

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXII, 3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1979

INDICE DEL PROSSIMO NUMERO

ARTICOLI E SAGGI

Studia Nova Germanica: *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts*
1877-1880

St. Ingeborgens - Napoli
L'opera di Ingeborg A. S. in rapporto con la
traduzione italiana

Stefano Gatto: *Il libro
Santissimo in Carlo - Napoli*

RECENSIONI

Peter G. B. P. *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts*
König: *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* di Robert
Vollmer.

NOTE E RASSEGNE

Giornali: *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts*

REVISIONI

Giornali: *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts*

Recensioni

Studi

Lettere

Lettere dell'editore

Collaboratori

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

A N N A L I
STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

COMITATO DI REDAZIONE

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

Segretario di redazione: Giovanni Chiarini

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

XXII, 3

1979

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

- Giuli Liebman Parrinello, *La fisiognomica di J. C. Lavater* pag. 7
Bianca Maria Bornmann, *Sul motivo dell'assunzione e del rifiuto nell'opera di Kafka* » 27
Margherita Versari, *La figura femminile come immagine psicagogica nell'opera di Hermann Hesse* » 55

RICERCHE ED ESPERIMENTI

- Fabrizio Cambi, *Problemi della narrativa del primo Musil* » 91
Renata Buzzo Margari, *Il teatro-menzogna: i « Dramolets » di Robert Walser* » 123

NOTE E RASSEGNE

- Giovanni Chiarini, *Alcuni recenti studi su Heinrich Mann* » 141

REGISTER

- Giovanni Chiarini, *Studi Tedeschi, REGISTER 1974-1979* » 155
RIASSUNTI » 173
CAMBI » 177
LIBRI RICEVUTI » 179
INDICE DELL'ANNATA » 181
COLLABORATORI » 183

ANNALI

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXII, 3

ARTICOLI E SAGGI

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1979

ANNALI

XVII, 3

STUDI TDESCHI

NAPOLI 1979

LA FISIOCNOMICA DI J. C. LAVATER

di
GIAN LUIGI PAVANETTO

1979

ARTICOLI E SAGGI

Libing-roue e col quarto volume
inoltre a quattro anni di distanza dal primo) *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschlichkeit* di Johann Caspar Lavater, pastore della Chiesa riformata di Zurigo (1741-1801), uno delle personalità più celebri e controverse della seconda metà del Settecento!

«Nessuno come lui ha scritto tanto procedendo spunto dal suo tempo e per il suo tempo»¹, queste le *dogmi*

Non esiste a noi, un'edizione critica della vasta opera di Lavater, ricominciata da *ausgewählte Schriften* a cura di J.K. Gock, 2 voll., Zurich 1844-45 e la più moderna raccolta *Ausgewählte Werke*, a cura di H. Stauden, 4 voll., Zurich 1941. Per la fisiognomica si si è attenti all'edizione originale: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschlichkeit*, 4 voll., Leipzig/Wien 1775-76. La recente riproduzione facsimilata (Zurich 1964-66) presenta un «Nachwort» di W. Böhner, *Was ist die Bedeutung der «Physiognomischen Fragmente» J.C. Lavater*, vol. IV, pp. 1-11.

¹ J.W. Goethe, *Poesie und Wahrheit*, Hamburger Ausgabe, vol. II, p. 137. I rapporti tra Goethe e Lavater sono stati oggetto di ricerche negli 80 e negli 80. Il più recente H. Pösch, *Goethe und Lavater, Poetik und Tagelöhner*, Winter 1961, è il più recente. O. Gubianow, *Die Ästhetik des Goethe an de Lavater in «Stunde Germanistik»*, 1962, pp. 213-226. Tra i rapporti Lavater e Goethe vanno ricordati anche che Goethe diede il nome di *Ph. Fr.* a un suo amico, e che Lavater e Goethe si incontrarono nel 1774 quando Goethe si recò a Zurigo e Lavater a Berlino. In seguito ad una interpretazione di *Ph. Fr.*

LA FISIOGNOMICA DI J. C. LAVATER

di
GIULI LIEBMAN PARRINELLO
Roma

Giungevano a compimento nel 1778, col quarto volume (uscito a quattro anni di distanza dal primo) i *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* di Johann Caspar Lavater, pastore della Chiesa riformata di Zurigo (1741-1801), una delle personalità più celebri e controverse della seconda metà del Settecento¹.

« Nessuno come lui ha scritto tanto prendendo spunto dal suo tempo e per il suo tempo »², questa la diagnosi

¹ Non esiste a tutt'oggi un'edizione critica della vasta opera di Lavater. Ricorderemo qui le *Ausgewählte Schriften* a cura di J.K. Orell, 8 voll., Zürich 1841-44, e la più moderna raccolta *Ausgewählte Werke*, a cura di E. Staehelin, 4 voll., Zürich 1943. Per la fisiognomica ci si è attenuti all'edizione originale: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 voll., Leipzig/Winterthur 1775-78. La recente riproduzione fotostatica (Zürich 1968-69) presenta un « Nachwort » di W. Brednow, *Wesen und Bedeutung der « Physiognomischen Fragmente » J.C. Lavaters*, vol. IV, pp. 1-47.

² J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Hamburger Ausgabe, vol. X, p. 157. I rapporti fra Goethe e Lavater sono stati oggetto di parecchi studi, fra i quali ricordiamo H. Funck, *Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher*, Weimar 1901, e il più recente O. Guinaudeau, *Les rapports de Goethe et de Lavater*, in « Etudes Germaniques » 4 (1949), pp. 213-226. Tali rapporti, dapprima molto buoni, tanto che Goethe diede numerosi contributi ai *Ph. Fr.*, cominciarono ad allentarsi già nel 1774, quando Goethe si distanziò da Lavater e Basedow durante un viaggio sul Reno intrapreso insieme: « Profeti

di Goethe in *Dichtung und Wahrheit* nei confronti di colui che non sarebbe stato « né pensatore, né scrittore, anzi neppure oratore in senso proprio »³. In effetti, proprio perché si tratta di un'opera profondamente radicata nel suo tempo, la fisiognomica lavateriana va fatta decisamente uscire dai confini specialistici della teologia e della letteratura svizzera o tedesca⁴, riconducendola a quel processo fluido e multiforme che fu l'illuminismo europeo. Si intende far riferimento cioè al quadro di quell'« età dei lumi », per cui l'indagine, abbandonata l'esigenza di una categoria storica precisa, preferisce oggi rifuggire dai tentativi di definizione globale, dedicandosi piuttosto all'analisi di aspetti o personaggi secondari, a più ristretti ambiti territoriali, all'esame puntuale dei testi. Non si tratta quindi di operare una specie di « recupero » delle pur innegabili aperture di uno scrittore considerato ingombrante e di difficile collo-

a destra, profeti a sinistra, l'uomo di mondo in mezzo » (*Dichtung und Wahrheit*, cit., vol. X, p. 30). L'amicizia conobbe poi una rottura definitiva nel 1786, con l'accentuarsi dell'impostazione fideistica di Lavater, che pubblicando *Nathanael*, si riferiva a Goethe nella dedica, con l'indicazione: « Nathanael, la cui ora non era ancora venuta ». Goethe attaccò violentemente Lavater nei *Venetianische Epigramme* nel 1790 e nelle *Xenien* nel 1796.

³ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, cit., vol. X, p. 159.

⁴ Fra le opere di maggior rilievo riguardanti Lavater va citato in primo luogo il fondamentale studio di O. Guinaudeau, *J.G. Lavater. Études sur sa vie et sa pensée jusqu'en 1786*, Paris 1924; ne può essere considerato un completamento l'articolo citato alla nota 2; così pure id., *Au temps du mesmérisme: un fervent adepte du magnétisme animal, le pasteur J.G. Lavater*, in « *Etudes Germaniques* » 13 (1958), pp. 98-113. Vanno ricordati inoltre, per lo più con particolare riferimento all'impostazione religiosa di Lavater, C. Janetzky, *J.C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins*, Halle 1916; id., *J.C. Lavater*, Frauenfeld-Leipzig 1928; J. Forßmann, *J.K. Lavater und die religiösen Strömungen des 18. Jahrhunderts*, Riga 1935. Fra le biografie, ricordiamo quella immediatamente successiva alla morte: G. Geßner, *J.C. Lavaters Lebensbeschreibung von seinem Tochtermann*, 3 voll., Winterthur 1802-03, e la biografia romanzata di M. Lavater-Sloman, *Genie des Herzens. Die Lebensgeschichte J.C. Lavaters*, Stuttgart 1955⁵. Sul linguaggio di Lavater si può vedere K. Radwan, *Die Sprache Lavaters im Spiegel der Geistesgeschichte*, Göppingen 1972.

cazione, ma di effettuare, attraverso un esame della sua opera principale, e del terreno su cui nacque e si pose la fisiognomica, nonché della sua straordinaria diffusione in Europa, un tentativo di puntualizzazione su un autore per lo più dimenticato, tanto che il bicentenario dei *Ph. Fr.* è passato praticamente sotto silenzio nella stessa Svizzera.

L'opera principale di Lavater si presenta come una singolare testimonianza del suo tempo, quadro composito e poliprospectico del tardo illuminismo che — attraverso annotazioni del genere più svariato e una certa ambiguità di impostazione — riesce a rendere anche visivamente le discussioni e la problematica di quegli anni. Le incisioni di vari autori, fra cui Lips e il famoso Chodowiecki, rappresentano un momento fondamentale dell'opera, che riproduce inoltre parecchi capolavori artistici del passato, come pure disegni inviati dai numerosi corrispondenti; non è forse esagerato affermare che le illustrazioni contribuiscono a conferire ai *Ph. Fr.* un aspetto animato, tanto che si è potuto parlare di un loro carattere « drammatico »⁵.

