato » veniva quindi patologizzato dalla critica psicoanalitica — e visto con sospetto ideologico per la verità anche dall'altra [90] — perché arduo risultava cogliere il nesso tra narcisismo e oggettualità ad una cultura avvezza alla loro reciproca esclusione, e cogliere quindi le componenti oggettuali del grande motivo della *Selbstliebe*, pur così esplicite nel testo con il parallelo motivo della *Nächstenliebe* — ma si vede soltanto quel che si vuole, o si può, vedere... E la « Selbstliebe » la si vedeva esclusivamente in queste interpretazioni come « perdita dell'oggetto », regressione nevrotica all'infanzia, fissazione allo stadio narcisistico infantile di libido dell'io mai superato nella « più matura » oggettualità o libido dell'oggetto [91]. Per

[89] Quanti « Selbstliebe » tradotti con « egoismo » anche nell'edizione italiana! Da non imputarsi alla bella traduzione della Rho naturalmente, ma all'ostinata equivalenza amore di sé = egoismo inscritta in tutta la nostra cultura.

[90] Del tutto estranea a tale sospetto non è stata neppure chi scrive, se non esplicitamente per lo meno implicitamente, nell'aver sempre trascurato l'« altro stato » a favore della componente « saggistica » di Musil. Di avermelo puntualmente fatto notare sarò sempre grata a Ferruccio Masini (cfr. la recensione al mio *Musil. La metafora della scienza*, nel « Corriere del Ticino. Cultura », anno XV, n. 16).

[91] Cfr. K. Laermann, *op. cit.*, p. 149 e sgg., e H. Böhme, *Anomie*

tacere poi di quella critica che in nome di psicoanalisi e marxismo (una certa psicoanalisi e un certo marxismo, s'intende) ha usato la prima per meglio suffragare il secondo, screditando psicologicamente come fallimento esistenziale — narcisismo come perdita dell'oggetto ecc. — quel che aveva da tempo condannato ideologicamente come responsabilità sociale — soggettivismo come perdita della realtà, asocialità, mancanza di 'impegno' ecc.

Alla fine e alla luce di queste considerazioni viene però un sospetto. Il sospetto che la *Liebe*, l'albero dell'amore soffocato dalla nostra cultura, venga collocata da Musil nell'« altro stato » e connessa al « rapporto infantile col mondo » [92], proiettata cioè nell'infanzia, non solo perché nella primissima infanzia effettivamente si costituisce la capacità empatica verso sé e gli oggetti, ma anche per un altro elemento determinante ai fini del nostro discorso. E cioè perché in una cultura dalla patologia narcisistica e oggettuale generalizzata come quella moderna, l'idea o meglio l'autorappresentazione di maturità è paradossalmente la razionalizzazione di questa patologia — se vogliamo il controllo razionale di questa disperazione — e invece si relega nell'infanzia e regressione o regressione all'infanzia proprio la normalità, quello che oggi viene detto narcisismo « sano » o « normale » [93].

Insomma le autorappresentazioni della cultura del tempo di Musil e in gran parte ancora della nostra — anche se proprio le nuove definizioni di narcisismo « normale » e « patologico » desunte dalla psicoanalisi più recente [94] che stiamo usando qui stanno forse ad annun-

und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays R. Musils und seinem Roman « Der Mann ohne Eigenschaften », cit., p. 438 e sgg.

[92] MoE, p. 592.

[93] Cfr. il capitolo « Narcisismo normale e patologico » in: O. Kernberg, *op. cit.*, p. 320 e sgg.; inoltre quanto su narcisismo « sano » e « disturbato » in: W. Mertens, *op. cit.*, p. 69.

[94] Cfr. O. Kernberg, *op. cit.*, p. 320 e sgg.

ciare un'inversione di rotta — tendono paradossalmente a normalizzare narcisismo e oggettualità « patologici » e a patologizzare invece proprio quelli « normali ».

È ovvio del resto che una cultura e una società strutturate su forme di narcisismo patologico per sopravvivere e autoconservarsi non possano che autolegittimarsi razionalizzando e 'normalizzando' le proprie patologie nelle proprie autorappresentazioni ideologiche — in quello che Musil chiama infatti riferendosi a un canone di normalità dominante « stato normale » —, screditando e relegando viceversa nella diversità e nell'alterità — in quello che Musil chiama infatti « altro stato » — il narcisismo normale.

E a queste razionalizzazioni ideologiche c'è il sospetto che non sfugga del tutto neppure la psicoanalisi stessa la quale, pur armata com'è per attaccare *ideologiekritisch*, nei suoi risvolti di « psicologia scientifica » e sapere 'forte' è attraversata tuttavia essa stessa come ogni sapere-potere, che lo voglia e lo sappia o no, da forti correnti ideologiche, quelle della falsa coscienza costitutiva del campo sociale in cui opera [95].

Vi sfugge invece assai più facilmente quel sapere 'debole', ad assai più debole statuto di scientificità, meno sistematizzato e quindi meno esposto a infiltrazioni ideologiche che è la « psicologia poetica », la quale, come vedremo in seguito, nella sua specifica fluidità detta da Musil « non razioide » sfugge a griglie e maglie della sistematicità, all' « irrigidimento ideologico » [96], ai dispositivi di sapere-potere.

In questo senso allora la contrapposizione fra narcisismo e oggettualità e la conseguente svalutazione dell'amore di sé come immaturo, egoistico o patologico della psicoanalisi classica potrebbero presentare residui di quella falsa coscienza del campo sociale da cui neppure la psicoanalisi è immune, di quella autorappresentazione ideologica con cui l'intera cultura e società moderna occidentale ha cercato almeno da Kant in poi di legittimare se stessa svalutando e rimuovendo la *Liebe*, i desideri, le emozioni, per razionalizzare invece le proprie patologie narcisistiche [97], la propria disperata mancanza di amore di sé e quindi di amore, di libido dell'io e quindi di libido tout court. E nella psicoanalisi attuale, che rivaluta radicalmente l'amore di sé negando la contrapposizione fra narcisismo e oggettualità, si assiste molto probabilmente all'affiorare proprio di quel rimosso, ora che quel momento della cultura umana — 'moderno' o come altrimenti lo si voglia chiamare — dà forse segni di stanchezza e si allentano quindi le sue autolegittimazioni ideologiche.

[95] Cfr. E. Morpurgo, *I territori della psicoterapia*, Milano 1985, p. 140.

[96] MoE, p. 1886.

E la musiliana « psicologia poetica », sapere debole assai lontano da forme di sapere-potere e lontano quindi dalle correnti ideologiche, evidenziando le patologie dello « stato normale », della supposta normalità dell'epoca e rivalutando invece l' « altro stato » con la sua *Selbstliebe*, si trova forse ad essere stata anche in questo ampiamente anticipante.

III. *Letteratura e psicoanalisi: conclusioni*

1. Ora, alla luce del ribaltamento critico di cui si è parlato e soprattutto alla luce di questi nuovi rinvenimenti sui testi musiliani, ci sembra che anche l'atteggiamento diffidente di Musil verso la psicoanalisi coeva di cui si diceva qui nella premessa e le relative considerazioni teori-

[97] Sulla cultura moderna da Kant e dall'Aufklärung in poi vista come razionalizzazione di patologie narcisistiche si veda l'illuminante studio *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1983, di Hartmut e Gernot Böhme (Hartmut è il germanista di cui sono stati citati in precedenza i lavori su Musil, Gernot è filosofo). Questo testo dei fratelli Böhme che si propone, in esplicita polemica con Habermas, « non di portare a compimento il progetto del moderno ma di rivederlo » (*ivi*, p. 11) ha provocato una vivace risposta da parte di Habermas stesso in *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1985, pp. 352-360.

che sul rapporto fra letteratura e psicoanalisi o, per usare le sue parole, fra « psicologia poetica »[98] o « altra psicologia »[99] e « psicologia scientifica » vadano viste in nuova luce. Esse hanno il limite di comparire disseminate in contesti teorici più ampi o in inediti disordinati e di non coagularsi mai in un testo con cui Musil prenda posizione sul tema, in un confronto diretto con la psicoanalisi che egli cercò sempre con imbarazzo di evitare[100] e la cui mancanza ha indubbiamente prestato il fianco alle interpretazioni arbitrarie di cui si diceva appunto nella premessa.

Considerate prevalentemente dalla prima fase della critica psicoanalitica musiliana, ben poco interessata al più ampio quadro teorico e poetologico di cui queste osservazioni su « psicologia poetica » e « psicologia scientifica » fanno parte, ma interessata piuttosto a dimostrare le difese nevrotiche di Musil verso la nuova scienza, esse erano state infatti fin qui ritagliate e isolate dal loro contesto,

[98] Cfr. il saggio *Geist und Erfahrung* del 1921: « Ma vorrei dire che su questa linea si colloca anche la confusione fra psicologia scientifica e psicologia poetica, compiuta così di frequente » (PS, p. 1052).

[99] Cfr. l'annotazione nei diari del 15.1.1908 dal titoletto « Sull'altra psicologia », in cui si auspica « un altro modo di trattare la psicologia [...] diverso dall'attuale trattazione scientifica » (R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, p. 182). Inoltre il *Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten* del 1935 in cui si scrive fra l'altro: « Infatti quel che in un'opera poetica viene considerata psicologia, è altro dalla psicologia, così come la poesia è altro dalla scienza... » (PS, p. 967).

[100] L'idea di un confronto diretto con la psicoanalisi creò sempre imbarazzo a Musil ed egli lo evitò con la massima cura, tanto che nel suo unico breve testo interamente dedicato ad essa, *Der bedrohte Ödipus* (PS, p. 528 e sgg.), la critica alla psicoanalisi non solo è travestita da « piccolo scherzo » (PS, p. 968) quasi benevolo, ma è per così dire 'ritrattata' anticipatamente nell'epigrafe iniziale (PS, p. 528). Questo desiderio di scansare il confronto è ben sintetizzato in un'annotazione riferita al protagonista di *Der Mann ohne Eigenschaften:* « Ulrich non voleva impegolarsi con la psicoanalisi, nella speranza che forse un giorno i suoi grandi errori e i suoi grandi meriti sarebbero arrivati ad equilibrarsi da soli » (R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. II, p. 1193).

per essere ascritte esclusivamente, in un'interpretazione patologizzante, alle solite manovre difensive dello scrittore di cui si diceva all'inizio[101].

Ora a noi pare però che la psicoanalisi — e su questa linea si muovono oggi del resto i suoi esponenti più avvertiti[102] — anziché porsi come cappa metateorica sul resto del mondo liquidando ogni obiezione le venga rivolta con una spiegazione psicoanalitica patologizzante[103], dovrebbe tentare più correttamente di porsi in una posizione di ascolto rispettoso della specificità di altri saperi e approcci teorici, in nome di una complementarità di strumenti di indagine diversi ma convergenti, e non concorrenti, nell'analisi del medesimo campo psichico.

E tanto più dopo il recente reinvenimento di un sapere di eminente rilevanza psicoanalitica addensato nei

[101] Un esempio di tale modo di procedere ce lo dà lo psicoanalista Cremerius il quale, come pezza d'appoggio alla sua 'diagnosi' del 'paziente' Musil — trauma, rimozione, criptomnesia nevrotica e negazione dell'oggetto traumatico, v. qui, pp. 119-120 —, riporta degli importanti passi musiliani (« A lungo ha gravato su di me la fama di psicologo. Fin dall'inizio vi ho opposto resistenza [...] Infatti quel che in un'opera poetica viene considerata psicologica, è altro dalla psicologia », J. Cremerius, *art. cit.*, p. 761; « Alla poesia compete essenzialmente ciò che non si sa: il timore reverenziale di fronte ad esso. La poesia non sopporta in alcun modo un'ideologia compiuta », *ivi*, p. 762) tratti da uno specifico contesto teorico che Cremerius non si cura non dico di comprendere, ma neppure di leggere nella sua interezza in nome, si suppone, della superiorità metateorica della psicoanalisi!

[102] Si vedano ad esempio E. Funari, *Da una lettera a Freud*, in *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, a cura di R. Morello, Casale Monferrato 1983, p. 212, e soprattutto le considerazioni di Wilfred Ruprecht Bion, il più originale esponente della scuola kleiniana, in *Attenzione e interpretazione*, Roma 1973 p. 100 e *passim*.

[103] Abuso di potere-sapere di vecchia data, se già oggetto della satira di Musil in *Der bedrohte Ödipus*: « E sono stato molto contento di notare, studiando la letteratura psicoanalitica, come a tutti coloro che pretendono di non credere nell'infallibilità di questa scienza, si dimostrino immediatamente le cause della loro miscredenza, beninteso a loro volta di natura esclusivamente psicoanalitica » (PS, p. 529).

suoi testi che anticipa di molto gli esiti della psicoanalisi attuale, ci sembra che anche le considerazioni teoriche di Musil su « psicologia poetica » e « psicologia scientifica » si dimostrino oggi ben degne di un ascolto più attento e rispettoso. È quello che cercheremo di prestar loro ora e a questo scopo invertiremo in primo luogo il procedimento di lettura: anziché ritagliarle e isolarle arbitrariamente, cercheremo di reintegrarle nel contesto cui intrinsecamente appartengono. È infatti soltanto reinserendole nell'alto livello del quadro teorico di cui fanno parte che tali considerazioni musiliane possono essere adeguatamente comprese e correttamente interpretate.

Partendo da tale quadro più ampio diventa insostenibile liquidare affrettatamente la « psicologia poetica » o « altra psicologia » come un'espressione generica di comodo per scansare il confronto con la psicologia scientifica, con quella psicoanalisi da cui Musil si sentirebbe minacciato, e ci si accorge invece che essa è un concetto teorico precisissimo all'interno delle fini considerazioni su poesia e scienza che come è noto costituiscono la parte centrale e più rilevante della poetica musiliana del « saggismo ».

2. Nel suo tentativo di ridefinire lo spazio della letteratura nel mondo scientifico moderno, e anche di definire lo spazio della propria narrativa così densa di dimensione cognitiva, Musil, con la sua tesi appunto della letteratura come « saggismo » o « conoscenza (*Erkenntnis*) del poeta », tentava di delineare una zona di confine sospesa fra scienza e letteratura. Scavalcando e aggirando così le tipiche dicotomie del tempo le quali, radicalizzando la dicotomia diltheyana di *Naturwissenschaft* e *Geisteswissenschaft* fino a irrigidirla in una dualità metafisica, ascrivevano la scienza e la letteratura alle regioni incommensurabilmente lontane dell'*Erkenntnis* e dell'*Erlebnis*, della conoscenza razionale e dell'irrazionale vissuto immediato, del puro intelletto teorico e dell'intuizione emozionale [104].

[104] Sono queste le drastiche contrapposizioni che Musil tanto

Erano queste del resto idee diffusissime che attraversavano tutto il pensiero del tempo e da cui era certamente 'attraversato', lo sapesse o no, lo stesso Wilhelm Jensen autore di quella novella *Gradiva* ispiratrice dell'omonimo studio di Freud, quando, al problematico quesito postogli dallo psicoanalista sul tipo di « conoscenza teorica » (*Erkenntnis*) che gli aveva consentito nella sua novella l'acuta penetrazione dei processi psichici [105], aveva risposto un po' banalmente essersi trattato di « fantasia » e di « intuizione poetica » [106].

Con la sua tesi della *Erkenntnis des Dichters*, formulata per la prima volta nel saggio omonimo del 1918, Musil tentava invece di dare una risposta più appropriata al quesito posto anche da Freud, di definire cioè uno spazio della letteratura non solo « poeticamente intuitivo », ma anche razionale e conoscitivo, un suo vero spazio teoretico insomma. Egli, attenuando le drastiche opposizioni dell'epoca fra l'epistemologico *Erkennen* e l'ermeneutico *Erleben* e ripudiando le poetiche dello scrittore « folle », « veggente » o « fanciullo », sottolinea viceversa come il poeta si avvalga né più né meno che delle stesse facoltà razionali dello scienziato, con la sola differenza che lo scienziato cerca serie di esperienze concluse e il poeta no,

finemente e gustosamente ironizza nel suo saggio su *Der Untergang des Abendlandes* di Spengler, testo in cui le dicotomie *lebensphilosophisch* dell'epoca — « spirito » ed « esperienza empirica », « pensiero vivo » e « pensiero morto » ecc. — comparivano in una radicalizzazione estrema ed epigonale (Cfr. R. Musil, *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, in PS, p. 1042 e sgg.).

[105] S. Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* « Gradiva », in GW, vol. VII, p. 119: « Se ciò che consente al poeta di creare il suo 'pezzo fantastico' in modo tale che noi possiamo analizzarlo come una storia clinica reale ha il carattere di una conoscenza teorica, saremmo curiosi di apprendere le fonti di una tale conoscenza (*Erkenntnis*) ».

[106] Lettera di Jensen a Freud del 13 maggio 1907, in: S. Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* « Gradiva », mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen, hrsg. von B. Urban und J. Cremerius, Frankfurt am Main 1973, p. 12.

lo scienziato è attento alla regola, il poeta all'eccezione, lo scienziato cerca di imporre « tante equazioni quante sono le incognite che incontra », il poeta sa fin da principio che « incognite, equazioni e possibilità di soluzione sono infinite » [107].

Si delinea qui quella ragione « non razioide » del poeta, quella *Erkenntnis* cioè non formalizzata e sistematizzata in leggi, quella conoscenza aperta e mai compiuta, chiusa e conclusa nel « concetto » o « sistema » la cui forma rappresentativa, definita qui ancora con echi schlegeliani « idea » [108], costituisce il primo nucleo della concezione musiliana del « saggio ». Essa si svilupperà nel successivo *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* del 1921, in cui polemizzando con Spengler e tentando di attenuare ripensandole più lucidamente e senza fraintendimenti le sue enfatiche dicotomie, Musil si riallaccerà alla propria concezione della non razioide « idea », introducendo questa volta accanto a tale termine quell'altro, più moderno, di « saggio » [109], termine che d'ora in avanti prevarrà.

---

[107] PS, p. 1029.

[108] Cfr. in R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (PS, p. 1028), le considerazioni sulla non razioide « idea » contrapposta al razioide « concetto ». E cfr. Fr. Schlegel, *Die Ideen*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, I Abt., II Bd., München-Paderborn-Wien 1967, p. 257: « Le *idee* sono pensieri infiniti, autonomi, in sé sempre mobili, divini », e: « Ogni *concetto* di Dio non è che chiacchiera. L'idea della divinità invece è l'idea delle idee », corsivi nostri.

[109] Il « saggio » compare già come forma diversa dal « sistema » e intermedia fra scienza e poesia nel giovane Lukàcs (*Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*, in: G. Lukàcs, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911), letto probabilmente da Musil fra il 1918 e il 1921 (R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. II, p. 287), e, più tardi, nella lucida ricognizione di Adorno (*Der Essay als Form*, in Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958). Sulle relazioni fra Musil, il giovane Lukàcs e Adorno per quanto attiene alla forma saggio, si veda L. Mannarini, *Il saggio come forma e come utopia in Robert Musil*, in *Musil, nostro contemporaneo*, a cura di P. Chiarini, Roma 1986, pp. 169-184.

Al « rigido concetto » razioide cui in *Geist und Erfahrung* si oppone la « rappresentazione pulsante » del « saggio » [110], verranno poi aggiunti, in un ulteriore tentativo di riperimetrazione che si allontana sempre più dalla semplicistica spartizione epocale in ragione e sentimento ecc., gli attributi ideologico-pragmatici di *Formel, Abkürzung, Zusammenfassung*, dettati, come si dice in *Ansätze zu neuer Ästhetik* del 1925, dalla « violenta » « necessità di orientamento pratico », dall'esigenza pratica di dominare la vita che spinge a ridurre ad abbreviazioni riassuntive e formule stereotipe non soltanto il pensiero ma anche i gesti e i sentimenti, « i quali dopo un paio di ripetizioni si irrigidiscono tanto quanto le associazioni mentali legate a ogni parola » [111].

È questo il complesso teorico e poetologico che confluisce e si coagula poi nell'elaborazione dell'utopia del saggismo in *Der Mann ohne Eigenschaften*, di cui ci si consenta di ricordare alcuni passi ben noti:

> All'incirca come nei vari capitoli di un *saggio* si considera un oggetto da molti lati diversi senza comprenderlo tutto — perché un oggetto preso in tutto il suo insieme perde di colpo il suo volume e si riduce a un *concetto* — così egli [il protagonista Ulrich] credeva di poter considerare e trattare nel modo più giusto il mondo e la propria vita.
>
> . . . . . .
>
> I filosofi sono dei *violenti* che non dispongono di un esercito e perciò si impadroniscono del mondo rinchiudendolo in un *sistema*.
>
> . . . . . .
>
> Un uomo che vuole la verità, diventa *scienziato*; un uomo che vuole lasciare libero gioco alla sua soggettività diventa magari *scrittore*; ma che cosa deve fare un uomo che vuole qualcosa di *intermedio fra i due*? [112]

Ed è precisamente in questo spazio « intermedio fra i due » della poetica musiliana, nello spazio sospeso fra scienza e letteratura del « saggismo » o « *Erkenntnis* del

---

[110] PS, p. 1050.

[111] PS, p. 1146.

[112] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di A. Rho, vol. I, Torino 1957, pp. 288-289, p. 291 e p. 293, corsivi nostri.

poeta », che va collocata e che Musil colloca a più riprese la sua « psicologia poetica » o « altra psicologia ». Ne consegue che essa non sarà da intendersi allora come rifiuto o difesa verso la psicologia, quanto piuttosto come una forma di psicologia « non razioide », non rinchiusa e conclusa cioè nella sistematicità e formalizzazione rigorosamente scientifiche.

3. È significativo infatti che nei momenti principali dell'elaborazione teorica testé ripercorsa che porta alla concezione del « saggismo » musiliano, nei già menzionati *Skizze der Erkenntnis des Dichters* e *Geist und Erfahrung* compaiano puntualmente proprio delle considerazioni su psicologia e psicoanalisi, quelle per l'appunto, come si diceva, che estrapolate da questo più ampio quadro di riferimento perdono la loro specifica e ricca articolazione di senso.

Vediamone alcune reintegrandole finalmente nel contesto cui intrinsecamente appartengono. Nella *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, nell'importante passo già in parte citato che delinea la fisionomia della sfera razionale ma « non razioide » del poeta, la psicologia come scienza sperimentale, cioè la « psicologia scientifica », ne viene esclusa:

> Questa sfera [non razioide] è la patria del poeta, il regno della sua ragione. Mentre il suo antagonista cerca il dato fisso ed è soddisfatto se per il suo calcolo può impostare tante equazioni quante sono le incognite che incontra, qui fin da principio ad incognite, equazioni e possibilità di soluzione non c'è fine. Il compito è: scoprire sempre nuove soluzioni, rapporti, connessioni, variabili, costruire prototipi di decorsi di eventi, modelli invitanti di come si possa essere uomo, *inventare* l'uomo interiore. Spero che questi esempi siano sufficientemente chiari per escludere ogni idea di una comprensione, conoscenza, eccetera, « psicologiche ». La psicologia appartiene alla sfera razioide e la varietà dei suoi dati non è affatto infinita, come insegna la possibilità dell'esistenza della psicologia come scienza sperimentale. Quello che è infinitamente vario sono soltanto le motivazioni psichiche e con esse la psicologia non ha nulla a che fare [113].

[113] PS, p. 1029.

E in *Geist und Erfahrung*, laddove Musil introduce la sua concezione del « saggio » riprendendo e sviluppando quella di « idea » già esposta nella *Skizze*, egli esclude dalla conoscenza saggistica la psicoanalisi, responsabile di essersi impadronita col puro intelletto razioide di ambiti che erano stati viceversa fin lì di più legittima pertinenza della non razioide « idea »:

> Chi si è formato su tali opere [saggi], saprà quanto se ne possa ricavare con l'ordine logico, l'analisi, la comparazione, insomma col pensiero, sebbene la sostanza più sottile vada così perduta; saprà anche quanta razionalità vi sia in esse, a prescindere da quella, del tutto ovvia, indispensabile all'espressione linguistica. (Lascio da parte il caso in cui territori, ove prima regnava incontrastata l'*idea* o addirittura la poesia, all'improvviso vengono sottomessi quasi completamente dall'intelletto, come il caso della *psicoanalisi*). Se non fosse temerario, vista la sproporzione esistente oggigiorno fra le realizzazioni della sfera *non razioide* e quelle puramente razionali della scienza, direi che l'intelletto deve essere tanto più elastico là dov'è per così dire privato di tutte le sue comodità, che deve saper distinguere con tanta maggior sottigliezza là dove tutto fluisce [114].

[114] PS, p. 1050, corsivi nostri. Il passo tra parentesi costituisce, come abbiamo accennato (v. qui nota 1), la classica pezza d'appoggio per l'interpretazione patologizzante di chi ha visto nelle critiche di Musil alla psicoanalisi una rimozione o difesa nevrotica da qualcosa che minacciava di sottrargli il suo stesso terreno. È chiaro che il passo si presta a tale fraintendimento qualora si prescinda dal suo quadro teorico di riferimento: se si prescinde cioè dalle caratteristiche di rigida scientificità razioide attribuita alla psicoanalisi e soprattutto dalla specifica accezione musiliana del termine « idea », rappresentazione non razioide che la psicoanalisi ha spodestato con la sua eccessiva pretesa di razioide scientificità proprio in un terreno che alla scientificità poco si presta. Del resto è una critica alla psicoanalisi, questa di Musil, quantomeno legittima, se condivisa ancor oggi da molti, ad esempio da coloro che considerano la psicoanalisi una forma di ermeneutica e di interpretazione, estranea in quanto tale al metodo delle scienze esatte. Come Wittgenstein, secondo il quale, nonostante le pretese di scientificità del suo fondatore, la psicoanalisi è un insieme di metafore che intrattengono con la verità lo stesso rapporto del mito (L. Wittgenstein, *Conversations on Freud*, in L.W., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*,

E più avanti nello stesso saggio, quando cerca di ridefinire in modo più pacato e di comprendere « senza ricorrere ad alcuna forma di misticismo »[115] la differenza fra ermeneutica ed epistemologia radicalizzata da Spengler nella dualità metafisica del « conoscere vivo » e « conoscere morto », Musil riprende la concezione di « motivazione » già accennata nel passo citato della *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, e propone di ripensare appunto nei termini di « causalità » e « motivazione » gli ambiti del razioide e del non razioide, della psicologia scientifica e della psicologia poetica:

Questo porta a qualcosa di strettamente connesso alla differenza fra conoscere vivo e conoscere morto o, come dice Spengler, fra contemplare e conoscere: l'ho chiamata una volta la differenza fra *causalità* e *motivazione*. La *causalità* cerca la regola attraverso la regolarità, constata ciò che è soggetto a una connessione permanente: la *motivazione* fa comprendere il motivo suscitando l'impulso ad un analogo modo di agire, sentire o pensare. Ciò sta alla base della distinzione già menzionata fra esperienza scientifica e esperienza di vita. Ma vorrei dire che su questa linea si colloca anche la confusione fra *psicologia scientifica* e *psicologia poetica*, compiuta così di frequente. Intorno al 1900 ogni scrittore voleva essere un « profondo psicologo », ora intorno al 1920 dare dello psicologo viene considerato un insulto. Ma è una lotta contro i fantasmi. Infatti la psicologia causale è sempre stata scarsamente utilizzata come mezzo artistico; e quello che viene altrimenti chiamato psicologia è semplicemente conoscenza degli uomini e capacità di motivazione[116].

---

a cura di C. Barret, Oxford 1966). O come Habermas, il quale ha sostenuto la nota tesi dell' « autofraintendimento scientistico » della psicoanalisi, una *Humanwissenschaft* che si è ostinata erroneamente a volersi considerare una *Naturwissenschaft* (Cfr. J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main 1968, Kap. III, 11).

[115] PS, p. 1051.

[116] PS, p. 1052, corsivi nostri. Altra argomentazione tutt'altro che peregrina che non consente davvero di liquidare la « psicologia poetica » di Musil con la semplice tesi 'difensiva'. Argomentazioni analoghe sono state sviluppate più di recente da Émile Benveniste, il quale esorta gli psicoanalisti a definire meglio lo status della loro disciplina accettando il carattere specifico del loro metodo. In esso, secondo Benveniste, « non si fa niente che si presti a una verifica oggettiva. Da un'induzione all'altra non si stabilisce quel

Questi temi ricompaiono in un excursus retrospettivo del 1935 (compreso nell'incompiuto *Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlaß zu Lebzeiten*), appuntato in modo assai disordinato e disorganico ma ricco di acute illuminazioni, in cui Musil si sofferma sul rapporto fra poesia e scienza, e più precisamente fra poesia e psicologia scientifica. Essi vengono qui arricchiti, anche se soltanto per brevi accenni, del concetto di abbreviazione pragmatico-ideologica che abbiamo visto in *Ansätze zu neuer Ästhetik*:

A lungo ha gravato su di me la fama di psicologo. Fin dall'inizio vi ho opposto resistenza (e potevo farlo, perché avevo davvero studiato psicologia ed ero stato persino sul punto di conseguirne l'abilitazione ad un'università). Infatti quello che in un'opera poetica viene considerato psicologia è altro dalla psicologia, così come la poesia è altro dalla scienza e l'uso indifferenziato del termine ha dato luogo, come ogni importante equivocazione, a molte confusioni.

. . . . . .

Quando io ero agli inizi, essa [la psicoanalisi] cominciava appena a propagarsi agli ambienti profani; oggi è difficile ignorarla Non voglio giudicare quanto contenuto di verità essa abbia [...] non ci credo molto, ma supponiamo pure che sia grande: quali conseguenze ne derivano per la poesia? Dovremmo allora utilizzare i suoi simboli, formule, opinioni, abbreviazioni riassuntive? In una parola, dovremmo, quando analizziamo, psicoanalizzare?[117]

La risposta, ovviamente negativa, alla domanda posta qui alquanto retoricamente da Musil è data nel paragrafo seguente e motivava incisamente così: « la poesia non è in

---

rapporto di causalità evidente che si cerca in un ragionamento scientifico ». In quanto nel metodo analitico, prosegue Benveniste, « i 'fenomeni' sono governati da un *rapporto di motivazione*, che equivale a quanto le scienze della natura definiscono un rapporto di causalità » (É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Milano 1980², prima ed. originale Paris 1966, pp. 93-94).

[117] PS, p. 967 e p. 968. Per quanto riguarda la distorsione del primo passo, isolato dal contesto, spezzettato e ascritto, nella solita interpretazione patologizzante, alle presunte manovre difensive di Musil, si veda qui, nota 101.

alcun modo una -logia »[118]. Il concetto viene ripreso e precisato due pagine dopo, in una splendida annotazione:

> Alla poesia compete essenzialmente ciò che *non si sa*; il timore riverenziale di fronte ad esso. La poesia non sopporta in alcun modo un'ideologia compiuta[119].

E vorremmo fermarci qui, perché ci sembra che questa annotazione del 1935 su scienza e poesia ben concluda il corso delle riflessioni di Musil e si riallacci anche al saggio del 1918 da cui eravamo partiti[119 bis], chiudendo idealmente il cerchio. È infatti proprio una *Erkenntnis* di « quel che *non si sa* », nel senso che non è sistematizzato in un vero statuto di sapere, e non un *Erlebnis* immediato e intuitivo opposto alla conoscenza razionale, quella che Musil chiamava « altra psicologia », « psicologia poetica » o « conoscenza del poeta ».

Con la sua tesi della *Erkenntnis* (conoscenza razionale) di « quel che non si sa », Musil tentava infatti di delineare un vero e proprio spazio teoretico della letteratura, dandole in certo qual modo uno statuto di conoscenza, o se vogliamo di sapere. Ma ovviamente di un sapere debole, non « sistematizzabile scientificamente, organizzabile in regole e leggi »[120], e soprattutto di un sapere mai sottoposto a quello che lo scrittore chiamava « irrigidimento ideologico »[121], abbreviazione pragmatica, chiusura nella sistematicità, insomma a quei dispositivi di sapere-potere verso cui — da buon allievo di Nietzsche e di Mach — aveva antenne sensibilissime, rinvenendone le tracce in ogni forma di sapere, a suo avviso anche nella psicoanalisi[122]. Allora l'*altra* psicologia o psicologia poetica, lungi dal costituirsi come il luogo totalmente altro *dalla* scienza, si costituisce invece come quel luogo dove può venir detto anche l'altro *della* scienza, la sua ombra rimossa, le sue possibilità inespresse, cioè quei significati scientifici che i linguaggi delle scienze, comprese psicologia e psicoanalisi, secondo Musil non possono dire, soggiacendo, per la loro intrinseca natura di saperi 'forti', all'irrigidimento ideologico e alla chiusura nella sistematicità[123].

4. E c'è da chiedersi se non andasse in questa stessa direzione, nella direzione cioè della «*Erkenntnis* del poeta» o « *conoscenza* di quel che *non si sa* », piuttosto che in quella della solita, usata e abusata « fantasia e intuizione poetica », anche la risposta più sottile e più complessa che Freud si sarebbe aspettata da Wilhelm Jensen a proposito del tipo di « conoscenza teorica » (*Erkenntnis*) messa in opera dallo scrittore nel suo racconto *Gradiva* analizzato da Freud nell'omonimo studio[124]. Ma questa risposta che da Jensen non venne, Freud per la verità se l'era già data da sé alla fine del suo studio stesso, quando aveva scritto:

> Così il poeta esperimenta [...] le leggi a cui deve sottostare l'attività di questo inconscio, ma egli non ha bisogno di enunciare que-

---

[118] PS, p. 968.

[119] PS, p. 971, corsivi nostri. Anche per la distorsione interpretativa di questo passo si rimanda alla nota 101.

[119 bis] Cfr. qui, citazioni di cui nota 107 e nota 113.

[120] Cfr. R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in PS, pp. 1026-1027.

[121] MoE, p. 1886.

[122] Di questo rischio cui la psicoanalisi è effettivamente esposta si rendono ben conto oggi gli stessi psicoanalisti più avvertiti. Enzo Morpurgo, ad esempio, ammonisce di vigilare costantemente perché la psicoanalisi da virtuale strumento di critica dell'ideologia, da sapere critico cioè, non si trasformi in sapere positivo, e con ciò in ideologia a sua volta: « Epperò la vigilanza critica all'interno non sarà mai eccessiva, se il sapere psicoanalitico non vuole reificarsi in un 'sapere-positivo' e pertanto sapere-potere » (E. Morpurgo, *I territori della psicoterapia*, Milano 1985, p. 140).

[123] Per un'analisi più ampia di queste tematiche rimando a: C. Monti, *Musil. La metafora della scienza*, Napoli 1983.

[124] Come già accennato precedentemente (v. nota 105), Freud nel suo studio pose all'autore della *Gradiva* tale problematico quesito (GW, vol. VII, p. 119), a cui Jensen rispose genericamente con una lettera a Freud del 13.5.1907 (cit.) in cui scriveva essersi trattato di « fantasia » e « intuizione poetica ».

ste leggi, e neppure di conoscerle chiaramente: grazie alla tolleranza della sua intelligenza esse si trovano incorporate nelle sue creazioni. E noi sviluppiamo queste leggi attraverso l'analisi delle sue opere poetiche... [125].

Non c'è da stupirsi che Freud potesse descrivere con tanta perspicacia il tipo di conoscenza « non chiara né organizzabile in leggi », ma più « tollerante », propria del mezzo letterario. Perché in verità vi aveva fatto ricorso anch'egli nei suoi primi studi, quelli che inaugurarono la psicoanalisi, in quegli *Studien über Hysterie* nel corso dei quali si era accorto con stupore egli stesso che le storie cliniche che scriveva e che pure, esse sole, gli consentivano « di raggiungere una sorta di visione d'insieme nell'andamento dell'isteria », « si potevano leggere come delle novelle, e che esse mancavano in certo qual modo della impronta rigorosa della scientificità » [126].

Era stato anch'egli insomma alla ricerca, non diversamente da Musil, di una zona franca della conoscenza, saggisticamente « intermedia » fra epistemologia e ermeneutica, *Naturwissenschaft* e *Geisteswissenschaft* irrigidite allora in un drastico dualismo, ed era stato lui stesso a rivolgersi a un modello cognitivo a statuto scientifico debole ma fornito di un proprio insostituibile potere di conoscenza e di verità, cioè al modello narrativo [127], quando, all'inizio delle sue nuove scoperte, aveva dovuto scrivere anch'egli per l'appunto di ciò che « ancora *non sapeva* ».

Quando cioè, ai tempi degli *Studien über Hysterie*, aveva appena abbandonato uno statuto di sapere scientifico, quello neurologico-psichiatrico vigente nella sua epoca, ma non ne aveva ancora costruito un altro, quel nuovo statuto di sapere scientifico forte che sarà appunto la psicoanalisi. Si rivolse insomma allo strumento narrativo trovandosi in una sorta di vuoto di sapere, o forse, meglio, si rivolse allo strumento narrativo per riuscire ad abbandonare un sapere obsoleto e approdare ad un sapere nuovo: non era forse il fatto che gli *Studien über Hysterie* « mancavano della impronta rigorosa della scientificità » il segno più sicuro che essi avevano superato la scienza neuropsichiatrica allora vigente? Ed essi avevano, se vogliamo, osato anche di più: avevano 'sovvertito' lo stesso concetto di scientificità tradizionale, abbandonando in certo qual modo anch'essi la strada della « psicologia scientifica » per avviarsi verso quella della « psicologia poetica ».

Ma come è noto Freud revocò successivamente quella sua giovanile 'sovversione', optando di nuovo per una rigorosità da *Naturwissenschaft* e auspicandosi addirittura di dare alla psicoanalisi, meritevole ai suoi occhi di aver trasformato la psicologia in una vera scienza [128], lo statuto teorico delle scienze fisico-chimiche:

> La nostra tesi dell'apparato psichico [...] ci ha messo in grado di edificare la psicologia su fondamenti simili a quelli di ogni altra *Naturwissenschaft*, simili ad esempio a quelli della fisica [129].

In tal modo, se riuscì a dare alla nascente psicoanalisi, vista con diffidenza dall'ambiente medico del tempo di impronta positivista, una legittimazione e validazione scientifiche che la imposero a Vienna e al mondo intero, la bloccò forse anche un poco, le precluse successive acquisizioni, alcuni ulteriori possibili sviluppi. Abbandonando così — o forse riconsegnando finalmente — ai poeti il compito di continuare a scavare quel morbido terreno del

[125] S. Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* « Gradiva », in GW, vol. VII, p. 121.

[126] S. Freud - J. Breuer, *Studien über Hysterie*, in GW, vol. I, p. 227.

[127] Si vedano a questo proposito le fini analisi di Mario Lavagetto in *Freud la letteratura e altro*, Torino 1985, p. 211 e sgg.

[128] Cfr. S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in GW, vol. XV, p. 171.

[129] S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, in GW, vol. XVII, p. 126. In realtà la posizione di Freud non è così netta come appare da questo passo. Egli stesso nutriva periodicamente dei dubbi rispetto alla realizzabilità e anche all'opportunità di questo progetto.

profondo mai completamente dissodato, l'interminabile avventura di indagare e esplorare quell' « altro », quel nuovo che « ancora non si sa ».

Perché l'altro della scienza di oggi — raccolto come scrisse splendidamente Freud con la « tolleranza della sua intelligenza » [130] dal poeta — proprio perché è ciò che sfugge, trasgredendo, alle rigide maglie delle sue leggi [131] e della sua rigorosa scientificità, può anche venire a costituire il germe della scienza di domani: ciò che testimonierebbero, nel caso di Musil, le geniali anticipazioni della psicoanalisi attuale raccolte con grande, tollerante intelligenza, come abbiamo visto qui nell' « altro stato », dalla sua « altra psicologia » o « psicologia poetica ».

Ma mai finita, davvero interminabile è la storia dei rapporti fra « psicologia scientifica » e « psicologia poetica ». E alcuni segni sembrano stare ad indicare oggi un nuovo cambiamento di rotta e a preannunciare forse una riconciliazione fra la « psicologia scientifica » e quella « psicologia poetica » dal cui grande alveo — con gli *Studien über Hysterie* — la psicoanalisi stessa a suo tempo aveva avuto origine e preso forma.

Oggi infatti che ci si è ormai lasciati alle spalle non solo il positivismo dei tempi di Freud ma anche il neopositivismo e persino il neorazionalismo popperiano, la teoria della scienza e conoscenza più recente, ripensando radicalmente la differenza fra ermeneutica e epistemologia, non la identifica più nella distanza incommensurabile fra l'aleatorio della *Geisteswissenschaft* e l'obiettività della *Naturwissenschaft*, l'intuizione dell'una e l'intelletto dell'altra ecc.

Ma la identifica piuttosto in una più stretta e in-

[130] S. Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens « Gradiva »*, cit., p. 121.

[131] Secondo un'immagine di Musil, nella sfera non razioide « regno delle eccezioni sulla regola » le leggi somigliano a un « setaccio nel quale i buchi, per chi lo usa, non sono meno importanti del saldo graticcio » (*Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in PS, p. 1028).

tima dialettica fra il momento creativo, inventivo di nuovi paradigmi interpretativi e il momento fondativo, sistematizzante e formalizzante di quei medesimi paradigmi, dialettica sempre presente pur con diverso spostamento di accenti tanto nelle scienze umane quanto nelle scienze della natura. A questa stregua si tende quindi ad individuare oggi un aspetto ermeneutico inventivo nella stessa *Naturwissenschaft* laddove ci si addentri in nuovi terreni d'indagine ancora sconosciuti e nel contempo un aspetto epistemologico fondativo nella stessa *Geisteswissenschaft* laddove si tratti invece di formalizzare acquisizioni relative a campi conoscitivi e a paradigmi esplicativi consolidati [132].

È in tal senso allora che anche la « psicologia scientifica » potrebbe forse a questo punto riconciliarsi serenamente e senza eccessivi timori con il suo stesso interno momento inventivo, con quell' « altra psicologia » o « psicologia poetica » che essa stessa è stata e che sempre sarà qualora debba lasciare strade note per inoltrarsi in terreni sconosciuti, e che andrebbe vista come un momento inventivo tutt'altro che anti-scientifico quanto piuttosto interno e indispensabile al suo stesso cammino scientifico [133].

Ora cioè che persino la *Naturwissenschaft* ha accolto e accettato la sua alterità interna, vale a dire il suo momento ermeneutico, anche la psicoanalisi potrebbe ben accettare con tutta tranquillità e senza più paura di quelle che al tempo di Freud potevano sembrare compromettenti contaminazioni, la propria interna alterità, vale a dire la sua « altra » psicologia [134], suo stesso doppio e ombra rimossi, per riconciliarsi finalmente con essi e lasciar cadere

[132] Cfr. soprattutto T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, passim, e R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979, cap. VII: *From Epistemology to Hermeneutics*.

[133] Cfr. in proposito le interessanti considerazioni di R. Bubner in *Über die wissenschaftstheoretische Rolle der Hermeneutik*, in: R.B., *Dialektik und Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1973.

[134] È quello che fanno oggi del resto alcuni psicoanalisti, come Bion, che hanno adottato senza esitazione linguaggi allusivi e metaforici.

alla buon ora ogni turbamento, imbarazzo, timore o inquietudine da « paura del doppio » [135].

[135] Di « paura del doppio » scriveva Freud a Schnitzler nella famosa lettera del 15.5.1922. Essa, al di là dello specifico rapporto Freud-Schnitzler, ci sembra possa più in generale considerarsi emblematica dell'atteggiamento della « psicologia scientifica » nei confronti della « psicologia poetica » coeva. Se si pensa, infatti, da un lato alla « psicologia poetica » come momento ermeneutico inventivo della stessa « psicologia scientifica », dall'altro lato al « doppio » freudiano come luogo delle « possibilità non realizzate » dell'Io (S. Freud, *Das Unheimliche*, in GW, vol. XII, p. 248), si può ben vedere nella psicologia poetica una sorta di « doppio » della psicologia scientifica. Per questo aspetto della letteratura austriaca coma « doppio » della psicoanalisi rimando al mio intervento al Convegno *Austria, la sua letteratura: 1918-1938-1988*, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 5-7 dicembre 1988, di prossima pubblicazione nei relativi Atti.

ALFRED KUBIN E IL LINGUAGGIO DELLA VISIONE. TRA STILIZZAZIONE AUTOBIOGRAFICA E PRASSI ARTISTICA

di

PAOLA GAMBAROTA
Napoli

Ich bekenne mich als Visionär, ja Halluzinierer, abhängig in seinen Weltanschauungen von echten Denkern. Als Künstlernatur im Lebensstrom aufnehmend und abstoßend, was mir zukam, liegt mein Gewicht gänzlich auf der Fähigkeit des Zeichnens. [1]

È il bilancio delle « constatazioni » che Alfred Kubin pubblicò nel 1949, nelle quali, con uno sguardo retrospettivo sui suoi 72 anni di attività artistica, ribadiva l'origine elementare-visionaria della propria creatività e, superando l'indecisione dei critici, incerti se considerarlo un pittore, un filosofo o uno scrittore, individuava nel disegno l'espressione più congeniale al proprio talento. Ancora una volta l'artista si preoccupava di contrastare quelle voci della critica contemporanea che lo definivano uno « zeichnender Philosoph » [2] e che rimproveravano al pittore una tendenza 'letteraria', alludendo alle numerose citazioni — re-

[1] Alfred Kubin, *Feststellungen 1949*, in A.K., *Aus meiner Werkstatt*, München 1973, p. 77. (D'ora innanzi le citazioni da questo testo verranno contrassegnate dalla sigla AW seguita dal numero della pagina).

[2] *Ivi*, p. 77.

miniscenze figurative, allusioni filosofiche, riferimenti letterari — presenti nella sua opera complessiva. Ma, soprattutto, egli tentava di difendere quella immagine di veggente posseduto da forze elementari consegnatagli dai suoi contemporanei nell'epiteto di « Magier von Zwickledt », e che egli stesso aveva contribuito a costruire con la pubblicazione dell'autobiografia.

Già dal 1911, anno in cui ne uscì la prima stesura insieme al ciclo di disegni *Sansara*, e poi nelle successive e in articoli, saggi, prefazioni, discorsi, ripetute dichiarazioni pongono in relazione il concepimento dell'opera d'arte con l'irruzione di un flusso di visioni. Nel linguaggio di queste riflessioni ricorrono termini quali « Überfülle der Gesichte », « Flut » oppure « Sturz der Visionen », « nachdrängende Einfälle », a significare l'irruenza dell'ispirazione e una condizione di passività, di impotenza, per l'impossibilità di dominare coscientemente questi stati anomali. La creazione artistica vi è presentata come un atto liberatorio, dalle potenzialità quasi terapeutiche, necessario ad esorcizzare eccitazione ed angoscia l' « Allmachtsrausch »[3] suscitato dalle visioni.

[...] es handelt sich mir lediglich darum, rein innerlich geschaute Formen, Gestalten und Geschehnisse bildmäßig einzufangen, deren drängende Flut von jeher mein eigentliches Seelenleben ausmachte. So halbtraumhaft, durch diese inneren Gesichte gereizt, versuche ich mit meinen Mitteln durch künstlerisches Festhalten mich gleichsam von diesen Gespenstern zu befreien.[4]

Con considerazioni molto simili l'artista descrive la genesi del romanzo *Die andere Seite*, che sarebbe nato anch'esso per una sorta di coercizione interiore, reazione ad un « innerer Glanz »[5] che egli non riuscì a trasporre nel linguaggio figurativo e che trovò, invece, immediata espressione, in sole dodici settimane, in quello letterario.

Ich war nicht imstande zusammenhängende, sinnvolle Striche zu zeichnen. (..) ich war innerlich ganz und gar mit Arbeitsdrang gefüllt. Um nur etwas zu tun und mich zu entlasten, fing ich nun an, selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben. Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman « Die andere Seite » geschrieben war.[6]

La ricorrenza di tali dichiarazioni ci ha indotto ad assumere l'elemento visionario dell'ispirazione quale punto di intersezione della produzione figurativa e di quella letteraria ed a verificarne le ripercussioni nella prassi artistica.

La natura e l'origine dei « Wunderraüsche », talvolta definiti nella autobiografia come convulsioni o deliri, sono stati oggetto di numerosi studi clinico-patologici[7], che spesso, oltre all'analisi della personalità dell'artista, hanno preteso di fornire la risolutiva chiave di lettura della sua opera. La maggior parte di questi lavori ha costruito, però, le interpretazioni sulla base di ipotetici 'fatti' attinti arbitrariamente dalla produzione letteraria oppure soltanto sui dati autobiografici, non sempre attendibili in quanto una forte tendenza alla autostilizzazione ha di frequente indotto Kubin ad esagerazioni, talora a veri e propri

[3] A. Kubin, *Das Schaffen aus dem Unbewußten*, (1933), in AW 47.

[4] A. Kubin, *Zur Eröffnung einer Kubin-Ausstellung*, (1927), in AW 25.

[5] A. Kubin, *Aus meinem Leben*, in W.K. Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins*, München 1970, p. 82. (D'ora innanzi le citazioni da questo testo verranno contrassegnate dalla sigla L seguita dal numero della pagina).

[6] L 82.

[7] Questi studi hanno ricondotto i « Wunderräusche » di Kubin a fenomeni psicotici di diverso tipo, ad attitudini eidetiche, oniroidi, ad una iperestesia. Si vedano i lavori: W. Winkler, *Psychologie der modernen Kunst*, Tübingen 1949. H. Sachs, *Alfred Kubins « Die andere Seite »*, in « Imago », I/2 (1912), pp. 197-204, che è una analisi psicoanalitico-freudiana centrata sul motivo del *Vaterkomplex*. Interessante è il volume di W.K. Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie*, cit. Fra gli studi più recenti si veda l'articolo di Vera Pohland, *Alfred Kubins Roman « Die andere Seite ». Die andere Seite der Krankheit -Epilepsie als Fiktion*, in « Die Rampe. Hefte für Literatur », 1 (1980), pp. 7-38, che individua la natura epilettica dei « Wunderräusche », riconducendo, però, il romanzo ad una mera descrizione di manifestazioni e sintomi epilettici.

falsi [8]. In tal senso, elementi specifici di valutazione non possono essere rintracciati nelle affermazioni dell'autore, che, piuttosto, tentò di chiarire, in diversi luoghi e non senza contraddizioni, la sostanza di quei fenomeni e le loro relazioni col reale soltanto nella misura in cui essi, quali « schöpferische Visionen » [9], interferivano con la sua attività artistica. Nell'insieme della produzione saggistica, nell'autobiografia e nelle tematiche stesse del romanzo, il rapporto tra creatività ed esperienza estatica rientra fra le problematiche più ricorrenti, anche in quanto corrispose ad una irrinunciabile esigenza di autoesplorazione e di chiarificazione.

Kubin, tuttavia, non ne venne mai a capo. Nelle sue riflessioni a riguardo si coglie l'oscillazione fra una concezione mistica — nella tradizione della *visio Dei* come segno di interiore affinità col divino, con il soprannaturale [10] — ed una interpretazione in chiave psicologica, secondo cui le visioni replicherebbero violente impressioni della sua infanzia. Nel primo caso prevale un senso di frustrazione per l'impossibilità di fissare il « lampo originario » della visione in quella dozzina di quaderni che egli riempiva di schizzi o di « philosophische Einfälle » [11], per l'incapacità di riprodurre lo slancio demonico che l'artista ammirava nelle opere dei suoi pittori preferiti, Brueghel, Bosch, Blake, Cranach.

Wir wissen nichts von jenem Urblitz, der gleichsam Feuer mit Eis sinnlich bindet, und kennen bloß seinen Nachglanz. Von ihm fühlt man sich überschüttet. Ins Riesige gehoben, zugleich demütig, hofft man etwas von dieser Gestalt ins Handwerkliche zu ziehen. [12]

Riferendosi, invece, nell'articolo *Aus halbvergesenem Land*

[8] Nell'autobiografia, ad esempio, Kubin racconta di essere stato curato dal famoso Professor Gudden, medico personale di Ludwig II di Baviera, che però, all'epoca della sua crisi era già morto da 15 anni. Cfr. W.K. Müller-Thalheim, *op. cit.*, p. 17.

[9] A. Kubin, *Über mein Traumerleben*, (1922), in AW 8.

[10] Cfr. A. Kubin, *Bekenntnis*, (1924), in AW 18.

[11] L 74.

[12] A. Kubin, *Feststellungen 1949*, in AW 78.

del 1926 [13], al rapporto fra memoria e ispirazione, Kubin riconduce il flusso di immagini, che improvvisamente emerge dal buio e preme alla raffigurazione, ad un numero relativamente limitato di esperienze traumatiche dell'infanzia [14], inaugurando la lunga serie critica di interpretazioni psicologistiche e psicoanalitiche della sua opera e soprattutto del romanzo, che, del resto, rievoca più o meno esplicitamente quegli episodi.

Ancora nel 1933, in *Dämmerungswelten* [15], l'artista sembra disorientato dall'imponente mobilitazione della critica e dalle controversie riguardanti la natura dei suoi *Dämmerungswesen*. A chi lo definisce un « Traumkünstler », ribatte che ciò è parzialmente fondato ma troppo impreciso, dato che raramente gli sarebbe riuscito di trasfigurare artisticamente i propri sogni. Quanto ai circoli occultistici, che mostravano un vivo interesse per la sua produzione, ritenendola una sorta di ritrattistica di esseri astrali, Kubin si pronuncia laconicamente: « dazu konnte ich nur die Achseln zucken » [16]. Anche l'opinione secondo cui i suoi fantasmi sarebbero resti immaginifici delle esperienze ancestrali di migliaia di generazioni — quasi junghiani archetipi dell'inconscio collettivo — non gli appare del tutto infondata, benché egli ribadisca il legame delle sue immagini con il passato strettamente personale.

Questa convinzione sembra rafforzarsi con il tempo: venti anni dopo il primo articolo sulle relazioni fra visioni creative e memoria, nel 1946, l'artista torna sull'argomento in una lettera ad Anton Steinhart del 23 febbraio.

[13] A. Kubin, *Aus halbvergessenem Land*, (1926), in A.K., *Vom Schreibtisch eines Zeichners*, Berlin 1939, pp. 171-179. (D'ora innanzi le citazioni da questo testo verranno contrassegnate dalla sigla VZ seguita dal numero della pagina).

[14] A questo proposito è necessario ricordare che, per quanto Kubin si dichiarasse ostile alla psicoanalisi in quanto pratica terapeutica, attinse, tuttavia, ampiamente al suo repertorio motivico, talvolta giocando grossolanamente con il simbolismo freudiano. Fu, inoltre, il cognato, O.A.H. Schmitz, cultore di psicoanalisi, a proporre il titolo per il romanzo.

Ich schöpfe heute noch aus diesem « Schatzhaus der Erinnerung ». Es ist nämlich gar nicht so, als würde Einbildungskraft ihre Schöpfungen aus dem Nichts hervorholen — die Einzelheiten der Visionen sind meistens Erlebtes — nur längst in ein Unterbewußtes entschwunden, aus welchem sie zur günstigen Stunde auftauchen. [17]

In questa prospettiva è quindi determinante la facoltà eidetica di rievocare, in maniera viva e plastica, quelle suggestioni dell'infanzia e dell'adolescenza, spesso angosciose, fatte rivivere da stimoli ed associazioni occasionali. La memoria assume un ruolo centrale nella costituzione delle « unerschöpflichen Schatzkammern » [18] dell'inconscio e nella capacità di attingere ad esse.

Nel romanzo lo scrittore farà di Patera, creatore e sovrano del regno del Sogno, una sorta di archivio umano, di ricettacolo di esperienze ancestrali « mit einem (..) unbegreiflichen Gedächtnis ausgestattet » [19], custode di strani tesori che giungono da ogni parte del mondo.

Kubin stesso, del resto, cercò di esercitare ed affinare la memoria dedicando una costante attenzione alla propria vita onirica e sforzandosi di ricordare i sogni e di trasporli, in pochi tratti o in brevi racconti, nei suoi quaderni.

Seit jeher besaß ich stärkste Anteilnahme für die rätselhafte Welt des Traumes. Schon in früheren Jahren setzte ich mich als Künstler mit seinen Bildern recht ernsthaft auseinander, schärfte durch anhaltende Versenkung in sie das auch hier so wichtige Erinnerungsvermögen. Daher war ich oft imstande, solche flüchtigen Visionen auf meinen Blättern festzuhalten. [20]

---

[15] Cfr. A. Kubin, *Dämmerungswelten*, (1933), in VZ 202-207.

[16] *Ivi*, p. 206.

[17] Cit. in Verna Schuetz, *The Bizzarre Literature of Hanns Heinz Ewers, Alfred Kubin, Gustav Meyrink and Karl Hans Strobl*, Diss. University of Wisconsin 1974, p. 115.

[18] A. Kubin, *Die Befreiung vom Joch*, (1922), in AW 12.

[19] A. Kubin, *Die andere Seite*, (1909), München 1975, p. 18. (D'ora innanzi le citazioni da questo testo verranno contrassegnate dalla sigla DS seguita dal numero della pagina).

[20] A. Kubin, *Vorwort zu Friedrich Huch, Neue Träume*, (1921), in AW 170.

Visione e linguaggio onirico

Nelle riflessioni di Kubin i concetti di sogno e di visione sono frequentemente accostati se non proprio intercambiabili: il sogno è una « schöpferische Vision » [21], la visione un « Tagtraum » o un « Wachtraum ».

Prescindendo dai tentativi di trascrizione diretta, di tipo narrativo, e di utilizzazione contenutistica dei sogni, rimane fondamentale l'acquisizione del linguaggio onirico ai fini dell'espressione della visione originaria.

In *Über mein Traumerleben* l'artista descrive il passaggio da una registrazione passiva del sogno alla graduale appropriazione delle strutture e delle leggi compositive oniriche quali strumenti di rappresentazione del quotidiano:

so wie er (der Traum) komponiert, so wollte ich wissend als Künstler zeichnen und fand erst größere Befriedigung, als mich entschloß, die zart auftauchenden Fragmente so zusammenzufügen, daß sie ein Ganzes ergaben. Die kaum bestimmbaren Gesetze wurden nun meiner dem Tag abgewandten vertieften Sinnlichkeit immer fühlbarer und faßbarer und endlich Mittel der Darstellung. [22]

La consapevolezza di tale acquisizione, riscontrabile non solo nelle due serie di disegni *Traumland I* e *Traumland II* ma anche nella struttura del romanzo, coincise, da un lato, con l'adozione privilegiata della tecnica del disegno e, dall'altro, con l'accentuazione di una tendenza compositiva costruttivistica: l'estrema duttilità del mezzo espressivo grafico sembrava, infatti, ideale per visualizzare la dinamicità della visione mentre la costruzione doveva conferirle una coerenza ed un ritmo interni.

Wie kann man nun ein festes Abbild eines stets im Wandel vergehenden Vorbildes geben? Durch Übung! Als Schauender hingegeben, als Zeichner tätig, zerlege ich die Vision, baue sie von neuem auf und versuche so gleichsam ein geklärtes Traumbild zu formen. [23]

---

[21] A. Kubin, *Über mein Traumerleben*, cit., p. 8.

[22] *Ivi*, p. 7.

[23] A. Kubin, *Rhytmus und Konstruktion*, (1924), in AW 60.

In questa prassi che abbiamo definito 'costruttivistica', gli elementi fantastici e quelli reali sono combinati in modo tale che i passaggi diventano impercettibili, quasi ovvi, i confini tra il mondo interiore dell'immaginazione e la realtà empirica si nullificano. Figurativamente tale effetto è ottenuto costruendo il disegno con una infinità di dettagli, sfumando i contorni dei singoli motivi compositivi con una linea estremamente sottile, ma, soprattutto, ombreggiando gli spazi con un tratteggio fitto. Ne risulta — come ha rilevato Gabriele Brandstetter [24] — una sorta di 'spostamento' dei significati e dei valori: non essendo più individuabile un solo punto prospettico, che consenta l'univocità dell'orientamento, i centri motivici si moltiplicano, sicché lo stesso segno è leggibile in diverse sequenze.