È un momento molto sintomatico del clima di tolleranza proprio dell'epoca dei lumi se un pastore riformato della pur rigida Zurigo poteva esporsi in modo anche sospetto nei confronti dell'ortodossia, godere di enorme risonanza e avere contatti personali presso numerose corti europee (i quattro volumi dei *Ph. Fr.* sono dedicati a quattro differenti sovrani⁶), nonché venire eletto successivamente dalla comunità riformata di Brema, incarico che peraltro non accetterà, preferendo rimanere nella sua Svizzera. Lavater — autore anche di *Schweizerlieder* — dimostrerà inoltre negli ultimi anni della sua vita un coraggioso

⁵ Si veda J.C. Mörkofer, *Die Schweizerische Literatur des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1861, p. 339.

⁶ Il primo volume al margravio Karl Friedrich del Baden, il secondo alla principessa Luise di Hessen-Darmstadt, duchessa di Weimar, il terzo a Friedrich Ludwig Wilhelm Christian langravio di Hessen-Homburg, il quarto al principe e alla principessa di Dessau. Interessante e sintomatico ci sembra il colloquio che Lavater ebbe nel 1777 con Giuseppe II, dedicato in ampia misura alla fisiognomica (cfr. *Ausgewählte Werke*, cit., vol. II, pp. 237-52).

patriottismo di fronte all'invasore francese, rimanendo sempre coerente con quelle premesse rousseauiane che lo avevano portato negli anni giovanili ad attaccare il corrotto balivo Grebel assieme a Johann Heinrich Füssli, il futuro celebre pittore Fuseli.

Questo per chiarire la formazione e l'atteggiamento del pastore, tutt'altro che chiuso all'interno della sua diocesi zurighese. In effetti la personalità stessa di Lavater (che si proponeva in prima persona come fisiognomista), contribuì in ampia misura con i suoi tratti suadenti e affascinanti, ma nel contempo sinceri, al successo della sua opera, tanto che anche Lichtenberg, dopo averlo ferocemente attaccato, non seppe sottrarsi alla suggestione che egli esercitava⁷. E dobbiamo tener conto di un fatto abitualmente trascurato, cioè che la popolarità del pastore zurighese in Europa giunse addirittura ad oscurare quella di Goethe e di Voltaire, tanto che egli non riusciva a tener fronte alla sua sterminata corrispondenza⁸. Con ciò già si può anticipare la ricezione della sua opera principale, un fenomeno senza pari nell'Europa del tempo, e su cui ritorneremo più avanti.

Certamente, la fisiognomica lavateriana rappresentava per parecchi aspetti la prosecuzione di un'esigenza che

⁷ Per i rapporti fra Lavater e Lichtenberg si veda N. Saito, *Lessing e Lichtenberg*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello 1961, p. 108 sgg. In particolare per l'incontro personale, avvenuto nel 1786, cfr. *ivi*, p. 116; cfr. inoltre Lichtenberg, *Osservazioni e pensieri*, introduzione e traduzione di N. Saito, Torino 1966, *Introduzione*, pp. VII-XXVIII e *Aufklärung über Lichtenberg*, mit Beiträgen von W. Promies, R. Vierhaus, A. Hermann, J.P. Stern, H. Heißenbüttel, Göttingen 1974. Per l'antropologia e la fisiognomica nell'ambiente di Göttingen si veda inoltre L. Marino, *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820*, Torino 1975, in particolare l'introduzione e il cap. I.

⁸ Cfr. A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme-théosophie 1770-1820*, 2 voll., Parigi 1928, vol. I, p. 180. Guinaudeau rileva come nella biblioteca di Zurigo ci fossero negli anni venti circa 11.500 lettere a Lavater e 7.400 di Lavater ai suoi corrispondenti, in gran parte ancora oggi inedite (cfr. O. Guinaudeau, *J.G. Lavater*, cit., p. 11).

continuamente si ripropone attraverso i secoli, da Aristotele a Giovan Battista Della Porta, a Haller, a Gellert, a Buffon. Ma è nel secolo dei lumi che, accanto alla definitiva fondazione delle scienze esatte ad opera di un Leibniz o di un Newton, e alla loro immediata divulgazione, essa può aspirare ad una veste nuova.

In concomitanza col carattere prevalentemente antropocentrico della filosofia illuministica che aveva abbandonato le grandi speculazioni metafisiche, vengono acquistando notevolissimo peso gli studi antropologici. Specialmente in Francia si afferma la cosiddetta « science de l'homme » che avvierà « dalla metafisica dualistica dell'anima-corpo e dei loro rapporti [...] all'unitarismo antropologico di fine secolo »⁹. E in questo senso, come rileva appunto S. Moravia, « come scienza mediatrice fra il *moral* e il *physique* dell'uomo, la fisiognomica è una delle testimonianze più singolari (anche se non sempre più valide e spregiudicate) del lento procedere in direzione natural-sperimentale dell'antropologia europea fin-de-siècle »¹⁰.

È proprio sotto questo profilo che — anche se l'apocroscio di Lavater è inevitabilmente superficiale e il tentativo si rivelerà destinato al fallimento — non è lecito nondimeno trascurare lo sforzo *sui generis* di fondazione di una scienza, beninteso senza mai dimenticare il contesto in cui queste scienze nascevano nella seconda metà del Settecento. La fisiognomica diviene quindi perspicua proprio in questo quadro generale.

I *Ph. Fr.* lavateriani non vanno cioè semplicisticamente giudicati come il prodotto individuale di un religioso esaltato, ma riportati ai tentativi ancora incerti di situare l'antropologia, considerandola cioè in rapporto con i tentativi di coloro che oggi godono fama di scienziati, di un Peter Camper, che voleva leggere le passioni sul volto dell'uomo, di un Henry Home (Lord Kames), che sosteneva la neces-

⁹ S. Moravia, *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Bari 1970, pp. 10-11.

¹⁰ *Ivi*, pp. 10-11.

sità di uno studio comparato delle razze umane sulla base della struttura fisica dell'uomo¹¹; nonché dell'ambiente della scuola di Göttingen, da cui pure provennero i più feroci attacchi antifisiognomici¹².

Su suolo svizzero i precedenti non mancavano: già Haller ad esempio, scienziato e poeta, si era tuffato nella « science de l'homme », pur rimanendo ancorato alla fede religiosa, che lo faceva permanere in un dualismo che respingeva lo scienziato nella sfera esterna dei fenomeni, impotente di fronte a quella che considerava la sfera interna¹³. Ma quale precedente immediato ben più vicino a Lavater su suolo svizzero va ricordato Charles Bonnet, naturalista e *philosophe* ginevrino¹⁴, la cui *Contemplation de la nature* del 1764 aveva fortemente suggestionato Lavater per la sua opera *Aussichten in die Ewigkeit* (1768-73)¹⁵. Lavater vi collegava, secondo le tendenze dell'epoca, speculazioni psicologiche e cosmologiche¹⁶, e indicava quali ele-

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 48-51.

¹² Si veda L. Marino, *op. cit.*, pp. 112-145.

¹³ All'impostazione di Haller, che sosteneva « Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist, / Zu glücklich, wann sie noch die äussre Schale weist », Goethe risponderà con i versi famosi di *Allerdings*: « Natur hat weder Kern / Noch Schale / Alles ist sie mit einem Male » (HA I, p. 359).

¹⁴ Si veda la recente monografia di G. Rocci, *Charles Bonnet. Filosofia e scienza*, Firenze 1975.

¹⁵ Il quarto volume dell'opera, che rivela già uno stacco rispetto ai precedenti, uscì solo nel 1778. Lavater tradusse nel 1769 — a cominciare dal secondo volume — la *Palingénésie philosophique* di Bonnet, dedicandola al filosofo ebreo berlinese Moses Mendelssohn, con la pretesa che la confutasse o si convertisse al cristianesimo. Il comportamento di Lavater destò, come comprensibile, notevole scalpore.

¹⁶ Cassirer sottolinea questo abbinamento, rilevando come « il secolo XVIII ama completare le speculazioni psicologiche che qui si affacciano e commentarle con speculazioni cosmologiche » (E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, tr. it. di E. Pocar, Firenze 1970⁵, p. 178). Interessante risulta nelle *Aussichten* di Lavater la prospettiva comunitaria della vita futura, aperta alle « gioie sociali » e alla « Menschenfreude ». Sulle *Aussichten* si veda K. Pestalozzi, *Lavaters Utopie*, in *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie*.

menti utili alla determinazione della vita futura i dati forniti dalla stessa natura umana, il principio di analogia e le Scritture. Emergeva così un quadro utopico dell'altra vita in cui l'anima non solo mantiene i sensi terreni, ma acquisisce nuove percezioni, nella prospettiva di un singolare eudemonismo cosmico.

Già nella sedicesima lettera delle *Aussichten in die Ewigkeit* Lavater aveva esposto alcuni concetti fondamentali della fisiognomica. Il nucleo delle idee fisiognomiche era contenuto inoltre nei due scritti *J. C. Lavater: von der Physiognomik*, testo di una conferenza pubblicata dal medico svizzero Johann Georg Zimmermann¹⁷, cui seguiva a cura di Lavater stesso nel 1772 *Von der Physiognomik; zweites Stück, welches einen in allen Absichten sehr unvollkommenen Entwurf zu einem Werke von dieser Art enthält*. Si trattava di uno schizzo di fisiognomica, suddiviso in schemi e capitoli, disordinati e inorganici anche a livello di progetto preparatorio, ma da cui emerge comunque chiara l'intenzione di Lavater di non tralasciare nessuna delle condizioni dell'uomo, religione, ceto, nazionalità, né delle sue diverse attività.

Stante l'enorme popolarità di questo primo progetto, la stesura dei *Ph. Fr.* presenta molti tratti che ne fanno un'opera aperta, in quanto gli stessi corrispondenti, a conoscenza del lavoro in corso, fornivano del materiale, per cui si può addirittura affermare che stesura e ricezione spesso coincidono. I contributi dei vari autori inseriti nell'opera non si possono neppure distinguere sempre nettamente dalla scrittura lavateriana¹⁸; conosciamo in linea

Festschrift für W. Emrich, a cura di H. Arntzen e altri, Berlin-New York 1975, pp. 283-301.

¹⁷ Allo stesso J.G. Zimmermann (1728-1795), discepolo di Haller, svizzero, filosofo e medico privato della corona britannica a Hannover, sono indirizzate le *Aussichten*, in forma epistolare.

¹⁸ Cfr. O. Guinaudeau, *J.G. Lavater*, cit., p. 251. Per la collaborazione di Goethe si veda anche E. v. d. Hellen, *Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, Frankfurt/M. 1888; per Herder si confronti R. Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, 2 voll., Berlin 1880-85, vol. I, pp. 683-85.

di massima quelli di Herder e di Goethe, ma ben difficilmente quelli di più oscuri corrispondenti.

Sin dall'inizio inoltre ne era stata prevista una diffusione europea, nonché una traduzione immediata in francese, che però non ebbe seguito se non alcuni anni più tardi (1781-1803). E del resto, ancora negli Anni Ottanta, Lavater continuava ad occuparsi di fisiognomica, progettando un « *Physiognomisches Kabinett* », e nel 1789 ancora pubblicava *Vermischte unphysiognomische Regeln*, mentre contributi al suo gabinetto di fisiognomica gli pervenivano da ogni parte sino alla morte.

Ma cosa rappresentava dunque la fisiognomica, concetto applaudito e frainteso, bistrattato ma anche sopravvalutato? La prosecuzione di un discorso in ampia misura leibniziano, nel senso che il lato esterno e il lato interno dell'uomo sono in reciproco rapporto e che la fisiognomica consisterebbe nella « capacità di conoscere l'aspetto interiore dell'uomo attraverso il suo aspetto esteriore » (I, 13)¹⁹; intendendo come oggetto della fisiognomica non solo la conformazione del volto, ma « tutte le immediate espressioni dell'uomo, tutti i tratti, i contorni, i movimenti attivi e passivi, tutte le posizioni e gli atteggiamenti del corpo umano » (I, 13). L'impostazione è quindi sostanzialmente monistica e anche molto vicina a quell'esigenza di unità psicofisica che rappresenta un momento centrale dello *Sturm und Drang*, tanto che si è cercato di ricondurla alla filosofia spinoziana²⁰.

Non va ovviamente sottaciuta la componente teologica e la funzione del Cristo come intermediario fra Dio e la creatura; la figura di Cristo, uomo in cui si erano incarnate tutte le perfezioni, non farebbe che rafforzare il sentimento

¹⁹ D'ora innanzi per i *Ph. Fr.* si citerà il numero del volume in cifra romana, seguito dal numero della pagina in cifra araba.

²⁰ Una posizione estrema ci sembra quella di H. Lindner, *Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders*, Weimar 1960, p. 118 sgg., che individua un'influenza spinoziana mediata da Goethe e Herder. N. Merker sottolinea l'impostazione pragmatica e antropocentrica dell'opera principale di Lavater (*L'illuminismo tedesco. Età di Lessing*, Bari 1968, pp. 369-70).

della dignità umana. È per questo che secondo Lavater il volto ideale della fisiognomica dovrebbe trovare la sua rappresentazione nell'opera e anzi proprio in tal senso il pastore zurighese invitava gli amici e i numerosissimi corrispondenti a disegnare il volto di Cristo, in conformità del resto a quella imprescindibile esigenza fideistica, sia pure ricondotta ad una dimensione tendenzialmente antropocentrica, che si incontra nella sua opera. In questo senso è stato giustamente rilevato come l'aspetto fisico, pur così importante, « veniva caricato di significati che se non ne impedivano una vera e propria trattazione sperimentale, la rendevano tuttavia superflua »²¹, ben diversamente ad esempio dall'impostazione dell'antropologia di Blumenbach.

Se si sfogliano attentamente i vari volumi dei *Ph. Fr.* si rimane sconcertati di fronte alla forma programmaticamente frammentaria, nel senso di brevi trattazioni « che non hanno alcun legame fra loro e non condurranno a un tutto » (aggiunta alla prefazione del I volume). Ciononostante lo scopo risulta evidente: la fondazione e il tentativo di giustificazione della fisiognomica come scienza^{21 bis}, nell'epoca in cui stavano nascendo quelle che Lavater chiama « scienze non matematiche », intendendo con ciò fisica, medicina, teologia e le « scienze belle » (I, 52). L'incisione riprodotta sul frontespizio del primo volume è del resto molto chiara: vi si vede infatti l'esperienza che, affiancata dal genio, verifica ciò che la natura sta mostrando. Il sottotitolo « Dio ha creato l'uomo a sua immagine » viene ripreso nell'introduzione, rappresentata da un lungo passo ditirambico dell'*Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts* di Herder, intitolato « *Würde der menschlichen Natur* », mentre la chiusa del volume è data dal *Lied eines physiognomischen Zeichners* di Goethe.

L'impostazione è comunque chiaramente antropocentrica: è l'uomo che è oggetto di osservazione (I, 33) e chi

²¹ L. Marino, *op. cit.*, pp. 136, 137 e nota.

^{21 bis} Lavater è peraltro convinto che la fisiognomica troverà una formulazione matematica. Si veda in merito W. Brednow, *op. cit.*, p. 37.

non concorda su questo assunto non è neppure degno di essere un uomo. Lavater giunge addirittura ad affermare che nessun uomo è così scellerato, nessun volto umano così repugnante, che non vi si possano trovare tracce di eccellenza (II, 195). Domina quindi incontrastato il principio dell'armonia, della bellezza morale e fisica (I, 57) che, in un momento già critico per la filosofia illuministica europea, sembrano trovare ancora una possibilità di affermazione. L'affiorare della perfezione divina nell'uomo è interpretata come fonte inesauribile di *Menschenfreude* (II, 4), rivelando l'ottimismo e l'esigenza eudemonistica del secolo dei lumi. Del resto l'intima connessione fra conoscenza degli uomini e amore per essi (II, 36), evidente già nel titolo dei *Ph. Fr.*, rappresenta una forma di filantropia collegata a quell'idea portante dell'ideologia illuministica che è la concezione della tolleranza.

Il secondo volume si pone per alcuni versi in un atteggiamento difensivo, in seguito agli attacchi che erano stati rivolti contro il primo. Il pastore zurighese intraprende qui l'esame del rapporto fra crani di animali e crani umani, intravedendo nel cranio un elemento decisivo di identificazione e anticipando così la frenologia di Gall, cui in seguito la fisiognomica verrà comunemente collegata. Lavater però, contrariamente ad alcuni contemporanei, come Buffon, si schiera decisamente a favore dell'ipotesi di un salto di qualità fra crani di uomini e di animali, anche quelli delle specie più evolute, come i primati. Vengono presentati crani di animali e di uomini, ne vengono illustrate le differenze a seconda del sesso, delle varie razze umane, dell'età; teste di scimmia si alternano a ritratti di uomini deboli e sciocchi. Altri animali, capre, arieti, buoi, cervi, lepri, uccelli, cammelli, dromedari, a una serie di personaggi celebri, da Filippo II a Rodolfo I, a Massimiliano; mentre a teste di uccelli si susseguono quelle di feldmarescialli e di ammiragli, di contadini, fra cui il famoso contadino-filosofo svizzero Kleinjogg nell'incisione di Chodowiecki. In uno sconcertante e curioso disordine si alternano orsi ed eroi romani (da Tito a Bruto, a Cesare) leoni, tigri e dotti e pensatori, fino ai geni più

recenti (da Erasmo a Zwingli, a Cartesio, a Newton). E, ancora, elefanti, rinoceronti e figure di religiosi, di esaltati, di teosofi (da Platone a Hamann, a San Giovanni). Ma, contrariamente al napoletano Della Porta, Lavater si affretta anche qui a spiegare i limiti dell'accostamento: come cioè gli animali siano stati introdotti non già per sottolinearne la somiglianza con l'uomo, ma solo in seconda istanza per coglierne le analogie, dopo aver rilevato la superiorità dell'uomo (II, 192).

Il terzo volume, dopo una revisione del primo e del secondo, si riconduce agli ideali degli antichi e alla « *schöne Natur* », evidenziando il carattere imitativo dell'arte e rifacendosi al classicismo di Winckelmann. Si ritorna poi agli animali, richiamandosi anche ad Aristotele, di cui vengono però rifiutati i superficiali giudizi fisiognomici sulla somiglianza con gli uomini (III, 63).

Vengono presentate anche parti di animali, serpenti e insetti, poi saggi e pensieri vari sulla fisiognomica, con osservazioni di alcuni autori, fra cui Sulzer e Plutarco, mentre le sezioni seguenti sono dedicate dapprima alle mani e a diversi tipi di calligrafia e quindi a singole parti del volto, bocca, orecchie, occhi, naso.

La fisiognomica lavateriana sembra inoltre allargarsi (come già accennato) a una più ampia dimensione comportamentale, affermando addirittura che tutti i moti del corpo si modificano secondo il temperamento e il carattere (III, 111). La formula « si può quello che si vuole quello che si può » (III, 161) evidenzia inoltre anche le possibilità dinamiche rispetto ad un'interpretazione in chiave pesantemente deterministica della fisiognomica. Si incontrano poi ritratti di artisti, pittori e scultori, musicisti e poeti di vari paesi e nazioni (ma il poeta è pittore e musicista, e più di tutti e due insieme [III, 205]). Poiché l'artista in genere è visto come « imitatore della natura » (III, 165), la sua arte sarà tanto più alta quanto più nobile è la natura che imita. Si assiste così — pur in presenza del tradizionale concetto di « imitazione » — a quel processo di esaltazione del poeta visto come « profeta » della creazione

(III, 207), che troverà ulteriore sviluppo nel IV volume, dove viene impostato il discorso sul genio.

Di particolare interesse si rivelano le osservazioni generali sulla religione e le fisionomie religiose; Lavater si allontana qui decisamente da una concezione religiosa basata sulla morale, sulla « Tugend »; emerge invece l'aspetto fideistico e individualistico della religione del pastore zurighese (III, 230), considerata un « Sensorium » per la divinità, presagio di invisibili immortalità in visibili mortalità (III, 231), che solleva l'uomo al di sopra dell'umanità, rendendone quindi impossibile ogni accostamento immediato agli animali (III, 233).