Il procedimento conferisce all'insieme una forte dinamicità, che tende a rendere, nella simultaneità figurativa, il caleidoscopico fluire delle immagini della visione.

Un esempio eloquente del tentativo di trasporre nel disegno il susseguirsi dinamico e metamorfico di forme e figure, è la cartella di disegni *Rauhnacht*, realizzata su una striscia di carta lunga cinque metri, suddivisa, in un secondo momento, per esigenze editoriali, in tredici tavole.

Nella prassi letteraria la tendenza combinatorio-costruttivistica risalta a livello strutturale nel romanzo, dove affiora, inoltre, sul piano simbolico, nell'attività di Patera, il fondatore del regno del Sogno, che crea la città di Perla smontando e rimontando in terra asiatica vecchie case o antichi e famosi edifici delle città europee in un'ibrida composizione in cui si sovrappongono più di venti stili.

Die andere Seite è costruito con una tecnica di montaggio di avvenimenti verosimili ed episodi fantastici, equiparati, però, nella finzione narrativa, che simula un resoconto obiettivo del viaggio, adducendo indizi e prove a sostegno della realtà di ciò che viene riferito. An-

[24] Cfr. G. Brandstetter, *Das Verhältnis vom Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman « Die andere Seite »*, in Ch. Thomsen-J.M. Fischer (curatori), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, p. 258.

che qui l'ovvietà dei passaggi dalle scene realistiche a quelle fantastiche richiama la tipica sovrapposizione di dati reali — i cosiddetti 'resti diurni' (Tagesreste) — ed elementi immaginari riscontrabile nei sogni. L'accostamento disorientante delle due sfere avviene anche a livello lessicale, con un linguaggio che non ha nulla di evocatorio o di metaforico, ma che rimane, anzi, sempre all'interno delle forme comunicative della sfera quotidiana, sviluppando, pertanto, un notevole potenziale grottesco. Nelle descrizioni delle allucinazioni e degli episodi inspiegabili vissuti dal protagonista, esso tende a visualizzare il narrato, come per riprodurre la tensione visiva dell'esperienza onirica, in cui una serie di scene scorre dinanzi alla vista interna del sognatore. Nel capitolo *Visionen* Kubin, significativamente, fa assistere il suo protagonista, non a caso disegnatore, agli eventi apocalittici finali da puro osservatore: il personaggio si atrofizza in un meccanismo di video-registrazione, diviene come l'occhio di una telecamera che procede su inquadrature inverosimili eppure inconfutabili nella loro concretezza. Qui il linguaggio si fa plastico attraverso la predilezione di sostantivi e di aggettivi concreti [25], che denominano cose e specificano forme, colori e impressioni sensoriali, evitando, così, la mediazione dell'astrazione, bombardando il lettore con le sole immagini, senza lasciare spazio alla riflessione.

La dinamica della visione, invece, è resa mediante la successione incalzante dei verbi in una struttura sintattica prevalentemente paratattica, che accentua la natura lineare del periodo, quasi ad inseguire il ritmo concitato del fluire delle immagini. Non a caso le frasi secondarie sono, infatti, per lo più temporali o relative di tipo locativo, finalizzate a descrivere le condizioni esteriori degli avvenimenti, mentre meno frequenti sono le causali, che dovrebbero fornire le motivazioni e i risvolti interiori dell'accaduto.

[25] Una ricerca statistica sul linguaggio del romanzo, che ha verificato formalmente la sua qualità concreta, è stata svolta da Heinz Lippuner nel volume *Alfred Kubins Roman « Die andere Seite »*, Bern und München 1977, cfr. pp. 153-168.

Hinten am Fluße saß der Müller — mir wurde unbehaglich —; er studierte ein gewaltiges Zeitungsblatt. Nachdem er es gelesen und gefressen hatte, dampfte Rauch aus seinen Ohren, er wurde kupfrig, stand auf und hielt sich seinen Hängebauch mit beiden Händen, während er das Ufer auf und niederstürmte. Dabei blickte er wild um sich und stieß schrille Pfiffe aus. Endlich fiel er wie vom Schlage getroffen zu Boden, erblaßte, sein Leib wurde licht und durchsichtig, und man sah deutlich in seinen Eingeweiden zwei kleine Eisenbahnzüge herumsausen; sie schienen sich fangen zu wollen [...].[26]

La qualità plastica e la tensione prevalentemente visiva del linguaggio kubiniano — ma, vorremmo aggiungere, nei momenti più riusciti della sua opera — furono riconosciute da Ernst Jünger[27] come il vero pregio del romanzo mentre hanno indotto Jens Malte Fischer, uno dei più attenti interpreti della letteratura fantastica, a definirlo come una mera « Dramatisierung eines kubinschen Bildbandes »[28].

È innegabile, però, che una siffatta forma espressiva pone il lettore a diretto contatto con l'immaginario, senza possibilità di spiegazioni, mette fuori gioco la ragione coinvolgendo esclusivamente la percezione sensoriale; tende, cioè, a ricostituire l'esperienza originaria della visione, così come fu vissuta dall'artista: un paradosso che trasgredisce tutti i parametri orientativi, mobilita tutti i sensi ad una percezione concreta e nitida ma questa rimane fatalmente irrappresentabile ed inspiegabile con strumenti razionali.

Visione e deformazione grottesca

Di vere descrizioni di visioni o *Wunderräusche* realmente vissuti, soltanto due, che si riferiscono alla crisi

[26] DS 150.

[27] Cfr. E. Jünger, A. Kubin, *Eine Begegnung*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1975, p. 101.

[28] Riduttivo e alquanto frettoloso mi sembra il giudizio su Kubin scrittore espresso da Jens Malte Fischer nel saggio *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, in R.A. Zondergeld, *Phaicon* 3, Frankfurt am Main 1978, p. 116.

creativa intorno al 1900 e a quella buddistica del 1916, sono riportate nell'autobiografia *Demoni e visioni notturne*[29]. Si tratta di allucinazioni sinestetiche, durante le quali la realtà viene filtrata e deformata in maniera bizzarra. Gli esseri umani assumono fisionomie teriomorfe; talvolta si trasformano in bambole di cera o in macabri meccanismi; anche le case, alberi e paesaggi rivelano tratti spettrali, rumori e parole si alterano in gemiti, urla, insulti, in una sorta di linguaggio corale; ghigni e smorfie sono abbagliati da un luce bianco cenere, mentre il buio è disseminato di numeri e cifre incomprensibili.

Non è difficile riconoscere la ripercussione diretta che simili esperienze ebbero sulla produzione figurativa e narrativa. La deformazione grottesca e l'iperbole fantastica sono, infatti, espedienti tipici della migliore creazione kubiniana, che accomunano l'artista alla corrente espressionista, soprattutto di impronta praghese, e ne fanno un modello esemplare, tant'è vero che Paul Raabe ha potuto rilevare nella letteratura critica contemporanea l'estensione dell'uso degli aggettivi « kubinisch » o « kubinesk »[30] per qualificare un'atmosfera fantastico-visionaria, in cui si mescolano gli elementi del demonico, del perturbante e del *humour* nero.

La deformazione è operata in maniera vistosa ed estrema nella prima produzione artistica, in cui dominano ibride figure demonico-mitologiche, che risultano dalla sovrapposizione di ordini diversi, per lo più della sfera umana e di quella animale, talora anche di quella umana e di quella vegetale, oppure da bizzarre combinazioni di congegni meccanici e caratteristiche umane, insomma di animato ed inanimato, come nei kubiniani edifici con bocche, occhi e orecchi.

Altre volte il carattere costitutivo della deformazione è dato non dalla fusione di sfere eterogenee bensì dalla

[29] Cfr. A. Kubin, *Demoni e visioni notturne*, Milano 1961, p. 26 e p. 51.

[30] Paul Raabe, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg 1957, p. 246.

sproporzione di rapporti fra i singoli elementi compositivi. Frequente è, ad esempio, il motivo dell'essere umano perseguitato, inseguito o schiacciato da giganteschi esseri teriomorfi, oppure il tema delle masse ridotte ad una miriade di formiche in vasti spazi desolati, spesso di fronte a colossi architettonici.

Anche l'uso che Kubin fa della luce, soprattutto nella prima fase della sua attività, rivela sorprendenti analogie con i suoi *Wunderräusche*. Nei disegni, specialmente quelli in cui è adoperata la tecnica a spruzzo, i mostri ibridi e, in generale, tutte le forme e le figure soggette a deformazione, sono di un chiarore cinereo che contrasta con gli sfondi scuri, grigi o neri.

I meccanismi deformanti che operano nella produzione figurativa affiorano evidenti anche nella costruzione dell'' altra realtà ' del regno del Sogno, descritta nella *Binnenhandlung* del romanzo.

Quel regno è una *Affenkomödie* [31] in cui tutto, a prima vista, appare come nella realtà, ma poi improvvisamente si deforma in modo sinistro, si irrigidisce in un ghigno, o si trasforma in un'orgia di metamorfosi. Anche gli abitanti hanno tutti un aspetto, fisico o spirituale, abnorme:

> Die Massen waren ebenfalls nach dem Gesichtspunkt des Abnormen oder einseitig Entwickelten ausgewählt. [32]

Circolano uomini con gozzi enormi, nasi a grappolo, gobbe gigantesche e i bambini nati nel regno non hanno la falange del pollice. Tutti i sudditi, spesso dalle fisionomie feline, sono burattini manovrati da Patera, il garzone del barbiere è una scimmia dotata di straordinarie capacità, il servitore del barone von Brendel è un grigio automa.

Le case cambiano aspetto a seconda del loro umore, anzi sono i « veri individui » del regno del Sogno:

> Oft war es mir, als ob die Menschen nur ihretwegen da wären und nicht umgekehrt. [...] Diese Häuser wechselten sehr mit ihren

[31] DS 136.
[32] DS 52.

> Launen. Manche haßten sich, eiferten gegenseitig aufeinander. Es gab garstige Brummbären unter ihnen, wie die Molkerei da gegenüber; andere schienen frech und hatten ein loses Maul, gerade mein Café ist dafür ein gutes Beispiel. Weiter hinauf zu, das Haus wo wir wohnten, war eine vergrämte alte Tante. Klatschsüchtig und böswillig schielten die Fenster. Schlimm, sehr schlimm war das große Magazin von M. Blumenstich, derb und jovial die Schmiede neben der Molkerei [...] [33]

Atmosfere, situazioni e figure grottesche si infittiscono ulteriormente nella seconda parte del romanzo, *Der Untergang des Traumreichs*, quando compaiono invasioni di animali e di insetti di dimensioni eccezionali a perseguitare i cittadini del regno, mentre la materia si anima in un processo accelerato di decomposizione.

Alcune scene grottesche sono orchestrate sui toni dell'orrido e del *humour* nero. Un esempio eloquente del difficile ma riuscito equilibrio di questi due effetti è la scena in cui il rispettabile dottor Lampenbogen, tondo e vorace, subisce la vendetta dei malati, cui, per avidità, non vuole distribuire le riserve di cibo: infilzato in un tubo del gas, come un succulento spiedino, il grassoccio signore diviene un perfetto « Spießbraten », di cui viene descritta, con dovizia di comici dettagli, la cottura e la consumazione. Attraverso l'effetto comico anche il principio etico di colpa ed espiazione viene qui completamente pervertito.

Nel resto della seconda parte, però, dominano le scene macabre e truculente, in cui prevale l'ontologizzazione del male tipica della produzione figurativa, l'orrore nei confronti dell'alienazione disumanizzante, l'incapacità di distanziarsi ironicamente dal narrato. In esse gli uomini sono ridotti a marionette, automi, insetti, ammassi di carne, macchine messe in moto da una forza esterna:

> [...] ein Meer von nacktem Fleisch wallte und zitterte. Kühl und unbeteiligt empfand ich das sinnlos Mechanische des krassen Vorgangs. Ich konnte nicht umhin etwas insektenhaft Groteskes in dem konvulsivischen Schauspiel zu finden. Ein Blutdunst durchdrang die ganze Gegend [...] // Aber den stärksten Eindruck machte

[33] DS 69.

mir der halbwache, etwas blöde Ausdruck dieser erhitzen oder blassen Gesichter, der ahnen ließ, daß diese Armen nicht in freier Willensbestimmung handelten. Es waren Automaten, Maschinen, die, in Gang gesetzt, sich selbst überlassen worden waren — der Geist mußte woanders hausen! [34]

Nella narrazione delle vicende incomprensibili vissute dal protagonista, insieme a quelle visive, vengono messe in primo piano anche percezioni sonore che rievocano le allucinazioni avute da Kubin durante le visioni. Esemplari sono, a questo proposito, il crescendo della scena in cui il disegnatore è inseguito da un cavallo spettrale, il cui incalzante galoppo è rappresentato soltanto attraverso effetti acustici, o la raccapricciante sinfonia delle notti di Perla:

Wüstes Gebrüll, Pfeifen, Johlen, näherte sich den Fenstern und entfernten sich wieder. Betrunkene, die das Café verließen, hielten lange Monologe, furchtbar klangen die Lästerworte der Säuferwahnsinnigen. [...] Gellende Rufe hallten aus der inneren Stadt; bald schärfer, bald leiser wurden sie aufgenommen und weitergegeben. Man wußte keine Ursache dafür. Dann war es wieder still, bis merklich ein Hüsteln und Kichern anhub [...]. Aus den vergitterten Fenstern und Kellerlöchern klagte und stöhnte es in allen Tonarten. Hinter halbgeoffneten Türen hörte man ein gepreßtes Ächzen, so daß man unwillkührlich an Erdrosselungen und Verbrechen denken mußte [...] [35]

L'aspetto orrido-grottesco della deformazione caratterizza, dunque, buona parte del romanzo e la produzione figurativa fino alla piena maturità. Da allora esso si attenua, rischiarato da un intento comico caricaturale, da un umorismo bonario — qual è, ad esempio, quello delle illustrazioni per *The Vicar of Wakefield* di Oliver Goldsmith — oppure stemperato nelle atmosfere fiabesche e incantate dei disegni posteriori al 1930, in cui ritornano anche sprazzi di colore, il tratteggio è pittorico, la composizione sontuosa nei dettagli.

Quanto alla produzione letteraria posteriore al ro-

[34] DS 208-209.
[35] DS 89.

manzo, essa è per lo più di tipo saggistico o aneddotico. Più di rado Kubin crea brevi fiabe ispirate ai disegni come, ad esempio, *Der Ritter über den Paß* (1925), una parabola sulla predestinazione e sull'annunciarsi della morte in segni riconoscibili, o *Alì, der Schimmelhengst*, la storia di uno stallone tartaro, indomabile, che alla fine va incontro al suo destino di morte incantato dal richiamo di un principe-mago.

In questi racconti il linguaggio disteso, talvolta colloquiale, non ha più i ritmi incalzanti di certi passi di *Die andere Seite* e nemmeno la tensione immaginifica di quelle parti del romanzo in cui irrompe l'elemento fantastico-grottesco.

Kubin stesso commentò l'evoluzione della propria personalità artistica compiacendosi della conquistata padronanza di penna e bulino e del maggior rigore compositivo delle sue opere più tarde, mettendoli in relazione con il migliorato equilibrio psichico. Non manca, però, in queste riflessioni, una nostalgia di « stupore » (« Staunen ») e di « ebbrezza » (« Allmachtsrausch »), il rimpianto per la debordante ricchezza di immagini e di emozioni delle visioni, che ormai lo hanno abbandonato:

Eine Freude *ruhigerer* >soliderer< Art an dem *Resultat* meiner Mühen trat an die Stelle der früheren quälenden Unersättlichkeit. [...] dieses Schaffen ist befriedigender, aber geht mein Gefühl nicht mehr in jenen merkwürdigen >Allmachtsrausch< wie einst. [36]

Il linguaggio kubiniano della visione nel panorama dell'avanguardia

Nell'ambito di una produzione caratterizzata da un forte eclettismo stilistico, qual è quella di Kubin, — entrato nella storia dell'arte e della letteratura come epigono del simbolismo, rappresentante dell'espressionismo, precursore del surrealismo — l'analisi dei principi compositivi e delle forme linguistiche adoperate dall'artista nell'elaborazione estetica dei *Wunderräusche*, individua le rea-

[36] A. Kubin, *Das Schaffen aus dem Unbewußten*, cit., p. 47.

lizzazioni e, del romanzo, i momenti più densi, scaturiti, cioè, non solo da un geniale « Einfall », da un'originale e folgorante escogitazione dell'immagine fantastica, ma anche dall'utilizzazione sovrana di strumenti espressivi che aderiscono rigorosamente alla concezione originaria della visione.

Tale tipo di analisi, però, evidenzia anche la notevole disparità dei risultati, ad esempio, in alcuni disegni, la pedissequa imitazione di motivi ed invenzioni cari ai Maestri che Kubin ebbe a modello, o, in diverse parti del romanzo, lo squilibrio formale del linguaggio, talvolta sciatto, goffo e ingenuamente effettistico, ridondante di punti esclamativi, espressioni in corsivo, punti e trattini di sospensione. Emerge, insomma, la difficoltà, nella messa in opera, del connubio fra ideazione ispirata e duttilità formale, lamentata, del resto, dallo stesso Kubin nell'articolo *Der Zeichner*, dove egli rivela, però, che, per quanto ardua gli riesca quella che altrove definisce « die Gestaltung ins Material »[37], irrefrenabile, pure, rimane l'impulso a dare forma ai propri fantasmi, a variare infinite volte un motivo prima di riuscire a catturare l' « Urblitz »[38] dell'esperienza estatica nella creazione artistica.

Bei mir ist sie (die Gestaltungsfähigkeit) ungleich, störrisch scheint wie an glückliche Stunden gebunden. Um so ungestümer ist ein Drang, der mich zwingt, mich vom Alp der Gesichte durch Formung zu entlasten.[39]

Tale ostacolo gli era apparso insuperabile negli anni della giovinezza, quando, abbagliato dallo slancio demonico dei capolavori di Brueghel, Bosch, Goya, confessava, nell'autobiografia, di non possedere talento formale e ribadiva, piuttosto, le proprie doti di veggente.

Ich weiß, ich besitze kein starkes formales Talent, und gewisse Härten werden meinen Arbeiten wohl immer anhaften; ich bin nächst Künstler, Grübler, Seher.[40]

---

[37] A. Kubin, *Wie ich illustriere*, in VZ 190.
[38] A. Kubin, *Feststellungen 1949*, cit., p. 78.
[39] A. Kubin, *Der Zeichner*, in VZ 184.
[40] L 83.

Quanto è distante questa confessione dalla fiera consapevolezza del disegnatore maturo, che seppe fare della tecnica grafica uno « Stenogramm des Geistes »[41] e che si considerava, anzitutto un artigiano, benché sempre al servizio della rivelazione sovrasensibile.

Proprio, però, le disuguaglianze stilistiche e la discontinuità degli esiti sono all'origine delle difficoltà ad inquadrare il fenomeno Kubin in una corrente come anche della profonda spaccatura all'interno della critica, divisa in estimatori, talora acritici, e in ostinati detrattori dello spessore artistico della sua produzione[42].

Non entreremo nel merito di tali controversie ma ci limiteremo ad alcune considerazioni che prendono avvio, ancora una volta, dalla constatazione della centralità dell'elemento visionario nel processo creativo dell'artista per chiarire il significato della sua opera anche in rapporto all'avanguardia storica.

Fu, infatti, l'urgenza di fissare sul foglio gli sfuggenti fantasmi che affollavano la sua vita psichica ad avere costante priorità rispetto alla riflessione compositivo-formale. Ossessionato, impaziente, talvolta frettoloso nell'esecuzione, Kubin, specialmente nella prima fase della sua attività, non riusciva a rifinire gli schizzi, a rielaborare gli abbozzi:

[...] um einzelne Blätter vorzunehmen und immer // wieder zu machen, dazu fehlte mir die Ruhe; ich wurde von nachdrängenden neuen Einfällen willenlos fortgerissen.[43]

---

[41] A. Kubin, *Der Zeichner*, cit., p. 184.
[42] Wieland Schmied ha rilevato una curiosità riguardo la ricezione delle opere di Kubin: mentre in Austria e nella Germania meridionale i suoi estimatori, ancora a caccia delle sue pregiate cartelle di disegni e dei volumi da lui illustrati, rifiutano *a priori* ogni valutazione dei limiti della sua produzione, al di fuori di quest'area geografica essa incontra una totale incomprensione oppure perfetta indifferenza. Il critico ha ricondotto tale singolarità alla 'austriacità' di Kubin, al profondo legame della sua opera con l'atmosfera apocalittica della *finis Austriae*. Cfr. W.S., *Komplex und voller Gegensätze*, in O. Breicha (Hrsg.), *Alfred Kubin. Weltgeflecht*, München 1978, pp. 7-11.
[43] L 75-76.

La scrittura, poi, — soprattutto i diari e i frammenti filosofici — rappresentò, spesso, per lui soltanto uno strumento espressivo più diretto, più rapido, atto ad alleviare analoghi stati di sovraeccitazione. Riguardo al romanzo, infatti, spiegava nell'autobiografia:

> Daß ich schrieb, anstatt zu zeichnen, // lag in der Natur der Sache, das Mittel war gerade passend, mich rascher der drängenden Ideen zu entledigen, als es anders möglich gewesen wäre.[44]

Anche con il passare degli anni, però, quando l'esperienza e la padronanza del mezzo grafico davano vita allo stile lussureggiante della maturità, caratterizzato da una barocca densità di immagini e da un compiaciuto virtuosismo tecnico, l'artista non si sentì legato sostanzialmente ad alcun canone estetico, non aderì ad alcun programma teorico, nonostante diversi gruppi e singoli artisti lo invitassero in tutta Europa — era ormai una celebrità — o mantenessero contatti con lui, con l'intenzione di annetterlo alle più svariate correnti. Nel 1932 egli scriveva, invece, nel diario di non essere né espressionista né « kokoschkista » o « ensorista », ma, soltanto « kubinisch »[45] e, nel saggio *Dämmerungswelten*:

> Meine Gestalten sind weder auf irgendeinen ästhetischen Kanon festgelegt, noch sind sie Karrikaturen; sie entgleiten jeder Formulierung, ich aber weiß um den Schaffenszwang, der hier unerbittlich am Werk ist.[46]

Secondo Kubin, infatti, le forme create da un artista sono puramente personali, in stretta dipendenza con la sua sensibilità e con ciò che egli 'vede'. Perciò il disegnatore credette, piuttosto, di potersi riconoscere in una tradizione motivica, ricostruita nel saggio *Malerei des Übersinnlichen* del 1933, i cui rappresentanti, da Goya a Füßli e, fra i moderni, Redon, Ensor, Munch, sono accomunati dall'esperienza dell'incubo, da « più acuti organi » (« feinere Organe »), costantemente tesi ad accogliere la rivelazione, a percepire i segni della fine, che può giungere in ogni momento. Una cosa è certa — scriveva, sottolineando nuovamente l'aspetto fatale e coercitivo della dedizione all'arte visionaria — « kein Künstler würde diese abseitigen Stoffe wählen, wenn er sich nicht dazu gedrängt fühlte »[47].

Tale tensione all'espressione dell'« innere(s) Gesicht »[48], degli impulsi interiori del soggetto, insieme alla tendenza spiritualistica, avvicinò Kubin agli artisti dell'espressionismo monacense — egli fece parte del gruppo *Der blaue Reiter* — e ci induce ad accostarlo, più in generale, al polo mistico-irrazionalistico dei rappresentanti letterari della stessa corrente, decisi a filtrare attraverso le potenzialità soggettive della fantasia nell'ebbrezza estatica una nuova esperienza del reale. Le prime riflessioni teoriche di Kasimir Edschmid, ad esempio, manifestavano la necessità di prescindere da una concezione del mondo fondata sui dati della percezione sensibile per cercare l'essenza vera delle cose nell'interiorità del soggetto. In diretta polemica con il credo del naturalismo e con quello dell'impressionismo, Edschmid dichiarava, intorno al 1918, che gli artisti del nuovo movimento « non vedono. Guardano. Non fotografano. Hanno visioni »:

> Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte [...] // Die Realität muß von uns geschaffen werden [...] So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision.[49]

Le analogie con le affermazioni di Kubin sono evidenti.

Altrettanto innegabile è la ricorrenza nel romanzo di mitologhemi tipicamente espressionistici: il tema apocalittico del *Weltende*, cui, ad esempio, si ispira la prima an-

---

[44] L 82-83.

[45] Cit. in A. Hedwig, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman « Die andere Seite »*, Freiburg in B. 1955, p. 65.

[46] A. Kubin, *Dämmerungswelten*, cit., p. 205.

[47] A. Kubin, *Malerei des Übersinnlichen*, in VZ 198.

[48] A. Kubin, *Das Schaffen aus dem Unbewußten*, cit., p. 46.

[49] Kasimir Edschmid, *Über den dichterischen Expressionismus*, cit. da un estratto riportato nell'antologia *Expressionismus und Dadaismus*, Stuttgart 1974, pp. 27-28.

tologia di lirica espressionista curata da Kurt Pinthus [50], ma che in Kubin ha una valenza austriaca in quanto profetizza la fine storica dell'Impero absburgico; il motivo dell'essere umano ridotto ad un burattino da forze incontrollabili, ma, soprattutto, — come ha rilevato Ladislao Mittner — la figura del Mago, ipnotizzatore delle masse, rappresentata nei tratti messianici del personaggio di Patera. Proprio da Mittner *Die andere Seite* è stato considerato come « il primo romanzo veramente espressionistico » [51], con riferimento alle tematiche ed alla anticipazione di procedimenti sinestetici. Non si può, invece, ritenere espressionistico lo stile, nell'insieme diaristico, sovrabbondante, goffo, benché esso acquisti in alcune parti dell'opera, con la successione serrata dei verbi, un ritmo concitato ed un forte dinamismo. La scrittura kubiniana, infatti, — come abbiamo visto nei paragrafi precedenti — consegue esiti originali, talora in assonanza con gli intenti degli scrittori espressionisti, soltanto quando è scossa dallo slancio visionario e tenta di catturarlo nella plasticità delle immagini.

Anche in ambito figurativo la divaricazione rispetto agli altri artisti del gruppo espressionista *Der blaue Reiter*, affiora specialmente a livello di tecnica espressiva. Per i primi, infatti, la ricerca estetica si fece sempre più specificamente linguistica, per Kubin, invece, il periodo di sperimentazione formale si arrestò con i tentativi linearistici della fase 1910-1915, quando, cioè, disegnava figure allungate e mosse, molto simili ad alcune creazioni di Paul Klee [52].

Così, mentre gli altri si rendevano conto che, per esperire ed esprimere l'ineffabile, era necessario sperimentare e creare nuovi linguaggi, che il mondo interiore soggettivo non poteva essere oggettivato nelle forme co-

[50] Kurt Pinthus (Hrsg.), *Menschheitsdämmerung*, Berlin 1920.

[51] L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione*, Torino 1978, tomo secondo, p. 1190.

[52] Si vedano, però, le riserve di Alessandro Nigro anche riguardo questa fase. Cfr. A. Nigro, *Alfred Kubin profeta del tramonto*, Roma 1983, p. 86.

dificate, Kubin rimaneva prigioniero delle convenzioni figurative e immaginative o, come scriveva di lui l'amico Paul Klee nei diari, della « tenace melma fenomenica » [53]. Pur volendo esprimere l'inesprimibile, la realtà interiore della visione e non l'apparenza delle cose — come sosteneva ripetutamente — egli lavorò sempre con un segno di tipo rappresentativo, e ciò anche perché non riuscì mai a prescindere dalla materia, dal Caos, identificato in *Fragment eines Weltbildes* con l' « Abgrund des stofflichen Seins » [54] e, insieme al *Selbst*, come una delle « sostanze » (« Wesenheiten »), uno dei due principi costitutivi dell'esistenza. Perciò la visualizzazione kubiniana, che si scontra con l'ostinata presenza della materia, non ha nulla a che vedere con quella di Klee, che non 'rappresenta' ciò che già esiste a livello fenomenico o dell'immaginario collettivo, ma rende visibili rapporti e valori altrimenti inesistenti [55].

Lo stesso programma psicografico annunciato in *Die andere Seite* — che ha fatto parlare del presurrealismo kubiniano [56] — non segna il superamento della rappresentazione, pur proponendosi come una sorta di sistema economico della smaterializzazione:

> Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben als gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches metereologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus. — Psychografik nannte ich dieses Verfahren [...]. [57]

Kubin è lontano dagli esiti stranianti dell'automatismo psichico surrealista. Il suo stile è 'psicografico' nel senso che in esso il tratteggio fitto e nervoso insegue il ritmo

[53] Cit. in A. Nigro, cit., p. 92.

[54] A. Kubin, *Fragment eines Weltbildes*, (1931), in VZ 208.

[55] Cfr. G.C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970, pp. 287-297 e pp. 384-395.

[56] Si veda Richard Schroeder, *From Traumreich to Surrealité: Surrealism and Alfred Kubin's « Die andere Seite »*, in « Symposium », 30 (1976), pp. 213-235.

[57] DS 140.

di ogni minima eccitazione dell'anima o sollecitazione della mente, ma forme e figure sono quelle della realtà fenomenica, ancorché bizzarramente smontate e ricomposte. Se nei suoi saggi ricorrono termini quali smaterializzazione ed essenzialità, il riferimento va alla tendenza economica propria dello stesso mezzo grafico o alla rinuncia al colore. Del resto la posizione dell'artista nei confronti dell'arte astratta, giudicata insoddisfacente quanto ad espressività, è più volte ribadita negli articoli, nelle lettere a Kandinsky, nell'autobiografia. Egli abbandonò ben presto lo studio delle forme al microscopio, un tentativo di dedicarsi a creazioni astratte che diede risultati modesti; gli esperimenti analitici gli apparvero approssimativi e spersonalizzanti:

Ich kann über die neue Kunst im allgemeinen nur sagen, daß sie indirekt außerordentlich auf mich wirkte. Je abstrakter, abgekürzter oder roher aber die Formen wurden, desto rascher übersättigten sie mich auch. Bei meinen eigenen Arbeiten hätte ich es nicht übers Herz gebracht, die intimen, organisierenden Feinheiten aufzugeben, deren Sichtbarmachung mir zu viel Anstrengung gekostet hatte, als daß ich das Erreichte nochmals an Experimente hätte aufs Spiel setzen wollen.[58].

Queste idiosincrasie e la predilezione per la pittura visionaria sfoceranno nel virtuosismo barocco dell'ultima produzione, quando Kubin si concentrò sulla tecnica grafica, mai intesa come momento preparatorio, come studio, tentando, invece, di sfruttarne al massimo le potenzialità espressive nei contorni, nel tratteggio, nel chiaroscuro, affascinato dalla loro inesauribilità.

Sie (die Feder) sichert uns durch ihre elastische Schmiegsamkeit die unmittelbare Übertragung nicht nur der Vorstellung, sondern auch der sie begleitenden unsagbar intimen Erregung.[59]

Proprio per la sua duttilità il disegno gli sembrò l'arte figurativa più vicina alla poesia ed alla musica, al carattere fluttuante e dinamico della « innere Melodie des Le-

[58] L 86.
[59] A. Kubin, *Der Zeichner*, cit., p. 183.

bens »[60], l'unica che potesse imbrigliare il flusso dei fantasmi interiori.

Così l'attività di disegnatore finì col monopolizzare le sue energie creative tanto che, già in un articolo del 1927, Kubin si identificava ormai nella visione del mondo del *Federzeichner*:

Die echten Federzeichner sind Improvisatoren, scheinbar flüchtiger rücken sie in Wirklichkeit dem Leben doch weit näher wie die Maler. Das Leben erscheint uns nun einmal fließend, plötzlich ankommend und verdämmernd. Wer es anders auffaßt, dem wird eine gute Federzeichnung nicht viel bedeuten können.[61]

[60] *Ivi*, p. 187.
[61] A. Kubin, *Die Federzeichnung*, (1932), in AW 67-68.

SOLO COME KAFKA. WALTER BENJAMIN E L'IDENTITÀ EBRAICO-TEDESCA *

di

ROBERTA MALAGOLI
Venezia

1. *Premessa: Benjamin fra teologia e marxismo*

In *Storia di un'amicizia* Gershom Scholem ha ricostruito le tappe del suo lungo sodalizio intellettuale con Walter Benjamin alla luce di un'interpretazione che, com'è noto, vede in Benjamin un « ingegno metafisico » e il nucleo più significativo del suo pensiero, dai primi scritti giovanili fino alle *Tesi di filosofia della storia*, nel suo rapporto con la cultura ebraica [1]. La svolta marxista viene in-

* Ringrazio il CNR e la DFG per il finanziamento del soggiorno di studio presso la *Jüdische Gemeinde* di Berlino, grazie al quale ho potuto scrivere questo testo, il *Deutsches Literaturarchiv* di Marbach per avermi permesso di consultare il carteggio Kracauer/Benjamin e la *Jewish National and University Library* di Gerusalemme, che mi ha gentilmente inviato le fotocopie delle lettere originali di W. Benjamin a L. Strauss, conservate negli *Strauss Archives*. Sono particolarmente grata ai collaboratori del *Deutsches Literaturarchiv* per il loro prezioso aiuto.

[1] Cfr. G. Scholem, *Walter Benjamin - Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/M 1976² (1975¹), p. 168. Cfr. ancor prima il testo *Walter Benjamin* (1964), in *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt/M 1983, pp. 9-34. In particolare pp. 14-20, qui p. 17. Già in *Judaica II*, Frankfurt/M 1970, pp. 193-227.

vece attribuita all'amicizia con Brecht — che Benjamin conobbe nel 1929 [2] — e considerata in modo riduttivo come un infruttuoso allontanamento dall'originaria ispirazione teologico-metafisica. Dopo la pubblicazione del *Passagen-Werk* e di altre fonti inedite, in particolare del carteggio con Scholem, la critica ha sfumato l'opposizione tra una lettura teologica e una lettura marxista dell'opera di Benjamin, che aveva dominato tutta la prima fase della sua ricezione, riconoscendo nell'immagine di « Giano bifronte », con la quale Benjamin amava definirsi per indicare la coesistenza di teologia e marxismo nel suo pensiero, una delle chiavi di lettura più credibili [3].

Se però finora ci si è soprattutto preoccupati di valutare l'importanza teorica di motivi ebraici nell'opera di Benjamin, minore attenzione è stata generalmente prestata all'aspetto *storico* della questione. Ad Hannah Arendt va il merito di averlo messo in evidenza per la prima volta tratteggiando un profilo di Benjamin sullo sfondo della crisi della cosiddetta « simbiosi ebraico-tedesca » [4]. Per Benjamin, che apparteneva ad una famiglia della grande borghesia ebraica assimilata e visse la fine dell'epoca guglielmina e dei valori liberali alla base dell'emancipazione ebraica, l'identità ebraico-tedesca e il rapporto con l'ebrai-

[2] Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, cit. pp. 198-199. Sulla ricezione di Benjamin si veda in particolare G. Kurz, *Benjamin: Kritischer gelesen*, in « Philosophische Rundschau », 23 (1976), pp. 161-190; M. Brodersen, *Walter Benjamin. Bibliografia critica generale (1913-1983)*, « Aesthetica/reprint », No 6. Palermo 1984; per l'Italia il recente E. Rutigliano/G. Schiavoni, *Saggio bibliografico sulle traduzioni italiane di Benjamin*, in Id. (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Roma 1987, pp. 375-410.

[3] Si veda Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, cit. p. 246.

[4] È del 1968 il saggio *Walter Benjamin*, in H. Arendt, *Walter Benjamin - Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München 1971, pp. 7-62, qui soprattutto pp. 37-48. Su Benjamin e il problema dell'identità ebraico-tedesca si vedano anche due scritti precedenti: l'importante saggio del 1961 di P. Szondi, *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*, in *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*, Frankfurt/M 1964, pp. 79-97; e J. Habermas, *Der deutsche Idealismus der jüdischen Philosophen*, in Th. Koch (Hrsg.), *Porträts deutsch-jüdischer Geistesgeschichte*, Köln 1961, pp. 99-125.

smo rappresentavano una componente reale ed ineludibile del proprio orizzonte culturale. Per un'intera generazione di ebrei tedeschi essi furono, come ha scritto Hannah Arendt, « un fenomeno sociale » [5], nella misura in cui l'antisemitismo da un lato e il sionismo dall'altro mettevano in discussione, in modi differenti, la legittimità dell'assimilazione.

A ben guardare, tuttavia, anche Scholem ha ricostruito la storia della propria amicizia con Benjamin come un confronto esemplare sull'identità ebraico-tedesca, e in questa prospettiva la sua interpretazione teologica trova una particolare ragion d'essere. Fin dai primi anni infatti, dal giugno del 1915, quando si conobbero a Berlino [6], al settembre del 1940, quando Benjamin si tolse la vita, Scholem, che aderì al sionismo ancora giovanissimo, e già nel 1923 emigrò in Palestina, cercò di convincere Benjamin a seguire il suo esempio. Si sa che il suo tentativo fallì. Ma anche se non seguì Scholem in Palestina, Benjamin si dimostrò sempre sensibile e attento al problema dell'identità ebraico-tedesca, senza mai riconoscersi, come vedremo, nelle scelte dell'assimilazione [7]. È soprattutto quest'aspetto del rapporto di Benjamin con l'ebraismo che Scholem ha voluto sottolineare opponendo Benjamin, Kafka e Freud — un'unica triade giustificata ai suoi occhi da profonde

[5] Arendt, *Walter Benjamin - Bertolt Brecht*, cit. p. 38 s. Sulla famiglia di Benjamin cfr. B. Witte, *Walter Benjamin, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck/Hamburg 1985, pp. 7-8 e Scholem, *Ahnen und Verwandte Walter Benjamins (1981)*, in *Walter Benjamin und sein Engel*, cit. pp. 127-157.

[6] Cfr. Scholem, *Geschichte einer Freundschaft*, cit. pp. 12-13. Occasione dell'incontro fu un dibattito su una conferenza di Kurt Hiller nell'ambito della « Freie Studentenschaft », organizzazione del movimento giovanile non corporativo nella quale Benjamin era attivo dal semestre estivo del 1912 [a questo proposito si veda il commento dei curatori R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften, II/3*, Frankfurt/M 1977, pp. 835-834].

[7] Il rifiuto dell'assimilazione dei padri si esprimeva anche come ribellione contro la famiglia borghese — un tema notoriamente diffusissimo nella letteratura dell'espressionismo tedesco. Cfr. Arendt, *Walter Benjamin - Bertolt Brecht*, cit. p. 37 s.

affinità — alla maggioranza degli autori ebrei di lingua tedesca — per esempio Arthur Schnitzler, Jakob Wassermann, Franz Werfel, Stefan Zweig — poiché avrebbero saputo di essere scrittori tedeschi, anche se non si sentivano parte del popolo tedesco, e avrebbero avuto l'esperienza e la chiara consapevolezza della lontananza e dell'esilio [8].

Il paragone fra Benjamin e Kafka ha un suo significato tutto particolare nell'economia dell'interpretazione scholemiana. È noto infatti che Scholem ha motivato la continuità dell'interesse di Benjamin per l'ebraismo ricordando che all'inizio degli anni trenta, proprio quando era ormai chiara la svolta marxista del suo pensiero, Benjamin cominciò a lavorare al saggio su *Franz Kafka* [9], — secondo Scholem, di ispirazione completamente ebraica [10]. Questa interpretazione sembrerebbe riflettere le intenzioni di Benjamin. Non ci sono dubbi che egli indicasse in Scholem il principale interlocutore del suo scritto. In una lettera del luglio del 1934, indirizzata appunto a Scholem, si legge infatti a proposito del lavoro di revisione della prima stesura: « Questo lavoro è stato indirettamente ispirato da te, non vedo alcun oggetto sul quale la nostra comunicazione potrebbe essere più chiara » [11]. Ma è anche vero che a Svendborg, in Danimarca, dove trascorse l'estate e l'autunno del 1934, Benjamin discuteva della propria interpretazione di Kafka anche con Brecht, e scrivendo al-

[8] Scholem, *Walter Benjamin*, in *Walter Benjamin und sein Engel*, cit. p. 27.

[9] Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *GS*, *II/1*, pp. 409-438 [trad. it. in *Angelus Novus*, Torino 1981 (1962[1]), pp. 275-305]. Sulla genesi del saggio, di cui uscirono solamente i paragrafi *Potemkin* e *Das bucklicht Männlein* sulla « Jüdische Rundschau » del 21.12. e del 28.12.1934, si veda l'apparato critico a cura di Tiedemann/Schweppenhäuser, in *GS*, *II/3*, pp. 1153-1276.

[10] Si veda Scholem, *Geschichte einer Freundschaft*, cit. pp. 210-211; Id., *Walter Benjamin*, in *Walter Benjamin und sein Engel*, cit. p. 24 e 32.

[11] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 9.7.1934, da Svendborg, in Benjamin, *Briefe, 2 Bde*, hrsg. von G. Scholem u. Th. W. Adorno, Frankfurt/M 1978 [1966[1]], p. 610.

l'amico Werner Kraft confermava che il suo testo « mostrava l'influsso di queste discussioni » [12]. Nell'ottobre di quello stesso anno sintetizzò a Scholem l'impianto della sua interpretazione: « Qui ho a che fare al tempo stesso con due estremi, quello politico e quello mistico [...] » [13].

Nel saggio su Kafka, dunque, Benjamin cercò intenzionalmente di mostrare il suo « volto di Giano ». Le discussioni che seguirono, in lettere e discorsi, con Gershom Scholem, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno e Werner Kraft fecero delle sue tesi su Kafka « un punto cruciale dei [suoi] pensieri e delle [sue] riflessioni » [14]. Come ha notato Hans Mayer in un saggio decisivo, mediante l'interpretazione dell'opera di Kafka Benjamin dava un'interpretazione di sé e cercava di trovare una legittimazione del proprio stile di pensiero nei confronti di Scholem e di Brecht [15]. Lo studio dell'opera di Kafka, che si protrasse per oltre vent'anni — dalla lettura, nel 1915, del racconto *Vor dem Gesetz* [16], fino all'ultima annotazione conosciuta

[12] Lettera di W. Benjamin a W. Kraft [scritta probabilmente alla fine di luglio del 1934] da Svendborg, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 615-616.

[13] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 17.10.1934, da Svendborg, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 623-625, qui p. 624.

[14] Lettera di W. Benjamin a W. Kraft del 12.11.1934 da San Remo, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 627-631, qui p. 628.

[15] H. Mayer, *Walter Benjamin und Franz Kafka. Bericht über eine Konstellation (Für Gershom Scholem)*, in « Literatur und Kritik », Nr. 140-141 (1979), pp. 579-597 [trad. it. in Rutigliano/Schiavoni (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, cit. pp. 233-264]. Su Benjamin e Kafka si vedano inoltre Witte, *Feststellungen zu Benjamin und Kafka*, in « Die neue Rundschau », LXXXIV (1973), pp. 480-494; S. Moses, *Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten*, in S. Moses/A. Schöne (Hrsg.), *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposion*, hrsg. von S. Moses u. A. Schöne, Frankfurt/M 1986, pp. 237-256; S. Moses, *Zur Frage des Gesetzes: Gershom Scholems Kafka-Bild*, in K. E. Grözinger/S. Moses/H. D. Zimmermann (Hrsg.), *Franz Kafka und das Judentum*, Frankfurt/M 1987, pp. 13-34 [versione ampliata di *Das Kafka-Bild Gershom Scholems*, in « Merkur », XXXIII (1979), pp. 862-867].

[16] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 21.7.1925, in Benjamin, *Briefe, I*, cit. p. 397.

su Kafka in una lettera del maggio del 1940 ad Adorno [17] — diventò per Benjamin, dalla prospettiva dell'esilio, il momento di un bilancio della propria attività di scrittore, e, in generale, della cultura tedesca. Il confronto con Scholem, Kraft, Brecht e Adorno, che, con l'eccezione di Brecht, erano tutti ebrei, definì l'orizzonte storico di quello « psicogramma del proprio io » che Benjamin aveva tracciato — come scrive Hans Mayer — nel saggio su Kafka del 1934. L'identificazione di Benjamin con Kafka si inseriva così in una costellazione che esprimeva un bilancio della letteratura degli esuli tedeschi e forse anche, si potrebbe aggiungere, un bilancio della cultura ebraico-tedesca [18].

Forse in nessun altro dei suoi scritti Benjamin ha fatto i conti così radicalmente con il proprio ebraismo come nel saggio su Kafka. Lo studio di Kafka, autore nel quale Benjamin si identificava in modo assoluto e palese, si rivelò come un'occasione unica per tradurre una condizione esistenziale nell'oggettività di metafore letterarie. Ciò che si cercherà di chiarire è come Benjamin abbia espresso, mediante l'interpretazione dell'opera di Kafka, la propria identità ebraica, e se ciò che lo faceva sentire affine allo scrittore praghese fosse, come vuole Scholem, la comune esperienza e la chiara consapevolezza dell'esilio dello scrittore ebreo di lingua tedesca.

2. *Sionismo e letteratura*

Prima di affrontare il saggio su Kafka, è però necessario prendere in esame quella che, allo stato attuale dell'edizione delle lettere, resta la presa di posizione più chiara di Benjamin sul proprio rapporto con l'ebraismo, vale a dire il carteggio con Ludwig Strauss dell'autunno/inverno del 1912/1913 [19], precedente l'amicizia con Scholem.

[17] Lettera di W. Benjamin a Th. W. Adorno del 7.5.1940 da Parigi, in Benjamin, *Briefe, II*, p. 852.

[18] Mayer, *Walter Benjamin und Franz Kafka*, cit. pp. 579-580; pp. 586-587.

[19] Del carteggio con il renano Ludwig Strauss sono rimaste soltanto le lettere di Benjamin, dell'11.9.1912, del 10.10.1912, del

Benjamin attribuiva a queste sue lettere un « significato programmatico » [20]. In esse si trovano inoltre alcune riflessioni a cui Benjamin resterà fedele anche nella maturità.

Il punto di riferimento principale di questo carteggio è il dibattito sulla cultura ebraico-tedesca che ebbe luogo tra il marzo e l'agosto del 1912 sulle colonne della rivista *Der Kunstwart*, edita da Ferdinand Avenarius presso l'editore Diederichs di Jena. Ferdinand Avenarius, propenso per parte sua ad un nazionalismo dai toni antisemiti, accolse e pubblicò nel quaderno di marzo un articolo provocatorio di un giovane sionista, Moritz Goldstein, dal titolo *Deutsch-jüdischer Parnaß* [*Parnaso ebraico-tedesco*] [21], al quale fece seguito sulle colonne della stessa rivista una vivace discussione. La novità non risiedeva tanto nei temi del dibattito, già ampiamente diffusi nella pubblicistica sull'argomento, quanto nella sede, una delle riviste più lette ed autorevoli dell'epoca, e nell'eco suscitata sia in Austria che in Germania [22]. Nel momento in cui acquisiva una dimensione pubblica di così vasta portata, infatti, la questione dell'identità ebraico-tedesca assumeva i tratti di un vero e

21.11.1912, del 7.1.1913 e del 6.2.1913, conservate presso la Jewish National and University Library di Gerusalemme [sigla *Arc. 4 1598/98; Arc. Ms. Var. 424 - file 196/9*]. Sono parzialmente pubblicate in Benjamin, *GS, II/3*, pp. 835-844; pp. 890-892. Su questo carteggio si veda G. L. Mosse, *German Jews beyond Judaism*, Bloomington/Cincinnati 1985, pp. 66-67.

[20] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 21.11.1912 [Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424 - file 196/9*].

[21] M. Goldstein, *Deutsch-jüdischer Parnaß*, in « Der Kunstwart », Jg. 25, H. 11 (marzo 1912), pp. 281-294. Sull'origine dell'articolo si veda M. Goldstein, *German Jewry's Dilemma. The Story of a Provocative Essay*, « Year Book of the Leo Baeck Institute », II (1957), pp. 236-254. Gli altri interventi furono pubblicati nel fascicolo di aprile [« Der Kunstwart », Jg. 25, H. 13 (aprile 1912), pp. 6-15] e nel fascicolo di agosto dello stesso anno [« Der Kunstwart », Jg. 25, H. 22 (agosto 1912), pp. 225-261].

[22] Si veda a questo proposito J. Reinharz, *Fatherland or Promised Land*, Ann Arbor 1975, pp. 188-206, ma soprattutto G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino 1984, pp. 117-120, per un'analisi delle premesse della *Kunstwart-Debatte* e della sua eco a Praga.

proprio processo all'assimilazione. Si compiva così quel mutamento che, prendendo simbolicamente le mosse alla fine del secolo scorso dal famoso dibattito sull'antisemitismo fra Treitschke e Mommsen del 1879/1880, aveva reso l'identità ebraica un « fenomeno sociale » [23].

Goldstein si interrogava sulle ragioni del crescente antisemitismo nei confronti degli intellettuali ebrei di lingua tedesca, accusati di essere i principali responsabili, con il loro sterile intellettualismo, il loro stile artificioso, psicologistico, immorale, della decadenza della cultura tedesca. Il predominio degli scrittori ebrei nella critica letteraria, nel giornalismo e nel teatro avrebbe infatti coinciso, secondo lo stereotipo antisemita, con la cultura della grande città, dei caffè, dei « letterati », che vive in modo parassitario alle spalle della cultura produttiva dei « poeti » tedeschi, mettendone in pericolo la creatività. Goldstein attribuiva la principale responsabilità di questo diffusissimo *cliché* agli ebrei tedeschi assimilati. Il problema, scriveva Goldstein, è che « noi ebrei amministriamo il patrimonio spirituale di un popolo che non ci riconosce la legittimazione e la capacità di farlo » [24]. L'unico modo per uscire da un rapporto con la cultura tedesca che Goldstein definiva « un amore non corrisposto » [25] era smettere di desiderare riconoscimento e ammirazione come poeti tedeschi, per produrre un'arte ebraica di lingua tedesca e creare un organo separato che raccogliesse tutti gli ebrei « creativi » [26] che non intendevano tuttavia emigrare in

[23] Su questo mutamento si veda il recente G. Mattenklott, *Jüdische Intelligenz in deutschen Briefen. 1619-1988*, Frankfurt/M 1988, pp. 132-139. Per una analisi storica del nuovo antisemitismo razzista si rinvia a R. Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur « Judenfrage » der bürgerlichen Gesellschaft*, Göttingen 1975; W. Jochmann, *Struktur und Funktion des deutschen Antisemitismus*, in W. E. Mosse (Hrsg.), *Juden im Wilhelminischen Deutschland. Ein Sammelband*, Tübingen 1976, pp. 389-477; G. L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano 1968.

[24] Goldstein, *Deutsch-jüdischer Parnaß*, in « Der Kunstwart », Jg. 25, H. 11, p. 238.

[25] Ivi, p. 292.

[26] Ivi, pp. 293-294.

Palestina o imparare l'ebraico. I veri nemici non erano in questo senso gli antisemiti, bensì gli ebrei assimilati.

Con lo pseudonimo di Franz Quentin il giovane poeta Ludwig Strauss aveva preso parte alla discussione accogliendo nella sostanza le tesi di Goldstein, ma aggiungendovi la proposta, ancor più radicale, di favorire la nascita di una « nuova cultura di lingua ebraica ». Nel suo intervento Strauss si era richiamato alle tesi che Martin Buber, fondatore del cosiddetto culturisionismo [27], aveva reso famose con i suoi primi tre *Discorsi sull'ebraismo*, che usciti come libro nel 1911, avevano avuto un impatto enorme sia a Berlino che a Praga, dove Buber li aveva pronunciati tra il gennaio del 1909 e il dicembre del 1910 presso il circolo sionista giovanile *Bar Kochba* — di cui facevano parte, tra gli altri, Hugo Bergmann e Max Brod, amici di Franz Kafka e mediatori del suo precoce confronto con il problema dell'identità ebraico-tedesca [28]. L'imperativo di una

[27] Il culturisionismo nacque ufficialmente nel 1901, al V. Congresso sionista di Basilea, allorché si costituì una frazione democratica che si opponeva al sionismo politico di Theodor Herzl — fondatore del movimento sionista e organizzatore del I. Congresso sionista nel 1897, sempre a Basilea — e di Max Nordau, per i quali era prioritario l'impegno politico-diplomatico diretto alla ricostituzione dello Stato ebraico e alla soluzione del problema ebraico-orientale. Le tesi del gruppo furono esposte allora da Martin Buber, in un discorso dal titolo *Jüdische Kunst*, nel quale si sottolineava l'importanza dell'arte ebraica come « grande educatrice » a una vita piena e ad un vero ebraismo. Sulla formazione e sui primi anni di attività sionista di Buber (che, nato a Vienna nel 1878, aderì al sionismo già nel 1898) si veda G. Schaeder, *Martin Buber. Ein biographischer Abriß*, in M. Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten*, Bd. 1, a cura e con un'introduzione di G. Schaeder, Heidelberg 1972, pp. 19-141, qui in particolare pp. 1-44; H. Cohn, *Martin Buber*, Köln 1961, soprattutto pp. 15-42; E. Simon, *Martin Buber und das deutsche Judentum*, in R. Weltsch (Hrsg.), *Deutsches Judentum. Aufstieg und Krise*, Stuttgart 1963, pp. 27-84. Sul sionismo in generale si rinvia a W. Laqueur, *Der Weg zum Staat Israel*, Wien 1973; sul sionismo tedesco si veda S. Poppel, *Zionism in Germany. The Shaping of a Jewish Identity*, Philadelphia 1977; Reinharz (Hrsg.), *Dokumente zur Geschichte des deutschen Zionismus 1882/1933*, Tübingen 1981.

[28] Sul significato di Martin Buber per il sionismo praghese si rimanda a Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit. pp. 3-36;

rinascita culturale ebraica come indispensabile complemento della rifondazione nazionale, propugnata dal sionismo politico di Theodor Herzl, divenne da allora la parola d'ordine per un'intera generazione di ebrei tedeschi che, come Strauss e Scholem, avevano ritrovato nel sionismo il contatto perduto con la tradizione ebraica.

Nel periodo in cui ha luogo la corrispondenza con Strauss Benjamin era impegnato attivamente nel movimento giovanile tedesco, che ebbe inizio ufficialmente con la fondazione, nel 1901, della cosiddetta *Wandervogelbewegung* [29]. Rispetto agli ideali romantici e nazionalistici largamente predominanti, il gruppo al quale Benjamin si era unito nel suo primo semestre universitario a Friburgo, nell'estate del 1912, rappresentava una corrente minoritaria e radicale, sostanzialmente interessata a problemi pedagogici e ad una riforma della scuola che rispecchiasse le tesi del pedagogo Gustav Wyneken [30]. Benjamin aveva

Schaeder, *Martin Buber. Ein biographischer Abriß*, cit. pp. 44-49; Cohn, *Martin Buber*, cit. pp. 90-110; per alcune testimonianze dirette si vedano in particolare le lettere a Buber del 22.9.1911 di H. Kohn, allora membro del *Bar Kochba*, in Buber, *Briefwechsel, I*, cit. p. 300, e di Ludwig Strauss del 6.8.1913, ivi, p. 339. Per l'impatto dei primi tre discorsi di Buber a Berlino si rinvia all'autobiografia di Scholem, *Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen*, Frankfurt/M, 1977, p. 60.

[29] Th. Koebner/R.-P. Janz/F. Trommler (Hrsg.), *« Mit uns zieht die neue Zeit ». Der Mythos Jugend*, Frankfurt/M 1985, pp. 203-204. Sul movimento giovanile tedesco si veda Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln 1962.

[30] Benjamin fece parte dal semestre estivo del 1912 della *Abteilung für Schulreform* della *Freie Studentenschaft* di Friburgo. Nell'inverno del 1912/1913 tornò di nuovo a Berlino, dove partecipò alla preparazione della rivista *Der Anfang*, per la quale scriverà, nell'estate del 1913, una serie di articoli. Redattori della rivista, che uscirà dal marzo del 1913 al luglio del 1914 per la casa editrice *Die Aktion* di Franz Pfemfert, erano Georges Barbizon (scil. Georg Gretor) e il viennese Siegfried Bernfeld. Nel semestre estivo del 1913 Benjamin accettò da Wyneken l'incarico di riorganizzare la *Abteilung für Schulreform* di Friburgo. Tornato a Berlino in settembre, Benjamin si dedicherà invece soprattutto allo « Sprechsaal » berlinese, che organizzava conferenze e dibattiti nell'ambito della *Freie Studentenschaft*. Eletto nei primi mesi del 1914 presidente della *Freie Studentenschaft* di Berlino, Benjamin resterà

cominciato a leggere gli scritti di Wyneken già dal 1906, dopo esser stato suo allievo dal 1905 al 1906 nel collegio di Haubinda. In uno dei suoi scritti programmatici, dal titolo *Scuola e cultura giovanile* (1913), Wyneken motivava la sua nuova pedagogia sullo sfondo di una metafisica dello spirito che univa Hegel e Nietzsche nel progetto di una nuova « cultura giovanile », basata sulla educazione collettiva alla libertà, all'autonomia, ai valori morali, sotto la guida di « capi spirituali » scelti dalla « comunità » per la loro superiore forza creativa [31].

Nell'estate del 1912 Benjamin aveva trascorso le sue vacanze a Stolpmünde, in Pomerania, con l'amico Franz Sachs. Fu allora, come si legge in una lettera al compagno di scuola Herbert Belmore, che, discutendo con il giovane sionista Kurt Tuchler, il sionismo e l'attività sionista gli si presentarono per la prima volta « come una possibilità e forse come un dovere » [32]. Una traccia importante sull'occasione concreta di questo confronto si trova nella prima lettera di risposta a Ludwig Strauss dell'11.9.1912,

nella *Jugendbewegung* fino allo scoppio della prima guerra mondiale. — Nella letteratura sull'argomento è stato più volte ricordato che il gruppo dell'*Anfang* rappresentava una minoranza consapevolmente elitaria, costituita in maggioranza da intellettuali ebrei. Non va dimenticato che l'isolamento del gruppo dell'*Anfang* era legato anche all'antisemitismo largamente diffuso nella *Jugendbewegung*. Su questa problematica si rimanda in particolare a Schiavoni, *Benjamin e la « pedagogia coloniale ». Alla ricerca di un'educazione alternativa*, in « Nuova Corrente », n. 71 (1976), pp. 239-287; si vedano inoltre Schiavoni, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo 1980, p. 103 s.; Irmtraud u. Albrecht Götz von Olenhusen, *Walter Benjamin, Gustav Wyneken und die Freistudenten vor dem Ersten Weltkrieg*, in « Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung », 13/1981, pp. 99-129; Witte, *Walter Benjamin mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, cit. pp. 18-29; U. Herrmann, *Die Jugendkulturbewegung. Der Kampf um die höhere Schule*, in *« Mit uns zieht die neue Zeit »*, cit. pp. 224-244.

[31] Si veda Witte, *Walter Benjamin mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, cit. p. 20; in particolare sul concetto di *Jugendkultur* in Wyneken si rimanda a G. Kupffer, *Gustav Wyneken*, Stuttgart 1970, pp. 183-196.

[32] Lettera di W. Benjamin a H. Belmore del 12.8.1912, in Benjamin, *Briefe, I*, p. 44.

nella quale Benjamin scriveva di aver seguito per intero la *Kunstwart-Debatte*, e di averne già discusso a Stolpmünde « con alcuni sionisti »[33]. Anche se le lettere di Strauss non sono conservate, è probabile che egli avesse scritto a Benjamin chiedendogli appunto un parere sulla *Kunstwart-Debatte* e pregandolo di partecipare alla fondazione di una rivista dedicata esclusivamente alla discussione di problemi specifici della cultura ebraico-tedesca. Nel suo scambio epistolare con Strauss Benjamin motivava infatti il suo rifiuto di collaborare alla rivista ed esponeva le ragioni per le quali non intendeva aderire né al sionismo politico, né al culturisionismo.