Ma proprio questa concezione del carattere sensibile e individuale dell'esperienza religiosa — che lo avvicina a Jacobi²² — consente a Lavater di cogliere tre principali forme di religione: tesa e dura (Calvino); morbida e femminile (Zinzendorf); dritta e librata in un libero volo, capace della massima severità e della più struggente bontà, quella di San Paolo e di San Giovanni (III, 245). Il tutto sulla base di una notevolissima apertura e tolleranza, che emerge soprattutto dall'esame e dal commento di varie fisionomie religiose, da Carlo Borromeo a Ignazio da Loyola, Zwingli, Spener, Zinzendorf, Spinoza, che trova qui anzi notevole considerazione.

Il quarto volume inizia col proposito di rispondere alle osservazioni di Lichtenberg *Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*²³. Va notato subito che l'attacco di Lichtenberg a Lavater non si può situare semplicemente nei termini di un'opposizione alla fisiognomica. Lo scienziato di Göttingen non si proponeva in effetti di mettere in discussione la fisiognomica in quanto tale, ma di porre

²² Per la concezione individualistica della religione e il rapporto con Jacobi cfr. V. Verra, *F.H. Jacobi. Dall'illuminismo all'idealismo*, Torino 1963, p. 3.

²³ Lo scritto di Lichtenberg, apparso nel 1777 nel « Göttingischer Taschenkalender », fu poi ripubblicato l'anno successivo in edizione separata.

in guardia contro i pericoli di un uso intollerante della stessa²⁴; e la seconda parte del titolo dello scritto lichtenbergiano riprende del resto la denominazione della fisiognomica di Lavater, invertendo i termini del binomio. Lichtenberg intendeva distinguere la fisiognomica da una patognomica, che si sarebbe dovuta presentare come una specie di « semiotica degli affetti », « conoscenza dei segni naturali dei moti dell'animo secondo tutte le loro gradazioni e combinazioni »²⁵. Di fronte a queste distinzioni, Lavater cerca di chiarire il proprio pensiero, dimostrando come esse non siano incompatibili, ma anzi strettamente collegate, in quanto la patognomica individuerebbe ciò che l'uomo è al momento presente, la fisiognomica invece ne darebbe un quadro globale e meno deterministico (IV, 39).

Ampio spazio è dedicato alle considerazioni sul genio, che rappresentano uno dei momenti più sintomatici della concezione stürmeriana, con una colorazione religiosa — sia pure in chiave di secolarizzazione — che non si incontra in altri autori, quali ad esempio Goethe: « Il carattere del genio e di tutte le opere ed effetti del genio è, a mio avviso, apparizione. Come l'apparizione di un angelo non viene, ma è presente; non s'allontana, ma è lontana [...] » (IV, 81). Se le caratteristiche del genio sono l'inesauribilità, la forza primigenia, l'elasticità dell'anima e dei sensi, va però anche rilevato che, come Lavater sottolineava in precedenza, è impensabile un genio senza « cuore » e che l'« amore » è la vera anima del genio (III, 223).

Dopo i contributi di altri pensatori — fra cui Winckel-

²⁴ « Volevo impedire che per promuovere l'amore dell'uomo, si fisiognomizzasse, come un tempo per promuovere l'amore di Dio si bruciava sul rogo » (G. Ch. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, a cura di W. Promies, vol. III, München 1972, p. 257. Cfr. L. Marino, *op. cit.*, p. 137). Si veda in merito alle conseguenze del determinismo di Lavater C. Cases, *Ritratto di Lichtenberg attraverso il suo incontro con Volta*, in *Momenti di cultura tedesca*, a cura di M. Freschi, Cremona 1973, pp. 56-57: « oggi le perniciose implicazioni di tale dottrina, che attraverso un certo positivismo è sfociata nel nazismo, ci sembrano evidenti ».

²⁵ *ivi*, p. 264.

mann e Bacone — Lavater prende in esame le varie parti del capo: fronte, cranio, occhi, sopracciglia, labbra, denti, mento. Soprattutto alla fronte attribuisce la massima importanza fisiognomica, prevedendone anzi una misura sperimentale con l'aiuto di un particolare strumento. Vengono esaminate quindi varie « fisionomie nazionali », per cui si leggono i contributi di Lenz, Füßli e Camper, seguite da altre « fisionomie nazionali miste », inserendosi quindi anche in quella discussione sulle razze umane, che tanto peso avrà poi negli ambienti scientifici europei.

Per quanto riguarda le « fisionomie familiari », si incontrano poi numerose annotazioni sulla somiglianza di genitori e figli, anziani e bambini, sui temperamenti, sulla semeiotica medica, sulle capacità spirituali, accompagnate da osservazioni che solo apparentemente si presentano come caratteristiche accessorie: abbigliamento, voce, andatura, comportamento, posizione. La penultima sezione è dedicata ai visi degli apostoli e a varie immagini di Cristo, mentre l'ultima ritorna sull'argomento vero e proprio della fisiognomica, indirizzandosi fra l'altro ai principi, ai giudici, agli inquirenti, ai sacerdoti, riconducendo così il lettore a quel rapporto intrinseco fra conoscenza dell'uomo, vita sociale e filantropia che si era già incontrato in precedenza, ad esempio nell'affermazione che il fisionomista deve vivere nel mondo e conoscere la realtà (I, 173).

La dignità della natura umana vista quindi anche nella fisionomia del malfattore, l'abbandono dichiarato della metafisica e il tentativo di fondare la fisiognomica come scienza sperimentale, con la riduzione dell'« ignoto al noto » (IV, 483)²⁶, con una tolleranza che lascia « a ciascuno il suo » (IV, 484), qualsiasi sia la fede e l'impostazione religiosa: ecco dunque il criterio fondamentale dell'opera del « mago del sud ». È l'interesse per l'uomo che sta alla base di quest'opera, anche se il volto ideale è quello del

²⁶ Un'analoga esigenza di passaggio « dal noto all'ignoto, dal corpo all'anima » si ritrova nella tipologia psicologica junghiana (C.G. Jung, *Opere*, a cura di L. Aurigemma, vol. 6, *Tipi psicologici*, tr. it. di C. Musatti e L. Aurigemma, Torino 1969, p. 528).

Cristo — un Cristo che, rispetto ai pietisti²⁷ si presenta beninteso con dei connotati ben più secolarizzati (non si dimentichi — come detto — che assunto fondamentale della fisiognomica è anche il suo carattere 'mondano', le relazioni interumane del fisionomista).

Fisiognomica vicina alla « *science de l'homme* » quindi, ma con una impronta filantropica tutta tedesca. Nella vivacissima polemica che si scatenò in Germania pro e contro la fisiognomica si schierarono a favore della nuova scienza gli *Stürmer* (in primo luogo Herder) come pure F. Jacobi e Claudius, mentre fra gli avversari si potevano contare oltre a Lichtenberg e Musäus, anche Lessing e Nicolai. È innegabile che i *Ph. Fr.* si prestassero anche ad una critica in chiave satirica ed è ben noto che a concentrare i suoi strali su Lavater fu soprattutto la penna tagliente di Lichtenberg²⁸, che pure non era rimasto troppo sfavorevolmente impressionato di fronte al primo volume dell'opera. Quanto all'impostazione di Kant nell'*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, questi non negava la possibilità di una caratteriologia fisiognomica, ma contestava alla fisiognomica la possibilità di diventare scienza, « perché le particolarità di una figura umana che forniscono informazioni su certe tendenze e facoltà del soggetto osservato non possono essere descritte secondo concetti, ma con la riproduzione e la rappresentazione in base a intuizione e imitazione »²⁹.

Ma la condanna decisiva venne da Hegel che, nella *Phänomenologie des Geistes* — accomunando fisiognomica e frenologia — si rifaceva alle obiezioni di Lichtenberg, riportandone anche dei passi. La solidità dell'impostazione hegeliana era ovviamente ben diversa dalla veste aforistica

²⁷ Dopo un soggiorno a Barth che lo aveva posto in contatto col neologo Spalding nel 1763-64, Lavater si era allontanato da una concezione razionalistica della religione; ma non sono dimostrati nemmeno palesi elementi di affinità fra Lavater e il pietismo, salvo per l'introspezione che contraddistingue il suo *Geheimes Tagebuch*.

²⁸ Cfr. N. Saito, *Lessing e Lichtenberg*, cit., p. 112 sgg.

²⁹ I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, in *Scritti morali* a cura di P. Chiodi, Torino 1970, p. 718.

dello scrittore di Göttingen, ma l'assunto critico fondamentale era anche qui la mancata scientificità e il carattere di opinabilità della fisiognomica, che « indirizzandosi all'effettualità umana, anche essa com'è presunta dall'opinione, vuole elevare a scienza l'incosciente giudicare della fisiognomica naturale, è quindi una cosa sconclusionata che non poggia su nessuna base né riesce a esprimere che mai essa opini, perché non fa che opinare e perché il suo contenuto è solo oggetto d'opinione »³⁰.

Oggi, a distanza di due secoli, avvicinandoci all'opera principale di Lavater, evidentemente non possiamo affrontarla in termini così decisi condannandola per la sua mancanza di scientificità. Certamente, uno degli esiti della fisiognomica, caricata di significati simbolici, fu lo sbocco nella filosofia della scienza tardo-romantica³¹. Ma se in effetti la corrente vincente è stata quella illuministico-scientifica, che rappresenta per molti versi i parametri del mondo in cui viviamo, ne sono stati messi in luce specie negli ultimi decenni i meccanismi perversi, impliciti appunto nella dialettica dell'illuminismo. La fisiognomica di Lavater è senza dubbio vicina alla parte perdente: a coloro cioè che, pur eredi di un bagaglio in ampia misura illuministico — come in primo luogo Herder — ne testimoniano il quadro composito e antinomico, intravedendone i pericoli. Costoro erano destinati a soccombere come « Schwärmer » di fronte alla via maestra rappresentata in letteratura dal classicismo, in filosofia da Kant prima e dalla linea dell'idealismo tedesco (Hegel in particolare) poi.

Certamente, soprattutto a partire dal 1786, dai compromessi di Lavater col mesmerismo e dai suoi contatti

³⁰ G.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di E. De Negri, 2 voll., Firenze 1963, vol. I, pp. 266-67.