Nella lettera del 11.9.1912 Benjamin si mostrava d'accordo, in linea di principio, sulla fondazione di una rivista di lingua tedesca che servisse da *forum* per la vita culturale ebraica. La ragione principale del suo consenso era che il modo in cui il « Kunstwart » aveva affrontato la questione del valore della cultura ebraica, cioè il punto di vista letterario, gli sembrava il più felice. Si sarebbe così trovata una base più sicura di discussione di quanto non lo fossero considerazioni culturali generali, di natura politica, sociale o biologico-razziale. Nella sfera artistica, infatti, « cadono le ipotesi, e proprio per la questione ebraica avremmo bisogno », scriveva Benjamin, « di un terreno sul quale lo spirito ebraico possa essere isolato e possa mostrarsi nella propria natura »[34]. Una rivista dedicata alla cultura ebraica di lingua tedesca, si legge, « farà vedere aspetti del tutto inattesi del singolo ebreo, della comunità ebraica. Anche se abbiamo due lati, anche se siamo ebrei e tedeschi, fino ad ora ci siamo rivolti con tutta la nostra approvazione al lato tedesco, quello ebraico era forse spesso soltanto un aroma ebraico esotico (o peggio, sentimentale) nella nostra produzione e nella nostra vita. Certo, nessun individuo, a meno che non sia un'artista, potrà esprimere in se stesso con equilibrio questa dualità.

[33] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 11.9.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

[34] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss dell'11.9.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

Può però essere scoperta »[35]. Per la prima volta, infatti, sarebbe stato possibile osservare gli ambienti letterari ebraici e l'aristocrazia finanziaria ebraica dal punto di vista dell'ebraismo.

Anche se Benjamin condivideva le premesse dell'argomentazione di Strauss, non giungeva tuttavia alle sue stesse conclusioni. Approvava il progetto di Strauss, ma solo in quanto una rivista dedicata alla vita culturale ebraica avrebbe potuto portare gli ebrei occidentali ad acquisire coscienza di sé. Ma non vedeva come si potesse dedurre dal rifiuto dell'assimilazione la necessità di un impegno sionista. La obiezione decisiva di Benjamin era che « proprio i migliori ebrei occidentali non sono più liberi *in quanto ebrei*. (...) Nella misura in cui occupano posizioni di spicco nella scienza, nella letteratura, nel commercio, proprio gli ebrei sono oggi legati, di fatto o per scelta, all'internazionalismo »[36]. Gli ebrei, si legge ancora nella successiva lettera del 21 novembre, « rappresentano una *élite* nella schiera degli intellettuali »[37]. Sotto questo aspetto Benjamin restava fedele alla tradizione liberale, all'idea di una vera e propria « missione » umanistica dell'ebraismo nella cultura tedesca, nel segno di Kant e di Goethe, che aveva allora in Hermann Cohen forse uno dei suoi ultimi paladini[38]. Non va però dimenticato che lo stereotipo di un'*élite* ebraica cosmopolita con un ruolo d'avanguardia nella cultura europea non faceva solo parte del repertorio dell'ebraismo liberale assimilato, ma, come si è potuto vedere a proposito della *Kunstwart-Debatte*, trovava anche riscontro, con un segno ovviamente negativo, in analoghe argomentazioni di stampo antisemita, e veniva inoltre ra-

[35] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss dell'11.9.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

[36] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss dell'11.9.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

[37] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 21 novembre del 1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424/196.9*].

[38] Su Cohen si veda H. Liebeschütz, *Hermann Cohen and his Historical Background*, in « Year Book of the Leo Baeck Institute », XIII (1968), pp. 3-33.

dicalmente criticata da parte sionista. Almeno in questa chiave, quindi, la legittimazione del significato della cultura ebraico-tedesca era quanto mai precaria.

Tutto il ragionamento di Benjamin faceva perno tuttavia proprio su una appassionata difesa della figura del « letterato » — il vero obiettivo polemico della *Kunstwart-Debatte* e, più in generale, degli attacchi sia di parte antisemita che sionista contro la cultura dell'assimilazione. Usato comunemente all'inizio del secolo per contrassegnare lo scrittore esteta e decadente, il concetto di « letterato » (*Literat*) diventò sinonimo di intellettuale ebreo cosmopolita, solitario e sradicato, contrapposto al poeta (*Dichter*) tedesco o, comunque, allo scrittore che esprimeva una letteratura nazionale [39]. Ciò che importava a Benjamin era

[39] Questa immagine negativa del letterato non era patrimonio esclusivo di sionisti ed antisemiti. Già Jakob Wassermann, scrittore della generazione precedente, ebreo assimilato che soffrì profondamente delle polemiche antisemite, in una famosa lettera aperta del 1913 indirizzata a Martin Buber, dal titolo *Der Jude als Orientale* [*L'ebreo come orientale*] contrapponeva l'intellettuale europeo e cosmopolita, il letterato improduttivo, all'ebreo orientale, inteso miticamente come « creatore ». [J. Wassermann, *Der Jude als Orientale*, in *Vom Judentum*, hrsg. vom « Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag », Leipzig 1913, pp. 5-8. Buber aveva chiesto a Wassermann di scrivere questa lettera per il volume collettaneo *Vom Judentum*, che raccoglieva, oltre al discorso di Martin Buber *Der Mythos der Juden* (tenuto a Praga nel gennaio del 1913), numerosi articoli (tra gli altri di Karl Wolfskehl, Hans Kohn, Hugo Bergmann, Margarete Susman, Robert Weltsch, Oskar Epstein, Ludwig Strauss, Moritz Goldstein, Arnold Zweig, Max Brod e Gustav Landauer) che ne fecero il documento forse più significativo dell'influsso di Buber non solo sul sionismo praghese, ma in genere su molti intellettuali ebrei accomunati dalla consapevolezza della crisi dell'assimilazione — come appunto Karl Wolfskehl e Margarete Susman, poeti e critici letterari legati al *George-Kreis*, o come Gustav Landauer, socialista anarchico amico di Buber dal 1899 e forse, assieme a lui, la figura più carismatica per le giovani generazioni di ebrei tedeschi].

Il mito dell'ebreo creatore e dell'orientalismo dell'anima ebraica non esercitava invece alcun fascino su Benjamin, che non si interessava al problema degli ebrei orientali e che considerava anzi « una congiunzione di due culture come quella ebraico-orientale ed ebraico-occidentale come un salto mortale nella naturalità e

volgere in positivo le caratterizzazioni negative attribuite al letterato. Isolati e respinti dalla società, i letterati erano ai suoi occhi chiamati « ad essere per la coscienza sociale moderna ciò che i 'poveri di spirito, gli schiavi e gli umili' erano per il cristianesimo antico » e gli apparivano in questa chiave come i latori di una nuova religiosità, di un' « ascesi moderna », della « seria missione di ricavare dall'arte, che essi stessi non possono produrre, spirito per la vita del loro tempo » [40].

Alla figura del letterato sono dedicate alcune battute anche nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* [*Dialogo sulla religiosità del presente*], un testo contemporaneo al carteggio con Strauss, che elabora in uno stile esoterico molti dei motivi delle lettere. L'aspetto più importante, al di là dell'evidente influenza di Wyneken, che si riflette nell'uso della terminologia cristiana, nel forte idealismo e nella esaltazione religiosa del ruolo innovatore del letterato, è che Benjamin contesta l'identificazione del letterato con l'esteta. I modelli della nuova religiosità non sarebbero dunque Thomas Mann e Hugo von Hofmannsthal, ma Ibsen, Tolstoi, Nietzsche e Strindberg, esempi di un'arte impegnata in senso sociale, etico o critico [41]. Il compito dei letterati, dalla propria posizione di *outsider*, dice uno dei protagonisti del *Dialog*, è appunto di creare valori per la vita sociale. Ma proprio la società li respinge, condannandoli « a quell'isolamento e a quell'eccesso che li rendono sterili » [42].

Benjamin non dice nulla di nuovo presentando il ruolo del letterato come un destino tipico dell'ebraismo occi-

nel caos » [Lettera di W. Benjamin a L. Strauss dell'11.9.1912, The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

[40] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss dell'11.9.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

[41] Benjamin, *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, in *GS II/1*, pp. 16-35, qui pp. 27-35. Passi decisivi delle lettere dell'11.9.1912 e del 21.11.1912 sono citati nel *Dialog* a p. 17 e 28-29.

[42] Benjamin, *Dialog über die Religiösität der Gegenwart*, cit. p. 29.

dentale. Ma, anche se prende le mosse dallo stereotipo del letterato incapace di produrre arte, sposta l'accento sulla produttività della « simbiosi ebraico-tedesca », all'interno della quale gli intellettuali ebrei rappresentano un'*élite* spirituale, legata ad « un importante processo nella società europea occidentale »[43]. A partire da queste tesi Benjamin difendeva il suo impegno nel movimento giovanile tedesco all'interno del gruppo di Wyneken, le cui idee, scriveva Benjamin a Strauss il 10 ottobre, avevano rappresentato « l'esperienza spirituale decisiva » della sua gioventù molto prima che l'ebraismo diventasse per lui « importante o problematico ». Dell'ebraismo, sottolineava nella lettera citata, non conosceva — in quanto figlio di ebrei assimilati, educato secondo principi liberali — che l'antisemitismo e una certa vaga devozione. Come religione gli era estraneo, come fatto nazionale sconosciuto[44].

3. *Fra Bildung ed ebraismo*

Il legame con la cultura tedesca rappresentava dunque per Benjamin una componente inalienabile della propria formazione culturale. Anche sotto questo aspetto Benjamin rimaneva nella linea dell'ebraismo liberale. Non a caso, nella sua lettera a Strauss del 7.1.1913, osservava come fosse ovvio giungere all'ebraismo mediante lo studio di Goethe[45]. È importante ricordare a questo proposito che all'idea di *Bildung* e al classicismo tedesco, che ne era la massima espressione, era legata tutta la storia dell'emancipazione ebraica e della cultura ebraico-tedesca,

[43] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss dell'11.9.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. 4 1598/68*].

[44] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 10.10.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424/196.9*].

[45] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 7/9.1.1913 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424/196.9*]. Sul significato del culto degli ebrei tedeschi per il classicismo, soprattutto di Goethe, si rinvia ad Habermas, *Der deutsche Idealismus der jüdischen Philosophen*, in Koch, *Porträts deutsch-jüdischer Geistesgeschichte*, cit. pp. 112-113.

dall'illuminismo di Moses Mendelssohn fino all'epoca liberale. Anche nella crisi dell'assimilazione molti intellettuali ebrei tedeschi si attribuivano un ruolo culturale d'avanguardia proprio in nome della *Bildung*, di cui si sentivano tutori non solo perché aveva di fatto rappresentato uno dei principali veicoli dell'emancipazione ebraica, ma anche perché l'educazione e l'insegnamento costituivano da sempre uno dei massimi valori dell'ebraismo[46]. Ciò permette meglio di capire come Benjamin potesse difendere il proprio legame con la cultura tedesca e affermare al tempo stesso di riconoscere nell'ebraismo « l'essenza della propria natura »[47].

Era ovvio che da queste premesse derivassero il rifiuto del cosiddetto sionismo pratico — che sosteneva la colonizzazione della Palestina indipendentemente dall'accettazione diplomatica ufficiale di uno Stato ebraico — e la condanna dell'incoerenza del sionismo tedesco, che si proponeva all'epoca finalità soprattutto politico-diplomatiche e filantropiche (i sionisti tedeschi, obiettava Benjamin « fanno propaganda per la Palestina e si ubriacano di vino tedesco »)[48]. Più complesso è invece il confronto con il cultursionismo di Buber.

Nelle sue lettere a Strauss Benjamin faceva soprattutto riferimento al secondo discorso di Buber, *Das Judentum und die Menschheit* [*L'ebraismo e l'umanità*], e al terzo, *Die Erneuerung des Judentums* [*Il rinnovamento dell'ebraismo*]. In *Das Judentum und die Menschheit* Buber aveva sostenuto che il significato dell'ebraismo per l'umanità ha origine nella sua natura divisa e conflittuale,

[46] Sul significato della *Bildung* per l'ebraismo tedesco si rinvia a Mosse, *German Jews beyond Judaism*, cit. Un'analisi delle caratteristiche socio-culturali dell'emancipazione ebraica si può trovare in J. Katz, *Out of the Ghetto. The Social Background of Jewish Emancipation, 1770-1870*, Harvard University Press 1973.

[47] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 10.10.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424. 196/9*].

[48] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 10.10.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424-196/9*].

nella sua « coscienza della dualità », e nell' « aspirazione all'unità » che ad essa si contrappone e che aveva reso creativo il popolo ebraico. L'improduttività era invece solo un fenomeno dell'esilio, una caratteristica dell'ebreo occidentale, che vive di una spiritualità astratta e sterile « lontano dalla vita e dall'aspirazione vitale all'unità ». Contro questa degenerazione bisognava ritornare alla capacità sintetica dell'ebraismo originario. Come questo dovesse accadere, Buber lo aveva spiegato nel terzo discorso, *Die Erneuerung des Judentums*. La rinascita dell'ebraismo era possibile solo mediante « un'esperienza vissuta » [*Erlebnis*], una « conversione », un « mutamento », una « liberazione interiore » che strappasse l'ebreo occidentale dalla lacerazione dell'esilio, e grazie alla quale, come si legge nel primo discorso *Das Judentum und die Juden* [*L'ebraismo e gli ebrei*], l'io isolato potesse tornare a sentirsi parte della « catena delle generazioni », della « comunità del sangue » che lo lega al suo popolo. Scopo di questo rinnovamento è la realizzazione di una « sintesi creativa » delle tre idee o « tendenze » fondamentali dell'ebraismo, e cioè l'idea dell'unità, dell'azione e del futuro [49].

Anche se riconosceva al culturisionismo un significato ideale, Benjamin esponeva a Strauss alcune obiezioni che sarebbero restate un punto fermo nelle sue future polemiche con Buber. Fin dal loro primo incontro, nel giugno del 1914 a Berlino [50], Benjamin dimostrò un'aperta ostilità intellettuale nei confronti di Buber. Le ragioni della loro pluriennale inimicizia sono documentate da numerose testimonianze epistolari e meritano una particolare atten-

[49] Per un'analisi dei primi tre discorsi di Buber si rinvia a Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit. pp. 24-30.

[50] Benjamin conobbe Buber il 23 giugno del 1914 a Berlino. L'occasione fu rappresentata da un dibattito organizzato dalla *Freie Studentenschaft*, di cui Benjamin era allora presidente, sull'ultima fatica di Buber, il *Daniel* (1913), un libro che condensava la filosofia dell'*Erlebnis* ebraico in una mistica dell'azione. Benjamin, che aveva espresso un giudizio molto negativo su quest'opera [si veda la lettera a E. Schoen del 22/23.6.1914, in Benjamin, *Briefe, I*, cit. p. 111], ebbe allora una lunga discussione con Buber.

zione. Mediante la critica al culturisionismo, infatti, Benjamin ebbe occasione di precisare la propria concezione dell'identità ebraico-tedesca, che per molti versi si spiega solo alla luce del suo rifiuto di Buber.

Nelle lettere a Strauss Benjamin sottolineava anzitutto che il suo rapporto con l'ebraismo non si era costituito mediante « un *Erlebnis* ebraico », bensì mediante l' « importante esperienza » [*Erfahrung*] che gli ebrei europei rappresentavano un'*élite* intellettuale. Di fronte all'imperativo buberiano della « rinascita ebraica », che si presentava come un evento astorico ed irrazionale, ribadiva di essere, per educazione familiare e destino personale, un figlio dell'epoca dell'assimilazione. Ma la sua ostilità andava soprattutto alla mistica dell'azione e della « sintesi creativa » che, secondo le tesi di Buber, rappresentavano il presupposto dell'*Erlebnis* ebraico originario. Per Buber il superamento della spiritualità astratta e sterile dell'ebreo assimilato mediante un ricongiungimento con l' « anima » del popolo ebraico originario era il primo passo verso un nuovo tipo di ebreo, capace di produrre nuove forme, quindi creativo in senso artistico. Benjamin, come si è visto, sosteneva invece che l'arte non era dominio del « letterato » [51].

Se infatti da un lato accettava la definizione buberiana dell' « essenza dell'ebraismo » come « processo spirituale » e come « fenomeno polare », Benjamin rifiutava però dall'altro l'immagine mitologica di un *Urjudentum* creativo, che si basava su una visione tutta romantica della polarità come unione degli estremi, mediata dall'esaltazione nietzscheana della creatività artistica. La « concezione dualistica della vita », cioè la tensione fra i due volti della cultura ebraico-tedesca rappresentava invece a suo parere un dato positivo [52], nella migliore tra-

[51] Lettera di W. Benjamin a L. Strauss del 21.11.1912 [The Jewish National and University Library, fondo Strauss, *Arc. Ms. Var. 424/196.9*].

[52] Come dimostra chiaramente anche nella maturità l'immagine di Giano bifronte, per Benjamin i due poli dell'identità ebraico-tedesca non potevano e non dovevano essere conciliati. Una analoga concezione del dualismo dell'identità ebraico-tedesca si trova

dizione liberale, che, come si è detto più volte, attribuiva all'ebraismo una missione illuministica e d'avanguardia all'interno della cultura tedesca. Ma l'ottimismo dell'epoca d'oro dell'assimilazione non aveva più ragion d'essere di fronte al nuovo antisemitismo e alla critica sionista. Occorreva perciò trovare una nuova legittimazione al ruolo della cultura ebraico-tedesca, e una difesa dall'accusa di epigonismo decadente mossa agli intellettuali assimilati. In questo senso, con l'idea dell'ascesi del letterato che rinuncia all'arte per assolvere una missione etico-idealistica Benjamin intendeva esprimere il valore specifico dell'ebraismo all'interno della cultura tedesca. Si capisce allora meglio la sua critica all'enfasi posta da Buber sulle capacità creative ed artistiche dell'ebraismo originario, che ricalcavano fin troppo le caratteristiche proprie del « poeta tedesco ». L'impostazione neoromantica e il *pathos* espressionistico dei *Discorsi* di Buber dovevano apparirgli per questo motivo come una nuova forma di epigonismo.

La diffidenza di Benjamin nei confronti della « rinascita ebraica » auspicata da Buber nasceva dunque dalla convinzione che la filosofia dell'« *Erlebnis* ebraico originario » avesse radici tutte tedesche e non fosse quindi conciliabile con la funzione critico-illuministica dell'intellettuale ebreo. Benjamin lo diceva chiaramente allo stesso Buber alcuni anni più tardi, nel luglio del 1916, in una lunga lettera nella quale motivava il suo rifiuto di collaborare alla nuova rivista di Buber « Der Jude » con un lungo atto d'accusa contro la filosofia dell'« *Erlebnis* ebraico »[53]. Benjamin respingeva infatti l'adesione alla

in una lettera di Franz Rosenzweig del gennaio del 1923 a R. Hallo, citata da Mattenklott, *Jüdische Intelligenz in deutschen Briefen*, cit. pp. 166-168. Mattenklott accenna opportunamente all'importanza del concetto classico-romantico di polarità per l'ebraismo tedesco postassimilatorio. Si rinvia inoltre a Baioni, *Franz Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit. pp. 24-30.

[53] Nel novembre del 1915 Buber invitò Benjamin a collaborare alla sua progettata rivista « Der Jude », il cui primo numero uscì nell'aprile del 1916. Solo dopo aver letto e criticato radicalmente assieme a Scholem, nell'estate del 1916, il primo fascicolo di « Der Jude » Benjamin si decise a comunicare a Buber un ri-

guerra che Buber propugnava con *pathos* espressionistico nell'articolo di apertura del primo fascicolo, in nome di un *Erlebnis* della comunità dei combattenti che avrebbe liberato gli ebrei atomizzati della diaspora dal loro isolamento[54]. Le critiche più dure, però, le riservava allo stile romantico-espressionista di Buber. Prendendo le mosse da una concezione mistica della sacralità e dell'origine divina del linguaggio, che avrebbe formulato di lì a poco nel suo importante saggio *Sulla lingua* — scritto nel novembre di quello stesso anno — Benjamin condannava lo stile di Buber come « chiacchiera » che degradava la lingua a semplice strumento dell'azione. La vera colpa di Buber, quindi, era di aver tradito, mediante questa profanazione del linguaggio, proprio quella missione etico-idealistica al servizio della verità nella quale Benjamin vedeva il contributo specificamente ebraico alla cultura tedesca[55].

fiuto definitivo, scrivendogli la lunga lettera del luglio del 1916, in *Briefe, I*, cit. pp. 125-128; si veda anche la lettera di G. Scholem a M. Buber del 25.6.1916, in Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten, I*, cit. p. 441, e la laconica reazione di Buber al rifiuto di Benjamin nella risposta a G. Scholem del 28.6.1916, in Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten, I*, cit. p. 442.

[54] Buber, *Die Losung*, in « Der Jude », Berlin/Wien, I, 1 (1916), p. 1.

[55] L'ultimo significativo confronto di Benjamin con l'opera di Buber riguarda la traduzione della Bibbia di Franz Rosenzweig e di Martin Buber, di cui era uscito nel 1925 il libro della *Genesi*. Il tenore delle critiche che Benjamin espresse a questo proposito nel 1926 nel suo carteggio con Siegfried Kracauer, [conservato presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach — in particolare nella lettera del 13.4.1926, *A: KRACAUER, Zn.: 72.2042/5*; Kracauer era a sua volta autore di una recensione negativa, dal titolo *Die Bibel auf Deutsch*, uscita sulla « Frankfurter Zeitung » del 27 e 28.4.1926, ora in S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M 1963, pp. 173-186; un'analisi dettagliata è offerta da M. Jay, *Politics of Translation. Siegfried Kracauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenzweig Bible*, in « The Year Book of the Leo Baeck Institute » XXI (1976), pp. 3-24] dimostra come la « profondissima avversione » [Lettera ad A. Cohn del 18.7.1935 in Benjamin, *Briefe, II*, cit. p. 670] di Benjamin per Buber avesse radici soprattutto nella sua filosofia del linguaggio. La questione fondamentale per Benjamin riguardava infatti l'opportunità di tradurre la Bibbia in tedesco proprio in quegli anni

A partire dalla critica di Buber Benjamin cercava di giungere, nella sua penultima lettera a Strauss, ad una propria definizione di un « fertile ebraismo culturale ». La cultura ebraico-tedesca poteva essere paragonata, sosteneva Benjamin, ad « una torre di Babele rovesciata », costruita partendo dall'alto — dall'idea — senza mai raggiungere il terreno, la materia. A suo parere questa situazione era stata descritta da Friedrich Hebbel in due tragedie di argomento biblico, *Giuditta* e *Erode e Marianna*. L'aspetto rilevante di questo riferimento è che Benjamin interpretava il destino del « letterato » ebreo di lingua tedesca paragonandolo a figure tragiche.

Il significato di questo raffronto può forse essere illuminato, anche se in modo indiretto, dall'interpretazione che già Samuel Lublinski — fine interprete della cultura del *fin de siècle* e sionista della prim'ora [56] — aveva dato della tragedia di Hebbel nel 1899. Il tema vero e proprio del dramma di Giuditta, scriveva Lublinski, è la « distruzione di ciò che è terreno mediante un contenuto sovrannaturale », la lacerazione e lo squilibrio tra la natura umana dei personaggi e l'imperativo divino. Così il destino di Giuditta è predeterminato dal Dio d'Israele, che ne fa lo strumento di salvezza del suo popolo. Né Giuditta né Oloferne hanno potuto mantenere l'equilibrio tra la loro natura e la forza divina che li domina, e l'ebreo moderno mostra ancora le tracce della « terribile mutilazione che questo esser colmati da un contenuto sovrumano gli ha

[lettera a S. Kracauer del 15.7.1926, Deutsches Literaturarchiv Marbach, *A: KRACAUER, Zn.: 72/2042*]. Come ripeterà di nuovo nel 1938 in una lettera al teologo Karl Thieme, alcune scelte stilistiche di Buber gli apparivano « discutibili » e « sintomatiche », e da esse derivavano « le [sue] riserve più importanti nei confronti della legittimità storica » del tentativo di Buber. [lettera a K. Thieme del 9.3.1938, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 744-746, qui pp. 744-745].

[56] Su Samuel Lublinski (1868-1910), noto soprattutto per le sue analisi della *Moderne — Die Bilanz der Moderne*, Berlin 1904 e *Der Ausgang der Moderne*, Dresden 1909 — si rinvia al profilo di G. Wunberg, *Samuel Lublinskis Versuch, Literatur soziologisch zu verstehen*, in S. Lublinski, *Die Bilanz der Moderne*, Tübingen 1974, pp. 369-406.

arrecato. E tuttavia è proprio questo contenuto sovrumano che ha reso famoso nel mondo il nome ebraico e che ha fondato il significato storico universale dell'ebraismo » [57].

Come Lublinski, anche Benjamin legava la tragicità del destino del letterato alla sua missione spirituale. Ciò è particolarmente evidente nel *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* [*Dialogo sulla religiosità del presente*]. I letterati, vi si legge, « vogliono essere sinceri, vogliono rappresentare il loro entusiasmo per l'arte, il loro 'amore per i più lontani' — come dice Nietzsche — essi stessi devono distruggere tutto l'umano troppo umano di cui si ha bisogno per vivere, in un'autodistruzione patologica » [58].

In questa reinterpretazione in chiave tragica ed eroica del ruolo del letterato è chiaro l'influsso del secondo Nietzsche sul giovane Benjamin, che attribuiva evidentemente all'intellettuale ebreo le caratteristiche proprie dello spirito libero. Benjamin indicava così soprattutto l'alternativa al nuovo tipo di ebreo creatore sognato da Buber. Sposando l'impianto critico di *Umano, troppo umano*, sottolineava infatti il proprio rifiuto dell'idea buberiana di « rinascita ebraica », che si basava invece sulle tesi neoromantiche della *Nascita della tragedia*.

Per capire tutta l'importanza e la novità del punto di vista di Benjamin, bisogna ricordare come la rappresentazione della decadenza tragica dell'ebreo tedesco fosse un luogo comune diffusissimo nella stampa sionista. Max Brod, uno dei più entusiasti sostenitori del culturzionismo, aveva descritto nei suoi primi romanzi [59] il destino tragico dello scrittore ebreo tedesco, colpevole di aver dimenticato il primato dell'azione sulla contemplazione, l'imperativo di un'arte al servizio della vita e della comunità [60].

[57] Lublinski, *Hebbels Judith*, in *Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig*, Berlin 1899, pp. 7-25.

[58] Benjamin, *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, in *GS II/1*, pp. 28-29.

[59] I romanzi a cui si fa riferimento sono *Schloß Nornepygge. Der Roman des Indifferenten*, del 1908, e *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden*, del 1912. Per un'analisi di entrambi si rimanda a Baioni, *Franz Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit. pp. 67-68.

[60] Si veda a questo proposito anche A. Zweig, *Caliban oder*

Ma ciò che per Brod era la fatale conseguenza di un « indifferentismo » etico dell'esteta, Benjamin lo interpretava invece positivamente come il segno dell'eroismo misconosciuto del letterato, che rinunciava all'arte per negare ogni convenzione e forma tradizionale, in un'ascetica ricerca di valori « inattuali » e di una verità accessibile solo dalla prospettiva dell'*outsider*.

Dal carteggio con Ludwig Strauss, in conclusione, risulta anzitutto evidente che Benjamin dipendeva appieno,

---

Politik und Leidenschaft, Potsdam 1927 X. In una lettera del 5.6.1927 Benjamin scriveva a Siegfried Kracauer, il quale aveva pubblicato sulla « Frankfurter Zeitung » del 29.5.1927 una recensione negativa del libro, di condividere appieno il suo giudizio [lettera a S. Kracauer del 5.6.1927, Deutsches Literaturarchiv Marbach, *A: KRACAUER, Zn. 72.2042/23*]. Proprio sulla rivista di Buber « Der Jude », Arnold Zweig aveva pubblicato tra il 1920 e il 1921 una serie di saggi che tentavano di spiegare in chiave psicoanalitica e da una prospettiva sionista le cause dell'antisemitismo. Da quei saggi nacque nel 1927 il *Caliban*, che rappresenta il documento forse più significativo degli stereotipi della critica sionista all'assimilazione. Zweig vi scriveva che la vita dell'ebreo tedesco era « decadente, disarmonica, conflittuale e tragica: decadente come parte del popolo tedesco, disarmonica rispetto al popolo dominante, conflittuale nel rapporto con la vita pubblica e profondamente tragica per gli individui migliori e di maggiore valore, nella misura in cui essi vedono il loro posto all'interno della cultura tedesca e come parte del popolo tedesco. ». [Zweig, *Caliban oder Politik und Leidenschaft*, cit. pp. 137-138]. Al sionismo spettava naturalmente il compito di far prendere coscienza all'ebreo tedesco di questa sua condizione di « letargica indifferenza ed inerzia dell'animo » [*Ibid.*, pp. 138-139]. Zweig elencava poi alcuni esempi. In questo contesto appare particolarmente illuminante la caratterizzazione dell'« ebreo radicale ». Dopo essersi messo « al servizio di una nuova corrente spirituale della cultura tedesca, sia essa il pacifismo, la *Schulgemeinde*, l'attivismo, il sostegno tributato ad un artista o alla sua visione del mondo (George), o allo stile espressionista », negando il proprio ebraismo e dedicandosi completamente alla sua missione, l'ebreo radicale non trova riconoscimento alcuno nel pubblico tedesco e vede vanificato il suo impegno dalle accuse antisemite. È infatti proprio l'antisemitismo, concludeva Zweig, che conferisce « alla dedizione dell'ebreo per i nuovi valori spirituali tedeschi e il suo carattere tragico » [*Ibid.*, pp. 144-145].

nella valutazione del suo rapporto con l'ebraismo, da una concezione della cultura ebraico-tedesca che restava nella tradizione dell'ebraismo liberale. Due aspetti meritano di essere sottolineati: in primo luogo la critica mossa al culturisionismo di Buber, di cui Benjamin respingeva la prospettiva romantica e irrazionale predominante nei *Discorsi*; in secondo luogo la difesa della figura del letterato, contro le critiche di parte sionista e antisemita. Un punto di riferimento importante è la critica brodiana dello scrittore ebreo come esteta immorale. Nel cercare di giustificare moralmente, come una missione ascetica, il ruolo del letterato ebreo nella cultura tedesca, Benjamin si dimostrava sensibile a quest'accusa. Se infatti reinterpretava il letterato come un eroe dello spirito, ribadiva anche che questo eroismo era una tragica necessità, un destino non scelto ma determinato dal fatto che, come si legge nel *Dialog*, la società respinge il letterato ai margini e nega il significato della sua missione. Ma, scriveva Benjamin qualche anno più tardi, nel 1919, in *Schicksal und Charakter* [*Destino e carattere*], il destino è il segno di una disgrazia e di una colpa, è — metafisicamente — « il contesto colpevole di ciò che vive » [61]. Il vero problema non era dunque la scelta fra letteratura e sionismo, ma la legittimazione della cultura ebraico-tedesca.

4. *La critica come salvezza dell'arte*

Il problema della legittimazione morale dello scrittore ebreo diventava così uno dei perni attorno a cui avrebbe ruotato il confronto di Benjamin con la propria identità di ebreo tedesco. Ciò sarebbe diventato ancora più vero a partire dall'estate del 1913, quando Benjamin uscì dalla redazione di « Der Anfang » e cominciò a prendere le distanze da Wyneken, con il quale ruppe poi definitivamente nel 1914, in seguito alle sue dichiarazioni a favore della guerra. L'esperienza decisiva sarebbe stata però la lettura, nella primavera del 1913, di *Aut-Aut* di Kierkegaard, un testo decisivo anche per le tesi brodiane sul-

---

[61] Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in *GS, II/1*, pp. 171-179, qui p. 175.

l' « indifferentismo » morale dell'esteta. La condanna kierkegaardiana dell'esteta riproponeva appieno al giovane Benjamin la questione nei suoi termini più radicali. « Aut-Aut è l'*ultimatum*: esteticità o moralità? In breve questo libro, che mi ha posto innumerevoli interrogativi che ho sempre intuito e che non ho mai formulato in me, mi ha turbato come nessun altro »[62]. La lettura di Kierkegaard in una fase così cruciale confermava la problematica implicita nell'ideale eroico di una missione morale del letterato che Benjamin aveva difeso nel carteggio con Strauss. Il processo al ruolo dello scrittore ebreo tedesco restava così aperto e sempre attuale, soprattutto dal momento in cui Benjamin fece amicizia con Scholem, che tentò per parte sua di convincerlo ad aderire al sionismo già dal 1915.

Era davvero possibile per il letterato « ricavare valori di vita dall'opera d'arte »? Esisteva un'altra via, diversa da quella, per lui impraticabile, del brodiano « poeta ebraico »? A questi interrogativi, che fanno da sfondo al lungo rapporto con Scholem, Benjamin cercò di dare una risposta precisando le forme e i contenuti di una possibile legittimazione etica del ruolo del letterato, che non può produrre arte, ma che può rendere l'arte utile per la vita.

È ormai evidente che Benjamin identificava fin dall'inizio letterato e critico letterario, e che attribuiva al critico la funzione di contestare l'autonomia dell'arte, l'estetizzante consumo soggettivo della bellezza, per recuperare l'arte come valore oggettivo. A questo aspetto Benjamin avrebbe dato voce soprattutto nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe del 1922, nel *Trauerspielbuch* e nel progetto della rivista *Angelus Novus*, ispirato al principio che la critica letteraria deve « rendere conto della verità delle opere, verità che l'arte esige non meno della filosofia »[63]. In alcuni appunti relativi al saggio sulle *Affinità elettive*,

[62] Lettera di W. Benjamin a C. Seligson del 30.4.1913, in Benjamin, *Briefe, I*, cit. p. 47

[63] Benjamin, *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus*, in *GS, II/1*, pp. 241-246, qui p. 242.

dal titolo *Sull'apparenza*, Benjamin definiva questa verità come « l'inesprimibile »: « L'inesprimibile è quella forza critica che non è in grado di scindere, nell'arte, l'apparenza dal vero ma che impedisce loro di mescolarsi. Ha questa forza però in quanto parola morale »[64].

Alla critica letteraria viene dunque attribuito il compito di liberare la verità — che per Benjamin, come risulta dai suoi scritti di filosofia del linguaggio, è un fatto logico-linguistico[65] — dall'immagine, dalla bella apparenza. In altri termini, il critico letterario deve spezzare l'illusione dell'autonomia estetica, di cui la cultura della *décadence* e l'interscambiabilità simbolica di arte e vita non sono che una inevitabile derivazione. La critica come « salvezza » dell'opera d'arte: questo lo scopo che Benjamin si pose a partire dal saggio sulle *Affinità elettive*. Che Benjamin vi riconoscesse la « missione » dell'intellettuale ebreo nella cultura tedesca risulta con evidenza da una lettera a Florens Christian Rang, l'amico che rappresentava ai suoi occhi « il vero germanesimo », in un passo relativo al *Trauerspielbuch*: « Non dimentico mai di essere legato a [ciò che è tedesco], né quanto profondamente vi sia legato. Meno che mai potrei dimenticarlo con il mio attuale lavoro, poiché nulla conduce più profondamente ed intimamente di un « salvataggio » di opere antiche come quello che io mi propongo »[66].

Dopo le letture di testi marxisti già a partire dal 1924, e la conoscenza con Brecht nel 1929, Benjamin accostava una seconda possibilità all'idea di una critica teologico-metafisica dell'autonomia dell'arte — alla « salvez-

[64] Benjamin, *Über Schein*, in *GS, I/3*, pp. 831-833, qui p. 832.

[65] Sulla centralità di questa concezione nella tradizione ebraica si rimanda a Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/M 1970; nella mistica ebraica a Scholem, *Der Sinn der Tora in der jüdischen Mystik*, in *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt/M 1973 (1960[1]), pp. 49-116. Per le analogie nella filosofia del linguaggio di Benjamin e di Franz Rosenzweig si veda Moses, *Langage et mystique chez Walter Benjamin et Franz Rosenzweig*, « Les Nouveaux Cahiers », 72 (1973), pp. 32-34.

[66] Lettera di W. Benjamin a Florens Christian Rang del 18.11.1923, in Benjamin, *Briefe, I*, cit. pp. 309-313, qui p. 309.

za » dell'opera dalla falsità della bella apparenza, all'umiliazione del bello mediante la sua interpretazione. In un appunto sui colloqui avuti con Brecht nell'estate del 1931, Benjamin annotava che sono sempre esistiti movimenti, « prima per lo più religiosi », che come Marx miravano alla « radicale distruzione del mondo delle immagini » [67]. Le due possibili forme di distruzione del mondo delle immagini saranno da ora in poi per Benjamin la teologia e il marxismo, e la verità dietro le immagini assumerà due possibili volti, uno religioso e uno politico. Da un punto di vista teorico-letterario, scrive Benjamin altrove, ciò significava « aprire la via all'opera mediante la distruzione della teoria del carattere normativo dell'arte » [68]. Nel suo articolo *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* [*Storia della letteratura e teoria della letteratura*], pubblicato sulla « Literarische Welt » del 17.4.1931, Benjamin sottolineava la necessità di descrivere non solo l'origine di un' opera d'arte, ma anche la sua fortuna e il raggio della sua influenza, poiché « non si tratta di rappresentare le opere letterarie in rapporto al loro tempo, bensì di riuscire a rappresentare l'epoca che le studia — cioè la nostra — entro l'epoca nella quale sono nate » [69]. L'interpretazione delle opere d'arte non deve dunque ricostruire in senso storicistico un'epoca passata, ma offrire una rappresentazione dell'epoca presente, che mediante quelle opere riflette su se stessa. Già nel 1912 era del resto chiaro che Benjamin attribuiva al « letterato » ciò che più tardi avrebbe attribuito al critico letterario, cioè la funzione di coscienza critica del proprio tempo.

Dopo il fallimento della abilitazione nel 1925, Benjamin perseguì con sempre maggiore impegno la strada della critica letteraria, che gli si prospettò tuttavia anche come l'unica possibilità di lavoro, quindi come una scelta obbligata [70]. Tra il 1926 e il 1929 come collaboratore della « Literarische Welt », redatta da Willy Haas, dal 1929 come collaboratore dell'importante feuilleton della « Frankfurter Zeitung », a cui era arrivato tramite Siegfried Kracauer, Benjamin poteva scrivere nel gennaio del 1930 a Scholem di aspirare ad « essere considerato il più importante critico tedesco » [71]. Nel momento stesso in cui vestiva i panni dell'intellettuale cosmopolita Benjamin sembrava dare all'amico, al quale aveva più volte promesso di emigrare in Palestina, una risposta categorica. Al contrario, nel carteggio con Scholem di questi anni, in cui riemersero tutte le questioni toccate nelle lettere a Ludwig Strauss, Benjamin si trovò nuovamente di fronte alla necessità di legittimare la propria « missione » come rappresentante dell'avanguardia culturale europea e di chiarire il proprio rapporto con l'ebraismo, in condizioni storiche ben più drammatiche.

A Scholem, che nella sua risposta del febbraio del 1930 gli contestava di aver scelto una strada al « di fuori di quel mondo ebraico » [72] che aveva rappresentato il terreno della loro amicizia e del loro comune filosofare, Benjamin scriveva una lettera, stesa tra il 9 e il 25 aprile 1930, nella quale dichiarava di aver conosciuto « ebraismo vitale » solo mediante lui, e soprattutto di non avere ancora preso una decisione definitiva sulla propria eventuale emigrazione in Palestina. « Dopo sette anni di esitazione », Benjamin non riteneva possibile rimandare oltre i quarant'anni « l'inizio di una vita nuova ». La situazione « provvisoria » in cui si trovava, le difficoltà anche materiali, dalla casa al lavoro, non gli consentivano però una scelta netta [73]. Proprio in questo momento d'incertezza, però, mediante l'opera e la figura di Brecht — il quale rappresentava ai suoi occhi, con la sua « attività non let-

[67] Da appunti inediti di un colloquio fra Brecht, Benjamin e Ihering, citati da Witte, *Walter Benjamin mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, cit. p. 90.

[68] Benjamin, *Lebenslauf 'III'*, in *GS, VI*, pp. 217-219, qui pp. 218-219.

[69] Benjamin, *Literaturgeschichte als Literaturwissenschaft*, in *GS, III*, cit. pp. 283-290, qui p. 290.

[70] Si veda la lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 25.1.1930, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 508-509, qui p. 509.

[71] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 20.1.1930, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 505-507, qui p. 505.

[72] Lettera di G. Scholem a W. Benjamin del 20.2.1930, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 510-512, qui p. 510.

[73] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 9/25.4.1930, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 512-514.

teraria, anonima », un « educatore, pensatore, organizzatore, politico, regista »[74] e un esempio di arte funzionale e critica — Benjamin trovò un appiglio e un nuovo stimolo per realizzare la propria missione critica nella cultura tedesca come « stratega della lotta di classe » contro le emergenti tendenze reazionarie.

Benjamin, tuttavia, continuava a perseguire una propria strada, come dimostrano le difficoltà che incontrò sia con Brecht, sia con Scholem. Nel febbraio del 1931 uscì infatti dalla redazione della progettata rivista *Krise und Kritik*, che doveva rappresentare il frutto dei suoi lunghi colloqui con Brecht del 1930, e spedì a Scholem il saggio su Karl Kraus, che provocò un duro confronto epistolare sul suo tentativo di conciliare, nella propria produzione critica, teologia e marxismo.

Da Gerusalemme Scholem criticò duramente l'articolo su Kraus come la prova che la produzione di Benjamin aveva assunto un tratto « avventuroso, ambiguo, rischioso ». Ma più particolarmente Scholem rinfacciava a Benjamin una « confusione fra religione e politica », che avrebbe fatto venir meno « la moralità delle sue opinioni »[75]. La risposta di Benjamin non è comprensibile senza ricordare le sue posizioni sulla *Kunstwart-Debatte*:

« Dove si trova la mia officina? Si trova — anche su questo non mi faccio la più piccola illusione — a Berlino W. W. W. [Westen] *, se vuoi. La più raffinata civiltà e la cultura più « moderna » non fanno semplicemente parte delle mie comodità personali, ma sono, in parte, veri e propri strumenti della mia produzione. In altre parole, da me non dipende trasferire la mia officina a Berlino E. [st] oppure a Berlino N. [ord]. (Da me dipenderebbe trasferirmi a Berlino E. o N., facendovi però cose diverse da quelle che faccio qui. Ammetto che lo si potrebbe esigere per ragioni morali. Ma per il momento non intendo soddisfare questa richie-

[74] Benjamin, *Aus dem Brecht Kommentar* [pubblicato sull'inserto letterario della « Frankfurter Zeitung » del 6.7.1930], in *GS, II/2*, soprattutto pp. 506-507.

[75] Lettera di G. Scholem a W. Benjamin del 30.3.1930, in Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, cit. pp. 283-287, qui pp. 284-286.

sta; dirò soltanto che a me, e a tanti che sono nella mia stessa posizione, la vita è resa difficile in modo sproporzionato »[76].

Benjamin difendeva il suo solitario tentativo di tenere in equilibrio i due volti della propria identità, quello ebraico e quello tedesco, con la combinazione di interpretazione teologica e politica. Dimostrava però anche di sapere, di fronte al crescente antisemitismo, a quali difficoltà poteva andare incontro. Nella stessa lettera si rappresentava infatti come un « naufrago, che si trascina su un relitto, arrampicandosi in cima all'albero maestro, che è già marcio, ma che da lì ha ancora la possibilità di lanciare un segnale per la propria salvezza »[77].

Contro questa autorappresentazione eroica, quasi nietzscheana nel suo tono categorico ed aforistico, Scholem ribatteva nel maggio del 1931 che è certo possibile vivere « in questa tensione dell'ambiguità », ma che si fa la propria rovina, perché con un'esistenza siffatta si distrugge la « moralità delle opinioni ». Troppo facilmente — continuava Scholem — « l'autoinganno si rovescia in suicidio »: « Ciò che ti insidia è il desiderio di comunità, anche se è quella apocalittica della rivoluzione, più del terrore della solitudine che traspare da alcuni tuoi scritti e sul quale sarei pronto a scommettere una posta più alta che sulle metafore con cui ti inganni sulla tua missione »[78].

Con il suo ammonimento Scholem non era molto lontano dal vero. Benjamin si trovava allora in uno stato di grave depressione. Negli appunti di diario scritti tra il maggio e il giugno del 1931[79] durante un viaggio sulla Costa Azzurra in compagnia dello scrittore Wilhelm Speyer, in seguito anche di Brecht e del suo circolo, Benjamin

[76] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 17.4.1931, in Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, cit. pp. 287-290, qui p. 289.

[77] Ivi, p. 290.

[78] Lettera di G. Scholem a W. Benjamin del 6.6.1931, in Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, pp. 291-292.

[79] Benjamin, *Tagebuch vom siebenten August neunzehnhundert-einunddreißig bis zum Todestag*, in *GS, VI*, pp. 441-446.

parlava di suicidio e annoverava tra le ragioni della sua stanchezza le difficoltà economiche della sua vita di scrittore indipendente.

Nell'inverno del 1931/32, dopo aver stipulato un contratto con la « Literarische Welt », Benjamin cominciò la stesura delle sue memorie. Nasceva così il frammento della *Berliner Chronik* [*Cronaca berlinese*]. Tra la primavera e l'estate del 1932 Benjamin passò alcuni mesi a Ibiza, in Spagna, dove continuò la stesura della sua autobiografia. Alla fine di luglio del 1932 Benjamin tornò in Francia, a Nizza, meditando di nuovo il suicidio, in uno stato d'animo « vicino alla disperazione », nel momento in cui fa un bilancio della propria attività di scrittore, e guarda « il luogo della rovina e della catastrofe », i molti progetti di libro falliti — i *Pariser Passagen*, una raccolta di saggi, l'antologia di lettere, *Deutsche Menschen* [*Uomini tedeschi*] che uscirà poi nel 1936, un libro sull'haschisch [80]. Il giorno dopo aver scritto tutto questo a Scholem, il 27 luglio, Benjamin stese addirittura un testamento, con il quale gli lasciava tutti i propri scritti. Ma, allora, non mise in atto il suo disegno. In agosto si recò in Liguria, a Poveromo, dove restò fino a metà novembre assieme a Wilhelm Speyer, lavorando ai primi abbozzi di *Berliner Kindheit* [*Infanzia berlinese*], brevi schizzi, « spedizioni nella profondità della memoria » — una forma, si legge in una lettera del settembre del 1933 a Scholem, che ben esprimeva « la natura precaria e finanziariamente incerta della [sua] produzione » [81]. Nel marzo del 1933, poche settimane dopo la nomina di Hitler a cancelliere, Benjamin lasciava definitivamente Berlino.

5. *L'omino gobbo*

Fu proprio in questi anni di crescente incertezza e solitudine che Benjamin cominciò ad occuparsi intensamente

[80] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 26.7.1932, in Benjamin, *Briefe, II*, pp. 555-556, qui p. 556.

[81] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 26.9.1933, in Benjamin/Scholem, *Briefwechsel 1933/1940*, a cura di G. Scholem, Frankfurt/M 1980, p. 28.

dell'opera di Kafka. La sua prima pubblicazione su Kafka risale al 22 novembre del 1929, quando intervenne sulla « Literarische Welt » [82] in difesa di Max Brod nella polemica con lo scrittore Ehm Welk [83]. Welk aveva accusato Brod di scorrettezza per aver pubblicato gli inediti di Kafka anche se Kafka, come aveva rivelato lo stesso Brod, suo esecutore testamentario [84], ne aveva ordinato la distruzione.

Il 3 luglio del 1931 Benjamin tenne al *Frankfurter Rundfunk* una conferenza radiofonica sul volume postumo di racconti ed aforismi *Beim Bau der chinesischen Mauer* [*La costruzione della muraglia cinese*], edito in quello stesso anno da Max Brod e da Hans Joachim Schoeps [85],

[82] Benjamin, *Kavaliersmoral*, in *GS, IV/1*, pp. 466-468.

[83] Nella polemica, che era stata aperta da Welk con un articolo sulla « Vossische Zeitung » del 27.9.1929, dal titolo *'Denn ist unser...'*, intervennero Brod, Dora Dymant e infine Benjamin. Si veda J. Born (Hrsg.), *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, Frankfurt/M 1983, pp. 215-225.

[84] Brod, *Franz Kafkas Nachlaß*, uscito sulla « Weltbühne » del 17.7.1924, in Born (Hrsg.), *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, cit. pp. 36-42.

[85] Benjamin, *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, in Benjamin, *GS, II/2*, pp. 676-683. Recensione del volume F. Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, a cura di M. Brod e H.J. Schoeps, Berlin, Kiepenhauer, 1931. Nella postazione, che Brod aveva scritto a quattro mani con il giovanissimo Schoeps (1909-1980), prevaleva l'interpretazione esistenzialistica di Schoeps. Schoeps vedeva in Kafka un rappresentante della « religiosità disperata » nella linea di Pascal e di Kierkegaard, [Cfr. Schoeps, *Die geistige Gestalt Franz Kafkas*, uscito nel 1929 sulla « Christliche Welt » del 17.8.1929, ora in Brod/Schoeps, *Im Streit um Kafka und das Judentum. Briefwechsel* a cura di J.H. Schoeps, Königstein/Ts 1985, pp. 159-176, qui pp. 174-175; lettera di H.J. Schoeps a M. Brod del 31.12.1929, ivi, p. 39; Schoeps/Brod, *Nachwort*, in Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, cit. pp. 250-266, qui pp. 253-255.]. Brod invece, non condivideva questa lettura esistenzialistica della colpa e della disperazione in Kafka. Per Brod Kafka era al contrario un esponente della tradizione religiosa ebraica, per la quale l'uomo avrebbe la possibilità, mediante l'azione, e la conoscenza della propria colpa, di trovare la retta via. [Sulle divergenze di Brod dall'interpretazione di Schoeps, che non era sionista, cfr. la lettera di M.

conferenza che aveva preannunciato a Scholem il 20 giugno del 1931, chiedendogli anche per la prima volta consigli e sue « riflessioni specifiche » sull'autore praghese [86]. Già dal 1927, ma con più intensità a partire dagli anni trenta, raccolse appunti per la preparazione del suo lungo saggio per il decennale della morte di Kafka, che sarebbe uscito in parte sulla *Jüdische Rundschau* nel 1934, e che sarebbe poi stato oggetto di lunghe rielaborazioni fino al 1938.

In ambedue questi testi Benjamin inserì motivi presenti anche nella *Berliner Kindheit* [*Infanzia berlinese*]. Le analogie sono evidenti in particolare nel caso del « ritratto di bambino » [87] e dell' « omino gobbo ». Ma è soprattutto sul motivo dell' « omino gobbo », che conclude sia la *Berliner Kindheit* che la conferenza radiofonica e dà il titolo ad un capitolo del saggio del 1934 [88], che Benjamin

Brod a J.H. Schoeps, scritta probabilmente nel marzo 1931, in Brod/Schoeps, *Im Streit um Kafka und das Judentum*, cit. p. 57, e la lettera a Schoeps del 26.12.1950, ivi, pp. 132-133; Schoeps/Brod, *Nachwort*, in Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, cit. pp. 258-259. Cfr. inoltre l'analisi che Brod fece di *Beim Bau der chinesischen Mauer* in Brod, *Franz Kafkas Grunderlebnis*, uscito sulla « Weltbühne » del 12.5.1931, ora in Born (Hrsg.), *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, cit. pp. 276-280, qui pp. 277-278; su Max Brod e la sua concezione dell'etica ebraica, si rimanda a M. Pazi, *Max Brod. Werk und Persönlichkeit*, Bonn 1970, pp. 57-73].

[86] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 20.7.1931, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 533-536, qui p. 535 e, per la datazione della lettera di Benjamin e la risposta di Scholem del 1.8.1931, Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, cit. pp. 211-213.

[87] Un capitolo del saggio su Kafka del 1934 è intitolato appunto *Ein Kinderbild* [*GS, II/2*, pp. 416-425, qui p. 416]. Benjamin vi descriveva in apertura una fotografia di Kafka bambino evocando quasi alla lettera la descrizione di una propria foto d'infanzia contenuta in un testo della *Berliner Kindheit*, dal titolo *Die Mummerehlen*, uscito nel supplemento letterario della « Vossische Zeitung » del 5.5.1933 [*GS, IV/1*, pp. 260-263, qui p. 261].

[88] La figura dell'omino gobbo compare per la prima volta nella conferenza radiofonica del 3.7.1931 su Kafka [*GS, II/2*, pp. 682]; dà il titolo ad un testo della *Berliner Kindheit, Das bucklichte Männlein*, pubblicato sulla « Frankfurter Zeitung » del 12.8.1933 [*GS, IV/1*, pp. 302-304]. Dalla prima versione della *Berliner Kindheit*, terminata nel febbraio di quell'anno, fino all'ultima rielaborazione

incentrava, come vedremo, l'interpretazione dell'opera di Kafka e, parallelamente, della propria vita e carriera intellettuale.

Benjamin traeva la figura dell' « omino gobbo » da un canto popolare del 19. secolo, che si intitolava appunto *Das bucklige Männlein* e che faceva parte della raccolta *Des Knaben Wunderhorn* [*Il corno magico del fanciullo*] di Achim von Arnim e Clemens Brentano. Con un processo associativo — un segno di quello che Hannah Arendt ha definito « uno stile poetico » di pensiero [89] — già nella conferenza radiofonica su Kafka del 1931 [90], Benjamin interpretava la gobba dell'omino in senso metaforico. Essa avrebbe infatti avuto origine sotto il peso di tutte le cose dimenticate. L'omino gobbo sarebbe allora in primo luogo un simbolo della « deformazione » del « dimenticato », che per Benjamin costituiva il tratto dominante dei personaggi kafkiani.

Per il fatto stesso di apparire in contesti diversi, l'omino gobbo può essere letto in più modi. Già sotto questo aspetto si prestava ad essere un'espressione coerente del metodo critico di Benjamin, il quale, di fronte alle obiezioni di Max Rychner, critico letterario e redattore della « Neue Schweizer Rundschau », difendeva la combinazione di categorie teologiche e politiche rifacendosi all'idea ebraica del commento dei testi sacri, che proprio Scholem gli aveva reso familiare, e dichiarava di non aver mai potuto studiare e pensare in altro modo se non in un « senso teologico — cioè in conformità alla dottrina talmudica dei quarantanove livelli di significato di

dei primi mesi del 1938, Benjamin considerava *L'omino gobbo* come il testo conclusivo [Nella versione del 1938 è leggermente modificato, cfr. Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen*, Frankfurt/M 1987, pp. 78-79. Cfr. sulla genesi della *Berliner Kindheit*, il commento dei curatori in *GS, IV/2*, pp. 964-970]. Nel saggio su Kafka si intitola così il terzo dei quattro capitoli nei quali il saggio è suddiviso: *Potemkin, Ein Kinderbild, Das bucklicht Männlein, Sancho Pansa* [*GS, II/2*, pp. 425-432].

[89] Arendt, *Walter Benjamin - Bertolt Brecht*, cit. p. 61.

[90] Benjamin, *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, in *GS, II/2*, p. 678.

ogni passo della torà »[91]. La natura metaforica dell'omino gobbo come motivo comune agli scritti su Kafka e alla *Berliner Kindheit* stava quindi anche ad indicare la molteplicità dei possibili riflessi prodotti dal rispecchiamento dell'interprete nell'opera dello scrittore.

È però importante chiarire che Benjamin riteneva del tutto legittima e non arbitraria la propria lettura in chiave autobiografica dell'opera di Kafka. Non c'era del resto dubbio, come scriveva già nel 1931, che gli stessi scritti di Kafka fossero autobiografici e che Kafka fosse al centro dei propri romanzi, anche se aveva fatto di tutto per impedire al lettore di scoprire la sua vera identità[92]. Se si insiste su questo punto è perché nelle loro critiche Scholem, Brecht, Adorno e Kraft rimproverarono in modo unanime a Benjamin la prospettiva autobiografica della sua interpretazione di Kafka e la combinazione di motivi teologici e politici[93]. Il giudizio di Brecht era il più esplicito.

[91] Lettera di W. Benjamin a M. Rychner del 7.3.1931, Benjamin, *Briefe, II*, cit. p. 524.

[92] Benjamin, *Beim Bau der chinesischen Mauer, GS, II/2*, p. 677.

[93] Nelle sue osservazioni in margine al saggio su Kafka, Scholem chiedeva naturalmente a Benjamin di rendere più chiaro l'impianto teologico, eliminando i riferimenti a Brecht. A questo proposito si vedano soprattutto le lettere di G. Scholem a W. Benjamin del 14.8.1934, e del 20.9.1934, in Benjamin/Scholem, *Briefwechsel 1933/1940*, cit. p. 169; pp. 173-176 e la risposta di Benjamin in data 10.10.1934 alla lettera di Scholem del 20.9.1934, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 623-625. Prevedibile era anche la critica di Adorno all'introduzione del motivo brechtiano del « teatro epico » [Lettera di Th. W. Adorno a W. Benjamin del 16.12.1934, *GS, II/3*, pp. 1173-1178, qui p. 1177]. Vale la pena di ricordare infine il parere che Siegfried Kracauer espresse in una lettera a E. Bloch del 5.7.1934 sul saggio su Kafka, che Benjamin stesso gli aveva dato da leggere. « Kafka resterebbe certamente sorpreso se venisse a sapere di aver avuto rapporti di così stretto vicinato con Brecht e con il comunismo ». [Lettera di S. Kracauer a E. Bloch del 5.7.1934, in E. Bloch, *Briefe 1903-1975, Bd. 1*, Frankfurt/M 1985, pp. 380-382, qui p. 382]. Kracauer aveva scritto per la « Frankfurter Zeitung » fra il 1925 e il 1931 le recensioni dei tre romanzi di Kafka e di *Beim Bau der chinesichen Mauer*. Preoccupato come Benjamin di rendere giustizia della concretezza fantastica dell'opera di Kafka, Kracauer cercava di dimostrare come tutto il mondo narrativo dei romanzi rappresentasse l'« esclusione dell'uomo dalla verità » [in Born (Hrsg.), *Franz*

Dopo la lettura della prima versione del saggio su Kafka nell'agosto del 1934 Brecht rinfacciò a Benjamin una « scrittura diaristica nello stile di Nietzsche ». A suo parere Benjamin considerava solo « l'aspetto fenomenico » dell'opera di Kafka, e la vedeva al di fuori di ogni contesto[94]. Le obiezioni di Werner Kraft erano dello stesso tenore. Come Brecht, Kraft non condivideva la « forma del saggio » e lo stile analogico e spesso esoterico dell'argomentazione[95].

Anche se accettò le osservazioni mosse all'oscurità dello stile, Benjamin mantenne l'impianto autobiografico della propria interpretazione, difendendo anzi, come si vedrà, il valore critico di quella soggettività di prospettiva che gli veniva rimproverata. Come si cercherà di dimostrare, mediante l'immagine dell'omino gobbo Benjamin cercava di definire la propria identità intellettuale nel momento stesso in cui interpretava la scrittura di Kafka, per trovare poi, in questo processo di riflessione e di rispecchiamento, una nuova legittimazione della cultura ebraico-tedesca.

L'omino gobbo si presenta in primo luogo come metafora autobiografica. Nella *Berliner Kindheit* Benjamin lo descriveva come una di quelle figure che nel mondo delle favole « non pensano che a far danno e a giocare dei brutti tiri ».