³¹ Si veda C.G. Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis*, Darmstadt 1962 (ristampa della II ed. Leipzig 1858), che malgrado notevoli obiezioni, assegna un posto a Lavater nella storia della fisiognomica. Cfr. in merito A. Gode-von Aesch, *Natural Science in German Romanticism*, New York 1961, che sostiene la necessità di un approccio fisiognomico per la produzione romantica.

con Cagliostro, accompagnati inoltre dai sospetti di cattolicesimo, buona parte del consenso di fronte all'autore, la cui personalità aveva così vivacemente contribuito al successo dell'opera, finì col venir meno.

Ma dal punto di vista della ricezione ci si trova ugualmente di fronte ad un fenomeno di carattere europeo che ha del prodigioso anche per il suo protrarsi nel tempo, e su cui vale la pena di soffermarsi. Fino al 1810 si possono contare ben 16 edizioni tedesche, 15 francesi, 2 americane, 2 russe, una olandese, una italiana, e non meno di 20 edizioni inglesi³², ivi comprese beninteso rielaborazioni e riassunti. Si va dagli *Aphorisms on Man*³³, curati e illustrati da quel Füssli ormai anglicizzato, Fuseli, che per l'edizione tedesca dei *Ph. Fr.* si era rifiutato di venire a compromessi con l'impostazione classicistica di Lavater, troppo vicina a Winckelmann in fatto di illustrazioni³⁴, a edizioni ridotte e piacevolmente illustrate, destinate alla consultazione nella vita di ogni giorno.

³² Cfr. J. Graham, *L's Physiognomy in England*, in « Journal of the History of Ideas », XXII (1961), n. 4, pp. 561-72.

³³ Rappresentano la traduzione inglese, con illustrazioni e supervisione del testo di J.H. Füssli, di *Vermischte unphysiognomische Regeln* del 1789. La traduzione inglese dei *Ph. Fr.* in 5 volumi fu effettuata nel 1789; si veda in merito M. Allentuck, *Fuseli and Lavater: Physiognomical Theory and the Enlightenment*, in « Studies on Voltaire and the 18th Century. LV. Compte-rendu du 2ème Congrès international sur le siècle des Lumières organisé par l'Université de St. Andrews », Genève 1967, vol. I, pp. 89-112.

³⁴ Un discorso a parte meriterebbe certamente il rapporto fra Füssli e Lavater, formati entrambi in quell'ambiente culturale zurighese dove ebbero fra l'altro per maestri Bodmer e Breitinger. Füssli, dedicatosi presto alla pittura, ruppe con la concezione dell'armonia di Winckelmann, indirizzandosi a un linguaggio artistico innovatore, romantico-onirico. Lavater utilizzò così per le illustrazioni dell'edizione tedesca dei *Ph. Fr.* le opere ben più convenzionali di Chodowiecki, Lips, Schmoll e Schellenberg. Una misura del divario può essere colta dal confronto con le riproduzioni da Füssli in appendice al IV volume (ad es. Satana e Salomé). Per Füssli e Lavater si veda: M. Allentuck, *op. cit.*; M. Bircher, *J.H. Füssli's Freundschaft mit J.K. Lavater*, in « Zürcher Taschenbuch » 1974 NF, Zürich 1973, pp. 69-86.

È interessante notare come soprattutto in Francia i *Ph. Fr.* continuarono ad avere notevolissimo successo fino a tutta la prima metà dell'Ottocento (ma non va dimenticato neppure l'ambiente inglese, entrambi ricettivi come, se non più, di quello tedesco). Non è un caso se in Francia si attribuisce particolare importanza a questo tipo di conoscenza dell'uomo; Lavater viene apprezzato non solo nei salotti mondani, ma anche negli ambienti scientifici. Molto spesso viene accomunato al frenologo Gall (che era partito da un'esperienza clinica concreta) e, anche dopo la Rivoluzione Francese, si tende ad adattarlo integrando la fisiognomica con le figure dei protagonisti di quel decisivo avvenimento mondiale³⁵.

Naturalmente l'impostazione antropocentrica che Lavater, ancora erede di una tradizione tutta settecentesca, poteva assumere, va perduta. Quella contemporaneità dei due aspetti « *sittlich* » e « *sinnlich* », cioè della sfera morale e della sfera fisica che, come Goethe rilevava³⁶, era ancora possibile per Lavater — anche se solo a livello individuale — non rappresenterà più l'obiettivo dei suoi rielaboratori.

Lo spartiacque della cultura tedesca del Settecento è non a caso la Rivoluzione Francese e — come Schiller aveva

³⁵ Cfr. J.M. Plane, *Physiologie, ou l'art de connaître les hommes sur leur physionomie. Ouvrage extrait de Lavater et de plusieurs autres excellent auteurs avec des observations sur les traits de quelques personages qui ont figuré dans la révolution française*. Meudon 1797. Il periodo napoleonico contribuì evidentemente anche alla diffusione italiana della fisiognomica: si veda così la traduzione italiana, J.M. Plane, *Fisiologia; ovvero l'arte di conoscere gli uomini dalla loro fisionomia. Opera estratta da Lavater e da altri eccellenti autori, con varie osservazioni sulla figura di alcune persone che si sono distinte nella rivoluzione politica del secolo decimottavo*. Traduzione del [sic] francese, con 15 tavole in rame. Parte prima e seconda s.l. [ma Milano] 1808, 2 voll., II ed. Va ricordato inoltre *Il Lavater portatile, o sia Compendio dell'arte di conoscere gli uomini dai lineamenti del volto*, traduzione dal francese, con 33 tavole incise in rame e colorate, Milano 1819², 2 voll.

³⁶ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, cit., vol. X, p. 159.

ben compreso — non sarà più possibile se non nella sfera estetica quel discorso totale in cui Lavater si era impegnato. La scissione passa dunque non solo attraverso il fisico e il morale del singolo individuo, ma coinvolge contemporaneamente il rapporto fra l'uomo e la funzione della scienza, nonché quel rapporto fra individuo e società, che Lavater proprio attraverso la sua fisiognomica voleva studiare in modo empirico e risolvere filantropicamente.

Tanto più riduttiva risulta quindi la ricezione europea dell'opera se, come ricorda Graham³⁷, i vari adattamenti miravano ad esempio più a evitare certi inconvenienti della vita sociale (ad es. addirittura nell'assunzione del personale domestico) che a obbedire a quell'ottimistico afflato che pervade l'opera di Lavater stesso.

Certamente, nel conflitto ideale che possiamo retrospettivamente ricostruire in modo quasi visivo, fra l'*Encyclopédie* e i *Ph. Fr.* prevalse la via maestra della prima. Ma l'opera del pastore zurighese può ancora affascinare per le sue istanze pragmatiche, commovente tentativo di voler promuovere « la conoscenza e l'amore per gli uomini », collegando scienza e filantropia. Senza contare che emergono aspetti collaterali di estremo interesse per la *Gestalt-psychologie*, rilevanti specie nel campo della critica dell'arte e in chiave di critica semiotica.

La concezione della scienza che si è affermata in seguito non ha certo dato ragione a Lavater. Ma la polemica pro- e anti-lavateriana va vista appunto nel contesto del

³⁷ Si veda J. Graham, *Lavater's Physiognomy: A Checklist*, in « Papers of the Bibliographical Society of America », 1961, gennaio-marzo, pp. 297-308. Vogliamo ricordare ancora fra le rielaborazioni: Lavater-Chaussier, *Nouveau manuel du physiognomiste et du phrénologue ou les caractères déverlés par les signes extérieurs*. Ouvrage posthume, Paris 1838; J.C. Lavater, *La physiognomie, ou l'art de connaître les hommes*. Trad. nouvelle par H. Bacharach. Précédée d'une notice par F. Fertiault, Paris 1841; J.K. Lavater-F.J. Gall, *Physiognomie et phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*. Nouvelle édition, accompagnée de 150 figures dans le texte, Paris 1909; fino ad arrivare al caricaturale J.K. Lavater, *Manuale portatile*, con prefazione di U. Eco, Milano s.d.

secondo Settecento, nell'assenza di confini precisi fra « Glauben » e « Wissen »³⁸ e in particolare in quell'interesse antropocentrico per cui molti nessi di problemi che oggi ci sembrano scissi si presentavano invece come unitari proprio sotto questo profilo agli uomini dell'epoca³⁹.

³⁸ Cfr. J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, cit., vol. X, p. 23.

³⁹ Si veda S. Moravia, *op. cit.*, pp. 9-10.

SUL MOTIVO DELL'ASSUNZIONE E DEL RIFIUTO NELL'OPERA DI KAFKA

di
BIANCA MARIA BORNMANN
Firenze

Ende des Schreibens. Wann wird es mich
wieder aufnehmen? (T 458) *

L'annotazione risale al 1915 ed è registrata nei diari; non v'è dubbio che « Aufnahme » possa essere concessa solo dalla elusiva ispirazione letteraria, che Kafka designa il più delle volte semplicemente coi termini di « Schreiben » o « Arbeit ». Anche l'annotazione del 1913

Verzweiflung also auch von hier aus. Nirgends Aufnahme.
(T 305)

si riferisce con ogni probabilità al lavoro letterario, in quanto segue direttamente dei frammenti. Non c'è bisogno di ricordare che Kafka rappresenta il suo tormentato rapporto con l'arte, o anche con la sua opera, come un rapporto personale con una entità o personalità difficilmente accessibile e soprattutto capricciosa:

Ich habe meine Fähigkeit des Schreibens gar nicht in der
Hand. Sie kommt und geht wie ein Gespenst. (F 555 s.)

* Le sigle in parentesi si riferiscono a Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod, S. Fischer Verlag: A = *Amerika*; B = *Beschreibung eines Kampfes*; Br. = *Briefe*; E = *Erzählungen*; F = *Briefe an Felice*; H = *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*; M = *Briefe an Milena*; P = *Der Prozeß*; S = *Das Schloß*; T = *Tagebücher*.