« Il gobbetto era della loro specie. Ma non mi si avvicinava mai. Soltanto oggi so quale fosse il suo nome. Mia madre me lo ha

Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938, cit. pp. 100-103; pp. 139-142; pp. 190-193; pp. 301-313; qui p. 141]. Benjamin, che conosceva di sicuro almeno la recensione del *Castello* [Lettera di W. Benjamin a S. Kracauer, (18.1.1927), in *GS, II/3*, p. 1153] non cita mai Kracauer nei suoi scritti su Kafka.

[94] Appunti del 31.8.1934 sui colloqui a Svendborg con Bertolt Brecht del 5 agosto del 1934, in *GS, VI*, pp. 526-528, qui pp. 527-528. Brecht, come è ovvio, era irritato soprattutto dagli aspetti teologici del saggio su Kafka. Vi vedeva addirittura un favoreggiamento del sionismo [Appunti del 31.8.1934 sui colloqui a Svendborg con Bertolt Brecht, *GS, VI*, pp. 528-530, qui p. 528].

[95] Lettera di W. Kraft a W. Benjamin del 16.9.1934, in *GS, II/3*, pp. 1167-1170, qui p. 1168.

svelato senza rendersene conto. « Il maldestro manda i suoi saluti », mi diceva sempre tutte le volte che avevo rotto qualcosa o che cadevo per terra. E ora capisco di che cosa parlava. Parlava dell'omino gobbo, che mi aveva guardato. Chi viene guardato da questo omino, non presta attenzione. Né a se stesso, né all'omino. Se ne sta stordito davanti ad un mucchio di cocci: « Voglio andare nella mia piccola cucina, / Voglio cuocere la mia minestrina; / un omino gobbo è là / ha rotto la mia pentolina » [96].

Hannah Arendt ha interpretato la figura dell'omino gobbo come metafora della « goffaggine e della sfortuna » [*Ungeschick/Mißgeschick*] [97]. In esso si rispecchierebbe dunque con immediatezza una situazione esistenziale. Negli ultimi anni della Repubblica di Weimar Benjamin aveva sperimentato a fondo la sfortuna, che nel passo citato riconduceva — simbolicamente — all'influsso negativo dell'omino gobbo: le difficoltà personali ed economiche della sua vita di libero scrittore, gli impegni pubblicistici sempre più gravosi che gli impedivano di lavorare a progetti di ampio respiro, le « tensioni nello spazio politico e sociale » [98], a cui si associavano i conflitti privati — il divorzio dalla moglie Dora Kellner, sposata nel 1917 — e forse anche le discussioni con Scholem e Brecht; infine l'esilio, e con esso il definitivo sradicamento dalla cultura tedesca. Tra i mucchi di cocci che l'omino gobbo ha provocato con gioia maligna, Benjamin annoverava forse anche i progetti falliti che rappresentavano « le grandi sconfitte », « il luogo di rovine e catastrofi » della sua vita.

Ma ciò che più di tutto rischiava di fallire era la possibilità stessa di realizzare la propria « missione » di « letterato », che, in quegli anni, consisteva per Benjamin nel salvare la cultura tedesca ed europea dalla barbarie, in difesa di quella tradizione umanistica e illuminata di cui Benjamin — ora come nel 1912 — si sentiva legittimo

[96] Benjamin, *Das bucklichte Männlein*, in *GS*, *IV/1*, pp. 302-304, qui p. 303. Il testo è quello pubblicato sulla « Frankfurter Zeitung » del 12.8.1933.

[97] Arendt, *Walter Benjamin - Bertolt Brecht*, cit. pp. 7-18.

[98] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem del 20.7.1930, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 533-536, qui p. 535.

erede. Uno dei libri ancora rimasti allo stato di progetto era infatti proprio l'antologia *Deutsche Menschen* [*Uomini tedeschi*], una raccolta di lettere dal 1773 al 1883 che, precedute da brevi commenti, cominciarono ad uscire sulla « Frankfurter Zeitung » nella primavera del 1931 e con le quali Benjamin si proponeva di trovare quell'umanità che mancava alla moderna borghesia [99]. La ragione principale che lo aveva spinto a lasciare Berlino, scriveva significativamente Benjamin a Scholem, era la « generale situazione culturale », l'impossibilità di pubblicare, il « terrore contro ogni comportamento o espressione che non si adegui completamente a quello ufficiale »: tutte condizioni che gli impedivano di agire come letterato [100].

Se però l'autoritratto come « naufrago » alludeva da un lato alle « grandi sconfitte » e a un fallimento personale, la « sfortuna » individuale si rivelava dall'altro come frutto di un destino storico. L'omino gobbo era per così dire un simbolo del corso della storia nel suo aspetto catastrofico, che si rispecchiava, sul piano individuale, come fallimento e sfortuna. Così, mentre Scholem attribuiva a Benjamin scelte sbagliate che avrebbero provocato il suo insuccesso, Benjamin vedeva invece in questo insuccesso la conseguenza inevitabile della crisi e poi della fine, dopo l'avvento del nazionalsocialismo, della « simbiosi » ebraico-tedesca.

Negli appunti per il saggio del 1934 Benjamin citava una significativa variante ebraica dell'omino gobbo, lo *schlemiehl* [101], metafora per eccellenza dell'intreccio di « incapacità » e « sfortuna », di colpa e destino, che già Hannah Arendt aveva scelto in quegli anni come simbolo del-

[99] Benjamin, *Auf der Spur alter Briefe*, in *GS*, *IV/2*, pp. 942-944.

[100] Benjamin/Scholem, *Briefwechsel 1933/1940*, cit. p. 49 s.

[101] Su questa figura della tradizione popolare ebraica e sull'etimologia del nome si vedano R.M. Copeland/N. Süsskind, *The Language of Herz's Esther. A Study in Judaeo-German Dialectology*, Alabama 1976, pp. 167-171 e Schiavoni, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, in A.v. Chamisso, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, Milano 1984, pp. 19-32. Cfr. gli appunti per il saggio del 1934, Benjamin, *GS*, *II/3*, soprattutto p. 1208; p. 1212.

l'esistenza ebraico-occidentale [102]. Mediante l'omino gobbo e il suo *pendant* ebraico, lo *schlemiehl*, Benjamin indicava l'origine storica del processo contro l'intellettuale ebreo, e, riconducendo la colpa ad un destino, poneva le premesse per contestare i termini di quel processo e legittimare la propria identità ebraico-tedesca, proprio in un momento in cui questa veniva drammaticamente messa in discussione.

L'omino gobbo non sta solo a rappresentare la forza delle catastrofi storiche, è anche l'*alter ego* del letterato, che percepisce l'imminente catastrofe e reagisce contro di essa con le armi della critica. In questo senso l'omino gobbo va letto assieme ad un testo pure del 1931 che sviluppa tematiche analoghe, *Il carattere distruttivo.*

« Il carattere distruttivo ha la coscienza dell'uomo storico, la cui passione principale è un'irriducibile sfiducia nell'andamento delle cose e la disponibilità con la quale prende nota in ogni momento del fatto che tutto può andare storto. Il carattere distruttivo è per questa ragione l'affidabilità in persona. / Il carattere distruttivo non vede niente di duraturo. Ma proprio per questo vede ovunque delle strade. Anche là dove altri vanno a sbattere contro

[102] Hannah Arendt aveva sposato in prime nozze alla fine degli anni venti un lontano cugino di W. Benjamin, lo scrittore Günther Stern, e si era trasferita assieme a lui a Berlino. Arendt, come ricorda Scholem, nutriva una grande ammirazione per Benjamin. Fu negli anni dell'esilio, soprattutto a Parigi, che la loro amicizia si consolidò [Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 239; pp. 265-266]. H. Arendt, che divenne attiva sionista negli anni dell'esilio, cominciò a lavorare alla biografia di Rahel Varnhagen [Arendt, *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*, München/Zürich 1981 (1959[1]) nel 1929 e concluse il libro solo nel 1938, su sollecitazione di Walter Benjamin e Heinrich Blücher, conosciuto nel 1937, suo secondo marito [si veda W. Heuer, *Hannah Arendt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck/Hamburg 1987, pp. 25-29]. In una lettera a Scholem del 20 febbraio del 1939, Benjamin scriveva a Scholem che il libro gli era piaciuto molto, perché « (...) nuota con energiche bracciate contro la corrente della giudaistica edificante e apologetica. Tu sai meglio di tutti, che tutto ciò che fino ad oggi è stato possibile leggere sul tema « gli ebrei e la letteratura tedesca » si lasciava portare proprio da questa corrente ». [Benjamin, *Briefe, II*, cit. p. 804].

muri o montagne vede una strada. Ma poiché vede ovunque una strada, deve fare ovunque piazza pulita. Non sempre con rozza violenza, talvolta con violenza raffinata. Poiché vede ovunque delle strade, si trova sempre ad un bivio. Nessun momento può sapere, ciò che il momento successivo porta. Riduce in rovine l'esistente, non per amore delle rovine, bensì della via che le attraversa » [103].

Questo testo, che uscì nel novembre del 1931 sulla « Frankfurter Zeitung », fa da contraltare all' « omino gobbo ». La catastrofe non viene più subita, ma provocata. Il carattere distruttivo reagisce alla mutata condizione storica adeguandosi. La rottura dei legami con il proprio passato culturale e storico diventa così il presupposto per « un nuovo rapporto con il passato » (Arendt) e con il futuro, e per la « nuova strada » tra le rovine che Benjamin cercava di perseguire combinando appunto teologia e politica, i due volti ereditati dalla propria identità ebraico-tedesca. « Alcuni rendono le cose tramandabili, (...) altri rendono le situazioni tangibili, per così dire citabili. Questi sono i caratteri distruttivi » [104]. Il comportamento del carattere distruttivo si rivela qui come una metafora dell'attività critico-letteraria di Benjamin, che già in *Einbahnstraßse* [*Strada a senso unico*] aveva scritto: « Le citazioni nel mio lavoro sono come briganti per strada, che sbucano fuori armati e portano via la convinzione all'ozioso » [105].

Come nel 1912, Benjamin metteva però anche in chiaro che il carattere distruttivo non andava confuso con il carattere decadente né con quello mitico-demonico. « Il carattere distruttivo non ha niente a che vedere con il carattere decadente e tantomeno con quello demonico. Non gli interessa l'avventura individuale, bensì la certezza che non vive un solo momento senza un compito storico » [106]. Nonostante il proprio isolamento di *outsider* Benjamin si sente legato come critico letterario a un compito storico, e forse

[103] Benjamin, *Der destruktive Charakter*, in *GS, IV/1*, pp. 396-398, qui p. 398. Testo pubblicato sulla « Frankfurter Zeitung » del 20.11.1931.

[104] Benjamin, *GS, IV/2*, p. 1000.

[105] Benjamin, *Einbahnstraße*, in *GS, IV/1*, p. 138.

appunto per il proprio isolamento pone l'enfasi su questo legame, in modo da contestare le tesi di Scholem che vedeva in lui la vittima di un autoinganno e di un atteggiamento apocalittico.

Il carattere distruttivo, la cui missione è al tempo stesso un destino, mantiene nella sostanza i tratti eroici e tragici del « letterato » descritto da Benjamin nel carteggio con Strauss. La coscienza della propria missione si accompagnava a un profondo pessimismo, alla consapevolezza del proprio isolamento e della propria inattualità. È evidente che il problema della legittimazione della propria produzione letteraria come ebreo di lingua tedesca era divenuto, rispetto al 1912, ancora più attuale e drammatico.

Resta però ancora da chiarire quale sia il « compito storico » di cui Benjamin si sentiva investito. Nel testo di *Berliner Kindheit* l'omino gobbo appare come il responsabile dell'oblio, che ha rubato all'adulto il ricordo della propria infanzia.

> « Dove compariva, restavo con un palmo di naso. Uno stupore, al quale le cose si sottraevano, finché passato un anno il giardino diventava un giardinetto, la mia camera una cameretta, il banco un banchetto. Si rimpicciolivano, come se crescesse loro una gobba che li faceva diventare parte per lungo tempo del mondo dell'omino. L'omino mi precedeva ovunque. Mi sbarrava la strada con fare gentile. Ma l'unica cosa che mi faceva quel tristo patrono era di espellere la metà del dimenticato da ogni cosa in cui mi imbattessi (...) L'omino se ne stava spesso così. Io, però, non l'ho mai visto. Solo lui mi vedeva sempre. E tanto più distintamente, quanto meno mi vedevo io » [107].

L'omino gobbo priva dunque l'adulto del proprio passato, e nel far questo gli impedisce anche di avere un'identità precisa. Solo mediante « spedizioni nella profondità del ricordo » Benjamin poteva ricostruire dai « cocci » della propria vita un significato compiuto. Ma trovare il senso della propria vita come esperienza storica voleva anche dire disporre di una legittimazione oggettiva per la

[106] Benjamin, *GS*, *IV/2*, p. 1000.
[107] Benjamin, *Das bucklichte Männlein*, in *GS*, *IV/1*, pp. 303-304.

propria identità presente. In altre parole, ricostruire la propria « missione di letterato » come il frutto inevitabile di una rottura storica della tradizione ebraica nell'epoca dell'assimilazione significava anche giustificarla come espressione coerente della propria identità ebraico-tedesca. Significava insomma rispondere ad una delle accuse principali che la stampa sionista muoveva all'ebreo assimilato, al quale Arnold Zweig rimproverava per esempio, nel suo *Caliban*, di non avere nessuna figura, di essere divenuto « invisibile e impalpabile ». Mentre l'ebreo ortodosso, legato ad una tradizione viva e protetto dalla comunità, aveva secondo Zweig « una figura inconfondibile », l'ebreo occidentale si era nascosto in tutte le figure della società moderna — « conservatore e aristocratico, democratico e liberale, rivoluzionario e socialista, capitalista e piccolo borghese, scienziato, artista e religioso » — fino a perdere completamente, nella sua esistenza atomizzata, « ogni conoscenza e presentimento di se stesso » [108].

6. *Memoria, oblio e colpa*

Nel momento in cui indicava nell'omino gobbo il responsabile dell'oblio, Benjamin alludeva metaforicamente all'evento che rendeva così arduo il ritorno alla tradizione ebraica e così difficile la ricostruzione della propria identità: la rottura della « catena delle generazioni » [109] che aveva avuto luogo con l'assimilazione. Il vero tema dell' « omino gobbo » era in questa chiave la dialettica di memoria e oblio. L'oblio si presentava come un fatto storico e inevitabile, ma proprio per questo con conseguenze gravissime per la coscienza individuale. Ricordare diventava un'impresa simile a quella dell' « archeologo » che deve ricostruire il senso dei suoi reperti — « simili a busti nella galleria del collezionista » — frammenti scon-

[108] Zweig, *Caliban*, cit. pp. 125-126.
[109] Su questo tema importantissimo per la letteratura ebraico-tedesca si veda S. Rosenfeld, *The Chain of Generations. A Jewish Theme in Joseph Roth's Novels*, in « Year Book of the Leo Baeck Institute » XVIII (1973), pp. 227-231.

nessi di un passato già arcaico [110]. La gobba dell'omino rappresentava, come si è visto, la deformazione che le cose e le figure dimenticate subiscono, e, fuor di metafora, una deformazione del significato.

La categoria della deformazione [*Entstellung*] conduce al nucleo della riflessione di Benjamin sulla dialettica di memoria e oblio. Ciò che si dimentica, aveva dimostrato Freud nella *Interpretazione dei sogni* (1900), subisce condensazioni e deformazioni, si presenta nel sogno come un rebus che l'interprete deve decifrare. A Benjamin, lettore di Freud, era senz'altro noto che l'*Entstellung* era legata alla rimozione di esperienze penose e a sensi di colpa. Il nesso tra oblio e colpa è il motivo decisivo che lega Benjamin a Freud e a Kafka, in modi diversi figli dell'assimilazione e vittime della rottura della tradizione ebraica di cui i padri si erano resi responsabili. La deformazione del dimenticato — il passato irriconoscibile perché sconosciuto — e il senso di colpa — le conseguenze dell'assimilazione che pesano sulla generazione dei figli — accomunavano insomma Freud, Kafka e Benjamin in una riflessione sul rapporto tra padri e figli nella dinamica dell'assimilazione [111]. La dialettica di memoria e oblio diventava in questo senso per Benjamin, mediante l'interpretazione di Kafka, la chiave di lettura del processo contro gli scrittori ebrei di lingua tedesca, nel quale il principale capo d'accusa era l'oblio della tradizione ebraica. È ormai evidente che « il compito storico » dal quale il « carattere distruttivo » non si sente mai libero un solo momento è il ricordo. Il dovere di ricordare, come uno dei massimi valori dell'ebraismo, assumeva così il significato utopico-messianico di un ritorno al passato dimenticato. E nei suoi appunti sul *Processo* di Kafka Benjamin annotava: « Ricordare come compito (...) » [112].

---

[110] Benjamin, *Ausgraben und Erinnern*, in *GS*, *IV/1*, pp. 400-401.

[111] Su questo punto si rimanda a Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980, pp. 27-43, in particolare pp. 41-42.

[112] Benjamin, *GS*, *II/3*, p. 1201. L'importanza del tema della memoria e dell'oblio nell'opera di Kafka era stata messa in luce

Benjamin riconosceva nell'opera di Kafka una rappresentazione esemplare della dialettica di memoria e oblio, e interpretava le figure curve, i capi chini, come il segno del « peso » della colpa, e come varianti del « simbolo della deformazione », l'omino gobbo. L'*Entstellung* era, nel mondo del *Processo*, la forma in cui la colpa sconosciuta si manifesta. Non diversamente dalle metafore del « peso », anche le figure deformi e le metamorfosi animali esprimerebbero in Kafka il rapporto tra il senso di

---

per la prima volta da Willy Haas, critico letterario e pubblicista praghese, amico di Brod e di Kafka. Haas si era trasferito nel 1920 a Berlino. Qui, dal 1925 al 1933, fu redattore della « Literarische Welt », sulla quale pubblicò due dei suoi scritti più significativi su Kafka [*Meine Meinung*, in « Die Literarische Welt » 2. Jg., Nr. 23 (4.6.1926), pp. 1-2, in un numero dedicato a Kafka, che affiancava all'articolo di Haas e alla pubblicazione di alcuni inediti kafkiani due articoli di Max Brod e Felix Weltsch; *Franz Kafka*, in W. Haas, *Gestalten der Zeit*, Berlin 1930, pp. 172-199. Quest'ultimo saggio nasceva da una conferenza radiofonica tenuta a Berlino il 6 giugno del 1929, che uscì in tre serie sulla « Literarische Welt » dal 30.8 al 13.9 del 1929. Il testo del 1930 era rivisto (Haas aveva dedicato la sua conferenza radiofonica al decennale della morte di Kafka...) e ampliato. In molti passi riprendeva quasi alla lettera precedenti scritti di Haas [oltre al citato *Meine Meinung*, una recensione del *Processo*, *Kafkas letztes Werk*, in « Das Tagebuch », 7. Jg., H.13 (28.3.1925), colonna 460-463, ora in Born, *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, cit. pp. 89-92 e *Franz Kafkas Glaube*, in « Das Tagebuch », 10.Jg, H.24 (19.6.1929), colonna 994-995. Si veda anche Haas, *Die literarische Welt. Lebenserinnerungen*, Frankfurt/M 1983 (1957[1]), pp. 31-32; pp. 151-183]. In *Meine Meinung*, Haas, che seguiva con qualche variante le linee direttrici dell'interpretazione teologica di Brod, sosteneva la centralità del tema della memoria e dell'oblio nel *Processo*. In quest'opera « quasi biblica » si esprimeva, secondo Haas, il significato etico e religioso attribuito alla memoria nell'ebraismo. Ma in particolare, Haas riconduceva l'assurdità iperrealistica del mondo del *Processo* al fatto che « l'oggetto di questo processo, il vero eroe di questo incredibile libro è *l'oblio*, il *concetto* stesso di oblio [...] non accade solo di dimenticare, ma nel momento stesso in cui si dimentica, ci si dimentica anche di aver dimenticato, anche il fenomeno dell'« oblio » viene dimenticato e quindi non è più comprensibile, non ha più nome, non esiste più ». [*Meine Meinung*, « Die Literarische Welt » 2.Jg., Nr. 23 (4.6.1926) p. 2]. Benjamin conosceva l'interpretazione di Haas e la citava più volte nel saggio del 1934.

colpa del singolo e il conflitto di un'intera generazione con le scelte dei padri. Nella conferenza del giugno del 1931, in un passo ripreso dagli appunti dei colloqui di Benjamin con Brecht su Kafka dell'estate del 1931, si legge che la « scelta degli animali, nei quali Kafka avvolge i propri pensieri », è molto significativa: « Sono sempre animali che vivono nelle viscere della terra o, come minimo, vivono sul pavimento, nascosti nelle fenditure e nelle crepe come lo scarafaggio della *Metamorfosi*. Questo modo di nascondersi sembra allo scrittore l'unica cosa conveniente per i rappresentanti isolati e ignari della Legge della sua generazione e del suo mondo »[113]. Mediante la metafora assoluta del processo e della colpa il mondo narrativo di Kafka si presentava così a Benjamin come la perfetta rappresentazione del destino storico della sua generazione e della dialettica del reale *processo* a cui gli scrittori ebraico-tedeschi dovevano far fronte per legittimare la propria produzione: sia di fronte ai principi di una tradizione ebraica a cui i sionisti li richiamavano, sia di fronte alle accuse del nuovo antisemitismo, che negava loro il diritto di rappresentare la cultura tedesca.

La metafora del *processo* è fin dagli inizi al centro dell'interpretazione di Benjamin. Già nel 1927 aveva scritto uno « schizzo » dal titolo *Idee eines Mysteriums* [*Idea di un mistero religioso*], nell'ambito di un progettato saggio sul *Processo* di Kafka. La storia vi era descritta come una sorta di 'dramma metafisico', come un processo nel quale « l'uomo, in qualità di difensore della natura muta, conduce al tempo stesso l'accusa contro la creazione e contro l'assenza del Messia promesso ». L'uomo vi compare non come accusato, bensì come accusatore, che non accetta su di sé la colpa comune a tutti gli esseri viventi[114]. I motivi teologici di questo schizzo derivavano dai colloqui di Benjamin con Scholem, che si occupava da tempo del

[113] Benjamin, *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, in *GS, II/2*, p. 681. Prima negli appunti da colloqui con Bertolt Brecht del 6 giugno 1931 a Le Lavandou, in Benjamin, *GS, VI*, pp. 432-434, qui pp. 433-434.

[114] Benjamin, *GS, II/3*, pp. 1153-1154.

problema della giustizia nella tradizione religiosa ebraica, in particolare nella mistica cabbalistica. Già nel 1920/21 Scholem aveva dato a Benjamin un testo del 1919 dal titolo *Über das Buch Jona und den Begriff der Gerechtigkeit* [*Sul libro di Giona e sul concetto di giustizia*], in cui descriveva la concezione del « rinvio » [*Aufschub*], riprendendo una classica concezione dell'ebraismo, l'idea che la vita umana non sia che un unico processo, in cui il giudizio viene però sempre rimandato a causa della infinita complessità delle prove[115]. Nel 1928 Benjamin faceva riferimento in alcuni appunti preparatori a questa visione della giustizia divina e si proponeva di dimostrare la centralità della categoria dell' « attesa » e del « rinvio » nel *Processo* di Kafka. « Il 'rinvio' in quell'ordinamento giudiziario in cui il momento più importante è che il procedimento si trasforma progressivamente nella condanna »[116]. Dalla prospettiva dell'uomo in veste di « accusatore », il *processo* consisterebbe nel « rinvio » del giudizio in un ordinamento giudiziario nel quale tuttavia, « l'esecuzione » fa già parte dell'azione giudiziaria.

L'impostazione esclusivamente metafisico-teologica e quasi agnostica dello *Schizzo*, che è legata a temi del saggio *Sulla lingua*, era precisata e corretta nella conferenza del 1931 su *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Benjamin vi interpretava ancora il mondo del processo in modo analogo sulla base di un aforisma kafkiano: « Il giudizio universale è una legge marziale »[117]. Citando motivi dei suoi scritti giovanili, Benjamin riconosceva nel *Processo* la rappresentazione della proiezione della giustizia divina nella storia come diritto e violenza. Come si è già visto, in *Schicksal und Charakter* [*Destino e carattere*] Benjamin sosteneva che il diritto non condanna alla punizione, bensì

[115] Cfr. G. Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 181. Una precoce testimonianza dell'influsso di queste concezioni su Benjamin è rappresentata da alcuni appunti probabilmente del 1921, dal titolo *Die Bedeutung der Zeit in der moralischen Welt*, in Benjamin, *GS, VI*, pp. 97-98.

[116] Benjamin, *GS, II/3*, p. 1191.

[117] Benjamin, *GS, II/3*, p. 1219.

alla colpa: « Il destino è il contesto colpevole della vita ». Il diritto dominava a suo avviso il mondo di Kafka, che è quindi irredento, mitico, arcaico. È un mondo che non conosce presente, ma solo un passato mitico — rappresentato dalle figure di donne, di animali, dagli impiegati del *Processo* e del *Castello* — che viene letto come il segno di una « colpa antica », e un futuro che si presenta come « punizione », ma anche redenzione dalla colpa. La dimensione temporale del *Processo* rispecchiava dunque per Benjamin la sua dimensione etica: « (...) dal punto di vista della colpa il futuro si presenta come punizione, dal punto di vista della redenzione il passato si presenta come dottrina e saggezza » [118].

La colpa sconosciuta era anzitutto il segno dell'assenza della tradizione. Da un punto di vista teologico, l'esperienza del presente di Kafka andava perciò ricondotta, secondo Benjamin, al punto zero della crisi della tradizione. Da una prospettiva storico-politica rappresentava invece la condizione dell'uomo moderno. Qui Benjamin associava nella categoria dell'*Entstellung* il motivo teologico dell'oblio della tradizione religiosa ebraica e il tema marxiano dello straniamento. Riportando un parere di Brecht, Benjamin sosteneva che l'unico vero tema di Kafka sarebbe lo « stupore »: « Lo stupore di un uomo che sente delinearsi enormi spostamenti in tutti i rapporti senza potersi adeguare al nuovo ordinamento ». Sono le nuove leggi della società di massa della grande città, rispetto alle quali il « singolo individuo, in quanto tale, deve reagire alle quasi incomprensibili deformazioni dell'esistente, che il comparire di queste leggi disvela, con uno stupore a cui si mescola certamente uno spavento panico » [119]. In modo complementare, la reazione alla legge sconosciuta e dimenticata esprimerebbe la paura del giudizio. Tutte le figure di Kafka sarebbero accomunate da un unico sentimento, la paura « di ciò che è preistorico,

[118] Benjamin, *GS, II/3*, p. 1205.

[119] Appunti del 6.6.1931 da colloqui con Bertolt Brecht a Le Lavandou, in Benjamin, *GS, VI*, p. 433.

imprevedibile », e la paura di « ciò che è imminente, di ciò che sta per accadere. In breve, è la paura della colpa sconosciuta e dell'espiazione, la cui sola benedizione è che rende nota la colpa » [120]. Questa paura è quindi una fuga di fronte al giudizio, una forma di « rinvio », poiché il giudizio e la redenzione significherebbero anche la fine del mondo irredento, o l'esecuzione del condannato.

Per meglio comprendere quest'interpretazione della dinamica del processo in una prospettiva teologico-politica, è opportuno ricordare che Benjamin si proponeva in questo modo di confutare la lettura « rigidamente teologica » [121] che Max Brod aveva dato dell'opera di Kafka nelle postfazioni ai romanzi e in vari articoli. In un saggio del 1921 pubblicato sulla « Neue Rundschau », Brod aveva attribuito a Kafka 'la profonda serietà dell'uomo religioso' e interpretava la « disperazione » che si manifestava nella sua opera narrativa ed aforistica come una « confessione di colpa di estrema imponenza ». Kafka non avrebbe respinto la vita, bensì l'uomo della sua generazione. « Non è in conflitto con Dio, bensì con sé stesso, di qui la terribile rigidità con la quale si sottopone al giudizio ». Il presupposto dell'interpretazione di Brod era l'immagine sionista dell'ebreo occidentale condannato alla solitudine e all'autodistruzione. Anche se la parola « ebreo » non vi compare, il vero tema dell'opera di Kafka era, secondo Brod, « accanto a tutta la tragicità umana, il dolore del suo popolo infelice, dell'ebraismo senza patria, della massa senza forma, senza corpo » [122]. Come si legge in *Unsere Literaten und die Gemeinschaft* [*I nostri letterati e la comunità*], articolo che Brod aveva pubblicato nel 1916 su « Der Jude » [123], Kafka occupava una posizione particolare

[120] Benjamin, *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, in *GS, II/2*, pp. 681-682.

[121] Lettera di W. Benjamin a R. Weltsch del 9.5.1934, in Benjamin, *Briefe, II*, pp. 608-609, qui p. 608.

[122] Brod, *Der Dichter Franz Kafka*, uscito sulla « Neue Rundschau » del novembre 1921, in Born (Hrsg.), *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, Frankfurt/M 1979, pp. 157-158.

[123] Brod, *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*, in Born (Hrsg.),

rispetto agli altri letterati ebrei, come Hofmannsthal e Werfel, che Brod criticava per il loro individualismo compiaciuto e per il loro estetismo. La coscienza della propria solitudine e della condizione critica dell'ebraismo occidentale non si sarebbero risolti nell'opera di Kafka in un motivo letterario, come in Hofmannsthal o nell'espressionismo, ma avrebbero assunto lo *status* di un problema religioso e morale, cioè « il significato di una colpa ». La solitudine e la vita al di fuori della comunità, che rappresentano per l'etica ebraica una delle massime colpe, erano per Brod oggetto, nei racconti di Kafka, « di una *contrizione* eterna e sempre rinnovata ». Nell'opera di Kafka sarebbe riconoscibile, scriveva ancora Brod nello stesso articolo, una nuova, forte sensibilità per la comunità, « un sentimento ma con un indice negativo », « contrizione, autocondanna, oscuro *senso di colpa* ». Con la sua visione della « solitudine » come colpa Kafka avrebbe seguito una delle « più elevate concezioni dell'ebraismo » e i suoi scritti, concludeva Brod, sarebbero tra i « documenti più ebraici del nostro tempo » [124].

Per Brod la colpa non era un dato esistenziale ed ineliminabile dalla condizione umana. Era anzi necessario conoscerla perché costituiva uno stimolo essenziale all'azione e alla ricerca della retta via. I tre romanzi di Kafka, pubblicati postumi tra il 1925 e il 1927, venivano interpretati in questo senso da Brod nelle sue postfazioni come una « trilogia della solitudine », nella quale Kafka avrebbe rappresentato le difficoltà che l'individuo buono e giusto deve affrontare nel tentativo di inserirsi nella comunità e di trovare l'ingresso nella Legge [125].

In tutti i suoi scritti su Kafka Benjamin si era preoccupato di contestare l'interpretazione di Brod. Se per Brod il tema della solitudine e della colpa esprimeva un con-

Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924, cit. pp. 148-150.

[124] Ivi, pp. 149-150.

[125] Brod, *Zu Franz Kafkas Roman 'Amerika'*, nella « Literarische Welt » dell'11.11.1927, in Born (Hrsg.), Franz *Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, cit. pp. 187-190, qui p. 188.

flitto di coscienza dello scrittore, che prendeva le distanze dallo sradicamento e dall'individualismo estetizzante dell'ebraismo occidentale e desiderava il ritorno alla comunità, per Benjamin, al contrario, la solitudine in Kafka « non è di tipo romantico ». « Ciò che contraddistingue gli eroi [di Kafka] è la solitudine imposta dall'esterno, non la solitudine interiore e spirituale » [126]. Benjamin rifiutava in pieno la lettura sionista di Brod. La solitudine dello scrittore ebreo tedesco non era, come si è visto, una colpa, ma l'esperienza di un'intera generazione, « isolata e ignara della Legge ». Kafka non era affatto, per Benjamin, un « uomo religioso » e un « poeta ebraico », bensì uno « scrittore » [127], dunque inserito appieno nella letteratura europea, accanto a Flaubert, Kleist e Proust, uno « scrittore » del quale bisognava capire « il mondo figurativo » e lo stile ancor prima degli aforismi [128].

Benjamin riconosceva in Kafka una rappresentazione della condizione dello scrittore ebreo di lingua tedesca di segno opposto rispetto alla lettura etico-religiosa di Brod. Non è affatto casuale, scriveva Benjamin, che nell'opera di Kafka Dio non venga nominato mai, o che non vi compaiano ebrei. Chi non ne comprendeva il motivo o, come Brod, inseriva questi termini nell'interpretazione, non capiva di Kafka nemmeno una riga. « La vergogna gli impediva di parlare di cose siffatte » [129]. Ogni opera di Kafka sarebbe stata una « vittoria della vergogna sull'impostazione teologica » [130]. La vergogna, « il gesto più forte » di Kafka, è non solo « vergogna di fronte agli altri, ma può essere anche vergogna per gli altri » [131]. Con essa Kafka

[126] Benjamin, *GS, II/3*, p. 1197.

[127] In un appunto per il saggio del 1934 Benjamin annotava: « Il letterario in Kafka contrapposto al 'poetico' » [Das Schriftstellerische bei Kafka im Gegensatz zum « Dichterischen »], in Benjamin, *GS II/3*, p. 1212.

[128] Benjamin, *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, *GS, II/2*, pp. 677-678. Benjamin faceva riferimento con questa osservazione al metodo interpretativo di Max Brod.

[129] Benjamin, *GS, II/3*, p. 1237; p. 1219.

[130] Benjamin, *GS, II/3*, p. 1213.

[131] Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *GS, II/2*, p. 428.

avrebbe espresso l'impossibilità di porre questioni teologiche nel mondo irredento che, secondo Benjamin, era rappresentato nei suoi romanzi. Tema della sua opera non era dunque l'individuo isolato che subisce la propria colpa e aspira a tornare nella comunità, nella vita, nella sfera dell'azione, bensì l'uomo accusatore che mette in dubbio la possibilità di parlare di Dio in un mondo nel quale la Legge non si manifesta se non come processo e giudizio.

Ciò che Benjamin rifiutava dell'interpretazione di Brod non era semplicemente l'uso di categorie teologiche — Benjamin stesso accoglieva molti motivi dell'interpretazione che Scholem dava di Kafka, in particolare del *Processo*, nei termini di una teologia negativa — ma la lettura « sionista » dei termini del *processo*, che sembrava fare di Kafka un esempio di « rinascita ebraica ». Il vero centro del « mondo figurativo » di Kafka erano invece per Benjamin il rapporto tra la Legge, la tradizione e la memoria [132], che veniva così posto all'origine dello sradicamento e della solitudine degli ebrei tedeschi della sua generazione, e la dialettica tra memoria e oblio, che si offriva come la chiave per spiegare la dinamica del processo all'ebraismo occidentale, per ricondurre il senso di colpa non ad un fallimento personale, bensì ad un destino storico.

7. *Scrittura e identità*

La profonda identificazione di Benjamin con l'opera di Kafka aveva un'altra, decisiva ragione. In Kafka Benjamin aveva riconosciuto l'alternativa al letterato esteta e al poeta ebraico. Come « scrittore » ebreo di lingua tedesca, Kafka costituiva l'eccezione allo stereotipo dell'ebreo improduttivo, condannato al ruolo del letterato. Ciò significava per Benjamin — che come si è visto, aveva dipeso per anni da quello stereotipo — una novità assoluta

[132] In un appunto per il saggio del 1934 Benjamin scriveva: « È necessario spiegare il rapporto fra tre cose: la Legge - il ricordo - la tradizione. Con ogni probabilità l'opera di Kafka si basa su questa triade ». In Benjamin, *GS, II/3*, p. 1200.

e una conferma del valore della cultura ebraico-tedesca. Per la prima volta dal 1912 Benjamin aveva trovato lo scrittore ebreo tedesco in grado di rappresentare tutti e due i volti della propria identità [133]. È ciò che Benjamin esprimeva nella sua « lettera su Kafka » del 12.6.1938, definendo l'opera di Kafka come un' « ellisse », i cui fuochi erano da un lato « l'esperienza mistica » e « l'esperienza del moderno abitante della grande città ». Proprio il fatto di far parte di una generazione isolata e ignara della Legge permetteva a Kafka di esprimere tutta la negatività del suo tempo, rappresentando mediante la « malattia della tradizione » le vicissitudini dell'individuo moderno, per il quale il mondo era diventato incomprensibile.

> « Kafka vive in un mondo *complementare* (...). Kafka vide il complemento, senza vedere ciò che lo circondava. Si può dire che vedeva ciò che stava per accadere, senza vedere il presente, lo vedeva però, nella sostanza, come l'unico che ne fosse toccato. (...) Solo fondamento della sua esperienza (...) era la tradizione, alla quale Kafka si consacrò; nessun tipo di preveggenza, anche nessun « dono profetico ». Kafka ascoltava la tradizione, ma chi ascolta attentamente, non vede nulla. / Questo ascoltare è attento soprattutto perché a chi ascolta giunge soltanto qualcosa di affatto indistinto. Non c'è nessuna dottrina che si possa imparare, nessun sapere che si possa conservare » [134].

L'opera di Kafka esprimeva secondo Benjamin anche l'*impossibilità* per lo scrittore ebreo di lingua tedesca di dare una rappresentazione positiva del proprio tempo e di fare ritorno alla tradizione ebraica. Tutti gli scritti di Kafka andavano intesi secondo Benjamin come interminabili interpretazioni della Legge dimenticata o perduta. I

[133] Hans Mayer sottolinea con ragione come ad Adorno sfuggisse del tutto questo aspetto dell'interpretazione di Benjamin [Mayer, *Walter Benjamin und Franz Kafka*, cit. p. 593]. Nella sua lettera a Benjamin del 17.12.1934 Adorno fraintendeva la critica di Benjamin alla lettura teologica di Brod come una negazione *tout court* del significato dell'ebraismo nell'opera di Kafka. « Se Kafka non è un fondatore di religioni — e su questo Lei ha assolutamente ragione, quanto poco lo è! — certamente non è nemmeno e in nessun senso un poeta di patria ebraica ». [Lettera di Th. W. Adorno a W. Benjamin, *GS, II/3*, p. 1177].

[134] Benjamin/Scholem, *Briefwechsel 1933/1940*, cit. pp. 271-272.

racconti di Kafka — osservava nel 1931 — rappresentavano la « *haggada* mancante » alla « *halacha* » (legge) sconosciuta e dimenticata che si proietta come diritto nel mondo del processo. Come la *haggada* illustra, secondo la tradizione rabbinica, la legge, così « anche questi libri sono racconti, una *haggada* che si interrompe di continuo, che indugia nelle descrizioni più dettagliate, sempre con la speranza e al tempo stesso la paura di imbattersi nell'ordine e nella norma halachica, nella Dottrina [*Lehre*] »[135]. Se all'interno della tradizione la *haggada* restava armonicamente legata alla verità della Legge, nel mondo irredento del *Processo*, rispecchiava invece proprio l'assenza di questo legame. Nel momento in cui la Legge si manifestava come giudizio, la *haggada* poteva cercare rifugio solo nel « rinvio » del verdetto. Nel 1938 Benjamin riprendeva questo paragone fra i racconti di Kafka e la *haggada*, ma insisteva ancora più chiaramente sulle conseguenze della « malattia della tradizione », con la quale era andata perduta la stessa « consistenza della verità ». Il merito di Kafka era proprio di aver preso atto della « malattia della tradizione » senza rinunciare a rappresentarla.

« Kafka non fu certamente il primo a trovarsi di fronte a questo fatto. Molti vi si erano adattati, aggrappandosi alla verità o a ciò che di volta in volta ritenevano tale, rinunciando, a malincuore o a cuor leggero, alla sua tramandabilità. La vera genialità di Kafka fu di aver sperimentato qualcosa di completamente nuovo: rinunciò alla verità per aggrapparsi alla tramandabilità, all'elemento haggadico. Le opere di Kafka sono per natura allegoriche. Ma la loro sventura e la loro bellezza consiste nel fatto che dovevano diventare qualcosa di più che semplici allegorie. Non si prostrano affatto alla dottrina, come la *haggada* al cospetto della *halacha*. Una volta accucciate alzano all'improvviso il loro artiglio possente contro di lei »[136].

Al contrario di Hofmannsthal, che di fronte alla « malattia della tradizione » si era sottratto al linguaggio e aveva così fallito da un punto di vista morale e quindi

[135] Benjamin, *Franz Kafka. Beim Bau der chinesischen Mauer*, in *GS*, *II/2*, p. 679.

[136] Benjamin/Scholem, *Briefwechsel 1933/1940*, cit. p. 272.

anche poetico, Kafka aveva fatto del linguaggio il suo compito[137]. Per Benjamin, che condivideva con Kafka una assoluta fiducia nella lingua come *medium* della verità e del significato, l'unica utopica via d'uscita dalla dinamica del processo era trasformare la vita in scrittura. Tra le poche figure che nei racconti di Kafka esprimevano una speranza di tono messianico, Benjamin indicava gli studenti, il cavallo avvocato Bucephalus e soprattutto Sancho Pansa, che giudicava il più riuscito « tentativo di trasformare la vita in scrittura », « perché essa consiste in realtà nel rileggere la propria vita, anche se folle e donchisciottesca »[138]. Solo nella vita come scrittura o come studio era possibile adempiere il compito di ricordare. Il ritorno (*Umkehr*), o studio è, scriveva Benjamin a Scholem già nel 1934, la « categoria messianica » di Kafka[139]. Anche se lo studio e il ricordo promettevano utopicamente « l'ingresso nella giustizia » e la fuga dal « contesto colpevole di tutto ciò che vive », Kafka non aveva però « osato legare a questo studio le promesse che la tradizione ha legato allo studio della torà »[140]. La vita come scrittura restava appunto solo una forma di « rinvio » del giudizo, l'espressione di una speranza che « non è per noi » — una speranza che Kafka rappresentava nelle sue opere ma che non riferiva alla propria vita.

Ciò che contava era in realtà uscire dalla dinamica del processo. A Sancho Pansa e a Kafka scrittore era possi-

[137] Lettera di W. Benjamin a Th. W. Adorno del 7.5.1940, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. pp. 848-857, qui p. 852.

[138] Lettera di W. Benjamin a G. Scholem dell'11.8.1934, in Benjamin, *Briefe, II*, cit. p. 618. Il riferimento è al racconto *Die Wahrheit über Sancho Pansa* [il titolo è di Brod], in Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/M 1970, p. 304. Benjamin giudicava questo racconto lo scritto « più perfetto » di Kafka [Scholem, *Walter Benjamin*, in *Walter Benjamin und sein Engel*, cit. p. 33].

[139] Lettera di W. Benjamin a Scholem dell'11.8.1934, in *Briefe, II*, cit. pp. 617-619, qui p. 618. Alla categoria dello studio è dedicato tutto l'ultimo capitolo del saggio del 1934, Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *GS*, *II/2*, pp. 433-438.

[140] Benjamin, *Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *GS*, *II/2*, p. 437.

bile liberarsi dal proprio demone, da Don Chisciotte e da Brod e ritrovare, nella « vita trasformata in scrittura » la propria identità. « Chi ha visto la propria vita trasformarsi in Scrittura, (...) può leggere questa Scrittura solo a ritroso. Soltanto così incontra se stesso e soltanto così — nella fuga dal presente — può capirla » [141].

Nell'opera di Kafka Benjamin aveva dunque trovato la possibilità di legittimare la propria attività letteraria come interpretazione della propria vita e della esperienza di un'intera generazione, liberandosi così dalla dinamica del processo. Il viaggio a ritroso si era compiuto mediante il rispecchiamento nell'opera dell'autore e l'esperienza soggettiva aveva trovato solo in questo confronto una forma di oggettività. Non è forse un caso che Peter Szondi, intellettuale ebreo e cosmopolita, scrivendo di Benjamin osservasse che « il vero si trova solo in ciò che è soggettivo » [142].

[141] Da un appunto di colloqui con Brecht del 31.8.1934 a Svendborg, in Benjamin, *GS, VI*, pp. 528-530, qui pp. 529-530.

[142] Szondi, *Hoffnung im Vergangenen*, in *Sechs Essays*, cit. p. 93. Nel frattempo è uscita l'edizione critica delle lettere di Benjamin a Kracauer, che per ragioni tecniche non è stato possibile citare. Comprende tutte le lettere a cui si è fatto riferimento in nota: Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*. Mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Marbach am Neckar 1987 [Marbacher Schriften 27], distribuito alla fine del 1988.

LEGITTIMA EMPATIA

(Sul 'Galileo' di B. Brecht) *

di

MARIA FANCELLI
Firenze

I tempi sono venuti largamente incontro a coloro che chiedevano di liberare Brecht dalle incrostazioni del suo nobile 'kitsch' sociale e invitavano i lettori a dimenticare le perorazioni didattiche e a cercare, dentro e fuori il teatro epico, le tracce del lirico inibito e i segni di un sublime sommerso.

Il crollo degli interessi politici negli ultimi anni ha infatti accompagnato e favorito un ampio processo di ripensamento di tutta una mitologia brechtiana effettivamente concresciuta sul conformismo di alcuni strati della cultura progressista, non soltanto italiana [1].

In questi anni abbiamo avuto così tra le mani anche

* Questo testo è la versione, completata di note, dell'intervento pubblicato nel programma di sala della rappresentazione della *Vita di Galileo* (Firenze, 27.5.1988), con la regia di Maurizio Scaparro, a cura del Teatro di Roma e del Teatro Comunale di Firenze.

[1] Lo studio più completo sulla recezione italiana di Brecht è il recente lavoro di Paola Barbon, *Il Signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn 1987, pp. 397. La sola e singolare lacuna è l'interessante *Dibattito su Brecht e Galileo* in *Fortuna di Galileo*, Bari 1964, pp. 210-225.

l'altro Brecht, il Brecht precario e privato, il poeta delle occasioni minime che, al riparo (apparente) dalla ragione dialettica, svelava la malinconia sottile del suo beffardo erotismo, o diceva la nostalgia di un sambuco e il suo struggente amore per una natura sottratta ad ogni valore d'uso. Abbiamo avuto tra le mani il suo diario di lavoro e abbiamo conosciuto lo scrittore di memorie inquiete, infastidito dal quotidiano, dai colleghi come da alcuni amici più cari, preoccupato dei posteri.

I tempi nuovi della ricerca brechtiana e una rilettura più attenta e più rispettosa della realtà privata e testuale hanno contribuito molto ad una nuova (ed antica) fedeltà verso la persona e verso l'opera, ed hanno lentamente restituito l'autore alla sua umanità e complessità.

Di questa complessità forse nessun altro lavoro di Brecht dà una misura tanto efficace come *Vita di Galileo* con la storia delle sue rielaborazioni sul testo e sulla scena.

Ne abbiamo una conferma recentissima nel volume della grande edizione commentata (berlinese e froncofortese), uscito nel febbraio di quest'anno in occasione del novantesimo della nascita e dedicato quasi interamente al *Galileo*, omaggio non formale alla centralità di una figura e di un'opera che hanno accompagnato Brecht per più di vent'anni della sua vita. Il volume è un utile strumento di lavoro, non solo perché è un buon esempio del tipo particolare di filologia che il teatro postula, e perché rende pubblico per la prima volta il testo integrale della versione americana, vissuta e scritta nell'estate del 1947 insieme a Charles Laughton, l'interprete più famoso di Galileo. Ma in special modo perché, con la raccolta delle diverse stesure e varianti e con le indicazioni di un commento essenziale (condotto secondo i criteri di una 'Studienausgabe' che integra l'autorità della pagina con l'autorità della scena), racconta in maniera chiara il divenire dell'opera, dai primi anni trenta fino agli ultimi mesi della vita di Brecht [2].

[2] B. Brecht, *Werke* [Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe], a cura di Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, vol. 5, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Frankfurt am Main 1988, pp. 446.

La storia, che viene ora ricostruita con nuova ricchezza di dati, non cambia il quadro generale già noto e quanto in linea di massima si sapeva sulle varie redazioni e sui riferimenti storico-politici, ma ci offre una trama testuale e scenica molto più ampia e ci spinge a considerare con maggiore attenzione piuttosto le costanti che non le numerose e tormentate varianti.

Conosciamo i dati essenziali della storia: Brecht la immagina fino dal 1933 e la pensa probabilmente nelle forme di un 'Lehrstück'. Nella primavera del '37, e poi nel 1938, si hanno i primi schizzi, con una organizzazione della materia attorno al tema della lotta per la verità e per il progresso, ma con una forte tendenza alla frantumazione in azioni secondarie. Si produce nei mesi seguenti uno spostamento progressivo in direzione di una tematica unitaria e una concentrazione sulla figura storica e sulla persona di Galileo — ed è questo il nucleo forte e il momento centrale di tutto il sistema dell'opera. Il lavoro è già così avanzato (e Brecht è al corrente della scissione dell'atomo attraverso l'Istituto Niels Bohr di Copenhagen), che nel novembre 1938 basta un evento esterno come la visita di Ferdinand Reyer, che gli chiede un 'exposé' per un film, perché Brecht scriva, nel giro di tre settimane, non già la trama per un film, ma un pezzo teatrale completo.

Comincia da allora una storia ininterrotta di diverse correzioni e di revisioni che va forse oltre le occasioni contingenti e la consuetudine di Brecht al rifacimento, e che dice molte cose sul forte coinvolgimento dell'autore. Si apre un vasto cantiere attorno al *Galileo* che arriverà sì a modificare notevolmente lo strato emergente del testo, ma non ad intaccare il nucleo della vicenda, così come Brecht l'aveva concepita e sentita per la prima volta.

È evidente e noto come le diverse stesure siano legate ai grandi e tragici temi del tempo: l'avvento del nazismo, la solitudine e il senso di impotenza dell'esilio americano,

l'inasprirsi del conflitto mondiale, la svolta violenta di Hiroshima, e infine le notizie sugli esperimenti atomici in Unione Sovietica, il caso Oppenheimer, la rimilitarizzazione della Repubblica Federale Tedesca.

Tutta questa drammatica rete di eventi intorno al problema atomico e al ruolo della scienza costituisce la sofferenza che Brecht vive in tutti questi anni, e che non resta senza effetti sulla storia del *Galileo*. È un dato concreto che, in seguito a tali eventi, l'attenzione dell'autore progressivamente passa dai temi di carattere generale a quello delle responsabilità personali dello scienziato, e che il suo giudizio si fa sempre più severo fino a culminare nella celebre autocondanna della scena finale della stesura berlinese.

Brecht respinse sempre con particolare durezza le obiezioni di chi rivendicava la necessità storica dell'abiura e una sorta di machiavellismo obbligato nel comportamento di Galileo, in vista di un più nobile fine. Su questo punto Brecht non ammetteva discussioni e dava pesanti giudizi sulla banalità di tali obiezioni, mentre perfezionava la propria posizione con argomenti sempre più precisi e sottili; sostenendo di aver voluto colpire in Galileo il combattente che per viltà aveva abbandonato la lotta, lo scienziato che dell'astronomia aveva fatto una 'disciplina scientifica' e aveva vissuto la ricerca come un vizio privato; e di aver voluto denunciare i rischi fatali della ritirata, e mostrare il prezzo altissimo della separazione tra scienza e società.

Contro il suo *Galileo* come opera drammatica Brecht si spingeva ad ammettere soltanto una deficienza formale e a dire come — dal punto di vista tecnico — fosse un passo indietro, perché non gli era riuscito di mettere in atto forme soddisfacenti di straniamento.

Ernst Schumacher ha dimostrato in maniera limpida che i motivi di questa presunta ricaduta aristotelica stanno nella resistenza che la materia storica oppone — di per sé — ai tentativi di montarla e di darle una direzione determinata, mentre le storie inventate si lasciano più facilmente inserire in un disegno estraniante ed epico. Sarebbe insomma la storia ad opporsi alla propria storicizzazione, la materia alla forma [3].

Ma probabilmente la resistenza della 'materia galileiana' alla forma epica ha ragioni assai più complesse ed è un riflesso delle difficoltà di intervenire sulla fisionomia e sulla struttura profonda del protagonista e di realizzare un rovesciamento e una revisione pari alla gravità del momento storico e al precipitare degli eventi. La difficoltà di intervenire in questo senso si intrecciava direttamente alle vicende intellettuali ed umane di Brecht, problematicamente espresse nel lungo confronto con i materiali del *Galileo*. Tale difficoltà ha a che fare con il complicato rapporto di affinità tra l'autore e il suo personaggio, tra i tempi dell'autore e i tempi della vicenda galileiana, e con una sorta di analogia imperfetta che si è posta fin dall'inizio della concezione del lavoro. Ha a che fare con le ragioni per cui Brecht, anziché puntare sulla responsabilità della Chiesa e dell'Inquisizione o sui tempi nemici della ragione e del progresso, aveva giocato tutto sulla parte dell'individuo storico e della sua capacità di cambiare il mondo.

Fin dall'inizio Galileo era stato pensato come un eroe latentemente negativo e fin dall'inizio Brecht aveva progettato lo smantellamento del soggetto eroico sottratto al controllo sociale, abbandonato alle sue debolezze di uomo. La pavidità, la furbizia, la capacità di mentire, la prepotente fisicità, la voracità, lo sfruttamento della figlia e dei personaggi più deboli, c'erano già nell'edizione danese ed avevano larga parte nell'insieme del lavoro.

Gli interventi provocati dai fatti storici contemporanei costituiscono delle appassionate ed elaborate spiegazioni, esplicitazioni e intensificazioni di un giudizio su elementi già tutti nettamente presenti.

La figura di Galileo infatti era nata su un nucleo ti-

[3] Tra i molti lavori dedicati da Ernst Schumacher al *Galileo* di Brecht, si veda in particolare *Form und Einfühlung* in *Brechts Leben des Galilei*, una utile raccolta di documenti e di studi critici a cura di Werner Hecht, Frankfurt am Main 1986, pp. 189-204.

picamente brechtiano, e non a caso era contemporanea alla lunga poesia sulla 'lode del dubbio'. Galileo era nato come un eroe del dubbio, il dubbio inteso nelle sue potenzialità razionali ed eversive, e anche in quelle latentemente regressive. E la sua figura trovava la sua ragione più vera di esistere nella fantasia dell'autore proprio in quella sua originaria doppiezza e in quell'ambivalenza che Brecht — nonostante tanti interventi — non riusciva sostanzialmente a scindere, differenziare e isolare.

Lo straniamento si scontrava insomma con i nodi di una sotterranea e complessa rete di analogie nei tempi storici, nelle funzioni e nei comportamenti.

L'analogia nei tempi, ad esempio, ruotava attorno al tema della seduzione del nuovo, dell'inganno che può nascondersi nella prospettiva del cambiamento, e della illusione che la luce dell'epoca nuova possa irrompere nella storia con l'automatismo con cui il giorno succede alla notte.

Da questo tema si sviluppava in realtà, come vediamo bene nelle 'Annotazioni', una lucida e amara pagina di critica della tradizione umanistica più consunta, una revisione sottile degli stereotipi dell'umanesimo classico e di tanta retorica del rinascimento e delle rinascite; e il discorso tornava ancora una volta alla storia.

Non c'è bisogno di ricordare ancora i rischi dell'affinità più ovvia. Galileo è infatti notoriamente l'eroe brechtiano che più assomiglia al suo autore, e il dieci febbraio di quest'anno, davanti al 'Theater am Schiffbauerdamm' è stata posta non a caso una scultura di Fritz Cramer raffigurante Galileo — in una mano un modello del sistema copernicano e nell'altra il gesto di abiura, e una espressione nel volto che lo stesso artista ha sentito e voluto somigliante a quello dell'ultimo Brecht.

Tutta una serie di ragioni diverse, quindi, oltre alla motivazione centrale già indicata da Schumacher, contribuirono a spuntare le armi dello straniamento. Proprio per questo insieme di ragioni Brecht scelse l'artificio dell'autocondanna; delegò l'efficacia politica alla rappresentazione, lasciò tanta parte agli attori e alla loro capacità di

dire — con le armi del buon mestiere — l'ambivalenza di Galileo, di mostrarne la scissione, di distinguere il volto dell'eroe da quello del « criminale », scrisse moltissime annotazioni e spiegazioni aggiuntive, come a colmare un vuoto di lingua scenica, una mancanza, un'insufficienza epica; affidò in ultima istanza lo straniamento alla scena e lasciò così tacitamente un margine ad una possibile, controllata, legittima empatia.

In questo prolungato movimento su due piani, quello imposto dalla gravità dei tempi e molto sentito da Brecht (« Chi si trovava negli Stati Uniti il giorno in cui fu buttata la bomba non se lo dimenticherà più »)[4], e il piano della ragione soggettiva e storica del protagonista, è presente il Brecht più integro, anche quello segreto e diverso, riconoscibile nei passaggi più intensi, nella dizione lucida di alcuni enunciati inconfondibili.

Per questo si può dire che non soltanto la storia si opponeva alla forma epica, ma soprattutto vi si opponeva questa particolare vicenda e questo particolare eroe, così com'era nella realtà storica e così come si era costituito nella fantasia dell'autore. Com'era nella storiografia cui Brecht aveva fatto riferimento e com'è oggi nella letteratura storico-scientifica più recente. Per Brecht era chiaro, credo, che Galileo era l'uomo che aveva scoperto la forza del vero e insieme la sua parziale impotenza, e che era sostanzialmente come dice Husserl, un genio 'entdeckender' (scopritore) e insieme 'versteckender' (ricopritore)[5]. Questo naturalmente non impediva a Brecht di pronunciare nella scena finale, e in termini espliciti, la sua condanna sul 'secondo peccato originale' del fisico, ma riduceva la forza dei suoi strumenti drammaturgici più sperimentati, e lasciava aperto uno spiraglio all'empatia e a quel sottile nihilismo che ha permesso di accostare Galileo a Baal[6].

---

[4] « Der Tag des Abwurfs wird jedem, der ihn in den Staaten erlebt hat, schwer vergeßlich sein », da: *Aufbau einer Rolle / Laughthons Galilei*, in *Brechts Leben des Galilei*, cit., p. 108.

[5] Cfr. G. Galilei, *Sidereus Nuncius*, a cura di Hans Blumenberg, Frankfurt am Main 1980, pp. 7-75.

[6] Cfr. F. Jesi, *Bertolt Brecht*, Firenze 1980, p. 116.

Davvero un lungo e sofferto cammino dai primi anni trenta fino alla morte dell'autore, e anche oltre, nella regia ripresa da Engel nel gennaio 1957. Durante questo cammino il *Galileo* si è andato caricando di tanti contenuti e modificando, ma senza che venisse intaccato il nucleo centrale della figura del protagonista, che oggi si conferma come sostanzialmente unitaria.

È difficile non pensare che Brecht, quando nell'ultima scena fa vedere che i *Discorsi* passano i confini italiani, non guardi con occhio particolare quel testo che era si privo del pathos copernicano, ma era forte della esperienza amara di chi aveva conosciuto i limiti della verità sperimentale e sentito il suo stesso bisogno di pensiero e di ragione.

ERNST JÜNGER: L'URTO DEL TEMPO

di

VINCENZO VITIELLO
Salerno

1. *Partecipazione ed estraneità*

Mossa da più parti — da avversari come da critici amici, o comunque benevoli [1] — l'osservazione che il tratto caratteristico dell'esperienza culturale e politica di Ernst Jünger sia la contraddizione trova la sua più valida conferma nel rapporto che questo *geniale dilettante* ha avuto col tempo. Anzitutto col *suo* tempo. Del quale nulla pare gli sia stato estraneo: non il gusto per l'avventura eroica — che lo portò giovanissimo nella Legione straniera, poi volontario nella *grande fornace* della I guerra mondiale — e la connessa esaltazione, vitalistica e décadent, del sangue e della morte [2]; non la critica 'romantica' del mondo bor-

[1] Cfr. da ultimo: W. Kaempfer, *Letteratura come alibi. Il prospettivismo negli scritti di Ernst Jünger*, e W.J. Siedler, *Continuità nell'opera di Ernst Jünger*, in *Ernst Jünger*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 14-16 marzo 1983), a cura di P. Chiarini, Napoli 1987, risp. pp. 9-23 e 121-31.