L'opera compiuta è rappresentata poi come « figlio », creatura dell'autore, ma dalle caratteristiche proprie, legata al 'padre' solo dall'ormai superato momento del concepimento, geneticamente condizionata, ma immutabile e indipendente (cfr. il racconto *Elf Söhne*). Molto spesso Kafka ha sentito che l'attività letteraria gli negava accoglienza, come potrebbe fare una persona, per esempio la fidanzata berlinese:

Liebste, nimmst Du mich also wieder auf? Zum sound-sovielten Male? (F 372)

Difficile accoglienza (umana) troverà lo scapolo, figura emblematica per un'esistenza ridotta:

Es scheint so arg, Junggeselle zu sein, als alter Mann unter schwerer Wahrung der Würde um Aufnahme zu bitten, wenn man einen Abend mit Menschen verbringen will [...] (T 160)

L'espressione ricorre anche in senso più lato, di una adesione interiore, così a proposito di alcune letture (1911):

Trotzdem ich heute im Fischerschen Katalog, im « Insel-Almanach », in der « Rundschau » hie und da gelesen habe, bin ich jetzt dessen ziemlich bewußt, alles entweder fest in mich aufgenommen zu haben, oder zwar flüchtig, aber unter Abwehr jeder Schädigung. (T 130)

In una lettera del 1919 a Max Brod « Aufnahme » è da intendere invece nel senso dell'appropriazione, dell'assorbimento:

Die Aufnahme eines neuen Menschen in sich, besonders seiner Leiden und vor allem des Kampfes, den er führt und von welchem man mehr zu wissen glaubt, als der fremde Mensch selbst, — das alles ist Gegenbild des Gebärungsaktes geradezu. (Br. 252)

Kafka impiega « aufnehmen » in senso figurato corrente due volte nella stessa lettera all'editore Wolff a proposito di tre racconti che voleva vedere riuniti in un volume:

[2]

Wäre es nun möglich, daß « der Heizer » abgesehen von der Veröffentlichung im « Jüngsten Tag » später in einer beliebigen, ganz in Ihr Gutdünken gestellten, aber absehbaren Zeit mit den andern zwei Geschichten verbunden in ein eigenes Buch aufgenommen wird und wäre es möglich eine Formulierung dieses Versprechens in den jetzigen Vertrag über den « Heizer » aufzunehmen? (Br. 116)

Si tratta qui senz'altro di un'espressione equivalente a « raccogliere », « riunire » per il primo caso, e « inserire » per il secondo, ma se confrontiamo il passo con una formulazione di poco posteriore, contenuta in una lettera a Felice Bauer, non possiamo fare a meno di notare che in entrambi i casi si tratta di opere letterarie che vogliono trovare accoglienza, quasi fossero persone:

Heute schicke ich Dir den « Heizer ». Nimm den kleinen Jungen freundlich auf [...] (F 397)

Nasce così l'ipotesi che il motivo ricorrente nell'opera letteraria di un personaggio che spera nella « Aufnahme » e che lotta per questa, sia una delle tante metafore kafkiane che ruotano intorno al problema centrale dell'esistenza dello scrittore: la difficoltà di scrivere, l'ispirazione avara e imprevedibile, la quasi costante indisponibilità della creatività letteraria.

Il motivo è particolarmente presente in *Amerika*, impiegato con una antiteticità che corrisponde allo stacco esistente nel romanzo fra i primi sette capitoli e l'ultimo, fra i molti falliti tentativi di Karl Roßmann di inserirsi in un ambiente o di trovare un lavoro, e l'ambigua assunzione da parte del teatro di Oklahoma. Nei primi capitoli la « Aufnahme » del protagonista è provvisoria, ipotetica o impossibile. In *Ein Landhaus bei New York* al ragazzo è consegnata la lettera dello zio che gli ordina di mettersi in viaggio e abbandonare la villa, egli si rende conto che ciò è necessario

denn ich bin nur als Neffe meines Onkels aufgenommen, während ich als Fremder hier nichts zu suchen habe. (A 109)

[3]

Solo il prestigio dello zio, dunque, che ha cercato di educare il ragazzo per compiti futuri, gli ha procurato una fuggevole accoglienza in un ambiente, in cui Karl non si è saputo affermare. Nel capitolo *Weg nach Ramses* egli legge su un'automobile la scritta « Hafenarbeiter für die Spedition Jakob aufgenommen » (A 123), nota cioè che proprio lui è escluso da un'impresa familiare, generosa nelle assunzioni. Di fronte agli infidi compagni Robinson e Delamarche vanta le sue buone amicizie in Europa, il luogo della sua seduzione, che ha dovuto abbandonare:

Wir sind jetzt natürlich außer Verbindung, aber wenn ich noch einmal nach Europa zurückkommen sollte, werden mich alle gut aufnehmen und mich sofort als ihren Freund anerkennen. (A 141)

Figura determinante per le assunzioni di persone sembra essere Brunelda (*Ein Asyl*), una donna rappresentata come repellente, ma carica di una attrattiva enorme, come sono spesso i personaggi femminili di Kafka, probabili metafore della pur inaccessibile ispirazione letteraria dell'autore. Robinson dirà a Karl che sarebbe stata necessaria l'assunzione di qualcuno per il trasporto di tutta la roba di Brunelda:

Wenn man ein paar Leute für den Transport aufgenommen hätte, wäre ja alles bald fertig gewesen, aber Brunelda wollte es niemandem außer mir anvertrauen. (A 269)

Brunelda sembra disposta ad assumere un avventizio — e sarà Karl — ma solo per attività marginali, non per accudire alla sua persona, solo una « Hilfskraft » (A 272); per questo servizio umile, saltuario, inattuabile — come si vedrà poi — la scelta cade su Karl, inizialmente illuso sull'importanza del suo compito:

Daraufhin hat Delamarche nachgedacht, was sich da tun ließe, denn eine beliebige Person kann man natürlich in einem solchen Haushalt nicht aufnehmen, auch zur Probe nicht [...] (A 272)

Ma anche questa misera illusione è gravata da un chiaro monito:

Nur will ich dir sagen, daß du noch keineswegs aufgenommen bist [...] (A 272)

Nella insoddisfazione del presente Karl già sogna un nuovo lavoro, umile anch'esso, ma con qualche prospettiva di avanzamento:

Er wollte ja gern, wenn es sein mußte, Geschäftsdienst werden, aber schließlich war es ja gar nicht ausgeschlossen, daß er auch für reine Büroarbeit aufgenommen werden konnte [...] (A 303)

Un rovesciamento della situazione, più apparente forse che sostanziale, si ha nell'ultimo capitolo del romanzo, dove il motivo dell'assunzione sembra focalizzarsi. Già il manifesto del teatro di Oklahoma promette ciò che Karl aveva cercato inutilmente o sperimentato fino allora solo saltuariamente:

Auf dem Rennplatz in Clayton wird heute von sechs Uhr früh bis Mitternacht Personal für das Theater in Oklahoma aufgenommen! (A 305)

Ma proprio l'enfasi della formulazione insinua nella mente di Karl, che intende dar inizio a una carriera dignitosa, il sospetto della menzogna, o almeno dell'esagerazione; d'altronde, proprio la promessa di un'assunzione indiscriminata dà speranza a Karl:

mochte das große Theater von Oklahoma ein kleiner Wanderzirkus sein, es wollte Leute aufnehmen, das war genügend. (A 306)

Nach dem Plakat war allerdings die Zahl der Aufzunehmenden unbegrenzt, aber so waren immer alle derartigen Stellenangebote abgefaßt. (A 306)

Ulteriori dubbi sulla bontà dell'impresa vengono a Karl come egli nota che il numero degli aspiranti è esiguo pro-

prio in confronto a quello delle grandi figure sui basamenti, e soprattutto che essi sono esitanti:

sie schienen aber nicht die Absicht zu haben, einzutreten und sich aufnehmen zu lassen. (A 307)

Ciononostante Karl e una piccola famiglia s'informano dov'è la « Aufnahmestelle » e « wo die Aufnahme stattfindet » (A 308). La dicitura torna anche nella scena dell'incontro di Karl e Fanny, un personaggio che doveva comparire già in qualche precedente capitolo espunto o modificato. Fanny trova artistico il suono di tromba emesso da Karl e gli dice:

Laß dich als Trompeter aufnehmen. (A 310)

Ma Karl ha visto solo figure femminili vestite da angeli e chiede:

Werden auch Männer aufgenommen? (A 310)

Con suo stupore l'assunzione avviene sulla pista (A 312); com'egli è in presenza del capo del personale è tentato di fargli notare che l'appello ciarlatanesco del manifesto potrebbe sortire l'effetto di allontanare la gente, ma si chiede se sia opportuno che un'osservazione del genere sia fatta da lui « der noch gar nicht aufgenommen war [...] » (A 313), che si trova cioè solo di fronte a una possibilità. Ha l'impressione tuttavia che non vi sia selezione da parte del teatro e « daß jeder ohne Ausnahme genommen würde » (A 314). Perciò il capo del personale può promettere alla piccola folla dei convenuti:

die Formalitäten Ihrer Aufnahme werden daher bald erledigt sein. (A 314)

Ma i timori di Karl permangono, egli si rende conto di non avere documenti, credenziali:

Sollte das ein Hindernis für seine Aufnahme werden? (A 314 s.)

[6]

I documenti saranno infatti esaminati nelle « Aufnahmekanzleien », ma gli si promette anche:

Dort werden Sie dann auch gleich aufgenommen werden [...] (A 315)

La procedura non si dimostrerà né semplice né immediata; Karl vede « einen Besucher, der schon aufgenommen war [...] » (A 317) ma in un ufficio riservato a gente con cognizioni tecniche, dove egli stesso non è stato assunto, lo sarà in uno per scolari europei, dove non è richiesta una documentazione, e che nella gerarchia teatrale sembra occupare una posizione infima. Qui comunque Karl è dichiarato « aufgenommen » (A 318), la dicitura è perfino registrata, seguirà anche una dichiarazione formale del segretario:

Dann teile also ich Ihnen mit, daß Sie für das Theater in Oklahoma aufgenommen sind [...] (A 319)

La domanda del padre della piccola famiglia « Sind Sie aufgenommen? » (A 319), cui segue la comunicazione che anche la famigliola è assunta (« Als Karl antwortete, eben sei er aufgenommen worden und gehe zur Vorstellung sagte der Mann: "Dann gratuliere ich. Auch wir sind aufgenommen worden." », A 319), sembra sminuire l'importanza dell'assunzione di Karl e sottolineare che egli trova rifugio in un'impresa che non respinge nessuno. I nomi degli assunti appaiono scritti dalla stessa macchina che registra anche i vincitori della corsa (A 320), un procedimento che accosta merito e semplice intenzione. Karl ha ancora qualche dubbio sulla sua assunzione, ma essa è un fatto acquisito:

Überdies aber schien ja seine Aufnahme schon entschieden zu sein, dieses Bewußtsein gab ihm Rückhalt. (A 321)

Questa coscienza lo porta per un momento alla tracotanza, ma solo per un momento:

Ich bin als Schauspieler aufgenommen [...] (A 323)

[7]

Si correggerà subito infatti, manifestando dubbi sulle sue capacità e limitandosi a far professione d'impegno. Perfino un inserviente si permetterà di manifestare dubbi sulla legittimità della sua assunzione:

Kommen Sie rascher, es hat sehr lange gedauert, ehe Sie aufgenommen wurden. Man hatte wohl Zweifel? (A 325)

E neppure Giacomo, un collega di Karl all'albergo « Occidental », una figura assai simile a lui per molti aspetti, è assunto come attore, ma semplicemente come ragazzo d'ascensore, infatti « das Theater von Oklahoma schien wirklich jeden brauchen zu können! » (A 328); l'assunzione è dunque un dato di fatto, minacciata tuttavia dai dubbi e soprattutto svilita dalla sua incredibile facilità e pletoricità. Nel frammento I pubblicato in appendice al romanzo e relativo al capitolo *Ein Asyl*, Robinson descrive a Karl le difficoltà che hanno incontrato Brunelda, lui e Delamarche:

Es nimmt uns ja niemand auf [...] (A 344)

Im ganzen Haus nimmt uns niemand auf! (A 344)

Mentre in tutto il romanzo il motivo dell'assunzione riguarda il protagonista (le altre figure assunte dal teatro sembrano solo voler sottolineare l'universalità dell'invito), in questo frammento sono Brunelda e la diade Robinson-Delamarche a non trovare accoglienza, la stessa Brunelda che nella frammentaria stesura di *Amerika* attira e respinge Karl. Nel frammento ci sarebbe quindi una specie di rovesciamento della situazione. Tale procedimento è piuttosto comune in Kafka, le sue metafore vanno infatti spesso in due direzioni opposte, così per es. la burocrazia che lavora e fa lavorare a vuoto, il cibo che viene agognato ma anche offerto, un visitatore di riguardo che se ne va appena venuto o attende invano chi dovrebbe sentirsi onorato dalla sua apparizione. Questa ambivalenza riflette il rapporto di Kafka col suo lavoro: se da una parte aveva coscienza delle sue sicure capacità tecniche, ma sentiva anche

la sua assoluta mancanza d'ispirazione, dall'altra avvertì spesso la propria indisponibilità (per stanchezza, ipocondria, impegni professionali) come un ostacolo e una colpa.

Non c'è tappa nella produzione kafkiana in cui il motivo sia completamente abbandonato. In un frammento del 1914 (T 373 s.) il cocchiere del signore di Griesenau, relegato in una stanza del piano terreno, perché ormai incapace di salire le scale, osserva con rammarico, lui, uomo di grandi meriti, i tanti nuovi assunti che non lo aiutano:

Wozu standen denn, insbesondere seitdem der Herr sich verlobt hatte, so viele neu aufgenommene Burschen nutzlos herum, mochten sie doch ihn, den verdienten und einzigartigen Mann, einfach die Treppen hinauf- und hinuntertragen. (T 374)

Egli è dunque un emerito, sostituito da gente inetta: metafora per un'opera cui non hanno fatto seguito altre di pari livello? In un altro frammento dello stesso anno, *Verlockung im Dorfe* (T 389-400), ricorre una situazione tipica in Kafka: il narratore chiede asilo per la notte e incontra indecisione, al che replica:

Wenn Ihnen meine Aufnahme nur die geringsten Schwierigkeiten machen sollte, so sagen Sie es offen, ich bestehe durchaus nicht darauf. (T 394)

Il consenso che egli infine ottiene equivale quasi a un'usurpazione. Analoga e ancor più chiara è la valenza traslata nel coevo frammento T 417 s., dove il direttore della compagnia assicurativa « Fortschritt » esamina un aspirante inserviente e ne rileva le qualità somatiche negative, l'uomo risulta fra l'altro anche malato:

Ehe Sie aufgenommen werden, müssen Sie vom Arzt untersucht werden. (T 417)

Ma dal fatto che sarà visitato da un medico non deve trarre deduzioni errate, in altre parole: il rifiuto è sicuro, anche se non immediato:

Daraus dürfen Sie nicht schließen, daß Sie aufgenommen werden, selbst wenn das Gutachten des Arztes günstig ist. (T 417)

La macchina che uccide scrivendo la colpa sul corpo del condannato è — come per Kafka la prassi letteraria — lo scopo della vita dell'ufficiale in *In der Strafkolonie*, uno scopo inutile, come dimostrerà la rovina della macchina con la morte di lui. Come egli vi si adagia è pronto ad accogliere nella bocca il repellente tampone di feltro, che è pur sempre una parte dell'apparecchio:

gleich fügte er sich und nahm ihn auf. (E 231)

Nel *Processo* K., rievocando col commerciante Block il suo primo soggiorno negli uffici del tribunale, dubita che l'accoglienza si ripeta — i successivi tentativi di avvicinamento faranno infatti apparire invidiabile quel primo deludente contatto —:

nur werde ich nun kaum mehr so ehrenvoll aufgenommen werden wie damals. (P 209)

Il duomo, apparentemente una delle poche architetture realistiche kafkiane, sarà piuttosto la cassa armonica per la voce del cappellano:

Eine mächtige, geübte Stimme. Wie durchdrang sie den zu ihrer Aufnahme bereiten Dom! (P 251)

Il guardiano della porta della legge, secondo l'esegesi del cappellano, non dovrebbe essere estraneo alla legge:

Andere sagen zwar, daß er bereits im Innern gewesen sein muß, denn er ist doch einmal in den Dienst des Gesetzes aufgenommen worden, und das könne nur im Innern geschehen sein. (P 261)

A conclusione dello stesso capitolo il cappellano cerca di spiegare a K. come in realtà non esista un rapporto saldo, continuo fra lui e il tribunale. L'entità da cui K. fa dipen-

dere ormai la sua vita, non lo trattiene, non lo lega, il contatto è saltuario, come quello di Kafka con la sua ispirazione:

Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt dich auf, wenn du kommst, und es entläßt dich, wenn du gehst. (P 265)

Nel capitolo incompleto *Das Haus*, K. pensa che figure marginali del tribunale, fra cui il pittore Titorelli, potrebbero rappresentare una salvezza, che egli potrebbe rifugiarsi nelle loro file:

hatten sie ihm, infolge ihrer Niedrigkeit oder aus anderen Gründen, in seinem Prozeß nicht helfen können, so konnten sie ihn doch aufnehmen und verstecken [...] (P 291)

Tali personaggi sono forse cifre per opere da cui Kafka si aspettava una integrazione, sia pure periferica, nel processo letterario. Nell'altro capitolo incompleto *Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter*, il vicedirettore nel suo colloquio con K. non si lascia distrarre « von der geschäftlichen Hauptsache », si mostra, anzi, « bis in den Grund seines Wesens aufnahmebereit für diese Sache » (P 296); il vicedirettore è stato invitato da K. nel suo ufficio in un momento di ottimismo, in cui K. crede di poter manovrare facilmente l'impenetrabile organizzazione del tribunale. Anche questo colloquio che all'inizio è promettente, si risolverà in una delusione, il vicedirettore se ne andrà dopo aver risucchiato in sé gli elementi di un virtuale dialogo.

Nel sogno di K., nel coevo *Ein Traum*, l'esitante lavoro epigrafico dell'artista sembra prender slancio quando K. sprofonda nella voragine:

schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen [...] (E 183)

E la « Tiefe » è in Kafka una delle dimensioni della creatività, e soprattutto il suo spessore.

Blumfeld, ein älterer Junggeselle è come diviso in due parti: nella prima si tratta delle inquiete palline di cellu-

loide, irriducibili al silenzio; nella seconda del disconosciuto lavoro dell'impiegato che, interrotto, potrebbe comportare « die schwersten Stockungen »¹. Se verrà assunto nuovo personale (« aufgenommen »), nessuno lavorerà tuttavia nel reparto di Blumfeld, in cui manca il « Nachwuchs » (B 163). Le nuove assunzioni non gioveranno quindi allo scapolo Blumfeld, mal tollerato dai suoi superiori, un lavoratore inutilmente solerte, costantemente impegnato in una attività non apprezzabile, e come tale Kafka giudicava il suo lavoro letterario: esclusivo, ossessivo e vano.

Un frammento in forma dialogata del 1917 (T 524) ripropone un tema costante in Kafka: A è una specie di istanza di giudizio, che ha da lagnarsi di B. B riconosce che A ha ragione e ammette la sua impotenza. A vuole portare B davanti al suo signore e B risponde:

Ich schäme mich. Wie wird er mich aufnehmen?

Sarà comunque obbligato da A a buttarsi ai piedi di questo alto signore.