[2] Della copiosa letteratura sull'argomento mi limito a citare i più recenti contributi di F. Masini, *Mitografia dell'avventura*, in *E. Jünger*, Atti del cit. Convegno, pp. 31-9, e *La guerra come 'nomos' della catastrofe in Ernst Jünger*, in AA.VV., *Ideologia della guerra. Temi e problemi*, a cura di F. Masini, Napoli 1987, pp. 61-76.

ghese, che lo avvicinò insieme ai nazionalsocialisti ed ai comunisti; non certo estetismo futuristico che aduggia pur alcune pagine del suo libro di maggior impegno sul piano dell'argomentazione, *Der Arbeiter*; non il brusco alternarsi di passione e disimpegno, partecipazione 'politica' e neutrale distacco di uomo di scienza, di imparziale osservatore. Due episodi, in proposito, vanno ricordati: negli anni 20 si rifiuta di prender parte allo scontro armato tra nazionalsocialisti e comunisti. Ricorda Wolf Jobst Siedler: « quando si giunse ai combattimenti per strada egli si ritirò... nell'androne di una casa per esaminare con freddezza gli eventi » [3]. Diversi anni dopo, il 20 luglio del '44, il giorno dell'attentato a Hitler, mentre il Comando militare tedesco a Parigi è in subbuglio, lui al Bois de Boulogne è impegnato in ricerche botaniche. Scrive nel suo Diario sotto la data del 21 luglio:

> Ieri sera è stato reso noto l'attentato. Ho appreso i particolari dal presidente, verso sera al ritorno da Saint-Cloud. La situazione già pericolosissima entra così in uno stadio particolarmente acuto. L'attentatore sembra sia un certo conte Stauffenberg. Avevo già sentito il suo nome da Hofacker. Il fatto confermerebbe la mia opinione che in simili rivolgimenti la più vecchia aristocrazia ritorna sulla breccia. Secondo ogni previsione, questo gesto segnerà l'inizio di spaventosi massacri. Diverrà anche sempre più disagevole conservare la maschera; stamani infatti ho avuto un alterco con un camerata, che ha definito l'attentato una 'porcheria inaudita'. D'altra parte sono da lungo tempo convinto che mediante gli attentati si cambia poco e soprattutto non si migliora niente [4].

Balzano agli occhi, in questo passo, la cinica osservazione sulla « maschera » — che in parte sembra mantenere pure in questa confidenza diaristica — e l'ostentato distacco. Certo Jünger, di là dal particolare, mira al tutto:

> il corpo — scrive ancora in questa pagina — non si guarisce durante la crisi, ed inoltre va curato l'insieme, non l'organo ma-

[3] *Op. cit.*, p. 128.

[4] *Strahlungen II, Das zweite Pariser Tagebuch*, in E.J., *Sämtliche Werke*, B. 3, Stuttgart 1979, p. 288; trad. it. di H. Furst col titolo: *Diario 1941-1945*, con presentazione di F. Masini, Milano 1979, p. 438 (questa trad. è stata fatta sull'ed. del 1955 e diverge alquanto dal testo dei *Werke* qui cit.).

> lato soltanto. Anche se l'operazione fosse riuscita, oggi, invece di un ascesso, ne avremmo una dozzina, con tribunali sommari, in ogni paese, in ogni strada, in ogni casa. Stiamo subendo una dura prova, che è giustificata e necessaria. Queste ruote non si possono volgere indietro [5].

Parla qui la forza serena dello spettatore puro che sa placare le passioni pur nell'urgenza della prassi — o non è qualcosa di diverso che qui s'esprime nella forma di un 'oggettivo' giudizio storico? Ancora una testimonianza di Siedler, preziosa a questo riguardo: « Dieci o quindici anni fa ho raccontato una volta a Jünger che un editore tedesco fece mettere la seguente iscrizione sulla sua pietra tombale: — Nato nel XIX secolo, morto nel XX, vissuto nel XVIII secolo —. Raramente ho visto Jünger così pieno di approvazione » [6].

Estraneità al proprio tempo, dunque; estraneità e superamento, anche se, talora, in direzione del passato. E questo pur nella partecipazione, piena e convinta, alle vicende del tempo. Ora, se scrutiamo in questo contraddittorio atteggiamento, non è difficile accorgersi che tutto quanto appartiene al tempo, tutto quanto lega Jünger al suo tempo, ha il carattere del *déjà-vu*, della ripetizione di modelli già noti. Così la celebrazione del « fuoco » e del « sangue » e, più in generale, della vita immediata; così la critica 'piccolo-borghese' della democrazia parlamentare in nome della patria e della nazione; il desiderio di lasciarsi alle spalle la vecchia Europa; il futurismo estetizzante che esalta la macchina e la velocità, la tecnica e l' « uniforme », il cinema... Se si guarda a questo lato — al legame di Jünger col suo tempo — allora tutte le critiche che gli sono state mosse, anche quelle che toccano la sua scrittura, sono e restano valide [7]. Riesce incomprensibile, a que-

[5] *Ib.*, p. 289 (trad. it. cit., p. 439).

[6] *Op. cit.*, p. 131.

[7] Cfr. C. Magris, *Lo stile e la giustizia*, in *Ernst Jünger*, Atti del cit. Convegno, pp. 25-9, A. Pellegrini, *Ernst Jünger. Sulle scogliere di marmo*, in AA.VV., *Il romanzo tedesco del Novecento*,

sto livello, l'accostamento — pur fatto e ripetuto da critici non corrivi — a Thomas Mann e a Kafka, a Benn e a Brecht [8]. Questo sotto il profilo letterario. Sotto il profilo saggistico e filosofico, riesce ancor più incomprensibile l'attenzione che a Jünger hanno dedicato autori quali Schmitt e Heidegger. Ma solo se si guarda a questo lato. Se ci si volge invece all'altro lato della contraddizione — all'estraneità al tempo, ed al *suo* tempo innanzitutto — si resta allora colpiti da quella sua particolare 'sensibilità' ad avvertire ciò che si muove negli strati geologici profondi dell'animo e del mondo, della storia e della natura; dalla sua forza 'intuitiva' che gli fece percepire, come pochi seppero, il vero volto del *presente* al di sotto dei fenomeni, delle apparenze immediate. Se talora è parso possedere la virtù profetica di scrutare nel futuro, in ciò che la storia andava preparando, questo è dovuto al fatto ch'egli ebbe la capacità di sollevare lo sguardo oltre il *muro del tempo* e leggere nel presente i segni, le tracce, o forse meglio: le figure, le *forme* dell'intemporale. Del resto ne era e ne è pienamente consapevole: lo testimonia il modo in cui si rapporta al suo lavoro. Nell'80 ripubblica *Die totale Mobilmachung*, aggiungendovi un *Rückblick*. Vi si legge:

> Dopo quasi cinquant'anni dalla sua pubblicazione e dopo essermi occupato per lungo tempo di altre questioni, ho riveduto questo scritto, ora in via definitiva. Nel corso dei decenni vi sono state diverse revisioni, dato che il saggio è stato spesso ristampato. Questo esame dovrebbe liberare il nocciolo sostanziale dalle circostanze accidentali. [...] Evidentemente a suo tempo ho visto un principio essenziale. Il porre a nudo il nucleo vuole portare allo scoperto questa intuizione. Di fronte a ciò diventa secondaria la speciale situazione del periodo fra le due guerre mondiali, e particolarmente quella di un giovane tedesco dopo quattro anni di fatica mortale e dopo il trattato di Versailles. Ciò non modifica il significato *storico* di quella situazione, per la quale resta valida la prima redazione [9].

Torino 1973, pp. 363-79, partic. pp. 375-78 per i riferimenti alle posizioni critiche di H. Schelle e di G. Pintor.

[8] Cfr., oltre al già cit. saggio di W. Kaempfer, H. Lethen, *Ernst Jünger, Bertolt Brecht e il concetto di 'modernizzazione' nella Repubblica di Weimar*, in *Ernst Jünger*, Atti del cit. Convegno, pp. 55-69.

Il tempo è il regno dell'accidentale, della scorza che copre, nasconde il nocciolo. Dell'accidentale da cui è necessario liberare l'intuizione profonda dell'essenza. Questa liberazione avviene nel tempo. Al tempo è affidata la liberazione dal tempo. Se un significato conserva la storia, è allora questo di mostrare l'accidentale ed insieme — qui il 'valore' non solo della prima ma anche delle successive redazioni-revisioni — la liberazione dall'accidentale.

Ma qual è, poi, il nocciolo sostanziale della *Mobilitazione totale?*

Il concetto di « totalità » che regge l'intero discorso. Se la guerra mondiale è agli occhi di Jünger più importante della Rivoluzione francese, è perché si tratta di un evento che in qualche modo sporge fuori del quadro storico. Del quadro storico *tout-court* e non soltanto di quello tradizionale (altrimenti in nulla si differenzierebbe dalla Rivoluzione del 1789). In che si manifesta questa sporgenza *oltre* la storia? In ciò ch'essa ha rivelato la 'connessione' del tutto, e con questa il 'senso nascosto' del *progresso*.

Scrive Jünger:

> Lo spirito si è spesso lasciato giustamente andare a disprezzare le marionette di legno del progresso: ma gli esili fili che le fanno muovere restano invisibili [10].

La grande guerra ha messo allo scoperto questi fili. Ha rivelato il *vero, reale soggetto storico*: la mobilitazione totale.

> La mobilitazione totale non tanto è attuata, quanto piuttosto essa stessa si attua; in pace e in guerra è l'espressione di una mi-

[9] E.J., *Sämtliche Werke*, B. 7, Stuttgart 1980, p. 142; trad. it. di C. Galli in « Il Mulino », a. 1985, pp. 769-70; alla trad. Galli ha fatto seguire un documentato saggio: *Al di là del progresso secondo Ernst Jünger: « magma vulcanico » e « mondo di ghiaccio »*, pp. 771-86.

[10] *Ib.* p. 122 (trad. it. cit., p. 754).

steriosa e obbligante esigenza, cui ci sottomette questo vivere nell'età delle masse e delle macchine [11].

E qui bisogna distinguere quanto è storico da quanto è non-storico. Storica è la 'rivelazione' del soggetto, non il soggetto stesso che è sempre presente in tutto l'arco della storia anche se si rivela soltanto alla fine. Alla fine, là dove « il progresso si capovolge, per proseguire il proprio movimento ad un livello semplicissimo dopo aver descritto un cerchio con la propria artificiosa dialettica » [12]. Il livello semplicissimo del movimento è quello della mobilitazione totale dell'epoca presente — ove domina la macchina, la tecnica; ove nazionalismo e socialismo, Destra e Sinistra han perduto ogni senso; ove l'organizzazione totalitaria delle masse si impone come « lo spirito del mondo » e « la maschera umanitaria è quasi del tutto caduta ». Il resto — e cioè: il passato — è solo « artificiosa dialettica del progresso »: apparenza, illusione, quando non sofisma. Ancora una volta: la storia libera dalla storia, il tempo dal tempo. La rivelazione del profondo è la *Destruktion* della superficie. Certo, ripete Jünger con Hamann, « anche le nostre fantasie, le nostre illusioni, le *fallaciae opticae* ed i sofismi, fanno parte delle cose ordinate da Dio ». Ma, non manca di precisare, « se si desidera erudirsi sulla struttura delle marionette, non ci si può scegliere guida più piacevole del romanzo di Flaubert *Bouvard e Pécuchet* » [13]. Piacevole e — bisogna concederlo — istruttiva: se è dal movimento delle marionette che si può risalire ai fili invisibili che le muovono.

Ma quando il tempo e la storia sono stati 'superati' — allora tutto cambia. Tra l'altro anche il modo di considerare la guerra:

> allo spirito eroico ripugna ricercare l'immagine della guerra in una dimensione determinabile dall'agire umano [14].

---

[11] *Ib.* p. 128 (trad. it. cit., p. 759).

[12] *Ib.* p. 140 (trad. it. cit., p. 768).

[13] *Ib.* pp. 122-23 (trad. it. cit., p. 754).

[14] Sono le parole del secco, deciso esordio del saggio (*ib.* p. 121; trad. it. cit., p. 753).

Siamo qui ben lontani da ogni estetizzante e *décadent* esaltazione della guerra!

2. *Ai confini del tempo*

Oltre il tempo — quindi: oltre l'uomo. Anzitutto oltre l'uomo dell'umanesimo. È qui la chiave di lettura dell'*Arbeiter*, la cui critica mira al cuore stesso dell'umanesimo, al concetto di libertà in quanto libertà individuale, libertà dei singoli.

Nel mondo dell'Operaio l'estraneità del singolo al Tutto — l'illusione e la finzione della storia 'borghese' — è *aufgehoben*, tolta, superata. Non v'è libertà se non come ubbidienza. Questa identificazione va, però, compresa: essa non indica soggezione al tiranno — la dittatura, ripete più volte Jünger, è solo una forma politica di transizione —; esprime, al contrario, un più elevato livello di libertà. La libertà come interiore necessità. V'è libertà nella misura in cui « nell'esistenza del singolo si esprime la totalità del mondo in cui è inserito » [15]. L'Operaio è la *forma* cosmico-storica del nostro tempo: in lui si manifesta « was not und was *an der Zeit* ist » [16]. Forma, s'è detto — e non individuo cosmico-storico, ché l'Arbeiter non è un singolo soggetto, ma un soggetto collettivo. La *forma* dell'Operaio è in tutto adeguata al *contenuto* che in essa si esprime: è la totalità della totalità. Per questo è l' « ultima » figura. Dal mondo borghese al mondo operaio non v'è continuità, passaggio, ma « salto ». I due mondi indicano *stratificazioni storiche* diverse — ed il movimento che conduce dall'uno all'altro non è il medesimo movimento del tempo storico. Lo strato

---

[15] E.J., *Sämtliche Werke*, B. 8, Stuttgart 1981, p. 155; trad. it. Q. Principe, Milano 1984, p. 135.

[16] Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1970, p. 46. Non è superfluo ricordare, per meglio chiarire la *vicinanza* di Jünger a Hegel su questo punto, che se nei « fini » dei *welthistorischen Individuen* è presente (*liegt*) l'universale, l'Idea, non hanno però costoro coscienza dell'Idea (*das Bewußtsein der Idee*). Perciò sono « uomini pratici, politici », anche se *intuiscono, vedono dentro* la necessità dei tempi.

che si raggiunge col salto non è 'dopo' quello da cui s'è spiccato il salto. È semmai 'prima' — nel senso che è stato sempre *presente*. Questo mostra appunto il 'nuovo' concetto di libertà: l'identità di questa con l'ubbidienza, intesa come va intesa, e cioè come cor-rispondenza dell'esistenza singola al Tutto, non è un fatto che si produce nella storia, ma è ciò che accompagna l'intero corso storico, ciò che da sempre accade. È l'evento stesso della storia che nel mondo dell'Operaio prende 'forma'. Così l'Operaio è insieme nella storia e fuori della storia: entro di essa come l'ultima figura nella quale la storia si rivela; fuori, in quanto è ciò per cui la storia accade ed insieme il suo accadere. L'operaio *apocalisse* della storia — nel significato hegeliano: « das Ziel ist die *Offenbarung* der Tiefe »[17]. È ben chiaro, ora, perché agli occhi di Jünger la I guerra mondiale è un evento più importante della stessa Rivoluzione francese. Il giudizio — superfluo sottolinearlo? — è filosofico, non storico. Non si misura sul piano dei 'fatti', ma della prospettiva che li giudica.

Il riferimento a Hegel va approfondito, precisato. Il piano della totalità, nel quale si muove l'Operaio è il piano del *presente*. Non di quello che tramezza passato e futuro, ma del presente *eterno* che ha in sé passato e futuro. A questo medesimo presente mira Hegel, come esplicitamente è detto nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*:

> Comprendendo la storia del mondo, abbiamo a che fare con la storia anzitutto nell'aspetto per cui essa si presenta come un passato. Ma non è men vero che abbiamo sempre a che fare col presente. [...] Con ciò è già detto che il mondo attuale, l'attuale forma ed autocoscienza dello spirito, comprende in sé tutti i gradi che si manifestano come antecedenti nella storia[18].

Ove è palese che il superamento del tempo, esplicitamente tematizzato nella *Fenomenologia dello spirito*[19], è insieme

[17] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1952, p. 564.
[18] Cito dalla trad. it. di G. Calogero e C. Fatta, condotta sull'ed. Lasson, Firenze 1961, p. 189.
[19] In *op. cit.*, cfr. p. 558.

apertura di uno spazio ideale entro cui la storia si muove. Si muove e *si ordina*. La storia di Hegel è *scienza* perché la successione dei mondi storici segue un ordine necessario[20]. Per Hegel la necessità del profondo condiziona anche le manifestazioni di superficie. In Jünger, invece, la necessità è propria soltanto del mondo della tecnica e della mobilitazione totale. Nelle figure precedenti domina il disordine. L'accidentale. Il tempo. Proprio perché sono figure dell'illusione e della finzione. Nell'irrealtà del tempo la totalità non ha articolazioni fisse, necessarie. Ed è proprio questo che *prepara* il « salto » dal mondo borghese alla forma cosmico-storica dell'Operaio: la decadenza delle società democratiche, le loro interne contraddizioni, la loro 'accidentalità', o assenza di *interiore necessità*.

Ma se con la « forma-Operaio » entra nel mondo una 'necessità' non presente negli strati precedenti della storia, come può tale forma coprire l'intero spazio storico, ancorché ad un determinato livello? Là dove domina l'accidentalità del tempo come dire *presente* l'ordine necessario della Totalità? In *Der Arbeiter* emerge in piena luce un contrasto, una contraddizione già avvertibile nel saggio sulla *Mobilitazione totale*. La *coscienza storica* che caratterizza la forma-Operaio ne coinvolge l'*essere*, che pertanto non s'identifica più con l'accadere della storia, ma solo con un momento di questo. La distinzione tra essere e coscienza (= forma), tra il non storico accadere della storia e la storica 'formale' consapevolezza di questo accadere risulta impossibile. Risulta impossibile liberarsi dal tempo; impossibile il *salto* dalla storia al Presente. La forma-Operaio subisce il contraccolpo del tempo. Il movimento 'verticale' tra i vari strati della storia è così livellato al movimento 'orizzontale' del tempo storico.

Ma è proprio l'individuazione di questi limiti 'storici' dell'universo operaio che spinge Jünger a gettare lo sguardo oltre il mondo storico. Ad aprire lo spazio del *presente* anzitutto al mito. Egli è pienamente consapevole della difficoltà dell'operazione, perché il metodo storico tende a

[20] Cfr. *ib.*, p. 564.

porsi come l'unico valido per la conoscenza. Scrive in *An der Zeitmauer*:

> Come per il re Mida tutto si trasformava in oro, così ogni epoca su cui si posa l'occhio dello spirito storico acquista una intensa luce storica [21].

La pretesa universalità della conoscenza storica è dunque solo il risultato di una prevaricazione. Che ha, però, origini lontane. E pertanto comprendere il mito significa portarsi al margine del mondo storico: al primo inizio, ad Erodoto — il quale, nel fare i primi passi nel nuovo mondo, non mancò di volgersi indietro, di gettare un ultimo sguardo al chiarore notturno dell'età del mito.

> Durante il suo viaggio in Egitto, Erodoto si fece iniziare ai Misteri che venivano ancora celebrati dovunque; accenna al fatto, ma tace su ciò che aveva conosciuto. Il mitico era per lui una potenza che si era ritirata nei santuari, i cui limiti dovevano essere rispettati.

Il lettore di Erodoto — e di Creuzer e Bachofen — vede ora quanto *antica* è la Grecia di Parmenide, la Grecia dei 'filosofi' e degli 'storici', la *giovane* Grecia degli inizi, donde nacque la civiltà del Tramonto. Sotto lo strato della storia scorge una falda più profonda, nascosta — ma non inerte. Tutt'altro, ché non solo il mondo mitico è ancora presente nel tempo storico — e non si tratta soltanto di ricordi, di cui si nutre la poesia, ma di *potenze* che collaborano con le forme storiche della Società e dello Stato —, ma è anche una costante minaccia per la civiltà storica.

> Uno dei massimi sforzi della civiltà posterodotea, ossia della civiltà occidentale in generale [...] è stata [...] la difesa della propria struttura storica, e cioè dello Stato, del pensiero, della persona e del suo diritto alla libertà, contro l'assalto delle potenze mitiche ed il loro ritorno [22].

---

[21] E.J., *Sämtliche Werke*, B. 8, cit., p. 481. Esiste una trad. it. di *An der Zeitmauer*, dovuta a C. d'Altavilla (Volpe editore, Roma 1965), che offre però un testo molto ridotto rispetto all'originale ted. dei *Werke* qui seguito, per cui mi è impossibile indicare la pag. dell'ed. it. come invece faccio con le altre traduzioni, anche quando me ne distanzio sensibilmente.

[22] *Ib.*, pp. 468-69.

Di qui la necessità di attribuire al mitico un posto suo nello spazio storico — acché non s'abbia un « ingorgo di forze » ed infine il « cedimento della diga » [23].

Ma il mito stesso non è l'ultimo strato. Il pozzo del passato si apre su un abisso. Dietro il mito il mondo della Natura. La distanza da Hegel è qui estrema. E si fa esplicita:

> Se studiamo i documenti della storia della Terra giungiamo a presentire quel che può offrirci il velo di Maya. Entriamo in un regno che Hegel ha trascurato. A ragione la sua manchevole visione della natura è stata definita il suo tallone di Achille [24].

La distanza da Hegel segna insieme la prossimità a Nietzsche: all'eterno ritorno, nel quale lo spazio del tempo si apre dalla storia alla natura, al cosmo. In questa prospettiva *cosmologica* lo 'strumento' della ragione, che tutt'al più riesce a star dietro alle connessioni del mondo storico, si rivela affatto inadeguato. Qui la motivazione 'alta' dell'anti-razionalismo di Jünger — a questo livello non certo qualificabile come 'irrazionalismo'. L'*intuizione poetica* è l'organo di una logica più ampia e libera insieme; più universale, perché capace di varcare la soglia dell'umano, di seguire i fili invisibili che legano *mondi* — o *strati* dell'essere — diversi e distanti. Di una logica, o forse meglio: di un'*ars combinatoria* che si muove con estrema libertà tra il tutto e le parti, l'Insieme ed i frammenti, soffermandosi con pari interesse su un piccolo calamaro ed i suoi cangianti colori, come sulla storia geologica del mondo e sulle epoche cosmiche. Scrive nel libro più caratteristicamente suo, *Das abenteuerliche Herz*:

> Se rientra nei compiti dell'intelletto ordinare le cose secondo la loro affinità, il sillogismo combinatorio [« *der kombinatorische Schluß* »] si mostra superiore grazie alla sua capacità di padroneggiare la genealogia delle cose e di rintracciare nel profondo l'analogia che le lega. Il semplice sillogismo, invece, si limita a stabilire l'analogia di superficie, e nell'albero genealogico delle cose

---

[23] *Ib.*, p. 471.

[24] *Ib.*, p. 464.

si affanna a misurare le foglie, la cui misura originaria è invece nascosta nel nucleolo germinale della radice [25].

Questa attenzione al particolare, al frammento nel suo combinarsi nel Tutto, non è una disposizione nativa soltanto, è insieme frutto di esercizio, di un'educazione a lungo coltivata. Della mente, ma non solo di questa. A Napoli, nell'acquario, osservando i colori dei pesci « che vivono nei banchi corallini », acquista come un sesto senso, una nuova sensibilità.

Questa visione — nota — mi fece conoscere uno dei piaceri di grado più alto, cioè la sensibilità stereoscopica. L'incanto suscitato da un simile colore deriva da una percezione che comprende più che il mero colore. In questo caso si aggiunge qualcosa che potremmo chiamare la valenza tattile del colore, una sensazione della pelle che è gradevole presagio del contatto [26].

Ma ora questo è necessario rilevare: il giovane ufficiale che nel '23 lascia l'esercito per studiare botanica zoologia e filosofia prima a Lipsia e poi a Napoli, non contrasta la sua più profonda aspirazione — quella di comprendere il mondo storico —, al contrario la segue. L'ampliamento dell'orizzonte dalla storia alla natura consente una migliore intelligenza dello stesso tempo storico. La preveggenza che mostrerà più tardi è dovuta appunto alla maggiore apertura dello spazio osservato, che gli ha reso anche più acuto lo sguardo. Ma più ampio è lo spazio, maggiore è la distanza necessaria all'osservatore. Il cosmo — nell'estremamente piccolo come nell'estremamente grande — si contempla in solitudine.

L'inesprimibile si degrada già nel momento in cui si esprime e si fa comunicabile; è come l'oro che deve far lega col rame, se lo si vuole rendere moneta corrente [27].

---

[25] E.J., *Sämtliche Werke*, B. 9, Stuttgart 1979, pp. 194-95; trad. it. di Q. Principe, Milano 1979, p. 23. Ho preferito rendere *Schluß* con « sillogismo » anziché con « calcolo » (come nella cit. trad.) per rendere immediatamente percepibile l'ampiezza storica del riferimento critico di Jünger.

[26] *Ib.*, p. 196 (trad. it. cit., p. 25).

[27] *Ib.*, pp. 188-89 (trad. it. cit., p. 16).

Ma questa solitudine non è indifferenza di estraneo. Jünger ricorda le « spaventose notti di guardia », durante la guerra, « quando all'improvviso la vampa di un'esplosione strappava alle tenebre la solitaria figura di una sentinella che da lungo tempo doveva essere rimasta celata dal buio » — e commenta:

La fede nei solitari nasce dalla nostalgia di un'innominata fraternità e di un rapporto spirituale più profondo di quel che è possibile fra uomini [28].

3. *Tra metafisica e filosofia della storia*

Oltre il tempo storico, dunque, ed oltre l'umano, per un più intimo, profondo rapporto con la vita del Tutto. E per una più profonda comprensione della storia stessa. Ma il discorso di Jünger non è mai *esigenziale*, anzi è, vuole essere, 'storico': vuole *descrivere* la realtà effettuale, anzitutto. Ma vediamo in concreto come si svolge l'argomentare 'storico' di Jünger.

L'analisi muove dalla costatazione del declino di una delle istituzioni forti, portanti della civiltà occidentale: lo Stato. L'ampliarsi dei suoi confini sino ai limiti del pianeta non è un'estensione della sua forma, piuttosto ne rappresenta il dileguare.

Se all'ordinamento planetario dessimo il nome di Stato mondiale, l'espressione sarebbe priva di contenuto, perché è prevedibile che tale ordinamento avrà poco in comune con gli Stati storici [29].

Ma ciò che alla superficie appare come fine dello Stato è solo un epifenomeno di ben più vasti rivolgimenti che avvengono nel sottosuolo della storia. Declinante non è lo Stato soltanto; declinante è la civiltà del Padre. La civiltà

---

[28] *Ib.*, p. 190 (trad. it. cit., p. 18).

[29] *An der Zeitmauer*, in *op. cit.*, p. 637. Sul tema cfr. anche *Der Weltstaat*, in *Sämtliche Werke*, B. 7, cit., pp. 481-526. Sull'argomento v. l'acuto saggio di D. Kamper, *'Stato planetario' in mente, 'natura selvaggia' nel cuore. Le annotazioni di Ernst Jünger sulla « Post-Histoire »*, in *Ernst Jünger*, Atti del Convegno cit., pp. 109-17.

del tempo storico. Che è il tempo della scissione e dell'esclusione. Osservando questo 'tempo storico' — l' « oggi ed il passato » — Nietzsche aveva espresso la sua pena:

io mi aggiro in mezzo agli uomini, come in mezzo a frammenti e membra d'uomini! E questo è spaventoso ai miei occhi: trovare l'uomo in frantumi e sparpagliato come su un campo di battaglia e di macello [30].

Jünger è del medesimo avviso. Le frontiere degli Stati rappresentano anche visivamente la separazione dei valori. Ogni città ha i suoi dèi e le guerre tra le città hanno avuto sempre il loro prologo in cielo. È l'Olimpo la sede delle discordie. Ma ciò solo perché il mondo di Zeus — l'ordine del Padre — è nato da una più antica secessione. La secessione dalla Terra, dalla Madre Terra.

Il lettore di Nietzsche incontra ora sulla sua strada Bachofen. Il mitico regno della Madre sta per ritornare. Ma non si tratta di un ritorno al passato. Il ritorno alla Terra è ritorno all'origine, alla fonte — è premessa e promessa di nuova creazione, di nuova civiltà: « la Terra ha già spesso dal suo fondo portato alla luce nuove figure » [31].

Misurando lo spazio della storia, Jünger si è portato sui suoi margini estremi: l'iniziale ed il finale. E gli estremi si toccano. Come l'ora della morte del mondo mitico ha coinciso con l'ora della nascita della civiltà storica, così la fine della storia segna l'inizio di una nuova figura. Inizio e fine del tempo storico appartengono però ad altro tempo: quello *sacrale* dei « grandi anni festivi ». Scrive Jünger in *An der Zeitmauer*:

Le religioni insegnano che questo tempo è il nostro vero campo, che esso può essere portato a termine, a compimento in modo fecondo. E in questo sono d'accordo, sia che assumano che il tempo abbia fine, sia che presumano ch'esso ritorni [32].

---

[30] *Also sprach Zarathustra*, trad. it. di M. Montinari, Milano 1973, p. 169. Sul tema rinvio al mio *Utopia del nichilismo. Tra Nietzsche e Heidegger*, Napoli 1983.

[31] *An der Zeitmauer*, cit., p. 643.

[32] *Ib.*, p. 639.

Il superamento del tempo 'storico' ac-cade dunque nel tempo 'sacrale' delle religioni, che non è un tempo *umano*, ma *cosmico*. Che non conosce continuità, ma cata-strofi, ri-volgimenti, ritorni. Tempo non del Padre — dei valori — ma della Madre; tempo originario, perché tutto dalla Madre trae origine. In questo tempo si ha vero, reale movimento: il movimento cata-strofico verso il basso, il fondo da cui emergono nuove epoche. All'interno di ciascuna epoca il movimento è più apparente che reale, essendo l'epoca una grandezza determinata, fissa. Il tempo sacrale invece è movimento tra tempi diversi, tra grandezze diverse. Pure, nei limiti in cui si assume che anche il tempo sacrale ha « una direzione », resta nello sfondo come un residuo di 'filosofia della storia'. Alla fine anche il tempo cosmico sembra 'misurato' su quello dell'uomo. Affiora una teleologia nascosta che contrasta il punto di vista « metafisico » — meglio si direbbe: *cosmologico* — secondo il quale « la potenza del cosmo resta sempre una e identica, né v'è progresso o regresso, nascita o tramonto che la modifichi » [33]. Il contrasto tra « filosofia della storia » e « metafisica » potrebbe dirimersi qualora l'età nuova, l'età che sta per sorgere venisse intesa come lo strato ultimo del tempo sacrale. Ultimo, più profondo — ma non solo nel senso che su di esso il tutto si regge, ma anche in quello che in esso tutto si riassume — *si ripete*. L'età della Madre sarebbe allora non quella in cui nuove figure sorgono, bensì quella in cui tutte le figure ritornano. La sua 'novità' sarebbe la ripetizione. Ma questo implicherebbe non la fine dell'età del Padre, ma la sua eternizzazione. Non la fine degli Stati e delle frontiere, e delle divisioni e dei conflitti di valori — bensì la loro conservazione. Certo *accanto* al mondo mitico. L'età della Terra dovrebbe esser capace di contenere l'età dell'oro e del ferro, della pace e della guerra, del mito e della scienza. Di Saturno e di Giove. Del borghese e dell'operaio. Dovrebbe essere l'età del tramonto del tempo nello spazio. Ma di uno spazio capace di

---

[33] *Ib.*, p. 608.

conservare in sé anche il tempo; capace di conferire eternità anche a ciò che tramonta.

Talora Jünger sembra accostarsi a tale concezione, accogliendo nello spazio dell'anima tutti gli dèi e tutti i contrasti. Il 1 agosto 1943, a Parigi, annota sul Diario:

> La mia intima essenza politica è simile ad un orologio con ruote che si muovono l'una contro l'altra, così io sono nello stesso tempo guelfo, prussiano, cittadino della grande Germania, europeo e cittadino del mondo — tuttavia mi potrei immaginare sul quadrante un mezzogiorno, nel quale tutte queste tendenze suonassero contemporaneamente [34].

Non si può mancare di osservare che un siffatto mezzogiorno presuppone un ordine che mantiene la scissione solo in quanto conciliata — un ordine nel quale il conflitto è solo *passato*. E passato redento, tolto, superato, *aufgehoben*. Dietro il volto, o la maschera tragicamente giocosa di Nietzsche, riappare l'immagine serenamente severa di Hegel. L'ars combinatoria sembra fortemente minacciata dalla logica dialettica. Più adeguata, allora, all'idea o sentimento di una libera accoglienza d'ogni valore e d'ogni conflitto è quest'altra riflessione, pur essa consegnata ad una pagina di Diario:

> ho l'impressione che la mia opera, per lo meno quella già scritta, formi come un atrio, nel quale s'incontrino e si compensino forze disparate, sia generazioni che partiti. Questo traspare già dalle non comuni diversità delle mie conoscenze, tra le quali qualche volta mi sembra di rappresentare la parte del direttore di un serraglio [35].

Tra queste due immagini — quella dell'ora meridiana in cui le opposte tendenze si accordano, e l'altra del serraglio nel quale le « forze disparate » sono tutt'al più tenute a freno ma non conciliate — prende rilievo la *con-*

[34] E.J., *Sämtliche Werke*, B. 3, cit., p. 113 (trad. it. cit., pp. 301-2).

[35] *Diario 1941-1945*, cit., p. 256. Il passo cit. è stato soppresso — il fatto è degno di nota — nella successiva ed. dei *Sämtliche Werke:* cfr. B. 3, cit., pp. 56-7.

traddizione reale in cui si dibatte Jünger. Che è la contraddizione tra « filosofia della storia » e « metafisica » — o, se si vuole, tra tempo ed eterno.

La contraddizione si acuisce quando entra in tema l' « uscita dalla storia ». Jünger ricorre all'immagine del treno. Ancora una volta non intende esprimere esigenze, ma descrivere ciò che av-viene, ciò che è in corso. Il treno — afferma — partirà indipendentemente dal numero dei viaggiatori. Partirà comunque, anche se la « massa dei troppi » preferirà non affrontare le paure le inquietudini ed i pericoli del viaggio. « I freni sono già tolti ». Qui — aggiunge —

> il filosofo della storia può concludere le sue riflessioni. Non così il metafisico. La sua posizione — posto ch'egli meriti tal nome — non è definita dalle pure categorie del movimento, del progresso e del regresso, della rivoluzione e della reazione, della nascita e del tramonto. In questo il metafisico somiglia al cristiano della sua epoca migliore [36].

Nel punto in cui maggiore è la vicinanza al pensiero di Nietzsche, Jünger rivendica la propria autonomia sottraendosi all'*aut-aut* nietzschiano: o Dioniso o Cristo. Il suo politeismo li comprende entrambi.

> Il tipo nuovo — precisa — non è il futuro gran signore, ma colui che restituirà ai « troppi » la loro dignità ed il loro significato. Un giusto avrebbe salvato Sodoma — e se sul nostro treno vi fosse soltanto un uomo capace di raggiungere una nuova mèta, con ciò si sarebbe reso utile anche alla miriade di uomini rimasti nella stazione [37].

Il paragone ha più efficacia retorica che forza argomentativa. Nell'ultimo viaggio nessuno può restare in stazione. Se anche uno solo rimane indietro — entro la storia ed il tempo —, tutti restano legati al tempo e alla storia. L'eterno, lo spazio che contiene ogni età ed ogni divinità, non può essere un'isola nell'oceano del divenire, un approdo di uomini solitari. La solitudine dell' « anarca » è

[36] *An der Zeitmauer*, in cit., p. 617.

[37] *Ib.*, p. 618.

la sua sconfitta, il riconoscimento del suo fallimento. Ed è strano che il letteratissimo Jünger non si ricordi qui di Kirillov, il personaggio per più versi esemplare di Dostoevskij [38]. Questo autentico figlio della Terra non ha più nulla della generazione del Padre, della civiltà dei valori e del tempo. Non giudica più, non oppone più niente a niente. Non conosce esclusioni. Il suo ethos, la sua casa, la sua dimora accoglie tutto ed è grato di tutto — perché « tutto è bene, tutto ». Eppure Kirillov — che è buono, dacché *sa* che tutto è bene — *deve* suicidarsi. Un Dio-uomo può restare solo e salvare il mondo — perché appartenendo alla generazione del Padre non nega il valore, non nega la separazione del giudicare; perché se redime anche condanna. Ma non un uomo-dio, un figlio della Terra. Questi non può restare solo o con pochi eletti. Dev'essere con tutti e come tutti — perché non ci sia separazione, giudizio. Il suicidio di Kirillov è la sua apocalisse, la sua necessaria rivelazione: che tutti, tutti siamo buoni — che tutti, tutti dobbiamo sapere di essere buoni per esserlo veramente; che nessuno è buono ove non sono buoni tutti [39].

L'uscita dalla storia è un viaggio nell'anima: un viaggio della coscienza negli strati 'cosmici' dell'anima. Ora nessuno può prendere coscienza per altri. Nessun giusto può salvare Sodoma. Sodoma può salvarsi soltanto da sé, prendendo coscienza di sé come « bene », e cioè portandosi a quello strato dell'*anima mundi* ove tutto è bene, tutto. Là dove il nuovo, il più nuovo è già da sempre accaduto, e l'ultima epoca è anche la prima. Là dove lo spazio è più antico del tempo.

In una pagina di diario Jünger immagina questo viaggio come un « passaggio attraverso una serie di giardini collegati ». I colori divengono sempre più intensi e luminosi, « poi diafani, come pietre preziose, e trascendono in-

[38] Cita invece — ed è significativo — *L'Idiota*, cfr. *An der Zeitmauer*, cit., pp. 615-16.

[39] Sul tema rinvio al mio saggio: *Il bacio di Alëša: nichilismo e redenzione*, nel vol. coll. *Filosofia Religione Nichilismo. Studi in onore di Alberto Caracciolo*, Napoli 1988, pp. 137-60.

fine nell'incolore (*ins Farblose*) ». Parimenti le forme si semplificano ed essenzializzano, sino a che in esse scompare anche « l'opposizione di periferia e centro ». « Ugualmente si con-fondono in una superiore unità frutto e fiore, luce e ombra e, in genere, gli ambiti definiti e le differenze. Noi ascendiamo dalla ricchezza alla sorgente della ricchezza, nelle vitree camere del tesoro ». L'ultima stazione è il Paradiso: « il giardino di Dio » ove « regna l'unità suprema »:

> Là non si distinguono bene e male, vita e morte. Le belve non si sbranano, ma sono ancora nella mano del creatore, nello sfondo originario, nella loro figura spirituale ed invulnerabile.

Jünger dunque è consapevole che il luogo originario, dove lo spazio è più antico del tempo, domina sovrana l'unità — al punto da avvertire, come in una chiosa finale, che « la parte del serpente consiste appunto in questo, nell'insegnare le differenze » [40]. Siamo qui nel cuore del problema, ove la *contraddizione* tra l'eterno e il tempo non può più essere coperta, celata. Come può lo spazio più antico del tempo tenere in sé il tempo, custodirlo nella propria eternità, quando il tempo è proprio ciò che nega l'eterno, simile al serpente che nel giardino di Dio seduce al supremo peccato, al peccato originario della separazione, della dif-ferenza?

Ma Jünger è troppo poco 'metafisico' e ancor troppo 'filosofo della storia': toccato, o solo sfiorato il problema, l'abbandona. Anziché approfondire la contraddizione — ch'è *sua*, sol perché anch'egli ne è investito —, tenta di tenerla a freno, di placarla, cercando di mediare eterno e tempo, regno della Madre e dominio del Padre. Dal primo s'attende la nascita di *nuove* figure.

Peraltro è proprio il prevalere del filosofo della storia sul metafisico che spiega l'attenzione critica che Carl Schmitt gli dedicò. Terreno d'incontro fu la 'medesima' concezione della storia. Medesima, è ovvio, se si guarda al

[40] *Das zweite Pariser Tagebuch*, in *op. cit.*, pp. 74-5 (trad. it. cit., pp. 270-71).

fondo e non alla superficie del problema, e cioè al rapporto tra eterno e tempo. Per Schmitt la Chiesa visibile si fonda sull'invisibile; il mondo, la storia non si reggono da sé, ma sono sostenuti dall'operare divino. Del Dio che s'è fatto uomo, del Mediatore, la cui opera la Chiesa continua. E per quanto la Chiesa ufficiale possa allontanarsi dalla Chiesa invisibile, mai il mondo sarà abbandonato a se stesso da Dio. Si legge in *La visibilità della Chiesa*:

> Chi riconosce così in profondità il peccato degli uomini è costretto, dall'incarnazione di Dio, ad avere fede nella 'bontà naturale' dell'uomo e del mondo. Infatti Dio non vuole nulla di male [41].

La fede consente di sopportare il nichilismo della decisione, convertendo in ottimismo la più grande diffidenza per l'uomo. Ciò che in Schmitt ha nome Dio, Jünger chiama Sostanza — che è poi uno dei nomi antichi e classici con cui si è designato Dio. Certo la Sostanza di Jünger non è una potenza celeste, ma ctonia: è la Terra, la Madre Terra, Demetra. Ma non è una potenza malvagia. Anzi è madre e custode di tutte le forme. La stessa potenza del Padre trova in essa accoglienza e ristoro: « È là che egli deve venire nuovamente concepito » [42]. E se il Dio-Padre di Schmitt non abbandona gli uomini neppure dopo il peccato, anzi sacrifica il Figlio per la loro redenzione — la Dea-Madre di Jünger non resta mai indifferente all'uomo: « egli chiede e la Terra risponde ». Di più:

> l'uomo ha cominciato ad interrogare grazie ad un movimento primario della Terra quale fondo originario, ad una doglia iniziatica comune alla madre e al figlio [43].

---

[41] Il saggio, pubblicato originariamente in « Summa », I, 1917-18, n. 2, pp. 71-80, è apparso la prima volta in italiano (trad. di C. Sandrelli, riv. da C. Galli) su « Il Centauro », 1985, n. 15, pp. 176-84, preceduto da un saggio introduttivo di Galli dal titolo: *Mediazione e decisione: il rappresentare secondo Carl Schmitt*, pp. 168-76; è stato poi ristampato in C. Schmitt, *Cattolicesimo romano e forma politica*, sempre a cura di Galli, Milano 1986, pp. 73-85 (per il passo cit. nel testo cfr. p. 82).

[42] *An der Zeitmauer*, cit., p. 639.

[43] *Ib.*, p. 640.

L'iniziativa è della Madre, come del Padre — né più né meno. Certo non mancano differenze, ed anche profonde. Ma sono differenze all'interno di una medesima concezione che ora possiamo definire « teologica », o meglio: ontoteologica, perché riguarda l'essere dell'ente non meno che Dio. Per entrambi, per Schmitt come per Jünger, l'ente è 'salvato' dal divino — da sempre salvato, e garantito. Scrive Schmitt:

> Chi ha occhio per le identità vede che la dottrina del Paradiso, dell'uomo buono nella sua condizione originaria, 'per natura', coincide, trasposta nella filosofia naturale, con la dottrina della priorità della vita rispetto alla morte. [...] la vita non è un fungo nato sulla morte, ma è la morte una caduta dalla vita [44].

Il medesimo vale per Jünger, che afferma essere l'inquietudine per l'inizio molto più profonda e dotata di senso che non il timore della fine:

> La catastrofe ha il suo posto e la sua funzione nel mondo. Essa è il segno non solo che l'ordine è stato turbato ma, anche, che esso vuole ristabilirsi [45].

La differenza tra il nichilista e l'anarca è tutta qui: quello vede la fine soltanto, questo scorge un nuovo inizio.

La vicinanza tra la teologia cristiano-cattolica di Schmitt e la teologia pagana di Jünger consente un ulteriore confronto. Entrambe hanno nel concetto di « mediazione » il loro cardine. La mediazione della Chiesa, secondo l'uno, la mediazione dello « spirito », secondo l'altro. Scrive Jünger:

> Il vero partner della Terra è lo spirito. Per lui la dissoluzione delle forme e dei vincoli ad opera dell'intelletto può avere senso solamente come preparazione ad una nuova presa di possesso spirituale della terra [46].

Come la mediazione della Chiesa, così quella dello spi-

---

[44] *Op. e loc. cit.*, p. 82.

[45] *An der Zeitmauer*, in cit., p. 531.

[46] *Ib.*, p. 641.

rito è *produttiva di storia.* Alla fine in Jünger il metafisico cede completamente al filosofo della storia:

> gli astrologhi sono convinti che una nuova epoca spirituale stia per nascere. Secondo loro l'età del Padre sta sotto il segno dell'Ariete, quella del Figlio sotto il segno del Pesce; mentre col segno dell'Acquario, nel quale ora dovremmo entrare, comincia una grande epoca dello Spirito [47].

Dietro Hegel compare ora la figura di Gioacchino da Fiore. Ma se questo è il terreno di confronto: la storia, allora tutto parla a favore del giurista, al quale « non interessano le leggi universali della storia del mondo » — ma « la situazione concreta unica » [48]. In questa prospettiva ha anche ragione di rivendicare a sé — alla sua concezione della dialettica storica — una maggiore vicinanza a Hegel.

> Chi parla di dialettica oggi si espone al pericolo di essere sommariamente e automaticamente classificato e tacciato di hegelismo. Ma la dialettica della storia di Hegel ha in sé sufficienti possibilità di raggiungere l'autentica unicità dell'accadimento storico. Lo si evince già dalla sua affermazione secondo cui l'incarnazione del Figlio di Dio è l'asse della storia del mondo [49].

Se la misura è la storia, allora non c'è religione più elevata che quella che predica la *chenosi* divina.

---

[47] *An der Zeitmauer*, cit., pp. 644-45.

[48] C.S., *La contrapposizione planetaria tra Oriente ed Occidente e la sua struttura storica*, in Ernst Jünger e Carl Schmitt, *Il nodo di Gordio. Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo*, trad. it. di G. Panzieri e con Introduzione di C. Galli, Bologna 1987, p. 153. Cfr. l'opposta affermazione di Jünger in *Diario 1941-1945*, cit., p. 301: « Nella storia, in fondo, gli elementi periodici sono l'importante e non gli avvenimenti. L'aver perduto la consapevolezza di questo, è una delle cause della rovina che ci minaccia ». Nel testo dei *Sämtliche Werke* il passo, con l'intero capoverso che lo conteneva, è stato soppresso.

[49] *La contrapposizione planetaria...*, cit., p. 153. Sul rapporto con Hegel di Jünger e di Schmitt e più in generale sul loro diverso modo di rapportarsi alla 'storia' cfr. il saggio di C. Galli, *Ernst Jünger e Carl Schmitt: per la ricostruzione di due modalità del nichilismo contemporaneo*, di prossima pubblicazione sugli *Studi in onore di L. Firpo.*

4. *Primato della forma*

Nella *Mobilitazione totale* la 'colpa' della sconfitta della Germania nella I guerra mondiale è attribuita alla sua *Kultur* — che non solo non interpretava più lo spirito del tempo, ma neppure fu capace di vera inattualità, di porsi, cioè, 'fuori' del suo tempo ed 'oltre' [50]. La profonda energia della gioventù tedesca — il suo « cupo fervore [...] che ha fatto tremare i popoli fino nelle midolla » — rimase senza effetto. « Che cosa sarebbe avvenuto — si chiede Jünger — se quel fervore avesse avuto una direzione, una coscienza, una *forma*? » [51].

Forma — il termine ha una chiara risonanza platonico-aristotelica. Lo mostra già l'accostamento a « direzione » e « coscienza ». Forma è qui, come nella tradizione, ciò che dà essere alla potenza. Il telos che è principio, arché. A suo modo Jünger ripete l'affermazione aristotelica: πρότερον ἐνέργεια δυνάμεως, la forma è prima della potenza [52]. Scrive infatti nell'*Arbeiter*:

> Come la forma dell'uomo era prima della nascita e sarà dopo la sua morte, così una forma storica è, nel suo nucleo profondo, indipendente dal tempo e dalle circostanze da cui sembra scaturire. [...] La storia non produce forme, ma si modifica in virtù della forma [53].

Il primato della forma che caratterizza l' « ontoteologia » jüngeriana è insieme primato della *luce.* La stessa « notte mitica » — afferma in *An der Zeitmauer* — « non era un'oscurità ». Di qui « la luce aurorale che pervade l'opera di Erodoto ».

> Erodoto si trova sulla cresta di una montagna che separa la notte dal giorno: non soltanto due tempi, ma altresì due tipi di tempo, due generi di luce [54].

---

[50] *Op. cit.*, cfr. p. 133 (trad. it. cit., p. 762).

[51] *Ib.*, p. 135 (trad. it. cit., p. 764).

[52] Aristotele, *Met.* Λ 1072a 9.

[53] *Op. cit.*, p. 86 (trad. it. cit., p. 75).

[54] *Op. cit.*, p. 466.

Tempo — Forma — Luce. *L'ontoteologia di Jünger è una metafisica del tempo, della forma, della luce.*

Ma non è in contrasto, questa affermazione, con la tesi di fondo di Jünger, secondo cui è la Terra, la *potenza* (*dynamis*) ctonia, che genera la forma, le forme — e nel suo seno le custodisce? L'universo metafisico e storico di Jünger non ha forse due poli: l'Oriente e l'Occidente, il dominio e la forma, il regno della Madre e la civiltà del Padre? Non è lo « spirito » soltanto il « partner » della Terra? E se anche la « forma » trae origine dalla « potenza », perché attribuire all'origine quel che è proprio dell'originato? La metafisica della luce è propria del Cristianesimo — è l'ontoteologia del Padre.

Pure è Jünger stesso che identifica gli opposti. La 'totalità' della forma ha anche questo significato: in essa « è » l'Elementare — nella sua interezza, senza residui. Non v'è *dominio* senza *forma* — che non si traduca in forma. Completamente, compiutamente *in forma*. La luce della forma giunge sin nel più profondo abisso della Terra: « Lo spirito penetra profondamente nei suoi nascondigli »[55]. E non è una violazione — è la cor-rispondenza ad un invito, ad una chiamata:

> La Terra vuol essere conosciuta in tutta la sua estensione, nocciolo e corteccia insieme; vuol essere conosciuta nella sua essenza vitale. Perciò cerca spiriti che siano le sue chiavi. A tal fine deve, forse, ritornare nella patria antica della rivelazione, in Asia[56].

Il viaggio *à rebours* nello spazio e nel tempo, da Oriente ad Occidente, dal Soggetto alla Sostanza — non è un profondarsi nelle tenebre, ma in altra luce. Nella luce notturna del mito, che in quanto rivelazione della Terra è la luce stessa della Terra. S'afferma qui un platonismo più duro, più rigido che quello di Platone stesso. La Terra, Madre delle forme, è Forma essa medesima: *Forma formarum*. Il viaggio in Oriente non è un ritorno al *passato*: l'origine non è meno futuro di quanto non sia passato. Anzi ora

[55] *Ib.*, p. 569.
[56] *Ib.*, p. 575.

l'incontro col mito non avviene sul margine iniziale del tempo storico, bensì su quello finale. Il nuovo mito è l'*Arbeiter*, la forma nuova del mondo in cui la Terra — la φύσις — completamente si rivela. Completamente: come nella trasparenza di un cristallo. Nella forma cristallina della Tecnica che pervade il mondo dell'Operaio, la *potenza* si libera, si purifica — e così si *attua*[57].

[57] Il rapporto di Jünger con l'*Operaio* — la Forma-Operaio, intendo, e non soltanto il 'libro' — è particolarmente complesso, anche ambiguo. Certo non lo si può ridurre entro lo schema semplicistico proposto da Chr. v. Krockow, secondo cui *Der Arbeiter* annunzierebbe la *svolta* « vom dezisionistischen zum wesentlichen Denken » (*Die Entscheidung*, Stuttgart 1958, p. 107). Estendere la questione della « Kehre » — che già per la comprensione del « problema-Heidegger » rappresenta un serio ostacolo — a Jünger ed a Schmitt (cfr. *ib.*, pp. 93-94 e *passim*) mi sembra francamente troppo. Invero in Jünger non v'è nessuna svolta, e se di uno sviluppo del suo pensiero si vuol parlare, allora questo consiste nel prender coscienza, in modo sempre più chiaro, che il mondo dell'Operaio — e della tecnica e della Scienza — non è una « forma storica » ma una « figura della Terra ». Come forma della Storia è limitato: ha fuor di sé il « mito »; come figura della Terra s'identifica col mito: è il nuovo mito. In *An der Zeitmauer*, descrivendo i mutamenti determinati dall'elettricità — « la nuova forza, la nuova proprietà » della Terra che « il suo figlio intelligente ha scoperto » — Jünger afferma: « Se avessimo occhi simili a quelli della luce per percepire le correnti e i campi elettrici, la grande trasformazione sarebbe immediatamente visibile. Il fatto che le nostre città siano diventate castelli di luce, è solo un riflesso, una conseguenza. Vedremmo che l'involucro terrestre, dopo breve crepuscolo, è diventato fosforescente. Vedremmo sotto questa atmosfera di luce una rete incandescente ed ovunque un intreccio di movimenti di rotazione. Il loro bagliore sarebbe attraversato da emanazioni di un numero indefinito di vulcani, che, particolarmente nella zona temperata del pianeta, sprigionano una luce sempre più intensa, un accecante flusso di forze. Si comprenderebbe che qui ha luogo non più la storia del mondo ma della Terra e che l'immagine stessa della storia è superata. / Per trovare qualcosa di paragonabile a questo improvviso avvento (*Ausbruch*), dovremmo volgere lo sguardo molto indietro ai paesaggi preistorici. Ma la nuova luce è più sottile, più affine allo spirito del calore magnetico. Il suo raggio penetra più profondamente nel cosmo, attraversando anche il velo della materia, e si congiunge con elementi, di cui svela la terribile forza » (in *op. cit.*, pp. 575-76). Carl Schmitt aveva subito colto il lato

Al mondo dell'operaio corrisponde il mondo del linguaggio, della parola pura, capace di dare insieme superficie e fondo, parvenza esteriore e realtà della vita. Vi sono « innumerevoli espressioni in cui è insito un significato ovvio e, insieme, un senso recondito; ciò che nel mondo visibile agli occhi è la trasparenza, qui è la segreta consonanza ». La trasparenza del linguaggio è come « una superficie interiore » (*innere Oberfläche*) — e là dove tutto si mostra, appare, non altro si può chiedere che la « consonanza », l'intima necessità che lega le cose. La forma-Operaio è così il linguaggio della Natura resa trasparente a se stessa. A chi sono dirette queste parole di Jünger:

> dall'autore sempre si deve esigere che le cose gli appaiano non isolate, o alla rinfusa, casuali: il dono della parola gli è stato concesso perché egli lo indirizzi all'Uno e al Tutto [58]

— a chi? al poeta, al poeta soltanto, o non anche a quel più alto e sublime autore che s'identifica con la Natura stessa, quando questa dispiega i suoi tesori nei colori dell'arcobaleno, nelle forme dei cristalli, nei suoni, nelle voci ed in ogni altra parvenza sensibile? con la Natura che invita lo « spirito » ad entrare in lei, sin nelle sue più segrete profondità? Leggiamo in una nota di diario:

> La grande strada dello spirito conduce [...] al di là dell'arte. La pietra filosofale si trova così alla fine di una serie di distillazioni, che sempre più chiaramente portano all'Assoluto, al Semplice; chi, allora, possiede questa pietra non ha più bisogno del metodo analitico (*Scheidekunst*) [59].

'oltrestorico' della Figura dell'Operaio, come attesta una pagina di diario di Jünger: « Quando C. S. ebbe letto il mio *Arbeiter*, mi chiese: — Qualificate come lavoro anche la danza degli angeli nel firmamento? — e questa obiezione mi è stata più importante di tutte le lodi » (*Diario 1941-1945*, cit., p. 295; il passo è 'saltato' nell'ed. dei *Sämtliche Werke*, cfr. B. 3, cit., p. 105). È chiaro che non bisogna affatto attendere *An der Zeitmauer*, perché questo lato venga chiaramente in luce — basta leggere *Das abenteuerliche Herz*.

[58] *Das abenteuerliche Herz*, in *op. cit.*, p. 183 (trad. it. cit., p. 10).

[59] *Das zweite Pariser Tagebuch*, cit., p. 74 (trad. it. cit., p. 270).

La Tecnica realizza questa pietra filosofale, essa è la scienza *compiuta, perfetta*, ché dà alla Natura la Forma della trasparenza assoluta. Jünger potrebbe qui ripetere con Aristotele: μορφή μᾶλλον φύσις — la forma è più natura, più « essere » [60].

È a questo livello che diventa oggi di nuovo interessante e significativo riconsiderare l'*Auseinandersetzung* tra Heidegger e Jünger sul tema del nichilismo.

5. *La questione « nichilismo »*

Heidegger entra nella discussione con una domanda fondamentale: — è possibile varcare la linea critica del nichilismo, come proponeva Jünger, senza porsi il problema del linguaggio, anzi parlando al di là della linea il medesimo linguaggio che al di qua? Non testimonia, questa *identità di linguaggio*, che la *volontà* di oltrepassare il nichilismo appartiene ancora al mondo che intende superare? [61]

Ponendo la questione, Heidegger compie un movimento di pensiero che è tipico del suo *metodo* come di quello di Jünger: compie uno *Schritt zurück*, un passo indietro, verso il margine iniziale del nostro mondo storico. Ma non spinge lo sguardo, come invece Jünger, di là dal confine. Si ferma sul margine. Resta nella patria di Parmenide, di Eraclito, di Anassimandro, ove l'essere ebbe la sua iniziale determinazione, rimasta costante in tutto l'arco della tradizione occidentale: la determinazione della « presenza », *Anwesenheit*, in quanto venire-alla-presenza, *An-wesen*. In ciò è implicato un rapporto all'uomo, al « chi » l'essere si fa presente. Un rapporto ch'è un invito, una chiamata. Non diversamente, come s'è visto, Jünger parla della Terra e del suo rapporto all'uomo. E tuttavia Heidegger quando legge l'affermazione del suo interlocutore: « L'istante in cui la linea sarà passata, porterà una nuova dedizione al-

---

[60] Aristotele, *Fis.* B 193b 6.

[61] Cfr. M. Heidegger, *Zur Seinsfrage*, in M.H., *Wegmarken*, Frankfurt a. M. 1978, pp. 388-89; trad. it. di F. Volpi, Milano 1987, pp. 344-45.

l'essere [...] » — obietta che la dedizione dell'uomo presuppone quella dell'essere, dacché l'uomo nella sua essenza è « memoria dell'essere » [62]. La critica non è ingiusta o ingenerosa. Non toglie niente al suo interlocutore. Perché essa mira a mostrar che sin quando la Terra — la φύσις, l' « essere » — viene intesa come tutta svelata o svelabile, non si fa un passo fuori della metafisica moderna del pensiero rappresentativo. Perché se l'essere si dà nel linguaggio dell'assoluta trasparenza, scompare ogni differenza ontologica, e l'essere, appiattendosi sull'ente, diviene 'oggetto' del volere. Non, certo, del volere singolo, ma della volontà di potenza della Tecnica, della volontà di quel Soggetto collettivo che è l'Operaio, la « forma-Operaio ».

Per mantenere la differenza tra essere ed ente, Heidegger afferma la *nullità* dell'essere [63]. Essere è nulla anzitutto perché non è Sostanza come non è Soggetto: non è un « ente » che possa essere rappresentato, un 'oggetto' che il pensiero possa porsi innanzi, per mirarlo, studiarlo ed impadronirsene. L'essere *in sé* è nulla, in quanto è *solo* il *movimento* dell'ente, l'*evento*, l'*accadere* dell'ente. Il *darsi* dell'ente. Come *nulla dell'*ente l'essere è dunque il *nulla nell'*ente. Nella più compatta immanenza la differenza insedia la più radicale trascendenza. L'essere è il « trascendens schlechtin »: la sua *nullità* dice che nel darsi stesso l'essere si ritrae. E cioè: l'accadere è sempre oltre ogni accadimento; il darsi sempre oltre ogni dato. Il movimento in sé non è afferrabile — afferrarlo è immobilizzarlo, sopprimerlo come movimento. L'*Ur-grund* è dunque *Ab-grund*: il fondo originario abisso. Dell'*Ereignis* il linguaggio non

[62] *Ib.*, p. 405 (trad. it cit., p. 360). Per il passo di Jünger cit. da Heidegger (*ib.* p. 400; trad. it. cit. p. 355) cfr. E.J., *Über die Linie*, in *Sämtliche Werke*, B. 7, cit. p. 267.

[63] Questo tema costituisce il *Leitfaden* dell'intera meditazione heideggeriana, da *Sein und Zeit* agli ultimi scritti; definisce altresì il luogo privilegiato per un produttivo confronto col pensiero di Hegel. Ho analizzato entrambi questi aspetti in *Heidegger: il nulla e la fondazione della storicità* (Urbino 1976) e *Dialettica ed ermeneutica: Hegel e Heidegger* (Napoli 1979).

altro esprime che questo: *das Ereignis ereignet* [64]. La tautologia evita la cecità di Edipo, la cecità per voler troppo vedere [65]. Il linguaggio dell'essere, il linguaggio che cor-risponde all'appello dell'essere, è allora quello che ne rispetta e custodisce il ritrarsi — che non pretende di far suo l'essere, ma all'opposto si rimette ad esso. Il linguaggio della poesia.

> Il poeta, negli aspetti del cielo, chiama quello che proprio nello svelarsi fa apparire ciò che si nasconde, e *in quanto* è ciò che si nasconde. Nelle apparenze che sono familiari, il poeta chiama l'estraneo come ciò in cui l'invisibile si trasmette per rimanere ciò che è: sconosciuto [66].

Ma se il pensiero della differenza scorge nell'immanenza la trascendenza, non dimentica però per il *chorismos* la *methexis*. Tutt'altro: la differenza è tale se tiene insieme entrambi. E questo significa che l'ente non è mai destituito di valenza ontologica. Heidegger insiste nel dire che la Tecnica è disvelamento, verità, *a-letheia* [67]. Nulla l'essere abbandona dietro di sé come finzione o illusione — come irrealtà. Non c'è sofisma che non abbia verità. È qui la forza dell'essere, che come nientifica l'ente concedendogli essere, così annichila il nichilismo, conferendogli statuto di verità ontologica. L'essenza del nichilismo non è nichilistica — come l'essenza della tecnica, il *Gestell*, non è tecnica. Pertanto l'affermazione che il *Gestell* è il preludio (*Vorspiel*) dell'*Ereignis* [68] non ha il senso di una 'profezia' storica, quasi che all'età della tecnica seguirà quella dell' « abitare poetico ». Il *Gestell* è preludio dell'*Ereignis* in

[64] *Zeit und Sein*, in M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969, p. 24.

[65] « Der König Oedipus hat ein Auge zu viel vielleicht » — recita un verso di Hölderlin che Heidegger cita in « *...dichterisch wohnet / der Mensch...* » (ora in M.H., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1967, Teil II, pp. 61-78, la cit. è a p. 77; trad. it. di G. Vattimo, Milano 1976, pp. 125-38, la cit. è a p. 136).

[66] *Ib.*, p. 74 (trad. it. cit., p. 134).

[67] Cfr. partic., *Die Frage nach der Technik*, in M.H., *Vorträge und Aufsätze*, cit., Teil I, pp. 5-36 (trad. it. cit., pp. 5-27).

[68] Cfr. M.H., *Identität und Differenz*, Pfullingen 1957, p. 29.

quanto l'*Ereignis* è *già nel Gestell* — è *già il Gestell*: è la falda nascosta, la Λήθη, di quella particolare verità-disvelamento, ἀ-λήθεια, che è la Tecnica in quanto *Gestell*. Il linguaggio della poesia non nega quello della scienza e della tecnica. La tenebra del bosco non nega la luce della radura, la circonda e la custodisce.

Si spiega così perché Heidegger contro la *volontà* di oltrepassare la linea critica del nichilismo, espressa da Jünger, afferma la necessità di sostare sulla linea [69]. Perché *sulla* linea — e *non al di là* — è col nichilismo tutto quanto è *al fondo* del nichilismo; è la metafisica e tutto quanto *liegt zugrunde*. Perciò Heidegger può dire che l'uomo « non è soltanto *nella* zona critica della linea. Egli stesso, ma non per sé e ancor meno mediante se stesso, è questa zona e perciò la linea » [70]. *Non per sé* — ma per l'essere; *non mediante se stesso* — ma per l'evento, il Nulla di cui è memoria e che lo costituisce, lo de-termina.

All'*Ueberwindung* jüngeriana Heidegger oppone la *Verwindung* del nichilismo, il rimettersi alla sua essenza, nel profondarsi in essa. Sono qui due opposte modalità di intendere il movimento *cata-strofico* dell'ac-cadere storico, del *Geschehen*. Per Jünger la discesa al Regno della Madre Terra (Γῆ Μήτηρ) implica con il 'superamento' degli strati superiori, di *superficie*, della 'storia' la loro ripetizione in uno *spazio orizzontale* ove inevitabile esplode la *contraddizione* tra eterno e tempo, tra la ripetizione che tutto dovrebbe eternare, tutto redimendo dal tempo e dal passato, ed il tempo stesso ed il passato che la ripetizione non può redimere ma solo negare. Per Heidegger invece il viaggio nel sottosuolo della storia serve sì a *tout com-prendre*, ma non per *tout par-donner*, tutto essendo stato *donato*. Eterno è qui lo stesso *spazio verticale* della storia. Un'eternità che non ha bisogno di 'ripetizione' che redima — perché il tempo è già redento nel luogo, nello strato d'essere che

[69] Questo argomento è stato particolarmente approfondito da M. Cacciari nel saggio: *Ernst Jünger e Martin Heidegger*, in *Ernst Jünger*, Atti del cit. Convegno, pp. 71-82.

[70] *Zur Seinsfrage*, cit., p. 406 (trad. it. cit., p. 360).

gli è proprio. A Jünger — là dove più interessante e rigoroso si fa il suo discorso — si presenta la necessità dell'*impossibile* ripetizione, che tutto avvenga e rimanga nella luce meridiana dell'eterno ritorno. A Heidegger basta la luminosità dell'Attimo, che come il lampo squarcia le tenebre mostrandone l'impenetrabile oscurità. E tuttavia, pur con queste differenze che non vanno sottovalutate, entrambi appartengono al medesimo orizzonte di verità, che possiamo definire: l'orizzonte ontoteologico della storia. Anche per Heidegger, infatti, il destino (*Geschick*) dell'Essere, del Nulla, della Λήθη, è la storia (*Geschichte*) il disvelamento, l' ἀ-λήθεια. E per quanto ami ripetere con Eraclito: φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ, l' « essere » ama celarsi [71] — non si addice a lui meno che a Jünger l'affermazione aristotelica: μορφή μᾶλλον φύσις. Per cui anche Heidegger potrebbe dire con Jünger: « se noi non cediamo, neanche la nostra Madre Terra, ci abbandonerà » [72].

Una fede, questa, *umana, troppo umana*. Troppo intenta alle cure della storia per rischiare di interrogarsi sul Silenzio dell'Uno — sulla « possibilità dell'impossibile » contro cui si frange, con la parola, anche l'urto del tempo.

[71] *Vom Wesen und Begriff der* Φύσις. *Aristoteles, Physik B, 1*, in M.H., *Wegmarken*, cit., p. 298 (trad. it. cit., p. 255).

[72] Con queste parole termina *An der Zeitmauer* (in *op. cit.* p. 645).

DAGEGEN SCHREIBEN, LESEN, SEHEN. DIE *ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS* VON PETER WEISS *

di

KLAUS R. SCHERPE

Die *Ästhetik des Widerstands* wird nach seinem Tode oft als Peter Weiss' großes Vermächtnis angesehen: eine Summe seines Schaffens, wobei dann allerdings auch an das Werk des Malers, des bildenden Künstlers, Filmemachers und Essayisten zu erinnern wäre. Und das große Werk wird eingeordnet, eingemeindet, in bezug gesetzt. Walter Jens hat in seiner Rede zur postumen (und ohnehin erstaunlich späten) Verleihung des Büchnerpreises an Peter Weiss die *Ästhetik des Widerstands* in eine Reihe gestellt mit Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, Musils *Mann ohne Eigenschaften* und James Joyce' *Ulysses.* [1] Diese Verherrlichung — die politische und die literarische, die mit zweierlei Maß gemessen wird — ist zu allgemein, zu wenig charakteristisch für das Werk dieses Schriftstellers. Vielleicht muß man es jetzt schon in Schutz nehmen vor der Legende.

---

* Vortrag, gehalten an den Universitäten von Wien, Umeå und New Delhi.

[1] W. Jens, *Fremdlinge sind wir im eigenen Haus...* Laudatio auf Peter Weiss. In: *Jahrbuch d. Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1982, Heidelberg 1983, S. 85.

Peter Weiss hat in fast zehnjähriger Arbeit ein Buch von fast 1000 Seiten geschrieben, dazu kommen Hunderte von Seiten an Entwürfen und Notaten.[2] Wenn man das Originalmanuskript ansieht, so erkennt man sofort, wie hier jemand mit äußerster Disziplin, mit Genauigkeit ins Große gearbeitet hat: überlanges Papierformat, eng beschrieben, die Korrekturen säuberlich eingeklebt. Neben dem Arbeitstisch standen Karteikästen mit unzähligen Fächern, in denen Peter Weiss die Weltgeschichte, die Kunstgeschichte, die Geschichte des Sozialismus und des antifaschistischen Widerstands versammelt hatte, Unmengen von Notizheften mit den Materialen für die *Ästhetik des Widerstands*: z. B. die Protokolle der mehrtägigen Gespräche mit Herbert Wehner, mit Rosalinde Ossietzky, der Tochter des Nobelpreisträgers, mit den noch in der DDR lebenden Widerstandskämpfern und Funktionären der exilierten KPD. Von Peter Weiss müßte man ein Porträt des Künstlers als Arbeiter zeichnen. Schreiben war für ihn Schwerarbeit, Zwangsarbeit oft.

Auch darin ist dieses Buch unzeitgemäß, denn vielen der jüngstdeutschen Autoren der 70er und 80er Jahre geht

[2] P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Bd. 1: 1975, Bd. 2: 1978, Bd. 3: 1981, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. Nach dieser Ausgabe wird im Text zitiert. - P. Weiss, *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt a. M. 1981. - Zur *Ästhetik des Widerstands* sind inzwischen, außer zahlreichen Rezensionen in der Tagespresse und einer Reihe von Aufsätzen, mehrere Sammelbände und einige Monographien erschienen: Karl-Heinz Götze / Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die 'Ästhetik des Widerstands' lesen. Über Peter Weiss.* Berlin 1981 (Literatur im historischen Prozeß, NF. Bd. 1). - A. Stephan (Hg.), *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M. 1983. - G. Schulz, *Die Ästhetik des Widerstands'. Versionen des Indirekten in Peter Weiss Roman*, Stuttgart 1986. - M. C. Schmitt, *Peter Weiss, 'Die Ästhetik des Widerstands'. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis*, St. Ingbert 1986. - Norbert Krenzlin (Hg.), *'Ästhetik des Widerstands'. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss.* Berlin, DDR 1987. - *Alltag - Kunst - Proletarische Subjektwerdung. Kolloquium über die 'Ästhetik des Widerstands'*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich - Schiller - Universität Jena, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 36, H. 3, 1987. - Alfons Söllner: *Peter Weiss und die Deutschen.* Opladen 1988.

der Wohngemeinschaftsroman leicht von der Hand; die (vermeintlich) eigene Erfahrung und Betroffenheit reicht für die literarische Fiktion, die gute Gesinnung für das Antikriegsgedicht. Unzeitgemäß war Peter Weiss auch mit seinem ästhetischen Anspruch, noch einmal eine Totalität des Romans aufzutürmen, eine Ganzheit von Kunst und Politik zusammenzufügen. Die neuere moderne oder gar postmoderne Literatur tendiert zum Fragment, zur Peripherie, zur Sprachlosigkeit, Abgesänge, Untergänge von Tag zu Tag oder auf den Tag X hin, Lust am Verrat und am Vergessen eher als historische Erinnerungsarbeit.[3] Und ganz und gar unzeitgenössisch muß Peter Weiss uns erscheinen als ein Schriftsteller des andauernden Exils. Er ist nie nach Deutschland zurückgekehrt. Ein schwedischer Kommunist hat dieses Werk geschrieben für deutsche, aber nicht nur deutsche Leser, die dieses Buch in Gebrauch nehmen sollen, für politisch interessierte Leser. Mehr als im Westen noch hoffte er auf eine Rezeption in der DDR, wo zum ersten Mal bestimmte historische Wahrheiten (die Moskauer Prozesse, der Nichtangriffspakt zwischen Hitler und Stalin) im Schutz der literarischen Fiktion über den Ladentisch gingen.[4] Doch gibt es, was viele Freunde wollten,[5] nicht einfach eine Orientierung oder politische Praxis her. Das Buch ist nicht geradlinig genug für einen linken Heimatroman. Es ist kämpferisch nicht im Sinne einer operativen Literatur, sondern eher in der Überwindung, der 'versuchten' Überwindung des Selbstzweifels, des Identitätsverlusts, der Selbstbehauptung in der Niederlage eher als in der Verkündigung von Zukunftsgewißheit, von Vor-

[3] Vgl. hierzu: K. R. Scherpe, *Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne.* In: A. Huyssen / K. R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 270-301 (rowohlts enzyklopädie).

[4] In der DDR erschien 1983 im Berliner Henschelverlag eine dreibändige Ausgabe mit einem Nachwort von Manfred Haiduk. Der hier vorgelegte Text enthält einige Korrekturen des Autors gegenüber der Suhrkamp-Ausgabe.

[5] So z. B. Wolfgang Fritz Haug, in Götze / Scherpe (Anm. 2), S. 29-40.

bildhaftigkeit. Zu fragen ist doch, was eigentlich fehlt an politischer Kultur in Deutschland Ost und West, was es bedeutet, daß eine 'Ästhetik des Widerstands' von einem Außenseiter des Kulturbetriebs und des politischen Lebens, von einem Exilierten geschrieben werden mußte.[6]

Was ist in der *Ästhetik des Widerstands* zu lesen? Peter Weiss entwickelt eine kollektive Fiktion vom antifaschistischen Widerstand und von der Geschichte der Arbeiterbewegung. Schauplätze sind Berlin bis 1937, dann Spanien im Bürgerkrieg bis 1938, nach der Niederlage der Republik Paris und Stockholm bis zur deutschen Kapitulation von 1945. Die Handlung folgt sowohl der politischen Geschichte des Widerstands wie auch in Teilen den Stationen der Emigration des Autors Peter Weiss. Die politischen Handlungsräume des Romans werden historisch erweitert durch eine Art Kunst- und Kulturgeschichte aus der Sicht der Unterdrückten, der Verlierer und Geschlagenen der Geschichte, wie sie z. B Brecht in seinem Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* zur Sprache bringen wollte. In Peter Weiss' Romanfiktion sind junge Arbeiter und Widerstandskämpfer die Hauptfiguren, die im Pergamonmuseum von Berlin, beim Lesen von Kafkas *Schloß*-Roman und Dantes *Divina Commedia*, beim Betrachten von Géricaults *Floß der Medusa* oder Picassos *Guernica*-Bild 'für sich' diejenigen Bedeutungen der Kunstwerke erschließen und erobern, die mit ihrem Leben und ihrem Handeln verbunden sind. Diese ästhetische Erfahrung steht im Gegensatz zur herrschenden Kultur, welche die Bilder und die Bedeutungen der Bilder 'in Besitz' nimmt und die Unterprivilegierten von vornherein vom künstlerischen Genuß und von künstlerischer Erkenntnis ausschließt.

Die Romanfiktion dokumentiert historische Realität. Weiss war ja zuvor, in den 60er Jahren, der Autor von

[6] Beschämend ist in diesem Zusammenhang das Urteil eines bundesdeutschen Rezensenten, Gert Ueding, der Peter Weiss vorwirft, er habe seine « unglückselige Heimatlosigkeit » durch « Untätigkeit und fehlende Geistesgegenwart » selbst verschuldet (FAZ Nr. 151 vom 4.7.1981).

Dokumentarstücken: *Die Ermittlung*, *Vietnam-Diskurs*, *Trotzki im Exil*. Die jungen Widerstandskämpfer im Roman — Hans Coppi, der Arbeitersohn, und Heilmann, der Intellektuelle aus der Hölderlinstraße — waren realiter Mitglieder der Widerstandsgruppe Schulze-Boysen/Harnack (der sogenannten Roten Kapelle) und wurden von den Nazis im Sommer 1943 in Berlin Plötzensee hingerichtet. Weiss schildert im dritten Band diese Szene mit grauenhafter Genauigkeit.[7] Lenin und Herbert Wehner, Willi Münzenberg, der später abtrünnige Leiter des Kommunistischen Jugendverbandes, und Bertolt Brecht, der kommunistische Stückeschreiber, treten als Personen und Zeugen der Geschichte auf, 'ihrer' Geschichte im größeren historischen Zusammenhang. Aus dokumentarischem Material erarbeitet sind auch die für die Romanfiktion besonders wichtigen Frauengestalten: Rosalinde Ossietzky, Karin Boye, die schwedische Schriftstellerin, die Selbstmord begeht, Lotte Bischoff, die Widerstandskämpferin, die von der illegalen KPD aus Schweden nach Deutschland eingeschleust wurde. Alle diese Figuren stehen im Beziehungsgeflecht einer kollektiven historischen Fiktion, mit ihren Geschichten wird die Geschichte nacherzählt, aber auch neu konstruiert. Ingesamt wird sie berichtet von einem Ich-Erzähler. Auch dieser Ich-Erzähler ist mehr als eine Einzelperson. Er ist 1917 geboren und — dies ist bezeichnend — als Person 'namenlos', auf der Suche nach einer künstlerischen und politischen Identität.

In Interviews und Gesprächen wurde Peter Weiss immer wieder danach gefragt, welche Bedeutung er der Ich-Figur im Aufbau des Romans gebe, was das überhaupt für ein 'Roman' unter dem Titel *Ästhetik des Widerstands* sei.[8] Man suchte Begriffe, um das ungefüge Werk zu klas-

[7] Zum Thema einer Ästhetik des Schreckens im Werk von Peter Weiss vgl. K.H. Bohrer, *Katastrophenphantasie oder Aufklärung?* In: Merkur 332 (1976), S. 85 ff. - A. Söllner, *Peter Weiss 'Ästhetik des Widerstands', gelesen von einem Sozialwissenschaftler.* In: Leviathan 12 (1984), S. 368-404.

[8] Vgl. hierzu die zahlreichen Äußerungen in dem Sammelband

sifizieren. Im Gespräch mit Burkhardt Lindner hat Peter Weiss einmal folgendermaßen geantwortet:

> Es « hat sich ergeben, daß im ersten Band das Milieu geschildert wird, in dem diese Ich-Figur zu Hause war, und die Menschen drum rum... Im zweiten Band gibt es dann eine Art von Individuation des erzählenden Ich... Mancher hat einen Entwicklungsroman, einen Bildungsroman gewittert; da kommt ein Ich und macht Erkenntnisse... Daß die Ich-Figur wieder verschwindet, ergab sich aus der Form... Sie mußte im dritten Band wieder zu dem ursprünglichen Begriff dieser Figur werden, zu einer Figur, die schildert und eine ganze Zeit zur Sprache bringt. »[9]

Germanistische Literaturwissenschaft hat zweifellos eine besondere Witterung für den Bildungsroman und findet ihn in der Literatur des 20. Jahrhunderts zum Teil auch noch dort, wo er nun wirklich nicht mehr als Erzählform gelten kann: in der Geschichte einer eben nicht mehr fraglos auf individuelle Selbstbestimmung, Emanzipation und innere Handlungsfähigkeit abzielenden Persönlichkeit.[10] Wenn ich mich nicht täusche, so hat Peter Weiss in der literarischen Form seines Romans die historisch-ästhetische Unmöglichkeit des Bildungsromans des 19. Jahrhunderts auf exemplarische Weise fixiert. Die « Art von Individuation », die er in drei Stufen des Gesamtwerks zur Geltung bringt, verbürgt nicht einfach einen linearen Fortgang und Fortschritt des handelnden Individuums, sondern ist zurückgenommen in dessen Reflexion, in eine Haltung des Registrierens und Kommentierens des historischen Materials. Im Erzählmuster des Romans handelt das Erzähl-Ich immer an der Grenze des Identitätsverlusts, in ständiger Gefährdung als Widerstandskämpfer, aber auch im Zwiespalt mit den Gesinnungsgenossen und sich

von R. Gerlach und M. Richter (Hg.), *Peter Weiss im Gespräch*, Frankfurt a. M. 1986.

[9] P. Weiss, *Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe.* (Gespräch mit Burkhardt Lindner). In: Götze/Scherpe (Anm. 2), S. 154.

[10] Ausgeführt in: K. R. Scherpe, *Reading the 'Aesthetics of Resistance': Ten Working Theses.* In: New German Critique 30 (1983), S. 97-106.

selbst. Das Motiv der Identitätssuche wird übertragen auf verschiedene Figuren, die sich zur Identifikation anbieten, die mythologische Leitfigur des Romans, Herakles, die Dichter Rimbaud und Hölderlin, Heilmann, Hodann und die historisch gegenwärtigen Widerstandskämpfer. Sie alle sind Bausteine eines « Rebus », wie Peter Weiss sagt, eines Bilderrätsels, in dem die individuelle Selbstbehauptung und Handlungsfähigkeit in der Fiktion des kollektiven Handelns zusammengeführt und erprobt werden soll.

Beim Lesen des ersten Bandes ist man zunächst einmal beeindruckt von der ungeheuren Anstrengung, ja der Unmöglichkeit, die in der Romankonstellation bewegten Widersprüche zur Synthese zu bringen. Kunst und Politik zum Beispiel, die Literaturrevolution des DaDa und die politische Revolution, werden in der Züricher Spiegelgasse von 1916 überraschend zusammengeführt. Das moralische Bekenntnis wird eingebunden in die ästhetische Konstruktion: Nichts darf verschwiegen werden, weder die grauenhaften Folgen der Moskauer Prozesse und des Hitler-Stalin-Paktes für die kommunistische Bewegung noch der Terror in den eigenen Reihen, auch nicht der plakative Optimismus, mit dem Sozialisten und Kommunisten sich über ihre historischen Niederlagen hinwegtäuschten. Was die Kunst vermag, ist gerade dies: auszudrücken, was nicht einfach auf den Begriff zu bringen ist, auch *die* Kräfte namhaft machen und zu kennzeichnen, die der politischen Vernunft konträr sind: das Unbewußte, Triebhafte, Gewaltsame, das ebenso kollektiv wirksam ist wie die organisierte Vernunft — nur zumeist destruktiv, zerstörerisch.[11] Beeindruckend ist, daß der politisch überzeugte Autor sich diesem 'Inferno', wie er unter Berufung auf Dantes *Divina Commedia* sagt, bedingungslos stellt, daß er keine, wie Christia Wolf das nennt, « Angst vor der Abweichung » kennt.[12] Nur mit diesem Eingeständnis und mit der Be-

[11] Vgl. hierzu z. B. die Reflexionen von Peter Weiss' Antipoden H.M. Enzensberger, *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang.* In: Kursbuch 52 (1978), S. 6.

[12] Vgl. hierzu: K.R. Scherpe, *'Dieses Gefühl einer Lücke'. Neue Romane von Christa Wolf, Alfred Andersch und Peter Weiss als*

wußtheit der eigenen Triebnatur — so will Peter Weiss sagen — läßt sich überhaupt so etwas wie 'subjektive politische Handlungsfähigkeit' erreichen. Unter dieser Voraussetzung thematisiert er die historische Zeit, die sich irrational darstellende politische Macht und die Eingrenzung der Handlungsspielräume derjenigen, die Widerstand leisten. Und unter diesen Bedingungen stellt Peter Weiss speziell der Kunst die Aufgabe, das Gestaltlose und Irrationale *nicht* auszugrenzen, vielmehr es in der Sprache zu präzisieren, das Widrige und auch das Unfaßbare, Imaginäre vorstellbar zu machen und nicht etwa — die Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Realismus im Roman zeigt es — vorgegebene politische Wahrheiten zu illustrieren, individuelles Leiden und antagonistische Widersprüche programmatisch zu betonen.

Kann und soll der Leser der *Ästhetik des Widerstands* zur Identifikation mit dem Gelesenen kommen? Bedenken tauchten auf, zwei Fragen an diesen Autor und an diesen Roman, die einem identifikatorischen Leseverhalten widerstreiten. Wie kann ein einzelner, so hat auch die Kritik gefragt, ein trotz sozialistischer Gesinnung doch allemal bürgerlicher Schriftsteller, es sich überhaupt zutrauen und zumuten, im Namen des Proletariats, der Unterdrückten aller Länder und Zeiten zu schreiben? Ist das nicht eine anachronistische Hypostasierung des Autorsubjekts? Ist das nicht doch eine Anmaßung, « roter Heiligenschein ums eigene Haupt »,[13] wie ein Rezensent hämisch schrieb? Weiss gab ungewollt das Stichwort für die kritische Nachfrage, indem er äußerte, er habe sich, seinem bürgerlichen Ich, gewissermaßen eine proletarische «Wunschautobiographie» geschrieben.[14] Peter Weiss hat diesen Widerspruch genau

Muster antifaschistischer Literatur für die Gegenwart. In: L. Winckler (Hg.), *Antifaschistische Literatur. Prosaformen*, Bd. 3. Königstein Ts. 1979 (Literatur im historischen Prozeß Bd. 12), S. 227-253.

[13] So Franz Schonauer in seiner Besprechung des ersten Bandes im Berliner Tagesspiegel vom 7.12.1975.

[14] Peter Weiss hat diese eigene Äußerung zu seinem Buch im Nachhinein sehr bedauert, da sie zum Anlaß für eine den Autor diffamierende Rezeption wurde. Vgl. das Gespräch mit Rolf Mi-

gekannt und schmerzhaft empfunden: Fürsprecher von Handlungen zu sein, die er selber nicht ausgeführt hat, als Künstler doch stets Distanz zu wahren zum sozialen Leben und zur politischen Praxis, die darzustellen ist, eine notwendige ästhetische Distanz gegenüber dem Leben, um *über* dieses Leben künstlerisch etwas aussagen zu können.

Was meint Weiss überhaupt mit dem Wort 'proletarisch' als Arbeitsprämisse für seinen Roman? Wie kann er die Kluft überwinden zwischen seinem eigenen realen Ich als bürgerlicher Autor, seiner Rolle als intellektueller Fürsprecher, als Anwalt einer noch ausstehenden Kulturrevolution und den in jedem Falle « anderen », den Proletariern, den Unterdrückten, denen er ein Handlungsbewußtsein *zuschreiben* möchte? In einem Brief nach Erscheinen des ersten Bandes bemerkt Weiss, daß er das Wort « Wunschautobiographie », die Erfindung eines proletarischen Ich, doch eigentlich gar nicht nötig gehabt hätte. Seine reale Biographie erscheint ihm im Rückblick als « proletarisch » in bestimmtem Sinne:

> « Aufgrund meiner Erfahrungen erweiterte ich von früh an den Begriff des Proletariats. Das Unbeheimatetsein, die ständige existentielle Unsicherheit, die ökonomische Notlage, die elenden Wohnverhältnisse, das Außenseitertum des Emigranten, seine Unerwünschtheit in jedem Land, dies alles sind Punkte, die von mir ohne Schwierigkeiten in das Leben eines von den kulturellen Gütern Ausgeschlossenen überführt werden konnten. Nur eine äußerst geringe Verschiebung von meiner 'bürgerlichen' Herkunft zur proletarischen war notwendig, um zur Identifikation mit dem Roman-Ich zu kommen. »[15]

Wichtig an dieser Selbstvergewisserung ist wohl nicht die Frage, ob Weiss einen richtigen oder falschen *Begriff* vom Proletariat hatte, auch geht es nicht nur um eine Selbstlegitimierung. Wichtig ist das Benennen eines historischen Zustands, einer Erfahrung, die das reale Ich und das Roman-Ich verbindet: die Erfahrung der Heimatlosigkeit, der Bindungslosigkeit und der Sprachlosigkeit. Diese Erfah-

chaelis: « Es ist eine Wunschautobiographie », nachgedruckt in Gerlach / Richter (Anm. 8), S. 216-223.

[15] Brief von Peter Weiss an den Vf. vom 2.7.1977.

rung, so Weiss, gelte für den exilierten Schriftsteller wie für den Arbeiter in einer bestimmten Perspektive: der der kulturellen Emanzipation bzw. Unterdrückung. Diese Erfahrung des *Nicht*-Identischen, des *Nicht*-Geborgenseins, der Sprachlosigkeit angesichts eines Herrschaftsapparats, der einem die eigene Sprache nimmt, kennzeichnet Weiss als 'proletarisch'.

Vielleicht — so könnte man meinen — ist es diese historische Erfahrung, die heute durchaus aktuell ist. Die kapitalistische Unterhaltungsindustrie im Zeitalter der elektronischen Medien hat andere Mittel entwickelt, um dasselbe zu erreichen: die Behinderung und Zerstreuung von Identifikationsmöglichkeiten, die Verhinderung des *eigenen* Sehens und Sprechens. Mit Peter Weiss' Emphase wäre zu sprechen vom Betrug am eigenen Vorstellungsvermögen durch eine unermeßliche « audiovisuelle Integration ». Die Kulturarbeit, die Peter Weiss' Roman praktiziert, meint jedenfalls dies: den Kampf um die Ausdrucksfähigkeit, um das Vorstellungsvermögen, um die historische Phantasie. Der Schriftsteller kann diese Fähigkeiten und Vermögen nicht schaffen, einen Verlust kompensieren, aber er kann sie evozieren, historisch erinnern. Weiss erfindet Romanfiguren, die eben *darum* kämpfen, wenn sie sich den zunächst für sie nicht bestimmten Kulturgütern, den Büchern und Bildern trotzig und zögernd annähern, ihnen *andere* Bedeutungen geben.

Ein zweites Bedenken und eine Frage, ebenso auf eine mögliche aktuelle Bedeutung gerichtet, betrifft die *ästhetische Konstruktion* des Romans, die ja zugleich eine politische sein soll. Zu fragen ist, ob die Annahme eines individuellen Ich, bürgerlich oder proletarisch, und die Behauptung eines historischen Subjekts, ob nun Arbeiterklasse oder Hegemonie der Unterdrückten, tragfähig sein kann für die Konstruktion eines modernen Romans, für den die historischen Avantgardebewegungen und die 'Krise des Romans' doch vorauszusetzen sind. Wird hier nicht doch in gewissem Sinne eine kulturelle Identität (persönlich, historisch) vorgegeben, die eigentlich zu suchen ist, womöglich nicht zu finden ist? Das Roman-Ich, geboren 1917 mit der Oktoberrevolution hat für den Roman zunächst

einmal eine integrierende Funktion. Es schafft durch seinen Bericht und seine Erzählung eine sprachliche Homogenität, eine stilistische Integration, die der Sprachlosigkeit der Unterdrückten entgegensteht. Nun kann man allerdings aus dem Roman selber herauslesen, daß Peter Weiss diese 'subjektzentrierte Struktur' nicht durchweg gelten läßt, vielmehr in vielen Handlungsstücken, in Figurenkonstellationen und surrealistisch anmutenden Passagen so etwas wie die 'Dezentralisierung' des Subjektszentrums des Romans betreibt.[16] Der Ich-Erzähler tritt zurück hinter andere Figuren, die gleichsam an der Peripherie des Romans weitere Ich-Instanzen aufbauen, z. B. Brecht, welcher der kunstfeindlichen Parteidogmatik listig entgegenarbeitet, Willy Münzenberg, dessen kulturrevolutionärer Aktivismus den Parteikonsens bricht, der Arzt Hodann, der sich bei Kriegsende dem Zwang zur Aktionseinheit aus humanitärer Verantwortung zu entziehen weiß. Falsch wäre es, daraus den Schluß zu ziehen, daß ausgerechnet Peter Weiss ein Gegeneinander von Parteilichkeit und Dissidententum literarisch illustrieren wollte. Es geht um etwas ganz anderes, ein ästhetisches und auch kulturpolitisches Konzept, das an den italienischen Marxisten Antonio Gramsci erinnert. In der ästhetischen Konstruktion des Romans wendet sich der Chor der Stimmen, der Dialog, die Mehrstimmigkeit 'als Struktur' direkt oder indirekt gegen den Monolog der einen Erzählerstimme: gegen die *eine* berichtete, orientierende Autorität.

Man hat gesagt, daß Peter Weiss in seinem Romanwerk das Historische nur utopisch entfaltet habe: Sowohl seine belesenen und um ihre Bildung ringenden Arbeiter wie auch seine Vorstellungen vom Widerstands- und Befreiungskampf der Unterdrückten/des Proletariats hätten keine historische Realität. Dies Urteil mag berechtigt sein, wenn daraus nicht einfach ein Vorurteil des Interpreten und Lesers abgeleitet wird. Weiss hat keineswegs ein auf den

[16] Vgl. hierzu: K.R. Scherpe, *'Ideological', 'Protoideological', 'Unideological'. Literary Practice as Rough Country for Ideology Theory?* In: S. Hänninen and L. Paldán (Hg.), *Rethinking Ideology: A Marxist Debate*, Berlin und New York 1983, S. 104-108.

Begriff der Geschichte hin geschriebenes Befreiungsepos im Stile des sozialistischen Realismus verfaßt. Sein Roman ist in den letzten Passagen im Konjunktiv geschrieben.[17] 1945 ist für ihn nicht nur ein historisches Datum der Befreiung vom Faschismus, sondern auch ein Datum der Niederlage für die Idee der politischen Aktionseinheit der antifaschistischen Kräfte. Ein Begriff des historischen Romans, der eine geschlossene Romantotalität voraussetzt, war für die *Ästhetik des Widerstands* aus verschiedenen Gründen nicht praktikabel. Georg Lukács' Position der 30er Jahre (ästhetischer Klassizismus und politische Volksfront) konnte nicht zur Leitidee einer *Ästhetik des Widerstands* der 70er Jahre werden. Peter Weiss praktiziert in seinem Roman so etwas wie eine Archäologie von Herrschaft und Unterdrückung und was die Kunstbeschreibungen angeht eine Geschichte der historischen Erinnerung. Dabei gerät die politisch-aufklärerische Konzeption des Romans immer wieder in den « gefährlichen Bezirk » des Unbewußten, des die Vernunft Bedrohenden, in die Realität eines gesellschaftlichen Handelns, das mit einer programmatischen historischen Vernunft nicht übereinstimmt. Ein Historiker der deutschen Arbeiterbewegung, Wolfgang Abendroth, hat gesagt, daß Weiss als Schriftsteller ohne eigene Erfahrung von dem, was er schreibt, dennoch die alltägliche Erfahrung der Arbeiterbewegung getroffen habe, genauer begriffen habe als jede programmatische Geschichtsschreibung.[18] Offenbar hat der künstlerische Eingriff in das historische Material genau die Dimension der Lebensrealität getroffen, die in der ideologisch geformten Geschichtsschreibung nicht zur Sprache kommen kann. Weiss trifft in seiner Darstellung die 'imaginären' Beziehungen der Subjekte zu ihren 'realen' Existenzbedingungen.[19]

---

[17] Vgl.: B. Lindner, *Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils.* In: Götze/Scherpe (Anm. 2), S. 85-94.

[18] L. und W. Abendroth, *Die 'Ästhetik des Widerstands' als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung.* In: Götze / Scherpe (Anm. 2), S. 18-28.

[19] Vgl. die für eine Ideologietheorie literarischer Texte taugliche Konzeption von L. Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg, Westberlin 1977, S. 135.

Peter Weiss' Konstruktion von Geschichte ist eine *ästhetische* Konstruktion, die sich von der 'realen' Geschichte ablöst, ohne deshalb unhistorisch zu werden. Man kann nachweisen, daß die *Ästhetik des Widerstands* nach dem Muster von Dantes *Divina Commedia* konzipiert ist.[20] So kommt der erste Band auf die magische Zahl von 33 Erzählabschnitten, zuzüglich des einleitenden Pergamon-« Gesanges ». Bis ins Detail finden sich Spuren der Danteschen Tierallegorese und Assoziationen an die Beatrice-Geschichte. Wichtiger noch ist der morphologische Wert des Danteschen Werkes. Das Grundmuster von Inferno-Purgatorio-Paradiso hat Weiss seinem dreibändigen Werk als Bauform zugrundegelegt. « Inferno » steht für die selbstsichere Herrschaftswelt und für gewaltsame Unterdrückung, « Purgatorio » für die Zone des Zweifels, der Gegenwehr und der versuchten Veränderung, « Paradiso » nicht für eine Jenseitswelt der Erlösung, sondern (in der Säkularisierung der Danteschen *Commedia*) für die Leere nach der Zerstörung. Der dritte Band erzählt vom Todeskampf der Antifaschisten, von den Hoffnungsspuren in der erlittenen Niederlage und Leere. — Der kundige Weiss-Leser wird von dem durchgreifenden Bezug auf Dante nicht überrascht sein. Die Dokumentarstücke der 60er Jahre, von dem Auschwitz-Stück *Die Ermittlung* bis zu *Trotzki im Exil*, sind nachweisbar nach dem ästhetischen Modell des Danteschen Welttheaters geschrieben.

Gleichzeitig mit seinem Bekenntnis zum Sozialismus entwickelte Peter Weiss im Jahre 1965 in zwei Aufsätzen sein ästhetisches Modell einer säkularisierten *Divina Commedia.* Für die Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* bedeutete dies, daß der kollektiven Fiktion des Geschichts-

---

[20] Zum Dante-Komplex vgl. R.D. Krause, *Faschismus als Theorie und Erfahrung. 'Die Ermittlung' und ihr Autor Peter Weiss*, Frankfurt a. M., Bern 1982; M.C. Schmitt (Anm. 2); K.R. Scherpe, *Die 'Ästhetik des Widerstands' als 'Divina Commedia'. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte.* In: « Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR », Jg. 1986, Nr. 1/G, S. 372-380, auch in: Rudolf Wolf (Hg.): *Peter Weiss - Werk und Wirkung.* Bonn 1987, S. 88-99.

romans eine ästhetische Konzeption zur Seite stand, die geeignet war, den historischen Prozeß zu 'verdichten' und in gewissem Sinne 'stillzustellen'. Dantes politische und poetische Welt wird nicht historisiert, sondern in Analogie gesetzt zum Universalprojekt einer « Ästhetik des Widerstands ». Diese Konzeption entspricht einer anderen zur künstlerischen Bewältigung des Universalprojekts: Die Überführung der individuellen Handlungen und Charakteristiken in ein kollektives Deutungsmuster steht bei Peter Weiss offensichtlich im Zeichen der *Allegorie*. Konkretes Leben und sinnhafte Abstraktionen werden allegorisch kurzgeschlossen. [21]

Wie nun stellt sich Peter Weiss einen befreienden, die Handlungs- und Widerstandsfähigkeit stärkenden Umgang mit der Kunst vor, wie ist eine *Ästhetik* des Widerstands zu praktizieren, im Roman und beim Lesen des Romans? [22] Die Proletarier und Widerstandskämpfer, die der Autor als 'reale' Figuren benennt und doch erfindet, sind gewiß nicht zu vergleichen mit den Eisenwalzern von Mannesmann, wie Gerd Fuchs dies einmal mißverständlich getan hat, [23] um so zu demonstrieren, daß die Erfindung von künstlerisch interessierten Arbeitern bei Peter Weiss ganz und gar außerhalb der Realität liegt. Nun schreibt Weiss allerdings keinen naturalistischen Roman, keinen Sozialroman wie Zola, er schreibt auch nicht dokumentarisch wie Günter Wallraff. Die Arbeiter in der *Ästhetik des Widerstands* sind Kunstfiguren; sie stehen gewissermaßen Modell für die Möglichkeit (die *verhinderte* Möglichkeit), sich als Ausgeschlossene dennoch mit Kunst zu befassen, die Möglichkeit eine *eigene* Kultur zu erobern.

Die *Ästhetik des Widerstands* als historischer Roman

[21] Vgl. hierzu den wichtigen Beitrag des dänischen Übersetzers der *Ästhetik des Widerstands* N. Brunse, *Æstetikkens modstand*. In: « Informationen », Kopenhagen, vom 18.12.1986, S. 11.

[22] Ich folge hier z. T. einem früheren Aufsatz: *'Die Ästhetik des Widerstands'. Antworten eines lesenden Arbeiters?* In: Weimarer Beiträge 1978, S. 155-163.

[23] G. Fuchs, *Die Beute des Herakles*. In: « Kontext » 1: *Literatur und Wirklichkeit*, hg. v. U. Timm und G. Fuchs, München 1976, S. 258-269.

stellt uns als Leser hinein in den illegalen Widerstandskampf von 1936 in der Reichshauptstadt Berlin. Die Extremsituation des antifaschistischen Widerstands nimmt Peter Weiss als Modellsituation für die Behinderungen des Denkens und Handelns, die den Arbeitern im Kapitalismus auferlegt sind. Der « Weg heraus aus der geistigen Unterdrückung war ein politischer » (Bd. 1, S. 56). In diesem Satz rafft der als kollektives Ich gefaßte Erzähler seine Parteilichkeit zusammen, die Gültigkeit hat auch dort, wo sie im Horizont der historischen Ereignisse und der persönlichen Erfahrungen in Frage gestellt sind. Sie ist bedroht in der extremen Rückzugsposition der proletarischen Widerstandskämpfer, die Weiss chiffrenhaft benennt mit dem Motiv der proletarischen Küche:

> Der Küchenraum, der sich langsam verschattete... stellte eine Eingeschlossenheit dar, die uns, die wir um den Tisch saßen, das Gefühl einer überwältigenden Niederlage aufzwingen wollte. Außerhalb dieser Zelle, hinter den bröckelnden Mauern... war nur Feindlichkeit, hier und da durchsetzt von ähnlich kleinen verriegelten Räumen, die immer seltener wurden... Jedes Wort mußte aus der Machtlosigkeit herausgesucht werden, um jenen Ton zu treffen, mit dem wir uns seit mehr als vier Jahren Ausdauer, Zuversicht und Lebenskraft zusprachen. (Bd. 1, S. 26f.)

In der Niederlage, von der Gewalt des Faschismus zum Schweigen gebracht, muß der politische Kampf neu beginnen mit der gemeinsamen Suche nach persönlicher Identität, die Voraussetzung ist für eine haltbare politische Solidarität. In die Kluft, die sich historisch aufgetan hat zwischen politischer Überzeugung und Handlung einerseits und proletarischer Lebenswirklichkeit andererseits, stellt der Autor die *Ästhetik des Widerstands*:

> Inzwischen gehörten die Versuche, der Sprachlosigkeit zu entkommen, zu den Funktionen unsres Daseins, was wir dabei fanden, waren erste Artikulierungen, es waren Grundmuster, von denen aus das Verstummen überwunden und die Schritte in einen kulturellen Bereich vermessen werden konnten. Unsre Auffassung einer Kultur stimmte nur selten überein mit dem, was sich als ein riesiges Reservoir von Gütern, von aufgestauten Erfindungen und Erleuchtungen darstellte. Als Eigentumslose näherten wir uns dem Angesammelten zuerst beängstigt, voller Ehrfurcht, bis es uns klar wurde, daß wir dies alles mit unsern eigenen Bewertungen zu

füllen hatten, daß der Gesamtbegriff erst nutzbar werden konnte, wenn er etwas über unsre Lebensbedingungen sowie die Schwierigkeiten und Eigentümlichkeiten unsrer Denkprozesse aussagte. (Bd. 1, S. 54)

Abends sind meine Arme zwei Meter lang, sagte Coppis Vater, beim Gehn schleifen die Hände auf dem Boden. In diesem Bild zeichnete sich alles ab, was uns in den Jahren des Heranwachsens an Literatur und Kunst nahgekommen war. (Bd. 1, S. 56)

Die Beschäftigung mit der Kultur, die nicht die eigene ist, wird nicht als Flucht gefaßt, nicht als Anpassung, auch nicht einfach als Aneignung eines Erbes, sondern als Auflehnung, als « Vorbereitung einer Eroberung » (Bd. 1, S. 53). Sie ist Kampf im doppelten Sinne: ein Sichfreikämpfen aus dem tagtäglichen Verschleiß der Arbeitskraft und ein Freikämpfen der kulturellen Güter von den Bedeutungen, die sie haben als eine Kunst der Herrschenden.

Die Erfahrungen des Widerstands erlauben auch hier keine einfache Identifikation. Im gedämpften Licht vor dem Pergamonfries sehen die jungen Arbeiter die « Geschlagenen und Verendenden » (Bd. 1, S. 13), im Getümmel der Schlacht aber auch die gesammelte Kraft, welche die gewaltsame Veränderung als « unabwendbare Folge » ahnen läßt (Bd. 1, S. 11). Herakles ist ihnen ein « Fürsprecher des Handelns », ein Freund der Armen, aber auch ein Verräter, weil seine produktive Kraft doch zuerst den Herrschenden nützt. Vor den Kunstwerken des bürgerlichen Realismus erkennen sie den Widerspruch, « daß das, was vom Volk ausging, erst auf einer höheren Ebene Gestaltung fand » (Bd. 1, S. 63): dort, wo es als « authentischer Ausdruck nicht mehr zuverlässig » war. So erhielt die Arbeit erst im Kunstwerk kulturelle Bedeutung. Die Arbeiter *vor* dem Kunstwerk suchen nach Anhaltspunkten, um diese Bedeutung für sich zurückzuerobern. Dabei nehmen sie Abstand von dem scheinbar Vertrauten und suchen gerade im Fremden, das auch den Herrschenden oft fremd war, für sie jedoch aus Prinzip unzugänglich gemacht wurde und schwer zu erobern ist, die Spuren einer verhinderten Authentizität: ihr Leben in der Kunst.

In Menzels *Eisenwalzwerk* sehen sie eine falsche Lobpreisung der Arbeit an sich, die verschleiert, daß diese

Arbeit nicht den Arbeitern gehört. In den Fluchtlinien des Bildes jedoch ist versteckt jene Figur des Fabrikherrn zu entdecken, von dem aus dieses Bild der Arbeit dirigiert wird. — Picassos *Guernica*-Bild begreifen sie ohne Vorbehalt als das ihrige. Seine Fremdheit bestimmen sie als Herausforderung, seine scheinbare Vieldeutigkeit als Aufforderung, ihre Wahrnehmungsfähigkeit zu erweitern, um die für sie notwendige Eindeutigkeit neu zu gewinnen. Gerade weil die « äußere Schicht der Wirklichkeit... abgehoben worden » war, erscheinen ihnen « Unterdrückung und Gewalt, Klassenbewußtsein und Parteilichkeit, Todesschrecken und heroischer Mut » in einer « neuen Ganzheit » zusammengeschlossen; durch sie « wurde dem Feind eine Abwehr entgegengestellt, die unbesiegbar war ». (Bd. 1, S. 334 f.) Gerade weil diese Einheit von den Betrachtern selber hergestellt, mit ihren Sinnen und ihrem Verstand erarbeitet werden muß, ist dieses Bild von Bedeutung für ihren Kampf. Daß auch in Picassos *Guernica* der Grundriß der proletarischen Küche — die Chiffre für die Widerstandszelle — erkennbar ist, erscheint dann schon als große Selbstverständlichkeit.

Der proletarische Blick auf die 'klassischen' Kunstwerke der Vergangenheit und die 'modernen' aus der Gegenwart ist nun nicht jener böse Blick, der das Angeschaute erstarren läßt oder vernichtet. Auch wechseln die Werke dadurch, daß man sie anders anschaut, noch nicht den Besitzer. Ausgeblendet bleibt die bürgerliche Verfassung der Kunst, ihre Institutionalisierung. Der Zugang zum Museum muß nicht erkämpft werden. Ebensowenig im Blickfeld dieser Ästhetik des Widerstands liegt das Konzept einer Kulturrevolution, in der die Kunst 'direkt' und 'operativ' als Praxis sich bewähren soll. Die ästhetische Erfahrung, die Peter Weiss' proletarische Helden der feindlichen Wirklichkeit abtrotzen, ist der 'Form' nach noch die bürgerliche: Kopfarbeit, reduziert auf Kontemplation der Kunstwerke. Dem 'Inhalt' nach steht sie jedoch unversöhnlich im Gegensatz zum bürgerlichen Privileg des Kunstgenusses, polemisch gefaßt als schwelgerische Esoterik des 'Wahren', als Melancholie vor der schlechten Wirklichkeit.

Die in der historischen Fiktion des Romans begründete Fixierung des Ästhetischen auf die proletarische Erfahrung führt zu einer Umwertung der im Kanon der Literatur- und Kunstgeschichte für wertvoll erachteten Werke. Die proletarische Erfahrung, die der Autor verkürzt und chiffrenhaft zusammenfaßt als die von entfremdeter Arbeit, erzwungener Bindungslosigkeit, Heimatlosigkeit, Sprachlosigkeit und Kärglichkeit der Wohnverhältnisse, läßt sich nicht verbinden zu epischen Eindrücken, wie sie der bürgerliche Bildungsroman dem Leser schenkt:

> Weil von Wilhelm Meister an bis zu den Buddenbrooks die Welt, die in der Literatur den Ton angab, gesehn wurde für die Augen derer, die sie besaßen, konnten das Hauswesen mit solcher Liebe zum Detail und die Persönlichkeit im Reichtum aller Entwicklungsstadien umfaßt werden. Der Besitz prägte die Haltung, die den Dingen gegenüber eingenommen wurde, für uns indessen, denen der Wohnraum nie gehörte und der Aufenthaltsort eine Zufälligkeit war, war nur das Fehlende, der Mangel, die Eigentumslosigkeit von Gewicht. (Bd. 1, S. 134)

Die Proletarier in Peter Weiss' Roman bedenken ihre Unfähigkeit, sich jene bürgerliche Lebenswirklichkeit in ihren literarischen Erfahrungen verfügbar zu machen. Das Hauptquartier der proletarischen Erfahrung, die Wohnküche, ist denkbar weit entfernt von der wohlmöblierten Erziehung im deutschen Bildungsroman. Der humanistische Gehalt jener Bücher erreicht die Arbeiter nicht, weil der bürgerlich-idealistische Normalhaushalt an Erfahrungen und Ideen ihnen keinen Eindruck macht. So kann es geschehen, daß die scheinbar fremde Welt der Romane und Erzählungen Franz Kafkas diesen Proletariern weniger fremd ist. Die Erfahrung der Vernichtung von Menschen und die leidenschaftliche Auflehnung ist den antifaschistischen Widerstandskämpfern näher als die utopische Versicherung von Humanität. Kafkas *Schloß* ist ihnen ein Proletarierroman, weil darin die Abhängigkeit von einem anonymen Herrschaftssystem zum Ausdruck kommt, eine Abhängigkeit, die so weit verinnerlicht wird, daß sie den Abhängigen als selbstverständlich erscheint. « Was in Kafkas Buch zu lesen war, versetzt mich nicht in Hoffnungslosigkeit, sondern beschämte mich. » (Bd. 1, 177)

Es wird soweit deutlich geworden sein, wie Peter Weiss in seiner historischen Fiktion das Verhältnis von Kunstrezeption und politischem Handeln begreift. Deutlich wird sicher auch der Abstand, den der Leser von dieser historischen Fiktion heute möglicherweise hat. Zumindest methodische Bedenken sind geltend zu machen. « Ein Bild, das uns selbst enthielt », suchen die Proletarier in Weiss' Romanfiktion. Wenn wir diese Suche, diesen Wunsch nach Selbstbestimmung nun mit dem Begriff « ästhetische Erfahrung » belegen, so wird deutlich, daß Peter Weiss sehr einfach und auch sehr untheoretisch den möglichen Zusammenschluß von künstlerischer Produktivität und produktiver Rezeption der Kunstwerke annimmt. Und weitergehend noch, nimmt er eine Übereinstimmung an zwischen der Arbeit des Künstlers und der körperlichen Arbeit in der Produktion.

Dantes *Divina Commedia*, ein Werk, dem, wie schon gesagt, die *Ästhetik des Widerstands* als proletarisches Weltgedicht geradezu nachgebildet ist, wird von den Arbeitern im Roman auf einer Bank in der Nähe der Hedwigskirche in Berlin gelesen und studiert. Und dabei setzen die Arbeiter ihr Leben und ihre Arbeitserfahrung mit dem gleich, was Dante schuf, mit der Schreibarbeit, die diesem Buch noch ablesbar ist:

> Wir konnten den Anfang seiner Reise mit Schlaftrunkenheit vergleichen, wir kannten das plötzliche Absacken von dem, was wir vor Händen hatten, das Einsetzen des Traums, die Augenblicke, in denen der Greifhaken an der Kette des Krans dir an den Schädel schlagen, der Treibriemen der Maschine dir den Arm abreißen konnte, oder nachts, frühmorgens, da es sich nicht ausmachen ließ, ob das Zimmer, in dem wir uns befanden, Bestandteil eines Traums war oder ob der Traum über dein Zimmer herfiel, in diesem Zwischenzustand, umfangen von schwerer Müdigkeit, doch noch imstande, etwas zu sehen, zu hören, nach Gedanken suchend, um das Auftauchende, Spürbare gegenständlich zu machen, setzte er Buchstaben aufs Papier. (Bd. 1, S. 80 f.)

Weiss stellt eine einfache Entsprechung her, eine Analogie zwischen Dantes Schreibarbeit und der Industriearbeit (Greifhaken) und von dort aus zwischen produktiver künstlerischer Tätigkeit und produktivem Lesen der Ar-

beiter. Diese Gleichsetzung funktioniert aber nur durch die Annahme eines ganz bestimmten Dritten, das hier wie dort prägend ist: die *Anstrengung* der Arbeit, die *Gefährdung* und vor allem das Abgleiten der Realität in die Sphäre von Müdigkeit, Halbschlaf und Traum, die *traumatische* Durchdringung der Wirklichkeit. Ästhetische Erfahrung ist also nicht nur, sogar nur zu geringeren Teilen, als rationale Tätigkeit zu fassen. Im Unterschied zur Erkenntnis der Wissenschaft und zum Handeln der Politik muß ästhetische Erfahrung eintauchen in die Abgründe des Unbewußten, die Realität in der Tiefe begreifen, um sie zu bewältigen. In einem seiner letzten Briefe bezeichnete Peter Weiss die *Ästhetik des Widerstands* als Ausdruck seines Traums:

« Und auch wenn es so aussieht, als sei die 'Ästhetik des Widerstands' ein groß angelegter Roman über eine historische Epoche, mit einer bewußt durchgeführten psychologischen und politischen Entwicklungslinie, so ist er für mich doch vielmehr Ausdruck einer Methode, die ihren Grund nicht in den Widersprüchen und Kollisionen der äußeren Realität hat, sondern in dem schwer einzufangenden Element des Traums. »[24]

Einer der wenigen, der diese Dimension des Werkes genau verstanden hat, ist der DDR-Schriftsteller Volker Braun. Er schrieb seinerseits einen Traum auf über den realen und imaginären Gehalt der *Ästhetik des Widerstands*. Da es aber auch diesem politischen Autor nicht im Traume einfällt, vom Konzept des tätigen Widerstands abzulassen, träumt er über einen einzigen Satz: « wenn wir uns nicht selbst befreien, bleibt es für uns ohne folgen. »[25] — Der Verweis auf den Traum und das Traumatische meint keinesfalls ein Verwischen und Ignorieren der Realität. Es geht vielmehr um ein genaueres Begreifen der Realität in all' ihren Dimensionen. Die *Ästhetik des Widerstands* folgt

[24] Peter Weiss' Schreiben zur Ablehnung der Ehrendoktorwürde an den Dekan des Fachbereichs Gesellschaftswissenschaften und Philosophie der Philipps-Universität Marburg vom 2. Mai 1982, (Manuskript).

[25] V. Braun, *Traumnotiz*. In: Götze / Scherpe (s. Anm. 2), S. 10.

stets einer Dialektik von äußerer Realität des Tagesgeschehens und innerer Realität der Nachtgedanken, von Handlungswillen und Handlungsohnmacht, von klarem Verstand und Triebgeschehen. Peter Weiss hat diese Dialektik nicht theoretisch ausgeführt, sondern künstlerisch in Worte gefaßt: als ständiges Ringen um Sprache, um Sinn, Bedeutungen und um Handlungsfähigkeit, als Kampf gegen die Selbstaufgabe, als Widerstand gegen Herrschaft und Unterdrückung, aber auch als Kampf mit sich selber, als permanente Anstrengung, nicht unterzugehen in einem stets bedrohlichen Gefühl von Ohnmacht. Im nichtssagenden Sprachfluß ist immer wieder nach den 'eigenen' Worten zu suchen. Gunilla Palmstierna-Weiss hat dies in ergreifenden Worten bei der Entgegennahme des Büchnerpreises geschildert:

« Bei unserem letzten Gespräch, ein paar Stunden bevor er starb, ging es um den Ursprung des künstlerischen Schaffens. Ich möchte es den schwarzen Abgrund nennen, den wir alle in uns haben, das schwarze Loch - so wie es im Makrokosmos schwarze Löcher gibt, so auch im Mikrokosmos, im Menschen. Um dieses schwarze Loch, diese Leere zu überwinden, müssen wir sie ständig besiegen... Für Peter war es ein ständiger Nahkampf mit diesem Abgrund. »[26]

Am Ende kehrt Peter Weiss' Romanwerk an den Anfang zurück. Wieder geht es um den Pergamonfries, auf dem Herrschaft und Unterdrückung im Kampfgetümmel der Körper und der Waffen exemplarisch dargestellt sind. In dem bruchstückhaft erhaltenen Fries fehlt das Löwenfell des Herakles, man sieht nur einen Rest der Löwenpranke — in der symbolisierenden Deutung des Romans die historisch vollendete Befreiungstat der Unterdrückten. Der Schlußsatz kann nicht im historischen Indikativ stehen:

« ... und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz

[26] Gunilla Palmstierna-Weiss, *Rede bei der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Peter Weiss*. In: « Sprache im technischen Zeitalter » 85 (1983), S. 1-4.

zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten. » (Bd. 3, S. 267 f.)

Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* will ein Hinweis sein, ein Zeichen für ein historisches Befreiungswerk, das noch nicht Geschichte geworden ist. Der leere Platz im Fries, an der Stelle, wo die Löwenpranke des Herakles deutlich zu sehen sein müßte, bezeichnet präzis etwas Abwesendes, Nicht-Realisiertes. Die Literatur kann und soll diesen leeren Platz nicht ersatzweise ausfüllen, sondern die Leere in aller Schärfe kenntlich machen. « Kein Kenntlicher wird kommen », so heißt es, auch kein der Sprache mächtiger Schriftsteller, der die Unterdrückten aus ihrer Sprachlosigkeit und Namenlosigkeit befreit. Die *Ästhetik des Widerstands* imaginiert im historischen Konjunktiv, in der Sprache der Literatur, den Kampf gegen die Namenlosigkeit. Ihren Namen müssen die Unterdrückten aber letztlich selbst finden. Oder, um noch einmal Volker Braun zu zitieren, der aber seinerseits nur Karl Marx zitiert: « wenn wir uns nicht selbst befreien, bleibt es für uns ohne folgen. »

RICERCHE
ED
ESPERIMENTI

DIALOGHI CON ALFRED DÖBLIN (1878/1957)

di

GIOVANNI SCIMONELLO
Macerata

I

Se qui cerco di aiutarmi con la fantasia nel mettere assieme alcune considerazioni sul manoscritto del romanzo di Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929) non me ne voglia nessuno, in particolare non me ne voglia qualche germanista, che — penso — protesterebbe contro il modo di trattare tali problemi filologici e testuali. Buon per lui, che non è venuto apposta a Marbach sul Neckar per studiare quell'infernale manoscritto! Cosa si può pensare di una persona, che abbandona famiglia ed università (in quest'ultimo caso sarebbe un vantaggio, dato che essa deve compiere più di 500 Km. per raggiungerla, ma non stiamo a sottilizzare), percorre in treno alcune centinaia di chilometri attraverso paesaggi umidi e fiumi in piena con la speranza di risolvere una questione da manoscritto (trovare qualche appiglio nuovo per una nuova interpretazione del romanzo), e poi, arrivato nel tempio della letteratura tedesca dove sono conservati tutti i manoscritti della letteratura contemporanea, si trova dinanzi fogli e fogli, medi e piccoli, a volte perfino ricette, che Döblin vergava con una grafia illeggibile.

Pensavo che la mia incapacità dipendesse dal fatto che sono straniero, ma il gentile Dr. M., uno studioso dalla testa rotonda con occhiali a stanghetta, energico, ma comprensivo m'ha messo in guardia fin dal primo giorno: « La grafia di Döblin è irritante. Ma poi ci si abitua ». Ci si sarà abituato lui, ma io in poche settimane non ci riuscirò proprio (nient'affatto nella prima). L'altro signore addetto al reparto manoscritti, un tipo alquanto burbero (mi ha raccomandato sempre: non prenda così la cartella, altrimenti cadono i fogli; non metta la lente d'ingrandimento sul foglio, si potrebbe rovinare; non faccia segni, si potrebbe pensare che siano di Döblin!), una volta che l'ho consultato, perché mi sembrava che il testo a stampa avesse tralasciato tre parole, ha cominciato a strabuzzare gli occhi, esclamando: « Certo, bisogna prima abituarsi, altrimenti non si capisce. Ma lei ha proprio ragione: queste tre parole non sono state stampate ». E bravo! È la stessa ragione del cornuto: la moglie però resta tra le braccia dell'altro, fuori metafora: il manoscritto ha continuato a restarmi inaccessibile, almeno in massima parte. Ci sono state delle porzioni, che ho potuto carpire, confrontando la grafia döbliniana con il testo a stampa del romanzo; però tutte quelle parti, che se ne allontanano e non sono state stampate, sono rimaste avvolte in una sorta di velo di Maia. Schopenhauer, com'è noto, è riuscito a squarciarlo con la categoria filosofica della « volontà di vivere », ma io sono un povero germanista, che vive come un parassita sui testi altrui.

Dopo quasi una settimana (oggi è il venerdì ed io ho cominciato ad andare regolarmente in archivio da martedì) ho esaminato sette mappe, ma sono rimasto nella stessa condizione di un miope, che intuisce il paesaggio nella sua globalità, senza però poter mettere a fuoco i particolari. Altro che irritazione, come ha detto il Dr. M. È stata una disperazione, prima sottile, che m'ha reso incerto, anche se continuavo per forza di volontà. Esplodevo a volte di gioia (intimamente, per non disturbare gli altri studiosi della sezione manoscritti), se riuscivo da solo a leggere una parola, ma quando terminava il raffronto col

testo a stampa e provavo a nuotare con le mie braccia, annaspavo, ingurgitando acqua e scendendo inesorabilmente sul fondo.

Forse Döblin nell'oltretomba (per lui dovrebbe esistere, dato che le sue opere sono popolate di spiriti, che si mescolano alla vita degli uomini, e poi non s'era convertito al cattolicesimo?) ebbe compassione di me, giacché improvvisamente me lo trovai, seduto sulla sedia accanto (la ragazza, che vi studiava, oggi non è venuta) ad osservarmi con un ghigno sardonico, gli spessi occhiali da miope e la gamba accavallata sul bracciolo. La mia prima reazione fu di paura, che cioè il guardiano della sezione manoscritti lo buttasse fuori per la sua posizione per così dire irregolare.

DÖBLIN: Non aver paura. Non mi vede.

GERMANISTA: Ma se la vedo io, possono vederLa anche gli altri.

Sembrò infastidito da questa risposta e giustamente. Lui avrà pensato: Come, io mi sposto dall'oltretomba, per venire a fare quattro chiacchiere con lui, e questo germanista straniero si preoccupa che mi buttino fuori. Ma era proprio lui, Alfred Döblin, come se lo può immaginare uno, che lavora alla sua opera da più di due anni, servendosi anche delle testimonianze fotografiche ed iconografiche. La giacca di colore grigio era troppo lunga e perciò gli dava qualcosa di goffo, su cui però non si osava ridere. Come ho detto, mi osservava con ghigno ironico, dietro il quale ebbi l'impressione che si celasse un enorme senso di superiorità. Mi sentivo un verme. E tuttavia presi coraggio e gli posi la seguente domanda:

GERMANISTA: Perché ha scritto in quella grafia impossibile?

DÖBLIN: È come chiedere ai medici perché scrivono a loro modo le ricette. Non dimenticare che io sono stato soprattutto un medico.

GERMANISTA: Ma almeno i farmacisti ci sanno leggere.

DÖBLIN: Bravo, mi fa piacere che hai citato i farmacisti. Ti sei chiesto perché loro sono in grado di leggere le

ricette? Perché, come i medici, tendono ad abbreviare la vita.

GERMANISTA: Abbreviare la vita? Non capisco.

DÖBLIN: Bisogna distinguere « abbreviare » da « accorciare ». Abbreviare significa in questo caso, condensare, riassumere, comprimere. Cosa fa il medico, se non condensare in una ricetta un processo fisico, che è lungo, lento e graduale? È una specie di corto circuito, cui sottopone il paziente in modo che la malattia scompaia e venga ripristinata la salute. Ora la grafia del medico simboleggia questo rapporto specifico nei confronti del paziente.

GERMANISTA: E il farmacista?

DÖBLIN: È come colui, che tenta di decifrare il manoscritto, vergato da un medico. Partecipa della metodologia dell'abbreviatura: dandoti pillole e sciroppi è colui, che realizza in concreto il corto circuito.

GERMANISTA: Maestro, tento anch'io di capire.

Lui si meraviglia che uso questa parola nei suoi confronti. In Germania, pur con qualche eccezione, l'hanno sempre vilipeso, tanto che al tempo di Adenauer andò in esilio a Parigi una seconda volta.

DÖBLIN: Mi fa piacere che un germanista straniero mi chiami maestro. Cosa non avrei dato, perché i Tedeschi mi considerassero tale! Solo per qualche anno la nuova generazione nella persona di Gustav Hocke mi vide come guida intellettuale, politica e morale. Ma fu negli anni di crisi della Repubblica di Weimar, tanti anni fa; ma veniamo al nostro problema. Non ti devi disperare, perché non capisci la mia grafia.

GERMANISTA: Ma io vorrei penetrare al di là di quella cortina di nebbia, che ha sparso Walter Muschg nella sua edizione. Vorrà ammettere che si tratta di una stampa scorretta e tendenziosa.

DÖBLIN: Si, hai ragione, ma per chiarire questi problemi, bisogna scriverci un libro. Non basta un saggio, come mi sembra che tu abbia intenzione di fare.

Resto di stucco. Come fa a sapere le mie intenzioni. Lui si accorge della mia sorpresa e aggiunge:

DÖBLIN: I morti sanno tutto. Ti voglio svelare un segreto. Naturalmente sono contento del fiorire di studi sulla mia opera, anche se per la verità non si sono mai interrotti. Ma io avrei dovuto vivere nella vostra epoca. Dio avrebbe dovuto prolungare la mia vita fino agli anni Ottanta. Il mio individualismo, inteso in senso positivo, sarebbe stato capito meglio: oggi la gente non ragiona più con categorie tipo classe, stato, partito; insomma avrei voluto vivere in un periodo, privo del dominio delle ideologie. L'altro, quello lì — e un moto di stizza gli si impresse sulla faccia — ci guazzava dentro.

GERMANISTA: L'altro? Chi sarebbe? Ah, già, capisco, si riferisce a Thomas Mann, il Suo rivale, colui, che Le ha strappato il successo. Molti dicono che Lei sarebbe stato ingeneroso nei suoi confronti.

DÖBLIN: Ingeneroso io, l'avrei assassinato, altro che. Solo quel tipo di letteratura può avere successo. Thomas Mann era figlio della borghesia e dunque venne esaltato in un'epoca, carica di tensioni unilaterali. La problematicità, l'esperimento non li capiva nemmeno.

GERMANISTA: Eppure fu accettato tanto dai borghesi che dai proletari.

DÖBLIN: Non dire sciocchezze anche tu. Fu accettato dagli intellettuali comunisti, ma il proletario rimane sempre una categoria astratta. A lui non gliene frega nulla della letteratura, come è stato dimostrato dalle vostre società consumistiche. Il proletario fu inventato da Lukács.

GERMANISTA: Vede: Le posso spiegare anche perché Döblin è stato del tutto trascurato dalla germanistica italiana.

DÖBLIN: Non c'è bisogno che me lo spieghi tu. Noi morti allarghiamo la nostra esperienza fino al punto da incorporare conoscenze non possedute in vita.

GERMANISTA: Dunque, com'è andata? Vorrei vedere se quello che so io corrisponde a quello che dirà Lei.

DÖBLIN: È tutta colpa del vostro migliore germanista: dopo la seconda guerra mondiale si infatuò a tal punto di Lukács, che dimenticò o meglio non si interessò, metodologicamente parlando, a ciò che stava fuori del suo orizzonte (intendo del filosofo ungherese). Ci fu un tentativo di Fortini di immettere nella cultura italiana il romanzo storico « *November 1918* », ma tradusse soltanto il primo volume (*Addio al Reno*, 1949).

GERMANISTA: Ma era stato già tradotto *Berlin Alexanderplatz*.

DÖBLIN: Sì, da Alberto Spaini; ma vedi, certamente, per far conoscere l'opera di un autore, il primo veicolo è la traduzione. Deve però seguire l'elaborazione teorica, l'interpretazione, cosa, che nel mio caso è mancata del tutto. Se facciamo il paragone con l'enorme interesse della germanistica e dell'editoria italiana per Thomas Mann, mi vergogno quasi di me stesso.

GERMANISTA: Maestro, dovremmo vergognarci noi al contrario! Lei era diventato l'esponente, il simbolo della letteratura d'avanguardia, dello sperimentalismo, e in Italia appena si conosce il Suo nome.

DÖBLIN: Tutto dipende dal fatto che le mie opere non danno sicurezza, non s'inseriscono in schemi prestabiliti, e perciò il critico è stimolato sempre ad inventare e a non ripetere stancamente interpretazioni altrui.

GERMANISTA: Lei però doveva essere un caratterino difficile: metteva in crisi continuamente gli uomini (ma anche le donne), che l'avvicinavano. Li strapazzava, se aveva l'impressione di mancanza di autenticità.

DÖBLIN: E in che cosa consisterebbe l'autenticità?

GERMANISTA: Autentica è la vita di quell'uomo, che ricostruisce continuamente la sua dimensione. Veda la conclusione di *Berlin Alexanderplatz*: non importa la situazione esterna, in cui si trova a vivere Franz Biberkopf, interessa soprattutto che dalle vecchie ceneri sia risorto un uomo nuovo.

DÖBLIN: Non l'uomo nuovo del « socialismo reale », che poi ha dovuto far bancarotta.

GERMANISTA: No, l'uomo nuovo, che affronta con le sue sole forze la vita, magari ne determina le condizioni, standosene in disparte, ma pronto sempre ad essere solidale con gli altri.

DÖBLIN: Sempre questo Biberkopf. Io ho scritto decine di altri romanzi. Non fare l'errore di identificarmi con uno solo.

GERMANISTA: No, maestro. Lo so che anche in Germania, a livello di pubblico, Döblin e *Berlin Alexanderplatz* sono stati considerati una sola cosa, ma s'è trattato di un'equivalenza fasulla. Però ammetterà che anche negli altri romanzi la fine problematica si afferma su quella dogmatica: *Wang-lun, Wallenstein, Berge, Meere und Giganten*.

DÖBLIN: Ma restiamo alla germanistica italiana: siccome le idee camminano sulle gambe degli uomini, mi sai spiegare perché non ho trovato nessun germanista italiano di talento, che si occupasse della mia opera, come ce ne furono, e molti, che si dedicarono a Thomas Mann?

GERMANISTA: Non so, forse la germanistica italiana pecca di mimetismo: si comporta, importando gli autori di successo. È tutto un discorso editoriale e di cattedre.

DÖBLIN: Di cattedre? Cosa c'entrano?

GERMANISTA: Ci sono i partiti al potere e quelli all'opposizione: naturalmente è più facile sollecitare il favore dei partiti, se si sostengono gli autori più vicini a loro: in tal caso vicinanza non vuol dire che l'autore è espressione del partito, ma che può essere incorporato negli schemi della sua politica culturale. Esempio: Thomas Mann e lo schema del realismo critico di Lukács; Thomas Mann e la democrazia, noto saggio di un germanista romano.

DÖBLIN: Come tu sai, io sono stato violentemente attaccato dagli intellettuali comunisti negli anni di crisi della Repubblica di Weimar. Allora quel tipo di anatema significava esclusione dall'attività editoriale di sinistra Ma io ho proceduto sempre per la mia strada.

GERMANISTA: Che La condusse al secondo esilio a Parigi e all'isolamento totale. Che bel risultato!

DÖBLIN: Meglio una vita senza compromessi avvilenti che il successo.

GERMANISTA: In questo devo riconoscere che Lei è stato coerente.

Mi accorgo che i complimenti gli piacciono, come alle persone, che hanno vissuto a lungo nell'isolamento. Ora non mi guarda più in modo beffardo, anzi mi rivolge uno sguardo pieno di simpatia.

GERMANISTA: Purtroppo, maestro, La devo avvertire che senza essere inseriti nel giro dei grandi editori, un grande autore come Lei non troverebbe un grande pubblico.

DÖBLIN: Ti ho detto che il grande pubblico non mi interessa e l'ho anche dimostrato. Io non ho saputo amministrare l'enorme successo di *Berlin Alexanderplatz*.

GERMANISTA: Ah, sì, ricordo: i germanisti. Ma la germanistica in Italia si trova in perenne crisi, in una costante « disgregazione molecolare », per usare un'espressione di Gramsci. Siamo in uno stato di conflitto permanente. Se poi emerge qualcuno, molti sono pronti ad usare l'arma del silenzio: « totschweigen », come dite in tedesco e che in italiano si potrebbe tradurre: « ammazzare col silenzio ». Sono i mediocri, che dominano con l'intrigo.

DÖBLIN: La qualità però emerge sempre.

GERMANISTA: Ma a quali costi! Si può contare solo sul lungo periodo.

DÖBLIN: Siccome a me non importa il successo, mi piace solo che dopo quasi sessanta anni (la traduzione di Spaini non è del 1930) si ricominci a parlare di me. Intanto che tu faccia un corso sul mio romanzo coinvolge i giovani; poi potrai dare argomenti di tesi di laurea, insomma si parlerà di me a partire dal basso, ma sono i movimenti profondi, che determinano i cambiamenti. Guarda com'è finita l'operazione « mito

asburgico ». Il suo equivoco s'è definitivamente sfaldato.

GERMANISTA: Non tocchiamo, per favore, quel tasto. Piuttosto ritorniamo all'argomento iniziale. Mi dica, maestro: c'è da scoprire molto nel suo « Nachlaß »? Devo proprio imparare a leggere la Sua grafia. Mi dia alcuni consigli pratici.

Mentre stavo dicendo queste parole, notavo che Döblin cominciava ad agitarsi: accavallava le gambe, si stringeva il naso, faceva sforzi per alzarsi. Insomma erano tutti movimenti, che avevano un solo senso: la conversazione era finita. Quando parlò, già farfugliava.

DÖBLIN: Noi morti ubbidiamo alla stessa legge dei cavalli di Mefistofele, solo che loro si dissolvono alle prime luci dell'alba, mentre noi ritorniamo nell'oltretomba alla prima oscurità. Dalle vetrate mi accorgo che il sole è tramontato, devo assolutamente andarmene.

Volgo lo sguardo alle grandi vetrate con le due figure di rondini incollate sulla parte destra e, quando mi giro, il maestro è già scomparso. Una soluzione döbliniana: m'ha lasciato solo col mio problema.

II

Avrei potuto sperare di incontrarlo di nuovo? Di notte ho faticato a prendere sonno. Pensavo alla sua strana apparizione e in particolare alla perentorietà delle sue parole. Non mi ponevo il problema se Döblin mi fosse realmente apparso. Ci credevo e basta. Forse ciò voleva dire che il desiderio di risolvere i problemi del manoscritto di *Berlin Alexanderplatz*, non mi faceva badare a mezzi. Si sarebbe potuto trattare di allucinazione, cioè di una proiezione del desiderio talmente intensa, che esso diventava figura. Del resto perché preoccuparmi? Non succede lo stesso fenomeno nei romanzi döbliniani? Pensiamo al modo come viene rappresentato il rapporto tra Rosa Luxemburg e il suo fidanzato già morto Hannes. Se si vuole, nel mio comportamento c'è un pizzico di egoismo. Appro-

fittare di un morto, per risolvere questioni testuali! Credo che non solo in tutta la storia della germanistica, ma nemmeno in quelle della filologia europea e mondiale si sia mai verificato un caso del genere.

Parlo di « verifica », perché durante il fine settimana, quando l'archivio chiude, nutrivo la segreta speranza di incontrarlo. Anzi mi sembrava che Döblin giocasse a rimpiattino con me. Viaggiavo sulla « S-Bahn » verso Stuttgart. Improvvisamente egli sgusciava assieme alle altre persone dalla porta, avviandosi verso l'uscita. Il treno ripartiva ed io restavo con la convinzione di averlo visto; ma come poter esserne certo in quel tranbusto? Ancora. Arrivato alla stazione centrale, mi aggiravo per quell'intricatissimo labirinto moderno, che è la « Klett-Passage ». Scale mobili dappertutto e molto lunghe. Ad un certo momento scorgevo una persona mingherlina, non più alta di 1,63, con una goffa giacca grigia, cascante di spalle, la nuca come una lucida luna. « Ma ci sono tanti tipi così! Saranno a centinaia! » mi dicevo. Ma una voce dentro insisteva: « È lui, sali i gradini della scala mobile, raggiungilo! ». Tutto inutile. Anche se in qualche secondo fui su, non trovai nessuno.

Il mio programma di oggi: andare fino a Marienplatz, dove è in funzione la « Zahnradbahn », una specie di trenino a cremagliera, che in alcuni minuti porta dal fondovalle, dove in effetti si dispiega il centro della città, fino alla cima della collina. I depliant turistici la esaltano come l'unica ferrovia a cremagliera di tutta la Germania. Alla faccia però dell'unicità. Io sono rimasto francamente deluso. Non tanto dalla rapida ascesa, quanto dal fatto che da lassù non ho potuto trovare un posto, da cui godere il panorama cittadino nella sua globalità. Dunque non mi resta che salire sulla torre della televisione. Ora bisogna sapere che era l'ultima cosa che volevo fare, venendo a Stuttgart, perché c'ero stato già in una visita lampo negli anni Sessanta. Necessità fa virtù. Siccome dovevo anche pranzare, unisco l'utile (perché utile?) al dilettevole.

Forse qualcuno ha guidato i miei passi. Non volevo tornare una seconda volta sulla torre, ed eccomi di nuovo

a pagare il biglietto, ad incamminarmi assieme ad altri turisti verso l'ascensore, a provare il risucchio finale al compimento dei 150 m, ad uscire sulla piattaforma, da dove si schiude uno dei più suggestivi panorami del mondo. Stuttgart si adagia in un'orgia di tetti di ardesia, mescolati al bianco dei grattacieli sul fondo di una conca, circondata dalle colline, anch'esse piene di case. Oggi le Alpi non si vedono, c'è foschia nelle lontananze, ma qui soffia un vento fortissimo, tanto che devo girare tenendomi forte la falda del cappello per non farlo volar via.

Proprio mentre sono costretto a restar chino in tale posizione, noto il solito signore con la giacca grigia, stavolta fermo ed incollato al cannocchiale, che funziona con una moneta. È lui, ne sono sicuro. *Lui* si gira e mi interpella direttamente:

DÖBLIN: Ce ne hai messo di tempo ad arrivare. Mi sto congelando tutto!

GERMANISTA: Qui non è possibile restare. Scendiamo nel ristorante.

DÖBLIN: Buona idea. Ho una fame da lupo.

Vorrei fargli notare che i morti non mangiano e quindi non possono aver fame. Ma come se leggesse nei miei pensieri (l'ho già detto, per i morti è una cosa normale), mi fa:

DÖBLIN: Quando i morti ritornano sulla terra, diventano come gli altri uomini, né di più né di meno. Devono soltanto sottostare a quella norma, di cui t'ho già parlato.

Scendiamo giù nel ristorante. Facciamo il giro: i posti vicini alle vetrate sono tutti occupati. Troviamo un tavolo con due sedie l'una difronte all'altra solo al centro. Alla vetrata siedono due vecchiette, che non fanno altro che ripetere: i piatti, che ci hanno portati, non corrispondono a ciò, che c'è scritto sul menu; alle estremità una coppia di giovani, lui il tipo sentimentale e tenero, lei il tipo moderno, sicura di sé e accanita fumatrice.

Non so come comportarmi. Se siamo nella stessa situazione di prima, in archivio (lì non ci vedeva nessuno),

come farò a parlare con lui? Mi prenderanno per matto; ma mi accorgo che le persone al nostro tavolo ci considerano *due* vicini.

DÖBLIN: Non ti preoccupare. Siamo due normali commensali e dunque comportati come se fossimo due persone.

GERMANISTA: Dovremo ordinare anche per Lei.

DÖBLIN: Perdio, certo. Ho una fame!

GERMANISTA: Da lupo, completo io. Devo dire, maestro, che Lei ha un modo curioso di venirmi incontro. Lei ama le sorprese. Quando meno te l'aspetti, Lei spara!

DÖBLIN: Così ero in vita. Mi piaceva il paradosso, l'eresia, essere il bastian contrario e mi piacciono enormemente le situazioni, che mettono in crisi qualsiasi tipo di pregiudizi, nobiliari, borghesi, moderni, postmoderni.

GERMANISTA: Anche contro quelli proletari non è stato tenero.

DÖBLIN: Sì, d'accordo. Ma questi ultimi scaturiscono da una fiducia ingenua verso idee e comportamenti, di cui i capi profittano. La frase di Marx che le idee mutano molto più lentamente dei processi economici, si deve interpretare nel modo seguente: coloro che guidano tali processi hanno bisogno del senso comune per affermare il loro potere, ma se ne liberano più facilmente del cosiddetto popolo.

GERMANISTA: E come mai?

DÖBLIN: Perché sono abituati a considerare l'ideologia come strumento di manipolazione e perciò non ci credono interiormente.

Intanto ordiniamo. Döblin non si accontenta dei soliti piatti, ordina un menu costoso e prelibato, io un « Wienerschnitzel » con birra. E quando cominciamo a mangiare, vedo che divora con appetito: forse è la prima volta dopo tanti anni. A lui servono un vino molto costoso, uno chablis credo.

GERMANISTA: Maestro, lasciamo stare le ideologie, che sembrano essere un Suo chiodo fisso. Vorrei tornare alle questioni del manoscritto.

Oggi è molto comprensivo. Sarà il vino francese, che lo rende di buon umore.

DÖBLIN: Ma nel mio caso la manipolazione c'entra, e come!

GERMANISTA: Cosa vuol dire, si spieghi.

DÖBLIN: Nel colloquio precedente, hai parlato di tre parole, che non si vedono nel testo a stampa. Hai visto giusto! Avrebbero dovuto fare l'edizione critica delle mie opere.

GERMANISTA: Se non sbaglio, la propose il germanista francese Robert Minder, Suo amico.

DÖBLIN: Sì, la propose; ma lui parlava e parlava, senza combinare nulla dal punto di vista operativo. Risultato: fino ad oggi, agli sgoccioli degli anni Ottanta, non esiste un'edizione critica delle mie opere.

GERMANISTA: E quella iniziata da Walter Muschg, che ora è pervenuta al XXVI volume?

DÖBLIN: Quella, te la raccomando. Muschg ha proceduto molto arbitrariamente. È stato uno scrittore fallito, che s'è rivolto alla filologia. Un tipo arrogante, che, nelle postfazioni, trincia giudizi a dritta e a manca, mi corregge perfino la punteggiatura, a parte poi il fatto grave che dà un'immagine deformata del mio sviluppo.

Mentre imbocca avidamente un pezzo di paillard, io gli verso lo chablis, gesto che lui apprezza.

DÖBLIN: Per Muschg tutta la mia opera converge su un punto: la conversione al cattolicesimo: falso, tutto falso!

GERMANISTA: Ma come, Lei stesso non è d'accordo con tale interpretazione?

DÖBLIN: No, e lo dico con decisione, perché fa perdere di vista la mia eterodossia. E poi, vedi: il testo è inaffidabile. Tu hai scoperto un passo, ma ce ne sono a centinaia, in cui Muschg procede arbitrariamente, facendo

il sarto: taglia, rappezza, cuce, come se fosse lui stesso l'autore del romanzo.

GERMANISTA: Mi sembra però strano che non si sia trovato un grande editore, disposto a finanziare l'edizione critica.

DÖBLIN: Sono stati i miei eredi a decidere così. Forse è una questione di soldi e ci vogliono guadagnare tutti. Ma in tal modo non si mettono d'accordo, eredi, editori, germanisti.

GERMANISTA: Con il risultato, ridicolo a mio avviso, che bisogna rifare i volumi editi da Muschg, pubblicandoli con metodologie più rigorose, ma producendo allo stesso tempo dei doppioni.

DÖBLIN: Giusto! Ormai la casa editrice ed i miei eredi sono così attaccati a quel sistema che avanzeranno sempre condizioni impossibili a chi volesse ricominciare tutto daccapo.

Döblin ordina un'altra bottiglia di chablis. Ora ha gli occhi lucidi di chi ha alzato il gomito.

GERMANISTA: Maestro, non Le farà male bere troppo vino?

DÖBLIN: Ma che dici? Ai morti, che tornano tra i vivi, niente può dare alla testa.

GERMANISTA: Non so, ma se lo dice Lei. Dalle Sue parole capisco che sarà molto difficile organizzare quest'impresa dell'edizione critica. Ma io vorrei chiederLe una cosa, che mi sta a cuore: il suo metodo di lavoro. Il manoscritto è composto da piccoli fogli uniti in fascicoli numerati, ma a volte si trovano mazzetti di fogli ancora più piccoli (1/4, mentre i primi sono 1/2), tutti vergati con quella grafia indecifrabile e irritante. Ci sono perfino fascette di ricette mediche scritte intere o con elenchi di parole e di numeri; infine, a visualizzare la tecnica del montaggio, si trovano incollati ritagli di giornale, il cui testo è riportato quasi di sana pianta dentro il romanzo, senza virgolette.

A questo punto il viso del maestro si fa cupo.

DÖBLIN: Vorresti dire che ho proceduto con mancanza di scrupoli? Che ho copiato?

GERMANISTA: Non mi azzarderei mai. Del resto, io so perché lo faceva. L'ha scritto Lei stesso una volta: « se in un trattato scientifico, in un articolo di giornale le idee sono espresse in maniera chiara e specifica, perché non inserirne brani utilizzabili nel testo: io non potrei esprimermi meglio ». Forse avrebbe potuto usare le virgolette.

DÖBLIN: Via, non essere ridicolo! Usare le virgolette in un romanzo: farebbe ridere i polli. D'altra parte gli interpreti hanno spiegato tale procedimento come tecnica del montaggio e in effetti è così: sono io che taglio, cucio, incollo, come hai potuto osservare nel manoscritto.

GERMANISTA: Ma perché non ha usato dei quaderni?

DÖBLIN: Dovevo andare in giro con un quaderno, con due, con tre? Io scrivevo sempre e su tutto ciò, che mi capitava. Usavo perfino le ricette: cosa credi. Perfino negli intervalli tra un paziente e l'altro mi mettevo a scrivere. Non ero uno scrittore di professione, lo sono diventato poi in esilio, con tutte le conseguenze, che tu conosci.

Il viso gli si fa rosso per la commozione (non solo per il vino), mi afferra una mano, come per provocare un flusso di simpatia e di comprensione.

DÖBLIN: Sono stati anni terribili, specialmente in America, a Hollywood, con la vita risolta del tutto in un modus tecnologico, io che nel romanzo *Berge, Meere und Giganten* avevo fatto trionfare la natura.

GERMANISTA: A proposito di tecnologia, ho visto che nel manoscritto qualche foglio è battuto a macchina. Come mai ce ne sono così pochi?

DÖBLIN: Eh! Sì! Avrei dovuto portarmi appresso la macchina da scrivere nel giro delle mie visite?

GERMANISTA: Ma avrebbe potuto battere a macchina Sua moglie.

DÖBLIN: Non fidarsi mai delle donne. Prima in effetti lo faceva, ma dopo la storia con quella splendida fanciulla, Yolla Niklas, non ha voluto più.

GERMANISTA: Era gelosa?

DÖBLIN: No, non m'ha detto mai nulla; ma si irritava, ogni volta che le chiedevo di fare una cosa per me. Però non si riferiva direttamente a Yolla; mi diceva: ho molto da fare con i bambini.

GERMANISTA: E dunque ha tentato Lei di battere a macchina, ma, come sembra, ha dovuto smettere, non aveva tempo.

DÖBLIN: Avrei voluto fare un bel manoscritto, ma la mia professione me l'ha impedito, e anche i miei occhi.

Döblin ritira la mano dalla mia, prendendo gli occhiali e pulendoli con un fazzoletto.

DÖBLIN: Ho avuto sempre problemi con la vista: battere a macchina mi stancava subito.

Eravamo giunti al caffè. Lui poi estrae un pacchetto di « Ernte » e me ne offre una. Non ho il coraggio di dirgli che ho smesso di fumare da più di due anni; però ogni tanto, quando mi offrono una sigaretta, non la rifiuto.

DÖBLIN: L'importante è non comprarle.

Döblin dice questa frase, ridendo, ed io mi sento preso in giro.

GERMANISTA: Non è per i soldi.

DÖBLIN: Si certo non è per i soldi. Anch'io sono stato un fumatore accanito. È che bisogna spezzare il circolo vizioso del meccanismo psichico. Poi ci si può permettere qualche libertà.

Finito di mangiare, ci alziamo dal tavolo un po' sbronzi, lui di vino, io di birra. I nostri commensali, le due vecchiette e la coppia, sono andati già via, altri li hanno sostituiti, senza che ce ne siamo accorti. Arrivati vicini all'ascensore, ci mettiamo in fila, ma, entrando, capitiamo in punti diversi e siccome sia lui che io siamo piccolini di statura, non riesco più a vederlo. « Poco male, ci rivedremo

giù ». Di nuovo il risucchio, di nuovo si apre la porta scorrevole, di nuovo la fila per uscire. Mi metto ad attendere Döblin, ma escono tutti e lui non c'è più. Dovevo aspettarmelo. Mi incammino per la cremagliera e poi, con la S-Bahn, ritorno a Marbach.

III

A Marbach sul Neckar abito come pensionante presso una signora molto anziana, che affitta camere ai ricercatori dell'archivio. Le prime due notti avevo un termosifone elettrico, ma appena s'è liberata una stanza, Frau Liebe (così si chiama) mi propose di cambiare la mia con quell'altra, perché — mi disse — era più esposta al sole. In realtà penso che sia stato per non consumare energia elettrica. È una zona molto tranquilla, quasi in campagna, ma anche qui arrivano gli echi della catastrofe naturale, che ha colpito soprattutto la Germania meridionale.

I fiumi sono in piena: città intere sono allagate, ed io comincio a preoccuparmi per il mio ritorno. Chissà se sarà distrutto qualche tratto di ferrovia; ma ancora ci vuole più di una settimana. È stato in un pomeriggio di sabato che, oppresso dalla tragedia terribile delle inondazioni, aprendo la porta della mia cameretta, vedo Döblin seduto comodamente sulla poltroncina, mentre sfoglia il mio libretto su Canetti.

DÖBLIN: Non mi sembra male; ma spero che a me dedicherai un'opera più consistente.

GERMANISTA: Maestro, prima scriverò qualche saggio, poi vedrò se potrò scrivere un libro. Sa che ancora non ho letto tutte le Sue opere. Del resto ho cominciato da poco più di due anni.

DÖBLIN: Apprezzo la tua sincerità. Sappi però che io richiedo un impegno totale, assoluto. Già a leggere tutte le mie opere ci vorranno minimo tre anni.

GERMANISTA: Farò del mio meglio. Deve considerare che ho anche l'insegnamento, l'attività organizzativa (sono

direttore del dipartimento di lingue e letterature moderne), la famiglia.

Lui mi osserva come un giudice fa con l'imputato, cercando di mettermi in imbarazzo, di squinternare la mia anima; ma io ho troppa curiosità per ciò, che ho scoperto in archivio e perciò sono deciso a tirare tutta la verità dalla sua bocca. Ora s'è alzato, ma stiamo stretti; lui però ha un obiettivo preciso, va a prendere una mela dal piatto della frutta e si siede di nuovo sbocconcellando.

GERMANISTA: Maestro, c'è una novità! Ho trovato in un fascicolo l'introduzione in tedesco alla traduzione italiana di *Berlin Alexanderplatz* del 1930. Naturalmente Spaini l'ha scritta in italiano, ma a Lei l'ha inviata tradotta in tedesco.

DÖBLIN: Giusto (sorride furbescamente). Dimmi tutto ciò, che pensi.

GERMANISTA: Ecco. C'è qualcosa di strano. Questa introduzione non fu più pubblicata. Nelle edizioni dopo la seconda guerra mondiale fino ad oggi, si preferì tradurre e stampare a mo' di introduzione il saggio di Walter Benjamin. Perché, mi chiedo? Il Dr. M., al quale ho chiesto lumi, m'ha risposto che siccome Benjamin è famoso, l'editore ha lasciato cadere l'introduzione di Spaini. Ma ora che ho letto il testo tedesco, con qualche aggiustamento, togliendo cioè parti abbastanza datate, penso che essa si sarebbe potuta riciclare.

DÖBLIN: E tu ti interesseresti ad un libro, che porta un'introduzione del 1930? Non sarebbe una prova della vuotezza della germanistica italiana, che ha trascurato totalmente la mia opera?

GERMANISTA: Non ritorniamo alla discussione di prima. A me interessa sapere qual è stato il Suo giudizio su questa fatica di Spaini.

Döblin ha finito di sbocconcellare la mela, accavalla le gambe, si agita sulla poltroncina, insomma dà l'impressione di essere imbarazzato, mi chiede perfino il fazzolettino per pulire gli occhiali.

DÖBLIN: Sarebbe stato meglio che non l'avesse scritta. D'altra parte l'editore tedesco era interessato all'edizione italiana, e dunque ho lasciato correre; ma quando mi pervenne la redazione tedesca, mi arrabbiai veramente. Come poteva affermare Spaini che la mia scrittura è confusa, che i miei personaggi, appena escono di scena, provocano spontanea una domanda nel lettore: « ma cosa voleva dire? ». Ho forse scritto il romanzo in trance?

GERMANISTA: D'altra parte Spaini ha sottolineato anche aspetti positivi: l'ha accostata a Dante ed Omero, ha intuito la tecnica cinematografica dello stile. Il che per quei tempi, almeno in Italia, era molto.

DÖBLIN: Sai ciò che non mi è piaciuto? Questo attribuire le proprie difficoltà di comprensione al testo e poi, quell'autentica coglioneria, scusami, diciamo, vera sciocchezza che in Italia c'è una lingua degli uomini ed una lingua delle donne o per le donne, per cui la parola « Hure » (puttana) non si dovrebbe pronunciare. Ma in che mondo viveva questo germanista? E le volgarità dei gerarchi fascisti, descritte nei romanzi di Brancati, la loro greve sessuomania?

GERMANISTA: Sono stati probabilmente alcuni tributi a quell'epoca.

DÖBLIN: Forse. Ma io non volevo un interprete così circospetto e dunque hanno fatto bene a sostituire quell'introduzione con il saggio, questo sì geniale, di Walter Benjamin.

GERMANISTA: E cosa pensa dell'interpretazione della scena finale del romanzo? È d'accordo sullo « spirito francescano » del protagonista, che infine in umiltà accetta la vita.

DÖBLIN: Non vedo cosa c'entri San Francesco. Biberkopf non è per nulla religioso. Si trova ad essere aiutoportiere in una fabbrica di media grandezza, ma non è insensibile alla storia, ai movimenti politici del suo tempo. La sua è una solidarietà non religiosa, ma umana e laica.

A questo punto mi viene in mente una domanda, che finalmente potrà chiarire il mistero del secondo volume del romanzo. Döblin ha intrecciato le dita e sembra sprofondarsi in un'intensa meditazione. Ho paura che non ascolti nemmeno, ciò che gli voglio chiedere.

GERMANISTA: Maestro, come mai non ha scritto il secondo volume di *Berlin Alexanderplatz*?
Lui mi guarda e sorride.

DÖBLIN: Ecco. Il finale deve essere interpretato in tale prospettiva. Se hai studiato bene il manoscritto, ti sarai accorto che in un primo momento avevo pensato ad un Franz Biberkopf, che tornava a rivendere giornali, anche se in un'edicola. Era una conclusione piatta e scontata. Quella definitiva deve essere vista in funzione del mio desiderio di continuare il libro: Franz Biberkopf in fabbrica, anche se in un atteggiamento di distacco, ma che dal contatto con gli operai comincerà a formarsi una coscienza di classe. Sai, però chi mi ha distolto da tale obiettivo?

GERMANISTA: No, me lo dica.

DÖBLIN: I compagni comunisti con i loro isterici attacchi sulla « *Linkskurve* »; come sai, mi accusarono di essere contro la classe operaia, che Alexanderplatz non era come l'avevo descritta, la piazza di magnaccia e di puttane, bensì soprattutto di onesti lavoratori. Insomma con le loro accuse fanatiche mi spinsero ad una sorta di crisi di identità, ed io ripiegai su quel romanzo *Pardon wird nicht gegeben*, quasi un'autobiografia.

GERMANISTA: Eppure, secondo me, fece bene a fermarsi. Dalle Sue parole mi sembra di capire che Franz Biberkopf sarebbe diventato un proletario, forse come quei personaggi tutti d'un pezzo del realismo socialista.

DÖBLIN: Ti sbagli. Qui sta il punto. Avrei continuato sulla via intrapresa, badando che il protagonista mantenesse quella distanza critica nei confronti degli eventi, che del resto corrisponde alla situazione finale del primo volume. Insomma Franz Biberkopf, malgrado la sua

origine sociale, appartiene alla « freischwebende Intelligenz », secondo la formula di Mannheim, che non si dovrebbe far fagocitare dai partiti e tanto meno dalla classe, cui progressivamente dovrà appartenere.

GERMANISTA: Ma questa problematica Lei l'ha rappresentata nella figura di Karl, che diventa capitalista e poi muore, partecipando alla rivoluzione di novembre.

DÖBLIN: Esatto. Insomma è lo stesso cammino del Dr. Becker di *November 1918*, ma spogliato di ogni misticismo, che allora, nel 1927, non avvertivo. La religione era per me solo un simbolo della condizione umana.

GERMANISTA: Ma torniamo a Spaini.

La mia insistenza vedo che un po' lo infastidisce. Si sentiva lanciato sui binari dei massimi problemi, ed io l'ho tirato per la falda della giacca. Ma stasera forse vuol essere paziente. Intende dimostrare che è l'autore ad essere francescano?

GERMANISTA: Maestro, non vorrei farla arrabbiare, ma c'è un punto nell'introduzione di Spaini, che vorrei mi chiarisse, esattamente dove il critico si occupa del biglietto del tram: Lei avrebbe riprodotto ciò, che sta scritto sul biglietto, e lui, Spaini, se la cava, affermando che in Germania non è una cosa insolita inserire tali particelle nel romanzo, traendole dalla vita reale.

DÖBLIN: Spaini ha intuito la tecnica cinematografica, ma non ha capito nel caso specifico che si tratta del montaggio. Non spende una parola sulla vita della metropoli. Berlino non viene nemmeno presa in considerazione. Non s'è accorto che Franz Biberkopf non è il solo protagonista; più di lui, è la metropoli, che pulsa di vita propria, configurandosi come *antagonista*. Senza Berlino, il romanzo veramente si ridurrebbe ad un'illustrazione dell'ambiente della malavita.

GERMANISTA: Ma Lei la metropoli l'ha rappresentata come l'origine del male, come la puttana di Babilonia, divora-

trice degli uomini. Ciò però non corrisponde a quello che in effetti pensava della grande città. Lei l'ha esaltata nel periodo futurista e, in fondo, a Berlino non ci viveva male.

DÖBLIN: Contesto in maniera assoluta che nel romanzo ci sia una rappresentazione negativa della metropoli. Caso mai negativa è la metropoli, che si allontana dalla natura. Se essa è integrata alla natura stessa, per me è l'ideale, che si dovrebbe raggiungere.

GERMANISTA: Ma, dunque, perché ha usato quella simbologia?

DÖBLIN: L'ho voluta rappresentare così, perché nel senso comune essa viene vissuta come un Moloch, che stritola tutto ciò che gli viene a portata di mano, come la morte, che con la falce falcidia enormi masse umane. Non dimenticare però che c'è anche la morte, che colloquia con Franz Biberkopf ed infine lo aiuta a ritrovare se stesso.

GERMANISTA: Insomma la metropoli in negativo, come polo distruttore della natura; ma anche come forza di integrazione.

DÖBLIN: Allora eravamo agli inizi di un lungo processo, che nella vostra epoca, ha portato ai disastri ecologici, che tutti conoscono. Ho voluto avvertire sui pericoli, che l'umanità si sarebbe trovata ad affrontare.

GERMANISTA: La natura come forza devastante, ma anche come potenza risanatrice. In quest'ultimo caso non c'era qualche analogia con la letteratura della « Landschaft », « des platten Landes », come la definì una volta Lei stesso, quella il cui esponente più in vista fu Erwin Guido Kolbenheyer, suo avversario nella « Sektion der Dichtkunst » presso l'Accademia Prussiana delle Arti?

So di aver toccato un tasto molto sensibile. Infatti Döblin si alza, passeggiando nervosamente, per quanto glielo possa permettere l'angustia dello spazio.

DÖBLIN: Quelli erano degli esaltati, fanatici della « Heimat ». Berlino, secondo loro, stava all'origine di tutti i mali della società. Altro che ritorno alla purezza della vita naturale, quelli erano la longa manus, i manutengoli del nazismo. Si dimisero, ma noi continuammo la nostra battaglia per garantire la libertà anche per loro.

GERMANISTA: Infatti le loro opere non furono bruciate. Le Sue tutte, ad eccezione del *Wallenstein*. Non si stupì?

DÖBLIN: Dovetti scappare per non essere preso dagli sgherri di Hitler. Ma è stato perché nel romanzo si descriveva la guerra, si rappresentava il potere in maniera così suggestiva che i nazisti ne furono per così dire affascinati.

GERMANISTA: Per me al contrario è un romanzo pacifista.

DÖBLIN: Certamente. È la condanna della prima guerra mondiale dietro le mentite spoglie della guerra dei Trent'anni.

Ora il nervosismo sembra scomparso. Prima di sedersi, Döblin socchiude la parte superiore della vetrata, che dà sul balcone.

DÖBLIN: Qui si soffoca. Come puoi abitare in una stanza così piccola.

GERMANISTA: Per una persona va bene. L'aria diventa pesante, se ci sono ospiti. Del resto nei Suoi romanzi, maestro, fatta naturalmente qualche eccezione, i Suoi personaggi si muovono in ambienti angusti: pensi alle camerette di Franz Biberkopf; la stessa stanza dove vive il Dr. Becker non è poi così spaziosa.

DÖBLIN: Hai ragione: i miei personaggi si trovano a proprio agio in uno spazio interiore, che abbraccia secoli di civiltà, come appunto il Dr. Becker, da te ricordato. Ma direi di più: essi vivono fuori dal loro ambiente « familiare ». Biberkopf sta pochissimo nelle sue camerette, la sua vita si svolge sulle strade e sulle piazze e nelle birrerie. Si tratta di un mondo scomparso: ma allora c'era più socialità, per questo anche

nella malavita e nell'ambiente della prostituzione ho fatto risaltare i valori della solidarietà, dell'amicizia e dell'amore.

GERMANISTA: È un elemento sottolineato anche da Spaini.

DÖBLIN: E dai con Spaini! Ti ripeto: qualche intuizione è giusta, ma è il discorso di fondo, che è sbagliato. Una persona come me, che ha dovuto sottrarsi con la fuga alla brutale persecuzione nazista, abbandonando tutto, non può approvare le precauzioni, il dire e il non dire, « in Germania da tanti anni si fa questo », ecc... D'accordo da voi c'era già la dittatura da un quinquennio, ma allora Spaini doveva cercarsi un autore, come dire, meno rivoluzionario.

GERMANISTA: Eppure, a suo modo ha dimostrato coraggio. *Berlin Alexanderplatz* in traduzione italiana è stato pubblicato nel 1930. Deve pensare che in Italia siamo in piena dittatura fascista.

DÖBLIN: Con quale risultato? Nessun successo. L'eco del libro s'è rivelato alquanto fievole. Tanto è vero che nel dopoguerra ci furono soltanto dei tentativi sporadici di tradurre le altre mie opere per i motivi, che già sappiamo.

GERMANISTA: Eppure in quell'introduzione mi è piaciuta una considerazione: la modernità della letteratura tedesca, perfino il rilievo della sua superiorità rispetto al provincialismo di quella italiana, rappresentata, secondo Spaini, dal verismo di Verga e della Deledda. Egli parla di lingua folklorica, se paragonata al corposo jargon, parlato dai Suoi personaggi.

DÖBLIN: Conosco meglio Verga che la Deledda. Doveva invece portare avanti tale discorso. Prendi, ad esempio, il giudizio sul destino. In Verga è una potenza misteriosa, quasi religiosa, che abbatte la povera gente, quando essa vuole uscire dalla cerchia della sua squallida vita per migliorarla. Ne *I Malavoglia* essa fino alla conclusione del romanzo non capisce, perché è stata trattata in quel modo. Per me il destino in

Berlin Alexanderplatz è la logica interna della storia e della natura, che interviene anche positivamente, stimolando i personaggi alla conoscenza di se stessi.

GERMANISTA: Se capisco bene il Suo pensiero, la modernità nella Sua nozione di destino sta nel fatto che Lei si muove in una cultura della metropoli, mentre Verga esprime tendenze di una società agricola emarginata.

DÖBLIN: Ma i paragoni sono sempre odiosi. Per parte mia ho sempre odiato i comparativisti. Un'opera deve essere giudicata per se stessa, per le sue strutture, per la densità psicologica dei personaggi, per la novità del linguaggio. Anch'io, come autore, sono stato torturato (è la parola giusta) dal paragone con Joyce. Non ne potevo più di essere considerato un epigono dello scrittore irlandese, col quale del resto nell'oltretomba m'incontro spesso e ridiamo assieme di quell'ossessione dei critici.

GERMANISTA: Secondo Lei, perché il confronto con Joyce diventò il cavallo di battaglia dei recensori.

DÖBLIN: Non di tutti, per la verità. Bisogna distinguere tra recensori e critici. Dagli anni Sessanta in poi s'è presa la posizione giusta.

GERMANISTA: Che sarebbe?

DÖBLIN: Vuoi farmi ripetere? Non avevo bisogno di imitare Joyce, dal momento che, quando ho letto l' « *Ulisse* », 1/3 di *Berlin Alexanderplatz* era stato già scritto. Questo dal punto di vista quantitativo dice molto. Di solito l'intero romanzo viene impostato nei primi capitoli o libri. E poi dimmi: che bisogno avevo di attingere all'*Ulisse*, quando il metodo della simultaneità l'avevo praticato nel periodo futurista?

GERMANISTA: Anche la tecnica del montaggio?

DÖBLIN: Sì, certo: basta considerare i primi racconti e i due grandi romanzi: *Die drei Sprünge des Wang-lun* e *Wallenstein*. Il fatto è che i recensori hanno bisogno di ancorare le novità a qualcosa di già noto, de-

formando a volte l'autentica fisionomia di un romanzo. E poi lo ripeto: ogni opera vale per se stessa.

GERMANISTA: C'è però il pericolo che la si consideri come la monade di Leibniz.

DÖBLIN: Sì, lo so: senza porta e senza finestre. Ma dimentichi una cosa: la monade esprime la vita di tutto l'universo, dunque non è riduttivo pensare ad una metodologia monadistica.

GERMANISTA: Allora potremmo dire così: La monade *Berlin Alexanderplatz* e la monade *Ulisse* s'incontrano nel flusso possente della vita universale.

DÖBLIN: D'accordo. Fuori metafora ciò significa che sia Joyce che io abbiamo captato i mutamenti intervenuti nella storia e nella natura e l'abbiamo espressi nelle nostre opere.

GERMANISTA: Ma io non credo a quelli che dicono che se la relatività non fosse stata inventata da Einstein, ci sarebbe stato un altro a scoprirla nello stesso periodo.

DÖBLIN: Qui entriamo in una problematica controversa: senza l'individuo di genio, non si farebbero scoperte. Non annullo il suo valore. Ma non c'è nemmeno l'esclusiva. Orientamenti, tendenze ecc. possono essere captati da diversi individui, che abbiano le qualità adatte a farlo. Joyce ed io abbiamo operato sulla stessa lunghezza d'onda. Nulla di più, ma anche nulla di meno.

Era diventato la persona perentoria di mia conoscenza. Era stanco. Gli occhi dietro gli occhiali spessi non guizzavano più, sembravano opachi. Improvvisamente squilla il telefono al piano di sotto. Frau Liebe mi chiama: Scimonello! Dev'essere mia sorella dalla Sicilia. Siccome non sa il tedesco, lei dice soltanto il cognome. In albergo non ha funzionato, qui pare di sì. Scendo subito e cerco di abbreviare il colloquio, perché non voglio lasciare solo Döblin. Ma quando torno su, la poltroncina è desolatamente vuota.

NOTA:

Questi *Dialoghi con Döblin* sono stati scritti durante un soggiorno di ricerca dal 21.03 al 7.04.1988 presso il « Deutsches Literaturarchiv » della città di Marbach am Neckar nella Repubblica Federale di Germania. Poiché l'invenzione della fantasia si basa su alcuni dati, acquisiti ed elaborati nel corso dello studio sul manoscritto di *Berlin Alexanderplatz*, mi sento in dovere di esprimere il mio più caloroso ringraziamento al Signor Claude Döblin, figlio dello scrittore, che ha messo a disposizione degli studiosi i manoscritti del padre, costituendoli in deposito. Inoltre vorrei qui ricordare la squisita cordialità e la generosa disponibilità del Dr. Jochen Meyer, il quale m'ha aiutato con suggerimenti utili, indirizzandomi verso una lettura meno traumatica della grafia di Döblin. Infine mi pare superfluo ricordare che ogni riferimento a fatti e persone di oggi debba essere considerato del tutto casuale. Se rilievi critici sono espressi, essi non sono rivolti ad personam, ma sono suggeriti da intenti costruttivi dentro la germanistica italiana.

RECENSIONI

AA.VV., *Ideologia della guerra.* Temi e problemi, a cura di Ferruccio Masini, Napoli, Bibliopolis, 1987, pp. 366, Lire 35.000.

Nelle brevi intense note del 1916 sulla prima guerra mondiale, Heinrich Mann definisce la guerra « il castigo per la mancanza di letteratura ». Si può cogliere una punta di paradosso in questa definizione, per altro felicissima. Perché la guerra, di letteratura, ne ha prodotto moltissima, e perché forse non è pensabile una guerra senza letteratura — senza quel complesso meccanismo di linguaggi artistici, di produzione e comunicazione culturale in cui l'evento bellico si annuncia al mondo e si struttura ideologicamente.

Il volume curato da Masini non tenta un'analisi sistematica dell'ideologia della guerra, ma ne propone piuttosto un insieme di assaggi, alcuni dei quali esulano dall'ambito della germanistica e non hanno per oggetto il conflitto del '14. Ma l'eterogeneità delle metodologie d'intervento si rivela poi funzionale, perché proprio nella loro diversità esse mettono a fuoco, da versanti sempre diversi, il processo in sé non unitario di strutturazione dell'ideologia — ricostruiscono le figure molteplici che la *Kriegsideologie* assume all'interno del *Kriegserlebnis* e della sua realizzazione letteraria.

Uwe Fischer (*Coscienza patriottica, missione tedesca e giudizio universale*) opera un interessante accostamento tra un esemplare di 'poesia bellica' del 1914, *Das Volk in Eisen* di Walter Flex, e alcune liriche patriottiche tedesche del secolo scorso, analizzando le modalità di assunzione e rivitalizzazione del tradizionale repertorio mitologico. Fischer ripercorre sinteticamente le trasformazioni di questo genere letterario, che investono principalmente la concezione del popolo tedesco quale popolo eletto da Dio e impegnato in una missione universale. Centrale è in tal senso l'inversione di tendenza nel passaggio da Klopstock e Herder a Fichte, Körner, Arndt, cioè il passaggio da una coscienza di missione in cui si trova « in primo piano non già il concetto di nazione ma l'idea dell'umanità, nonché il senso di una superiorità non materiale ma raggiunta dalla forza dello spirito » — alla visione apocalittica che, al tempo delle guerre napoleoniche, legava il destino

tedesco al resto dell'umanità. Alla concezione romantica, sostanzialmente religiosa, dell'unità dell'umanità, subentra « il pensiero del potere e della politica reale », che differenzia nettamente, fino al primo conflitto mondiale e oltre, la coscienza missionaria tedesca da quella di altri popoli.

Il bel saggio di Martin Menges: *Idea di patria e coscienza di popolo nelle poesie di guerra dal 1817 al 1914*, prende in esame i complessi di simboli e di *topoi* di quel « vocabolario dell'emotività nazionale », cui attinge una produzione letteraria che smarrisce il suo carattere intimistico per divenire strumento della comunicazione di massa. Menges descrive i segmenti del « substrato linguistico-simbolico » delle poesie del 1914, ma anche la loro rifunzionalizzazione al mutato contesto storico. Il testo di *Das Volk in Eisen* è ricondotto, con un'attenta analisi, all'apparato metaforico e all'immaginario che sostanziano la lirica patriottica antinapoleonica e la sua spiritualità utopica. Nel passaggio al sentimentalismo reazionario del 1914 si mostra fortissima la componente escatologica esclusivamente tedesca, una vera e propria « teologia nazionale della morte » che tanto più si impone — con la cupa ripresa di antiche mitologie — quanto più si sfalda l'orizzonte storico della vita.

Splendido il saggio *La guerra come 'nomos' della catastrofe in Ernst Jünger*, dove Masini pone in risalto l'originalità del pensiero di Jünger, delineando in una successione serrata i passaggi che ne contraddistinguono fortemente la posizione all'interno del dibattito sulla guerra. Il problema teorico centrale per Jünger, l'innesto di una dimensione tecnica sull'ideologia borghese nel tentativo di superare l'incompatibilità tra tecnica e *Kultur* tedesca, è risolto secondo le linee di un « rovesciamento della meccanizzazione dell'organico nella demonizzazione della tecnica ». Masini indica molto precisamente la marca dell'irrazionalismo di tale progetto, che « coincide con l'accezione nichilista della *ratio* », di una *ratio* tecnologica trasfigurata nella guerra. Non si tratta di una « conquista dell'irrazionale », quanto di una « perdita del razionale », inscritta nel quadro di un decisionismo radicale per cui la guerra vale come *Selbstzweck*. Emerge qui la connotazione decadente di una « *Kultur des Rausches* », che si propone come strumento « d'accesso a quella [...] esperienza dell'*elementare* in cui la perdita del razionale [...] vale come cancellazione della sicurezza e trasgressione mitica ». In questo 'elementare' Jünger riconosce una carica metamorfica in senso catastrofico — riconosce il *nihil* da cui nasce la decisione. Per questo Masini parla di « apriori della catastrofe », dell'elementare come « trascendenza di una catastrofe permanente ». È in questo sistema di pensiero che prende corpo l'idea della *mobilitazione totale*, che travalica l'evento bellico e con ciò il terreno del politico, per mostrare la componente estetica in cui si radica la sua necessità. Ma se « l'approdo metapolitico è in realtà un approdo mitico », il progetto teorico di Jünger svela la sua portata inaudita, laddove individua nell'esperienza dell'elementare-mitico, recuperato attraverso il catalizzatore della *techne* bellica, la possibilità di ricucire la scissione epocale tra anima e tecnica. La tecnica, privata di ogni valenza strumentale rispetto a un orizzonte di valori, e di ogni tensione teleologica, vale ora per se stessa, « eccede se stessa », fissandosi in una nuova costellazione mitica.

Nella conclusione del saggio Masini traccia un bilancio del progetto jüngeriano, riconducendo la sua tendenza metapolitica nel contesto dei rapporti politici del tempo, e chiarendo come « il movimento estetico riplasmi [...] la disumanità del processo lavorativo, venendo così ad offrire un supporto ideologico alla prassi economico-sociale del capitalismo ». Il discorso critico si fa stringente, essenziale, demistificante — ci sembra un dato da sottolineare, trattandosi di Jünger, in tempi di 'riscoperte' spregiudicate. L'estetizzazione della tecnica viene smascherata quale « sublimazione che non ha nulla a che fare con la critica dell'esistente », e che anzi appare strumento di legittimazione dello *statu quo*. Pur riconoscendo a Jünger una lucidità radicale e disincantata, che gli consente di cogliere senza ipocrisia e con grande nitore la portata antropologica complessiva della crisi dell'ideologia idealistico-umanistica, Masini sottolinea in conclusione che « la prospettiva jüngeriana [...] finisce per consolidare la base ineluttabile del processo storico-sociale attraverso una sottile mistificazione estetica proiettata come liberazione mitica ».

In *1914, Parole per un 'Plaidoyer'* Ursula Bavaj propone la lettura di uno degli scritti più significativi del tempo, i *Gedanken im Kriege* di Th. Mann (dell'agosto-settembre 1914). Pur considerando la natura immediatamente propagandistica di questi 'pensieri in guerra' occorre portarsi dietro la retorica aggressiva di Mann, per coglierne il referente più profondo: la missione storico-culturale, non più differibile, del popolo tedesco. Con uno stile veloce e mordente Bavaj percorre la campionatura lessicale prescelta per rilevare il costituirsi del testo secondo categorie dicotomiche (*Kultur-Zivilisation, wir-ihr*, ecc.), e denunciarne poi la fondamentale astoricità. Nel trascendere il motivo contingente della guerra, lo scritto di Mann postula un ideale che « *deve* essere disgiunto dal tempo, dalla politica e dalla storia per poter conservare la propria integrità [...] e va quindi ancorato all'immaginario mitico della *Urgewalt* delle schiere teutoniche ».

Molto denso *La danza della battaglia e l'ordine della morte*, dedicato da Giusi Zanasi all'opera teatrale *Seeschlacht* di Reinhard Goering. Lontano dal pacifismo ormai scontato e svuotato degli ultimi anni del conflitto, Goering si impegna in un'esplorazione di taglio diverso, nella quale « la rinuncia alle misure della ragione politica si converte in un'acuta sensibilità che trascende il piano ideologico, e la stilizzazione diviene il segno di una mente poetica

che fa il vuoto intorno a sé per rapportarsi direttamente all'Evento e individuarne l'essenza ». Lasciando spesso la parola al testo — e, soprattutto, servendosi di uno stile descrittivo molto prezioso, perché lascia intoccata l'atmosfera tragico-onirica del linguaggio di Goering — Zanasi restituisce tutte le dimensioni simboliche e l'intera gamma di emozioni presenti nell'opera.

Segnaliamo infine — tra i circa venti lavori che compongono il volume — *Il « veggente »... il « guerriero »*, dove Arturo Mazzarella suggerisce l'originale confronto tra il D'Annunzio del *Notturno*, impegnato nella guerra scatenata dalla propria veggenza, e il Franz Marc dei *Cento aforismi*. Negli aforismi di Marc la guerra « è solo l'*ora* in cui una determinata tradizione si manifesta per quello che in realtà è: pura vocazione nichilista ». Ma, a differenza di D'Annunzio, Marc individua una via di uscita dallo scacco dello sguardo, perché « l'autodissoluzione della *visione* » libera una « seconda vista », per la quale il mondo non è più oggetto da possedere — e con ciò da distruggere — bensì « un complesso di 'arcane immagini' che vanno attentamente interpretate » — attentamente, ma con una nuova, felice 'purezza'.

Sergio Corrado

Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/1, Sonderband 1 von « Exil», hrsg. von Edita Koch und Frithjof Trapp, 1987, 225 Seiten, 38.-DM; Hans-Albert Walter, *Anna Seghers' Metamorphosen. Transit - Erkundungsversuche in einem Labyrinth*, Frankfurt/M-Olten-Wien (Büchergilde Gutenberg) 1984, 155 Seiten, nur für Mitglieder und zusammen mit *Transit* im Verkauf angeboten; Gabriele Kreis, *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, Hamburg (Classen) 1984, 235 Seiten.

Drei in letzter Zeit erschienene Titel zur Exilliteratur von 1933 bis 1950 machen augenfällig, wie sehr sich die Beschäftigung mit der Literatur der aus Deutschland emigrierten Autoren inzwischen in der offiziellen Germanistik durchgesetzt hat, wieviel seit den pionieristischen Anfängen Einzelner — unter denen an erster Stelle Hans-Albert Walter zählt — geleistet worden ist.

Zuletzt auf der in Hamburg stattfindenden jährlichen Jahrestagung der deutsch-amerikanischen Gesellschaft für Exilforschung im Februar 1988, die programmatisch Literaturwissenschaftler, Historiker, Journalisten und sonstige Interessierte zusammenfaßt, wurde die Vielfalt der Fragestellungen und auch der Ergebnisse deutlich, die inzwischen für die verschiedenen Bereiche vorliegen. Sicherlich kann nicht mehr über mangelndes Interesse geklagt werden, viele der Exilwerke selbst sind längst verlegt, Forschung und Lehre haben diesen Themenbereich aufgegriffen. Ein « Jahrbuch für Exilforschung » kann alljährlich erscheinen und die Zeitschrift

« Exil » bildet seit einigen Jahren eine Art Sprachrohr für alle Interessierten.

Waren noch die ersten Arbeiten von der Hypothese einer, durch den « Zwang zur Politik » (Thomas Mann) starken politisch-kulturellen Homogenität der Exilproduktion, von einer Einheit — der Exilliteratur — ausgegangen, so erweisen die unterschiedlichen und nun auch vertieften Untersuchungen der heute zahlreichen Literaturwissenschaftler wie sehr stark differenziert werden muß, wenn auch ein kleinster gemeinsamer Nenner darin gesehen werden kann, « daß die Schriftsteller sich in ihrer Gesamtheit durch die Ereignisse des politischen Lebens betroffen und herausgefordert fühlten », wie es Frithjof Trapp im Vorwort zum Sonderband 1 der Zeitschrift « Exil » formuliert, in dem die Ergebnisse der Tagung « Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/1 » veröffentlicht werden, die 1986 von der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur abgehalten worden war.

Die vorliegenden Beiträge belegen, wie stark die bisherigen Kenntnisse von Autoren, Werken und Gattungen erweitert worden sind durch die Forschungen der letzten Jahre, in der sich die amerikanische Germanistik besonders engagiert gezeigt hat. Das übergreifende Thema « Realismuskonzeptionen » erweist sich als Leitfaden für eine differenzierte und kenntnisreiche Diskussion um die Möglichkeiten einer im weitesten Sinne engagierten Literatur, um einzelne Ergebnisse und um Fehleinschätzungen. Artikel mit übergreifenden Fragestellungen (Herbert Lehnert, « Die Krise der Autoren-Autorität in der Exilliteratur ») stehen neben solchen, in denen gattungsgeschichtliche Aspekte (Wolfgang Emmerich, « Realismus und Avantgarde in der Lyrik zwischen 1935 und 1941 ») oder stärker historisch orientierte Fragen abgehandelt werden (Rolf D. Krause über KZ-Wirklichkeit und KZ-Darstellung). Sogar zu der Realismusdebatte gibt es einen Beitrag, der einer immer wieder untersuchten Kontroverse neue Seiten abzugewinnen imstande ist (Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller, « Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus. Der Einfluß des Logischen Empirismus auf Brechts Realismuskonzeption in der Kontroverse mit Georg Lukács »). So gelingt es den insgesamt zwanzig Aufsätzen trotz der zeitlichen Eingrenzung, die den Zeitraum des konsolierten nationalsozialistischen Regime in Deutschland umfaßt, einen umfassenden Überblick über den augenblicklich erreichten Forschungsstand zu geben.

Hans-Albert Walter, der Mentor der deutschen Exilliteratur-Forschung, kehrt mit « Anna Seghers' Metamorphosen. Transit - Erkundungsversuche in einem Labyrinth » zu einer alten Liebe, den Werken Anna Seghers' zurück, denen er schon seit seinen ersten Erkundungen Artikel in verschiedenen Blättern der Zeit gewidmet hatte. Er hat sich insbesondere durch die Erforschung der soziokulturellen Bedingungen des Exils sowie derjenigen der Bundes-

republik im Hinblick auf die nicht erfolgte Rezeption der Exilliteratur nach 1950 (seine monumentale Geschichte der deutschen Exilliteratur ist nach einem Verlagswechsel noch immer nicht abgeschlossen) einen Namen gemacht.

In akribischer und kenntnisreicher Detailuntersuchung weist Walter die These von dem rätselhaften Roman mit 'kafkaesker' Atmosphäre zurück, um dagegen diese als Resultat einer umfassenden und bewußten Verschlüsselung darzustellen. Der Schock des Hitler-Stalin-Paktes, eine nicht offen geäußerte, aber tief empfundene Kritik daran und Angst vor kultureller Entwurzelung im außereuropäischen Exil sind nach Auffassung des Autors die Determinanten für diesen Roman, der immer als eine Art Ausnahme, ja sogar als « Sturz aus der Geschichte » (J.B. Bilke) aufgefaßt worden ist.

Aufgrund seiner umfangreichen Kenntnis der französichen Wirklichkeit um 1940 und der Lage der Exilanten kann der Autor wiederholt Interpretationen zurückweisen, die, auf ungenauer Sachkunde beruhend, zu nicht überprüfbaren Schlüssen kommen. Ob sie dennoch schlichtweg 'falsch' sind, ob nicht der Rekurs auf Kafka eine eben nicht beschreibbare, also die literarische Dimension andeuten soll, bleibt gleichwohl offen. Nicht immer vermag die weitgehende Rückführung auf Tatsachen, die letztendlich rationale Eindeutigkeit zu überzeugen, in der Walter den Grund für diesen außergewöhnlich eindringlichen Roman sieht. Daß dennoch ein umfaßender, tiefgehender kritischer Beitrag zur Erschließung des Werks von Anna Seghers und zur Exilliteraturforschung überhaupt geleistet worden ist, der den aufmerksamen Leser zu immer neuen Fragen anregt, steht außer Zweifel.

Einen ersten und noch neuen Teilbereich der Exilliteraturforschung hat ein formal und inhaltlich nicht leicht einzuordnendes, originelles Buch, das aus einer Dissertation entstanden ist, zum Gegenstand. *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit* deutet schon im Untertitel an, daß die Grenzen zwischen der von Frauen, insbesondere Autorinnen, gelebten Exilsituation und der von Männern entworfenen Frauenbildern in der Exilliteratur ineinanderüberfließen und nicht immer klar zu scheiden sind.

Gabriele Kreis versucht am Anfang der achtziger Jahre eine prekäre Spurensicherung durch Befragung noch lebender und mehr oder weniger vergessener Schriftstellerinnen, wobei bewußt nicht zwischen Verfasserinnen von 'hoher Literatur' und Massenprodukten unterschieden wird, um traditionelle Einteilungen außer Kraft zu setzen. Die Darstellung, die Interviewteile, Auszüge aus den Werken und eigene Überlegungen zu einem Kaleidoskop verarbeitet, in dem immer auch das augenblickliche, von der Person der Fragenden/Schreibenden ausgehende Interesse an den damaligen Lebensumständen mitreflektiert wird, umkreist auf vielfältige Weise seinen Gegenstand, der so unter verschiedenen, noch nicht konso-

lidierten Gesichtspunkten wahrgenommen werden kann. Denn literarische Produktivität gehorcht bei Frauen — immer noch oder überhaupt, diese Streitfrage ist noch längst nicht entschieden — anderen Impulsen als bei Männern, was natürlich nicht etwa von allen Interviewten unterschrieben worden wäre, sondern den impliziten Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet.

Die intensive, immer wieder nachhakende Befragung Irmgard Keuns, Elisabeth Freundlichs, Lola Humm-Sernaus, Vera Lachmanns und Adrienne Thomas', um nur einige zu nennen, geben erstmals Auskünfte über Autorinnen, die nichts oder wenig vor 1933 veröffentlicht hatten, die aber auch während der Exiljahre oft nicht oder unter großen Schwierigkeiten publizierten. Eben weil sie nicht alle im traditionellen Sinn als Schriftstellerinnen bezeichnet werden können, weil sie im Exil oftmals sich und seine eventuell vorhandene Familie mit anderen Arbeiten über Wasser hielten, werden ihre Lebensumstände mit denen von schreibenden Frauen oder mit denen der Frauen von Schreibenden (Männern) verglichen, auf Unterschiede hin befragt. Neben den vielen Einzelheiten, die aus den selbst erzählten Leben ein facettenreiches Bild des Exils entstehen lassen, erhält der Leser auch Hinweise auf im Exil 'verschwundene' Autorinnen, wie etwa Maria Leitner, deren Werk erst kürzlich von einer DDR-Forscherin wiederentdeckt wurde.

Es verwundert nicht, daß diese « Bausteine zu einer Geschichte der Frauen im Exil » (S. 33) nicht etwa zu einem klar abgegrenzten Resultat führen, welches nicht beabsichtigt ist. Vielmehr läßt auch diese Arbeit — ebenso wie die oben genannten — die vielfältigen Aspekte von Exilliteratur immer deutlicher hervortreten.

Ulrike Böhmel Fichera

Arthur Schnitzler, *Opere*, Introduzione, traduzioni e note di Giuseppe Farese, I meridiani Mondadori, Milano 1988, pp. 1358, L. 49.000.

« L'indagine psicoanalitica lusinga la presunzione in modo pericoloso. Ogni genere di cose irrilevanti viene circonfuso da una falsa parvenza d'importanza. Un uomo del tutto insignificante si ritiene interessante, il valore che si attribuisce persino ai suoi sogni lo affascina ». Quando chiude con queste parole un aforismo del 1924, Arthur Schnitzler ha alle spalle trent'anni di attività letteraria tutta incentrata sull'analisi psicologica di una vastissima gamma di personaggi. Figlio di medico e medico lui stesso, Schnitzler conosce come pochi la complessa realtà della psiche umana e le illuminanti connessioni che intercorrono tra la medesima e

gli atteggiamenti del nostro corpo, come pure tra l'ambiente sociale di un individuo e le movenze del suo linguaggio. Non è dunque un caso che proprio Freud, spettatore di un dramma schnitzleriano (*Paracelso*, 1898) al *Burgtheater* di Vienna, abbia esclamato: « Mi meraviglio che un semplice scrittore conosca tutte queste cose ».

Peraltro la stima di Schnitzler per gli studi di Freud è fuori discussione, come si deduce dall'esordio lapidario dello stesso aforisma: « Non è nuova la psicoanalisi, ma Freud. Così come non era nuova l'America, ma Colombo ». Il dissenso dello scrittore vuole piuttosto colpire le mode messe in circolazione dalla psicoanalisi: per esempio l'arbitraria metodologia dell'interpretazione dei sogni, fondata sulla sopravvalutazione e generalizzazione dei cosiddetti simboli onirici. E, soprattutto, a Schnitzler preme smascherare come illusoria la pretesa della psicoanalisi di avere conquistato l'inconscio: realtà assai più difficile e rara di quanto la nuova moda voglia far credere. Nella maggior parte dei casi, quello che il medico riesce a fare emergere dalla psiche dei suoi malati è secondo Schnitzler un insieme di elementi già da tempo consci, che il malato però « adorna dell'aureola dell'inconscio [...]. Un ricordo del tutto misero nella sfera della consapevolezza si rende interessante, si trasfigura quasi, facendo credere di essere stato inconscio ancora il giorno prima. Esso è, per così dire, un nobile straniero che viene da lontano ».

Più prudentemente, il nostro scrittore si ferma invece all'esplorazione di quel vasto territorio intermedio della psiche umana che egli chiama il « semiconscio », e dal quale gli elementi salgono ininterrottamente alla sfera della consapevolezza o precipitano nell'inconscio. Forte di un campo d'indagine così esteso e così ricco di reazioni, Arthur Schnitzler (1862-1931) ha registrato nel suo sensibile teatro e nell'ancora più sensibile prosa le luci e le ombre, i drammi e le commedie della quotidianità viennese nel fine-secolo, durante la prova terribile del conflitto mondiale e nell'ingrata realtà del dopoguerra. Chi volesse richiamare organicamente alla memoria la vastità e l'importanza di tale produzione, può ora averne sott'occhio in un solo volume le tappe più significative.

Con la pubblicazione delle *Opere* nella collana dei Meridiani Mondadori Giuseppe Farese, dopo aver per vent'anni contribuito in misura decisiva ad animare in Italia l'interesse per Schnitzler, si è sottoposto alla meritoria fatica di condensare in un volume l'itinerario drammatico ed epico dello scrittore viennese, aggiungendovi una preziosa raccolta di *Aforismi* (da cui abbiamo in apertura citato), che getta luce su aspetti meno consueti della personalità di Arthur Schnitzler. Il quale, se è noto come sismografo della dissoluzione dell'io, non dev'essere per questo scambiato per uno scrittore dalla vocazione esclusivamente intimista, né per un cantore compiaciuto della decadenza; il suo profilo si rivela piuttosto quello di un lucido interprete della crisi europea a cavallo dei due secoli. Eccolo dunque, all'indomani del crollo della vecchia Europa, pronunciarsi in termini modernamente disincantati in tema di pacifismo, per propugnare il quale occorre tagliare ogni motivazione economica al riarmo e non « partire dai motivi religiosi, filosofici o etici. Essi non hanno assolutamente importanza » (p. 1376).

Quanto ai fattori che rendono possibile l'assurdo ripetersi del fenomeno della guerra, oltre alla « furfanteria dei potenti » e alla « stupidità della diplomazia », Schnitzler indica significativamente « la mancanza di fantasia dei popoli, la sorprendente incapacità degli uomini ad immaginarsi qualcosa [...]; incapacità che si può spiegare soltanto come una difesa interiore, nata gradualmente nel corso dei tempi, contro l'orrore del mondo insopportabile per i sentimenti umani. Se riuscissimo ad immaginarci la morte, la vita sarebbe in un certo senso impossibile. E l'uomo s'immagina in realtà la fine, la separazione, il dolore altrettanto poco quanto la morte » (p. 1372). Se si pensa che queste parole sono state scritte all'inizio del conflitto mondiale, quando buona parte della matura intellighenzia europea, da Gentile fino allo stesso Freud, andava farneticando sul valore sacrale della guerra e sulla sua funzione rigeneratrice, alla diagnosi di Schnitzler non si possono negare i segni di un sorprendente anticonformismo politico.

Anche nel campo dell'estetica gli *Aforismi* ci rivelano uno scrittore consapevole del significato del suo ruolo e della necessità di tenere la sua opera al riparo dal rischio di scadere nella letteratura. Secondo Schnitzler infatti, al contrario del poeta che crea per necessità interiore e si espone al mondo nella sua disarmata purezza, il letterato « considera le sue esperienze, le sue relazioni, i suoi stati d'animo in funzione di una loro possibile utilizzazione nella sua produzione [...]. Egli è incapace, *osservando* un'esperienza, un essere umano, una cosa, di porsi loro di fronte con animo davvero puro » (p. 1387).

Ha dunque ragione Farese di evidenziare nella sua densa e perspicua *Introduzione* lo spessore del personaggio Schnitzler, insieme con Kraus, Hofmannsthal e Peter Altenberg iniziato alla letteratura europea da Hermann Bahr nel circolo dello « Jung Wien »; attento osservatore della scena viennese ed interlocutore di personalità come Rilke e Freud, Thomas Mann e Max Reinhardt, per citare solo i maggiori destinatari dei numerosi *Epistolari*.

Ad Arthur Schnitzler spetta, tra l'altro, il merito di avere scritto « con la novella *Il sottotenente Gustl* (1900) il primo monologo interiore di lingua tedesca, che precede molti esperimenti analoghi nella letteratura moderna » (p. XXII). E similmente si deve almeno menzionare la perfezione dell'arte dialogica raggiunta nei dieci quadri che compongono il suo *Girotondo* (1896-7), nel quale il tema più scabroso che si potesse portare sulle scene

viene sovranamente obiettivato in un linguaggio discreto e rivelatore allo stesso tempo; oppure la maestria epica e psicologica, grazie alla quale il mito di Casanova viene riproposto in termini attraenti e credibili per il lettore moderno (*Il ritorno di Casanova*, 1915-17).

Ma ad Arthur Schnitzler va soprattutto riconosciuta, al di là dei singoli risultati letterari che pure sono pregevoli, una coerenza tematica e stilistica che abbraccia tutto l'arco della sua vasta produzione; coerenza assai rara in quel suolo viennese travolto da sconvolgimenti paralizzanti: « La coscienza della crisi è presente in lui sin dagli esordi e non produce battute d'arresto nella sua creazione; egli non è toccato dall'*impasse* del soggetto poetico, così drammaticamente teorizzata nella *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal » (p. XLII).

Giuseppe Dolei

Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart: Metzler (Realien zur Literatur, vol. 242) 1988, 213 pp.

La casa editrice Metzler, nella ben nota collana « Realien zur Literatur », ha pubblicato nei primi mesi dell' '88 un volume su Ingeborg Bachmann di Kurt Bartsch (Università di Graz), uno dei migliori conoscitori della materia. Il libro è inteso come introduzione — e si può dire subito: molto approfondita — tanto all'opera della scrittrice austriaca quanto alla critica finora apparsa al proposito. Fino all'inizio degli anni '70 la critica si era concentrata sulla lirica della « poetessa », applicando prevalentemente criteri estetici e giudicando per lo più negativamente la sua produzione in prosa. Nell'ultimo decennio, invece, il quadro è profondamente cambiato: l'interesse adesso verte sulla sua ultima prosa che offre numerosi spunti per interpretazioni in chiave femminista, mentre le liriche vengono rilette sotto l'aspetto dell'elaborazione poetica di concrete esperienze storiche. Il lavoro di Bartsch si colloca esplicitamente in quest'ultimo filone della critica.

Bartsch ha suddiviso il suo libro in cinque capitoli di cui il primo traccia, a grandi linee, la storia della ricezione dagli anni '50 fino ai nostri giorni ed evidenzia i criteri che hanno determinato i rispettivi giudizi. Il secondo capitolo è un'accurata analisi dello sfondo teorico del pensiero bachmanniano: la tesi di laurea su Heidegger, l'importanza, soprattutto, dell'austera filosofia del linguaggio di Wittgenstein e dell'utopismo di Musil, ma anche di quello di Bloch. Bartsch non cede alla tentazione di stabilire un nesso diretto e magari causale fra questi pensatori e le concezioni teoriche della Bachmann, ma fa luce sulla complessità dell'assimilazione operata dalla Bachmann e il rapporto sostanzialmente complementare fra filosofia e letteratura.

Il voluminoso terzo capitolo, dedicato all'opus strettamente letterario, è suddiviso in tre sottocapitoli che si occupano rispettivamente dei lavori giovanili fino al 1950 ca. (in buona parte non pubblicati), della produzione degli anni '50 (le poesie, i radiodrammi, i racconti del *Trentesimo anno*, i libretti, le traduzioni di Ungaretti) e di quella degli anni '60/'70 (oltre alle poche poesie soprattutto il discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Büchner, *Malina, Simultan*, i frammenti in prosa editi e inediti). La sezione sulla produzione giovanile permette all'interessato che non ha ancora avuto accesso al materiale inedito (depositato nella Österreichische Nationalbibliothek a Vienna) di farsi un'idea sugli inizi poco conosciuti della carriera letteraria della Bachmann. Bartsch fa risaltare la continuità e la logica interna dell'intero *corpus* che è caratterizzato da una consapevole elaborazione poetica di esperienze storiche e politiche (il nazismo, la situazione della piccola borghesia austriaca prima della guerra, l'*Anschluß*, la guerra, la restaurazione postbellica in Germania e in Austria, la guerra fredda) e da un netto antifascismo, che all'inizio degli anni '60 sfocia nella critica contro la supremazia del principio maschile nel mondo, supremazia anch'essa connotata come fascista. Bartsch si oppone sia a una lettura che applica alla poesia un metro meramente estetico che a quella che ne critica l'impegno come troppo vago e generico, e sottolinea che la produzione della Bachmann dall'inizio degli anni '60 alla sua morte nel 1973 si addensa intorno all'incapacità di superare il passato nazifascista, al tema della distruzione dell'uomo (e in particolare della donna) per mano dell'uomo. Per quanto riguarda l'interpretazione dell'ultima prosa, Bartsch si avvicina alla posizione assunta dalla critica letteraria femminista che considera la Bachmann una figura chiave nella lotta della donna per la sopravvivenza e per il diritto a uno specifico modo di essere in un mondo ordinato secondo la logica maschile.

La quarta e la quinta parte sono costituite da una breve biografia che si concentra in linea di massima sullo sviluppo della Bachmann scrittrice e da una bibliografia selezionata. Benché a ciascun nucleo sia dedicato un capitolo a sé stante, le diverse parti del libro (e con questo i singoli aspetti e periodi dell'oeuvre bachmanniana) sono collegati fra loro da una fitta rete di rimandi che consente di mantenere costantemente la visione d'insieme. Non mancano numerosi riferimenti al contesto letterario tedesco, austriaco ed europeo, alle fonti dalle quali la Bachmann attinge le sue frequenti citazioni, ad altri autori più o meno affini.

Ogni tanto però, pur di non ricadere in un'interpretazione estetizzante o esistenzialistica, Bartsch enfatizza forse eccessivamente

l'aspetto storico-politico, rischiando così di ridurre la polivalenza del testo poetico.

Il libro di Bartsch offre un validissimo approccio all'intero corpus bachmanniano ed è, per la ricchezza d'informazioni, il costante confronto con i risultati della critica e la chiarezza dell'esposizione uno strumento utilissimo per chi affronta una ricerca sulla Bachmann.

Andreas Hapkemeyer

Pasquale Gallo, *Il teatro dialettico di Heiner Müller*, Bari, Milella, 1987, pp. 145, L. 18.000.

Heiner Müller, il più celebre drammaturgo della DDR, è oggi una delle figure centrali, e più discusse, nel panorama teatrale europeo: certo, prima di tutto per la posizione singolare che vi occupa, ricca di sfaccettature assai difficili da ricondurre a una definizione unitaria. A partire dagli anni Settanta (e quindi quando l'autore, nato nel 1929, aveva già raggiunto la piena maturità anagrafica) nel teatro di Heiner Müller si è fatta strada una nuova dimensione del rapporto con la storia, pietra di paragone per ogni autore teatrale tedesco legato a esperienze di ispirazione marxista. Proprio lo sfaldarsi di un simile rapporto viene a occupare sempre più il centro della produzione di Heiner Müller nei due ultimi decenni. Un pessimismo radicale sembra svuotare la fede ufficiale nella raffigurabilità significativa della storia: entrano in crisi in Heiner Müller la fiducia non solo in ogni possibilità di azione trasformatrice da parte del singolo, ma anche nella stessa possibilità di sopravvivenza dei contenuti 'umani' dell'esistenza.

Primo oggetto di un serrato confronto critico era stato, naturalmente, già nel corso degli anni Sessanta, il teatro didattico brechtiano, di cui appariva sempre meno sostenibile la pretesa di presentare la storia come parabola di comportamenti umani e sociali. Heiner Müller aveva progressivamente sostituito all'impianto dialettico che caratterizzava le sue prime opere un teatro contrassegnato al contrario dall'accumularsi delle rovine di un simile impianto dialettico e perciò piuttosto dalla proliferazione anarchica di episodi sconnessi e di immagini frammentarie — tutto ciò collegato al rifiuto programmatico di una 'fabula' coerente. In Occidente tale rifiuto è stato recepito come avvicinamento di un significativo autore drammatico di scuola marxista e realistica alle posizioni del teatro dell'assurdo e soprattutto del teatro della crudeltà. La spietata messa a nudo delle aberrazioni e delle atrocità connaturate alla realizzazione di qualunque progetto umano sembra allontanare oggi Heiner Müller sia dalla realtà ufficiale del suo paese, sia dai valori correnti del capitalismo occidentale. D'altro canto l'autore rifiuta di porsi fra gli adoratori 'postmoderni' della varietà anti-progettuale, restia a ogni sforzo umano di dialettizzazione. Una posizione tanto complessa, certo non priva di ambiguità, unita al crescere della popolarità in Italia del teatro dello scrittore sassone (in questo ultimo anno si contano già tre allestimenti, rispettivamente a Milano, a Scandicci e a Parma, mentre la casa editrice UBU Libri sta curando la pubblicazione di un'ampia scelta di testi), rende non solo necessaria, ma addirittura urgente una ricognizione critica che consenta di definire correttamente le peculiarità di questo teatro. In particolare è necessario sgombrare il campo da tutti gli equivoci che più facilmente si accompagnano ancora da noi alla recezione di un autore proveniente da un paese dell'Est. Due vie si aprono all'interprete. L'una mira a un'analisi puntuale delle strutture teatrali delle ultime opere, per mettere in luce il peso e la funzione dei testi e delle realizzazioni sceniche di Heiner Müller nella realtà teatrale di oggi in Italia e in genere nell'Occidente, non pretendendo di costringere a unità le varie componenti che di volta in volta assumono peso diverso nei vari allestimenti.

L'altra via, più di carattere storico, è volta ad illustrare la genesi di questo teatro nell'arco di più di due decenni, gli spunti e gli influssi che nel corso del tempo si sono fatti elementi costitutivi di una fra le più originali e insieme sfuggenti operazioni artistiche degli ultimi anni.

Il libro di Pasquale Gallo, il primo in Italia dedicato a Heiner Müller, segue la seconda via: esso si incentra infatti sull'analisi di quattro opere appartenenti alla primissima fase creativa dello scrittore, opere, peraltro, che l'autore oggi ama riproporre proprio per il loro valore provocatoriamente 'storico'. *Lohndrücker*, *Traktor*, *Die Umsiedlerin* e *Der Bau*, composti fra il 1955 e il 1964, si collocano — o sembrano collocarsi, almeno sul piano tematico — nel filone dei cosiddetti « Produktionsstücke », testi teatrali militanti che hanno per oggetto le conquiste del lavoro intese come tappe nel processo di edificazione della nuova società socialista. I testi di Müller, naturalmente, sono ben lontani dall'acritica esaltazione dell'esistente. Essi rappresentano anzi una lucida e impietosa messa a nudo delle contraddizioni connesse al tentativo di costruire uno stato socialista e, come Gallo sottolinea con nettezza, si caratterizzano per un deciso, intransigente impegno politico e ideale, che rifiuta sia il conformismo sia un defilamento nichilistico dal contatto con la realtà. Questi aspetti, tuttavia, non sono sufficienti ad illuminare l'originalità della posizione di Heiner Müller rispetto a quella di altri autori analogamente impegnati e insieme critici, come Volker Braun e, per altri versi, Christa Wolf (per attenerci ad esempi citati da Gallo). Gallo, ben consapevole di ciò, tenta allora di enucleare i tratti distintivi dell'operazione di Müller, che riconduce sostanzialmente a due elementi: da un lato l'originale ripensamento degli spunti brechtiani e dall'altro il rap-

porto di tensione instaurato dallo scrittore con la tradizione letteraria nei suoi vari aspetti, tematici e stilistici.

Müller parte, come sottolinea Gallo, da un ripensamento radicale degli spunti teorici elaborati da Brecht negli ultimi anni della sua attività di drammaturgo: il « teatro dialettico », presagito da Brecht, di cui secondo Gallo i quattro drammi presi in esame sono realizzazioni esemplari, rappresenta lo strumento con cui dar espressione alle contraddizioni che inevitabilmente accompagnano la nuova società. Questo teatro è stato quindi in grado di cogliere il nesso fra processi di stabilizzazione e spinte emancipatorie individuali e, nel singolo stesso, fra impegno sociale da un lato e autorealizzazione personale dall'altro. Particolare rilievo, in quest'ottica, assume la demistificazione e, ancor più, lo svuotamento interno dell'eroe positivo. Il teatro del realismo socialista aveva giocato quasi tutte le sue carte proprio sulla figura di quell'eroe positivo cui gli autori più critici verso il regime si limitavano a contrapporre un « antieroe » dai tratti antitetici ma sostanzialmente simmetrici. Heiner Müller, come Gallo ben dimostra, va oltre questa sfocata contestazione: l'eroe dei suoi primi drammi è sì lo stesso del teatro di propaganda, è anche egli portatore di una missione di rinnovamento epocale ma, agli occhi del drammaturgo, si rivela tutt'altro che un uomo nuovo. E così il soggetto individuale finisce con l'assumere la funzione e il peso di prima istanza di verifica — spesso di relativizzazione — del progetto politico-sociale di costruzione di un mondo nuovo.

L'altro punto nodale del lavoro di Gallo, l'esame del rapporto instaurato da Heiner Müller con la tradizione, è preceduto da un'attenta ricostruzione della polemica sulla funzione della letteratura che negli anni Sessanta divise Heiner Müller e Peter Hacks. Il senso di tale polemica apparirà chiaro solo se essa viene vista alla luce dell'accennata direzione presa dalla produzione di Heiner Müller fin da quegli anni. Le critiche mosse da Hacks alla 'crudeltà' del teatro di Müller dovevano necessariamente apparire a quest'ultimo frutto di un 'classicismo socialista' capace solo di edulcorare ogni conflitto reale e la sua rappresentazione. Ciò comporta il rifiuto sprezzante dell' « Erbe », cioè di quell'eredità che secondo gli scribi del regime andrebbe intesa come trasmissione diretta di valori materializzati nella loro positività; per Müller invece essa dovrà essere semmai liberazione delle spinte esplosive, trasgressive contenute nell'arte del passato. A tale proposito Gallo dedica un esame particolarmente accurato alle reminiscenze dantesche presenti nell'opera di Müller, soprattutto in *Der Bau*. Notevole rilievo assume l'analisi preliminare della ripresa da parte di Müller del tema del viaggio e della figura di Ulisse. I singoli passi della *Divina Commedia*, ma soprattutto la struttura didascalica dell'opera, offrono a Müller un incisivo strumento di demistificazione, applicato qui alla rappresentazione della vita in un cantiere. Come Gallo fa ben emergere, rintracciando pazientemente le situazioni dantesche sottese ai singoli episodi, il mondo del cantiere, che dovrebbe essere cellula propulsiva della società nuova, acquista connotati infernali; in esso infatti ogni comportamento, ogni gesto sono interpretabili come pena comminata in base a un'implacabile legge di contrappasso.

L'accurata analisi di Gallo, mentre getta luce sul taglio iniziale della produzione di Müller, apre alla discussione nuovi nodi problematici, suscitando il desiderio di ulteriori studi che portino l'indagine fino alle fasi attuali e insieme e soprattutto chiariscano il senso e la funzione odierni delle scelte di ottica tematica e teatrale che fanno di Heiner Müller l'oggetto di un interesse così problematico. Solo allora sarà possibile cogliere il senso ultimo di una presenza indubbiamente sconcertante. Müller infatti viene da un lato riconosciuto a Est, tutto sommato, quale legittimo rappresentante, oggi, delle nuove tendenze cui ormai è assicurato spazio in quella società e in quella cultura. Dall'altro lato la sua produzione suscita nel mondo teatrale dell'Occidente l'interesse più vivo per testi che sembrano sì riprendere fondamentali esperienze del teatro occidentale più arditamente destrutturante ma insieme le sviluppano verso funzioni e valenze proprie di un mondo ancor oggi interessante soprattutto perché diverso.

Giovanna Cermelli

Grete Buchgeher-Coda/Lieselotte Geick-Losano, *Deutsche (Lokal)-präpositionen im syntaktisch-semantischen Beziehungsgefüge*, Tirrenia Stampatori 1987 (Università di Torino, Dipartimento di Scienze del linguaggio e letterature moderne e comparate).

Per una volta, ecco un libro che dà più di quanto prometta a prima vista: se il titolo di questo volume (con cui il Dipartimento di Scienze del linguaggio inaugura la sua Collana di pubblicazioni) fa pensare ad una trattazione scientifica pura, da leggersi solo a brani scelti e in caso di specifica necessità, il libro rivela invece anche ottime doti di leggibilità e sa tenere desto pagina dopo pagina l'interesse di chi si occupi della lingua tedesca e del suo insegnamento. Questo interesse nasce soprattutto dalla esplicita preoccupazione didattica delle due autrici: l'uso corretto delle preposizioni tedesche provoca errori e dubbi ricorrenti anche negli stadi più avanzati dell'apprendimento, senza che le direttive contenute nei vari dizionari o manuali riescano a dare un aiuto risolutore (il libro riporta numerosi esempi tratti da opere fra le più autorevoli e di più frequente consultazione). E su questo punto nodale del tedesco come lingua straniera il libro cerca di cominciare a mettere ordine e chiarezza, appunto in nome della prospettiva di-

dattica che è « il punto di partenza e la mèta finale » delle autrici, e che inoltre determina anche il loro percorso metodologico (p. 13).

Dopo aver esaminato le caratteristiche delle preposizioni come classe, rilevando la maggiore complessità del tedesco rispetto all'italiano, si passa ad esaminare la funzione sintattica e poi quella semantica delle preposizioni di luogo, concludendo con l'analisi più approfondita di « in ».

Le autrici dunque non esitano ad abbandonare a un certo punto il terreno relativamente sicuro della sintassi per avventurarsi su quello « ben più sdrucciolevole » della semantica (p. 36). E fanno bene: innanzitutto perché su questo terreno infido dimostrano di sapersi muovere con la necessaria avvedutezza, aggirando quando occorra le complicazioni introdotte da altri autori (esemplare ci sembra in questo senso la loro semplificazione del concetto di « significato », sfrondato di tutto quanto non si dimostri utile e pertinente ai fini didattici, p. 57 e ss); e poi perché attribuiscono, giustamente, le insidie dell'esplorazione semantica al fatto che i fenomeni semantici basilari (determinazione dei tratti semantici) vengono rilevati in base a considerazioni « intuitive » (p. 36 e passim), e rimangono quindi affidati alla sensibilità linguistica individuale (controllabile empiricamente come competenza linguistica) più che a norme oggettivamente definibili e riconducibili alla lingua in quanto tale.

C'è poi un'altra ragione per approvare la scelta dell'esplorazione semantica da parte delle autrici: tale via consente infatti, meglio di ogni altra, di chiarire la distinzione tra « Präpositionalobjekt » e « Adverbial », distinzione che in tedesco è assai più importante che in italiano. L'esempio-cardine qui proposto (« *Hans wartet auf das Flugzeug / Hans wartet auf dem Flugplatz* ») mostra nel primo enunciato un « Präpositionalobjekt », dove la preposizione è richiesta necessariamente dal verbo, e nel secondo un « Adverbial », dove la preposizione è interscambiabile con parecchie altre (*an/ vor/ hinter*...) e inoltre realizza appieno il proprio significato locativo, mentre lo perdeva nel caso precedente.

In italiano, rilevano le autrici, il gruppo preposizione+sostantivo è descritto sempre, genericamente, come complemento, sebbene esistano anche in italiano verbi richiedenti necessariamente l'uso di una certa preposizione (*dipendere da/ abituarsi a/ contare su* e sim.; e si potrebbe aggiungere p. es. « *meditare su* » (*sui destini dell'uomo/ sulla cima del monte*), osservando che anche qui il significato locativo di *su* si realizza solo nel caso di « avverbiale » (*sulla cima del monte*), come in tedesco; mentre in generale sembra di poter rilevare che in italiano la combinazione verbo+preposizione+sostantivo non incide in modo determinante sulla struttura della frase; ugualmente rilevante dal punto di vista contrastivo appare essere in italiano la combinazione verbo+preposizione+infinito (del tipo *andare a prendere*), alla quale corrispondono in tedesco realizzazioni diverse).

Le autrici passano poi a esaminare più in particolare la preposizione *in*: dapprima riportano i lemmi di alcuni fra i più noti dizionari mono- e bilingui, passando poi a caratterizzare la preposizione sul piano paradigmatico (cioè in rapporto ad altre preposizioni di luogo) e sul piano sintagmatico (in rapporto soprattutto con i vari sostantivi a cui può, o non può, essere abbinata). In questa parte, le varie considerazioni sono suffragate da esempi d'autore, tratti da un consistente corpus di testi giornalistici, critici e letterari: vi sono rappresentati diversi linguaggi specialistici, autori ottocenteschi e moderni, e praticamente tutte le varietà regionali del tedesco; vi figurano la prosa dello *Spiegel* e la critica musicale, la Svizzera e la DDR, Thomas Mann e Fontane accanto a Kafka, Stifter e Christa Wolf.

Nella parte conclusiva, si rileva come la preposizione abbia, accanto al suo valore relazionale, un potenziale valore semantico autonomo, al quale si aggiunge, nelle preposizioni di luogo, la distinzione tra « permanenza » e « direzionalità » (distinzione che sostituisce la tradizionale opposizione stato/moto, dominata dal significato del verbo). Ciò consente tra l'altro di rendere ragione di costrutti come *schreiben auf*+accusativo, o della possibile scelta fra dativo e accusativo in enunciati del tipo *Das junge Paar tanzte in dem Saal/ in den Saal:* qui si riscontra nel caso del dativo la situazione di permanenza (il buon vecchio « moto in luogo circoscritto »), nel caso dell'accusativo si ha invece direzionalità. La fondatezza di queste argomentazioni emerge chiaramente da un altro esempio: nell'enunciato *Fritz klopft an der Tür/ an die Tür* c'è possibilità di scelta tra dativo e accusativo, mentre nel caso di *Es klopft an der Tür* non c'è la possibilità di usare l'accusativo, perché manca l'intenzionalità direzionale (p. 51).

Le prospettive didattiche aperte da questa ricerca sono, secondo le autrici, subordinate ad un lavoro imponente, la cui realizzazione appare ancora lontana (esplorazione altrettanto approfondita di tutte le preposizioni di luogo tedesche, nonché un analogo lavoro per le preposizioni di luogo italiane, in modo da elaborare del materiale contrastivo adatto all'applicazione didattica). Ma il frutto più immediato e importante per il lettore sta nel libro stesso: esso dimostra coi fatti che è possibile un connubio fra speculazione linguistica e intento didattico, dove la scientificità del procedimento non toglie nulla alla viva efficacia dei singoli risultati.

Renata Buzzo Màrgari

RIASSUNTI

Enrico De Angelis, *Sui principi costruttivi del teatro di Georg Büchner.*

I principî secondo i quali è costruito il teatro di Büchner sono tre: metaforico, circolare, consecutivo. Da opera a opera essi si presentano con delle varianti ma sempre con evidenza. Il principio finora assunto nelle interpretazioni, quello del parallelismo, è ancora utilizzabile se visto come modo particolare del presentarsi della circolarità e se distinto in iterativo e oppositivo. L'articolo esamina anche le interconnessioni fra le opere teatrali di Büchner.

Enrico De Angelis, *Die Aufbauprinzipien des Theaters von Georg Büchner.*

Der Aufbau von Büchners Theater beruht auf drei Grundlagen: metaphorisch, zirkular und konsekutiv. Von Werk zu Werk weisen sie Varianten auf, doch treten sie immer deutlicher hervor. Die bisher in den Interpretationen angenommene Grundlage, das heißt die des Parallelismus, ist noch brauchbar, wenn man sie als besondere Erscheinungsform der Zirkularität betrachtet und sie in einer sich wiederholenden und oppositiven Art unterscheidet. Der Aufsatz untersucht auch die inneren Zusammenhänge unter den Dramen Büchners.

Claudia Monti, *Psicologia poetica e psicologia scientifica. Letteratura e psicoanalisi nel caso Musil.*

L'indagine verte sul rapporto fra letteratura e psicoanalisi dei cui snodi centrali il caso Musil sembra essere paradigmatico. La diffidenza dello scrittore verso la psicoanalisi, vista un tempo come l'elaborazione nevrotica di una difesa, è ciò che appare oggi avergli consentito di sviluppare nei suoi testi alcuni quesiti posti e non risolti dalla stessa psicoanalisi coeva. Il secondo libro del-

l'*Uomo senza qualità*, ad esempio, contiene incarnato nel corpo poetico un sapere analitico che anticipa ampiamente le teorie attuali sullo stretto legame fra narcisismo e oggettualità e sulla fase arcaica della vita psichica in cui questo si costituisce, fase cui gli scavi della psicoanalisi freudiana ancora non arrivavano. Alla luce di questi nuovi reinvenimenti sui testi, la concezione musiliana di « psicologia poetica », liquidata precedentemente dalla critica come un'elaborazione difensiva per scansare il confronto con la psicoanalisi, si dimostra degna di un'attenta rilettura o ricontestualizzazione che qui si propone. Psicologia « non razioide » che non aspira a rinchiudersi nella rigorosa formalizzazione perseguita dalla « psicologia scientifica », essa riesce a raccogliere ciò che sfugge alle rigide maglie o leggi di quella, le sue possibilità inespresse, i germi della psicologia futura.

Claudia Monti, *Dichterische Psychologie und wissenschaftliche Psychologie. Literatur und Psychoanalyse am Beispiel des Falls Musil.*

Gegenstand vorliegender Untersuchung ist das Verhältnis von Literatur und Psychoanalyse, für deren zentrale Schnittstellen der Fall Musil beispielhaft zu sein scheint. Musils Mißtrauen gegen die Psychoanalyse, das einmal als die neurotische Verarbeitung einer Abwehrhaltung angesehen wurde, scheint aus heutiger Sicht für ihn eine Möglichkeit gewesen zu sein, einige von der Psychoanalyse seiner Zeit in Angriff genommene aber ungelöst gebliebene Fragen weiterzuentwickeln. So bewahrt etwa das zweite Buch des *Mann ohne Eigenschaften* im poetischen Text ein analytisches Wissen auf, das die modernen Theorien über die enge Verbindung von Narzißmus und Objektbeziehung und über die archaische Phase des psychischen Lebens, in der sich jene herausbildet, um vieles vorwegnimmt: eine Phase, zu der die Untersuchungen der freudschen Psychoanalyse noch nicht gelangten. Im Hinblick auf diese neuen Entdeckungen erweist sich die von der Forschung bisher lediglich als eine Abwehr der Psychoanalyse abgefertigte Auffassung Musils von der « dichterischen Psychologie » doch einer aufmerksamen neuerlichen Lektüre würdig, wie sie hier vorgeschlagen wird. Als « nicht ratioïde » Psychologie, die sich in die von der « wissenschaftlichen Psychologie » verfolgte strenge Formalisierung nicht einschließen läßt, kann sie das, was deren starren Regeln entgeht, aufnehmen, deren unausgedrückte Möglichkeiten, die Keime der Psychologie von morgen.

Paola Gambarota, *Alfred Kubin e il linguaggio della visione. Tra stilizzazione autobiografica e prassi artistica.*

Alfred Kubin fu perseguitato da visioni e fantasmi che egli tentò ostinatamente di trasporre nella scrittura e nella produzione figurativa. Nell'articolo vengono analizzate le ripercussioni dell'elemento visionario dell'ispirazione, punto di intersezione della *Doppelbegabung* kubiniana, nella prassi artistica e, in particolare, gli strumenti estetici della rappresentazione della visione. L'analisi degli esiti linguistici è assunta, infine, quale punto di partenza per la comprensione dell'opera dell'artista nel panorama dell'avanguardia storica e della sua vivace sperimentazione di nuovi mezzi espressivi.

Paola Gambarota, *Alfred Kubin und die Sprache der Vision. Zwischen autobiographischer Stilisierung und künstlerischer Praxis.*

Alfred Kubin wurde von Visionen und Gespenstern verfolgt, die er eifrig in literarische und figurative Produktion unmusetzen versuchte. In dem Aufsatz werden die Auswirkungen des Visionären — als Schnittpunkt der kubinschen Doppelbegabung angenommen — auf die künstlerische Praxis analysiert, unter besonderer Berücksichtigung der ästhetischen Mittel der Darstellung der Vision. Schließlich wird die Analyse der sprachlichen Ergebnisse zum Ausgangspunkt für das Verständnis des Werks Kubins im Panorama der Avantgarde und ihrer lebhaften Suche nach neuen Ausdrucksmitteln.

Roberta Malagoli, *Solo come Kafka. Walter Benjamin e l'identità ebraico-tedesca.*

Scopo di questo saggio è illustrare il rapporto di Benjamin con il problema dell'identità ebraico-tedesca sullo sfondo della crisi dell'assimilazione. Dall'analisi del carteggio con il poeta L. Strauss (1912/13) e del confronto con il culturisionismo di Buber risulta con chiarezza quanto Benjamin fosse sensibile alle critiche mosse in forme diverse da sionisti e antisemiti alla cultura ebraica di lingua tedesca. Particolarmente illuminante appare in questo senso la difesa della figura del *Literat*, con la quale Benjamin, prendendo le distanze dai valori dell'assimilazione, cercava di legittimare la propria attività filosofica e critico-letteraria nei confronti del sionismo. La tesi conclusiva del saggio è che Benjamin abbia trovato nell'opera di Kafka la rappresentazione a lui più

congeniale della negatività della *westjudische Zeit* e una analoga legittimazione dell'esistenza dello scrittore ebreo di lingua tedesca.

Roberta Malagoli, *Allein wie Kafka. Walter Benjamin und die deutsch-jüdische Identität.*

Der vorliegende Essay untersucht vor dem Hintergrund der postassimilatorischen Epoche Benjamins Verhältnis zum Problem deutsch-jüdischer Identität. Ein Studium des Briefwechsels mit dem Dichter L. Strauss aus den Jahren 1912/13 und die Analyse der Auseinandersetzung mit dem Kulturzionismus M. Bubers ergeben, daß Benjamins Selbstverständnis als Literaturkritiker weitgehend von den zeitgenössischen Debatten über die deutsch-jüdische Identität bestimmt wird. Im Mittelpunkt von Benjamins Überlegungen zur deutsch-jüdischen Kultur steht die Legitimation der Figur des « Literaten ». Dabei lehnt Benjamin sowohl den Zionismus wie die Assimilation ab. Anhand seiner Ausführungen zu Kafka wird ablesbar, daß er in Kafkas Darstellung der westjüdischen Zeit eine vergleichbare Legitimation des deutsch-jüdischen Schriftstellers fand.

Maria Fancelli, *Legittima empatia. Sul* 'Galileo' *di Brecht.*

In questo breve articolo, scritto in occasione della prima rappresentazione di *Vita di Galileo* (Firenze 27.5.1988, Maggio Musicale fiorentino), viene proposta una lettura unitaria delle diverse stesure dell'opera e la persistenza in esse di un rapporto empatico da parte dell'autore verso il protagonista.

Maria Fancelli, *Begründete Empatie. Über Brechts* 'Galileo'.

In diesem kurzen Artikel, der anläßlich der Florentiner Première des *Vita di Galileo* (27.5.1988, Maggio Musicale Fiorentino) entstand, wird eine einheitliche Deutung der verschiedenen Fassungen und das latente Vorhandensein eines Empatie-Verhältnisses zwischen dem Autor und seinem Helden vorgeschlagen.

Vincenzo Vitiello, *Ernst Jünger: l'urto del tempo.*

Il tratto essenziale dell'esperienza culturale e politica di Ernst Jünger è rappresentato dal suo contraddittorio rapporto col tempo.

Anzitutto col suo tempo, che egli ha vissuto con spirito di parte ed insieme col distacco dello spettatore neutrale. Nei suoi saggi storico-politici — in particolare in *Die totale Mobilmachung* e in *Der Arbeiter* — considerazione storica e riflessione metastorica si intrecciano e si contrastano. Un'attenta lettura mostra che la « forma-Operaio » è ambiguamente sospesa tra due opposte concezioni: l'una del tempo stratificato, 'verticale', l'altra del tempo lineare, esteso, anche se non progressivo. Negli scritti successivi, con l'ampliarsi dell'orizzonte tematico, il contrasto diviene anche più evidente. In particolare in *An der Zeitmauer* Jünger spinge lo sguardo oltre i confini del mondo storico, nelle profondità del mito. Oltre il tempo umano scorge il tempo cosmico; oltre l'età del Padre, il regno della Madre. Oltre il tempo che divide, lo spazio eterno che tutto accoglie. Ma anziché penetrare sino in fondo l'opposizione di natura e spirito, eternità e tempo, Jünger tende a placarla, a conciliarla. Alla fine sul 'metafisico' prevale il 'filosofo della storia', se anche Madre Terra è destinata a corrispondere alle richieste dell'uomo, perché sempre nuove forme spirituali sorgano dal suo seno. Morphe mallon physis — potrebbe con Aristotele ripetere Jünger.

Vincenzo Vitiello, *Ernst Jünger: die Herausforderung der Zeit.*

Der Wesenszug der kulturellen und politischen Erfahrung Ernst Jüngers ist von seinem widerspruchsvollen Verhältnis zur Zeit bestimmt. Zunächst zu seiner Zeit, die er mit Parteigeist und zugleich mit der Distanzierung des neutralen Zuschauers gelebt hat. In seinen historisch-politischen Aufsätzen — insbesondere in *Die Totale Mobilmachung* und in *Der Arbeiter* — verflechten und widersprechen sich historische Beobachtung und metahistorische Überlegung. Eine sorgfältige Auslegung zeigt, daß die « Arbeiter-Gestalt » zwischen zwei gegensätzlichen Auffassungen schwebt: die eine der geschichteten, 'vertikalen' Zeit, die andere der linienförmigen, ausgedehnten, wenn auch nicht-fortschreitenden Zeit. In den folgenden Schriften wird der Gegensatz bei der Ausdehnung des thematischen Horizontes noch offensichtlicher. Insbesondere im Werk *An der Zeitmauer* wirft Jünger den Blick über die Grenze der historischen Welt hinaus bis in die Tiefe des Mythos. Über die menschliche Zeit hinaus sieht er die kosmische; über die geistige Epoche des Vaters hinaus das natürliche Reich der Mutter. Über die Zeit hinaus, die trennt, den ewigen Raum, der in sich alles aufnimmt. Aber statt den Gegensatz von Natur und Geist, Ewigkeit und Geist näher zu betrachten, zielt Jünger ihn zu vermindern und versöhnen. Endlich setzt sich der Philosoph der Geschichte gegenüber dem Metaphysiker durch, wenn auch Mutter

Erde dazu bestimmt ist, den Ansprüchen des Menschen zu entsprechen, um immer neue geistige Gestalten hervorzubringen. Mit Aristoteles könnte Jünger wiederholen: *morphe mallon physis.*

Klaus R. Scherpe, *Scrivere, leggere e guardare dalla parte opposta. Die* 'Ästhetik des Widerstands' *di Peter Weiss.*

L'*Estetica della resistenza,* che Peter Weiss pubblicò fra il 1957 e il 1981, vuol essere una rappresentazione fizionale della resistenza antifascista e insieme un' 'altra' storia del movimento operaio. Inserita nell'ambito dell'azione politica è raffigurata una storia dell'arte e della cultura vista dalla prospettiva degli oppressi. La costruzione estetica di questa opera monumentale, insolita per un romanzo moderno, segue l'architettura della *Divina Commedia* di Dante. La doppia strutturazione della narrazione (accentramento e decentramento) è significativa sia dal punto di vista estetico che politico. L'opera di Weiss deve essere intesa in senso militante, anche in vista di una lotta per i significati del linguaggio e di protesta contro l' « anonimità della storia ». L'esperienza estetica include la sfera dell'inconscio e del sogno: la fantasia continuamente messa in pericolo.

Klaus R. Scherpe, *Dagegen schreiben, lesen, sehen. Die* 'Ästhetik des Widerstands' *von Peter Weiss.*

Peter Weiss' zwischen 1975 und 1981 erschienene *Ästhetik des Widerstands* will eine kollektive Fiktion vom antifaschistischen Widerstand ebenso wie eine 'andere' Geschichte der Arbeiterbewegung sein. In den politischen Handlungsraum eingelagert ist eine Kunst- und Kulturgeschichte aus der Sicht der Unterdrückten. Die ästhetische Konstruktion dieses für einen modernen Roman ungewöhnlichen Monumentalwerks folgt dem Bauplan von Dantes *Divina Commedia.* Ästhetisch und politisch bedeutsam ist die doppelte Strukturierung des Erzählens (Zentrierung und Dezentrierung). Weiss' Werk ist als kämpferisch zu begreifen auch im Sinne eines Kampfes um eine sinnprägende Sprache, Aufbegehren gegen die « Namenlosigkeit in der Geschichte ». Die ästhetische Erfahrung schließt die Sphäre des Unbewußten und des Traumes ein: die stets gefährdete Phantasie.

Giovanni Scimonello, *Dialoghi con Alfred Döblin (1878/1957).*

Si tratta di dialoghi, che l'autore immagina di aver tenuto con Alfred Döblin durante un suo recente soggiorno di studio presso

il *Deutsches Literaturarchiv* a Marbach sul Neckar. In tal caso la forma dialogica permette di affrontare in maniera viva e concretamente « drammatica » i temi di fondo dell'opera e della vita di Alfred Döblin, quali il rapporto tra l'uomo e la natura, la specifica struttura psicologica dei suoi personaggi, l'incomprensione dei Tedeschi nei suoi confronti, la storia tormentata dei suoi rapporti con Thomas Mann ed infine le fervide e contrastanti interpretazioni della germanistica tedesca, ma anche il sostanziale silenzio della germanistica italiana. Inoltre viene rifatta la proposta di un'edizione critica, a suo tempo avanzata dal germanista francese Robert Minder, affinché vengano superate le non poche carenze filologiche delle attuali « opere scelte » in 26 volumi.

Giovanni Scimonello, *Gespräche mit Alfred Döblin (1878/1957).*

Es handelt sich um fiktive Gespräche, die der Autor, anläßlich eines Forschungsaufenthaltes beim *Deutschen Literaturarchiv* zu Marbach am Neckar, sich vorstellt mit Alfred Döblin geführt zu haben. In diesem Fall werden durch die Lebhaftigkeit der « dramatisierten » Form des Gespräches Grundthemen und Situationen aus Werk und Leben von Alfred Döblin dargestellt, wie zum Beispiel das Verhältnis des Menschen zur Natur, die eigenartige psychologische Struktur seiner Romanhelden, die Verständnislosigkeit der Deutschen ihm gegenüber, seine peinlichen und qualvollen Beziehungen zu Thomas Mann und schließlich die heftigen Auseinandersetzungen um die Interpretation seines Werks in der deutschen Germanistik, die aber mit dem Schweigen der italienischen Germanistik fast völlig zusammenfallen. Dazu wird der zu seiner Zeit vom französischen Germanisten Robert Minder gemachte Vorschlag zu einer kritischen Ausgabe von Döblins Werken wieder aufgenommen, damit man die nicht wenigen philologischen Mängel in den « Ausgewählten Werken » (26 Bände) aus dem Weg räumt.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

Renata Buzzo Margari, Lingua e Lett. Tedesca, Università di Torino

Sergio Corrado, Via Croce Rossa 21, 80131 Napoli

Enrico De Angelis, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lingue e Lett. Straniere, Università di Pisa

Giuseppe Dolei, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Catania

Maria Fancelli, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Firenze

Ulrike Fichera Böhmel, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Napoli

Paola Gambarota, Via Posillipo 276, 80100 Napoli

Andreas Hapkemeyer, Via Consolare Pompea - Case Conti, 98167 Messina - Pace

Roberta Malagoli, Via C. Sigonio 29, 41100 Modena

Claudia Monti, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Verona

Klaus R. Scherpe, Fachbereich Germanistik, Freie Universität Berlin, D- 1000 Berlin 33

Giovanni Scimonello, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Macerata

Vincenzo Vitiello, Istituto di Filosofia, Università di Salerno

CAMBI

ACME - Milano
ACTA Linguistica - Budapest
ACTA Literaria - Budapest
ANNALI dell'Università di Lecce
ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa
ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
ATTEMPTO - Tübingen
AURORA-Jahrbuch - Würzburg
BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg
BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur - Halle/Saale
BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern
BODLEIAN Library Record - Oxford
BUCKNELL Review - Bucknell
COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
DOITSU Bungaku - Tokio
DURHAM University Journal - Durham
ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé
GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg
GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
GOETHE-Jahrbuch - Wien
HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf
JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
LINGUA e Letteratura - Milano
MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
MODERN Language Review - Warwick
MONATSHEFTE - Wisconsin
MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund

PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa
RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
RICE University Studies - Huston (Texas)
RINASCIMENTO - Firenze
SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum
SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
SICULORUM Gymnasium - Catania
STUDI Germanici - Roma
STUDIA Germanica Gandensia - Gent
STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
STUDIES IN Philology - Chapel Hill (North Carolina)
TEXT & Kontext - København
VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz
VITA e Pensiero - Milano
WEIMARER BEITRÄGE - Weimar
WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « K.-Marx-Universität » - Leipzig
WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-M.-Arndt-Universität » - Greifswald
ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin (DDR)
ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

PUBBLICAZIONI VARIE

DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
HERDER-Institut - Leipzig
NEW YORK Public Library - New York

UNIVERSITÀ BASEL
» Belfast
» Bern
» Bonn
» Frankfurt a.M.
» Hamburg
» Halle
» Helsinki
» Innsbruck
» Kiel
» Mainz
» München
» Ohio
» Stanford
» Tübingen
» Utrecht
» Wien

Rag. Francesco Gallo

Via Mezzocannone, 39 - NAPOLI

Tip. F.lli MIRELLI di V.zo s.n.c.
NAPOLI 1989