Il motivo dell'assunzione ha grande sviluppo anche nelle ultime opere di Kafka. *Die Abweisung* (1920) ha come figura centrale un vecchio funzionario, un esattore delle tasse, un burocrate dalla carriera faticosa, ma comunque la somma autorità di una cittadina, che respinge quasi costantemente ogni ragionevole richiesta: ancora un'allegoria della tirannica ispirazione kafkiana, di rango modesto, adeguata alle capacità del suo subalterno autore:

nun für unser Städtchen reicht sein Rang aus, einen höheren Rang wären wir bei uns gar nicht aufzunehmen fähig. (B 85)

In un frammento dello stesso anno (H 306-11), il narratore promette di portare ordine e pace nella famiglia di

¹ Cfr. T 440: « Fast vollständiges Stocken der Arbeit. » T 462: « Vollständige Stockung. Endlose Quälereien. » T 464: « Alles stockt. » T 561: « Ähnlich war es mit der Entwicklung des Schreibens, nur daß diese Entwicklung leider später stockte. »

un contadino. Le trattative sono faticose perché il narratore vuole insediarsi stabilmente nella famiglia e ricevere un compenso costante:

Du sollst mich nur als Knecht für alle Zeiten aufnehmen, ich verstehe alle Arbeit und werde dir viel nützen. (H 308 s.)

La situazione presenta qualche analogia con il racconto sopra citato: il signore, al cui servizio il narratore aspira ad entrare, è un contadino, così come il signore della cittadina è l'ombra di un funzionario. Non molto diversa la situazione in altri due frammenti del medesimo anno. Nel primo il narratore è entrato quindicenne come apprendista in un negozio:

Es war für mich nicht leicht gewesen, irgendwo aufgenommen zu werden [...] Endlich wurde ich, eigentlich nur aus Mitleid, in einem Eisengeschäft aufgenommen. (H 319)

Il direttore sottolinea la debolezza del ragazzo e il narratore stesso capisce che i pesi da portare sono superiori alle sue forze. Nel secondo (H 356 s.) il narratore vuol essere assunto in una miniera² e l'ingegnere minerario gli chiede stupito:

Sie wollen aufgenommen werden? (H 356)

² Per le sue capacità artistiche Kafka usa talvolta una terminologia mineraria: « Das Bewußtsein meiner dichterischen Fähigkeiten ist am Abend und am Morgen unüberblickbar. Ich fühle mich gelockert bis auf den Boden meines Wesens und kann aus mir heben, was ich nur will. » (T 76); « Ich erkläre es mir damit, daß ich zu wenig Zeit und Ruhe habe, um die Möglichkeiten meines Talents in ihrer Gänze aus mir zu heben. » (T 142). Gli ingegneri di *Ein Besuch im Bergwerk* sono scrittori che attraverso un almanacco vanno a far visita a Kafka (cfr. M. Pasley, *Drei literarische Mystifikationen Kafkas in Kafka-Symposion*, Berlin 1965, pp. 21-37). Nell'ultimo capitolo del *Castello* Pepi dirà del suo lavoro: « es ist eine Arbeit wie im Bergwerk [...] » (S 383).

Il narratore risponde che ha letto in una rivista specializzata:

daß hier Leute aufgenommen werden [...] (H 357)

ma l'ingegnere trova rozzo questo tipo di approccio e conclude:

Das bedeutet [...] daß hier niemand aufgenommen wird. (H 357)

Il frammento ricorda da vicino l'ultimo capitolo di *Amerika* con una soluzione più univoca di quella del romanzo.

I cinque amici di *Gemeinschaft* che formano una comunità e rifiutano di accogliere un sesto che cerca di incunarsi fra di loro (« und wollen ihn nicht bei uns aufnehmen », B 140) sono forse un gruppo di scritti a cui Kafka ha tentato di aggiungerne un altro; è difficile spiegare la ragione del rifiuto, parlarne sarebbe già un modo di interpolare il sesto elemento:

lange Erklärungen würden schon fast eine Aufnahme in unsern Kreis bedeuten, wir erklären lieber nichts und nehmen ihn nicht auf. (B 140)

Il motivo della mancata assunzione è centrale anche nel *Castello*, e segna una continuità tematica rigorosa. Al suo arrivo al villaggio l'agrimensore riceve una lettera della X ripartizione che comincia con le parole:

Sehr geehrter Herr! Sie sind, wie Sie wissen, in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen. (S 36)

K. interpreta erroneamente la comunicazione e affida a Barnabas il messaggio:

Richte also Herrn Klamm meinen Dank für die Aufnahme aus [...] (S 40)

Il sindaco spiegherà a K. come la lettera non sia un documento di assunzione:

Außerdem ist darin mit keinem Worte gesagt, daß Sie als Landvermesser aufgenommen sind [...] Sie sind nur aufgenommen « wie Sie wissen », das heißt, die Beweislast dafür, daß Sie aufgenommen sind, ist Ihnen auferlegt. (S 98)

La chiamata, la vocazione non è dunque segno che è stata raggiunta una posizione stabile, ma solo un richiamo da parte di un'entità sfuggente e un impegno gravoso per chi intenda perpetuare un contatto momentaneo. Ad accogliere l'agrimensore non sarà Klamm, ma Frieda, la figura irradiata dal suo riflesso, e K. sente di averla mal ripagata:

Ehe ich dich kannte ging ich ja hier ganz in der Irre. Niemand nahm mich auf, und wem ich mich aufdrängte, der verabschiedete mich schnell. (S 183)

A Olga dirà che la sua assunzione come agrimensore era illusoria, ma che il legame con Frieda lo inserirà nella comunità del villaggio e gli procurerà saldi vincoli di lavoro e un rapporto teorico con Klamm:

Ich war hier zwar als Landvermesser aufgenommen, aber das war nur scheinbar, man spielte mit mir, man trieb mich aus jedem Haus, man spielt auch heute mit mir, aber wieviel umständlicher ist das, ich habe gewissermaßen an Umfang gewonnen und das bedeutet schon etwas, ich habe, so geringfügig das alles ist, doch schon ein Heim, eine Stellung und wirkliche Arbeit, ich habe eine Braut, die, wenn ich andere Geschäfte habe, mir die Berufsarbeit abnimmt, ich werde sie heiraten und Gemeindeglied werden, ich habe außer den amtlichen auch noch eine, bisher freilich unausnützbare, persönliche Beziehung zu Klamm. (S 263 s.)

Una storia nella storia, diffratta in più personaggi, analoga in molti punti alla vicenda del protagonista, è quella della famiglia di Barnabas. C'è infatti anche per la famiglia un illusorio momento di fortuna che culmina nella festa campestre, quando Amalia — questa è l'unica sensibile divergenza rispetto alle vicende di K. — rifiuta le profferte di un impiegato (una metafora forse per un momento di lavoro ispirato non sfruttato a dovere). Da quel momento la

vita della famiglia si esaurisce negli iterati inutili tentativi di reinserirsi nelle imponderabili trame del Castello. Per il fratello Olga troverà una posizione inufficiale, precaria, pericolosa proprio in quanto esclude la possibilità futura di un rapporto stabile:

Allerdings, wann findet sich eine solche Gelegenheit? Manchmal gleich, kaum ist man hingekommen, kaum hat man sich umgesehen, ist die Gelegenheit schon da, es hat nicht einmal jeder die Geistesgegenwart, sie so, als Neuling, gleich zu fassen, aber ein anderes Mal dauert es wieder mehr Jahre als das öffentliche Aufnahmeverfahren, und regelrecht öffentlich aufgenommen kann ein solcher Halb-zugelassener gar nicht mehr werden. (S 294)

Ancora da Olga K. apprende

daß bei der öffentlichen Aufnahme sehr peinlich ausgewählt wird [...] (S 294)

Per un componente di una famiglia così discreditata il tentativo di assunzione ufficiale è disperato, ma da parte dell'autorità ci sono capricciose eccezioni:

Es kommt vor, daß gerade anrüchtige Leute schließlich aufgenommen werden [...] (S 295)

Come tutte le eccezioni kafkiane, anche questa sarà solo teorica, non ci sarà dunque un successo, ma un'infinita proroga dei tentativi di successo:

Manchmal hilft das allerdings dem Mann nicht zur Aufnahme, sondern nur zur endlosen Ausdehnung des Aufnahmeverfahrens, das dann überhaupt nicht beendet, sondern nach dem Tode des Mannes abgebrochen wird. So ist also sowohl die gesetzmäßige Aufnahme als auch die andere voll offener und versteckter Schwierigkeiten [...] (S 295)

Olga sa che chi è assunto dal Castello può fare molto per la propria famiglia, il riflesso della burocrazia si trasmette dunque da una figura all'altra, come Frieda inizialmente

sembra irradiare la forza di Klamm (S 296 s.). Frieda, staccata da K. è stata riassunta alla mescolta:

Ich bin für den Ausschank wieder aufgenommen worden [...] (S 324)

Insieme a lei anche l'irritante Jeremias:

So wurden wir aufgenommen [...] (S 329)

Sembra quasi che quella specie di consacrazione emanata da un passato legame con Klamm vada perduta a contatto con K.. L'agrimensore riconosce le sue colpe nel rapporto con Frieda, non è sempre stato pronto infatti ad accogliere lei, strappata da Klamm:

Du aber, von allem anderen abgesehen, wurdest von Klamm losgerissen; ich kann nicht ermessen, was das bedeutet, aber eine Ahnung dessen habe ich allmählich schon bekommen, man taumelt, man kann sich nicht zurecht finden, und wenn ich auch bereit war, dich immer aufzunehmen, so war ich doch nicht immer zugegen [...] (S 333)

Una colpa, quella di K., sostanzialmente non molto diversa da quella di Amalia. Congedandosi da Frieda K. dice che andrà

sonst irgendwohin, wo man mich aufnimmt. (S 330)

In un passo espunto del *Castello* — forse perché troppo trasparente il suo significato traslato — K. legge in un foglio del segretario Momus:

Der Landvermesser K. mußte zunächst danach streben, sich im Dorfe festzusetzen. Das war nicht leicht, da niemand seine Arbeit brauchte; niemand, abgesehen vom Brückenhofwirt, den er überrumpelt hatte, niemand — von einigen Scherzen der Herren Beamten abgesehen — sich um ihn kümmerte. (S 451)

In un altro passo espunto, dove Olga spiega a K. la sua speranza di far assumere il fratello come « Schloßbote » essa insiste sugli svantaggi di una tale assunzione: il lavoro non è compensato, la richiesta di assunzione è accolta come la preghiera di bambini che vogliono far qualcosa per gli adulti

alles nur der Ehre und der Arbeit halber. So ist es auch hier, nur mit dem Unterschied, daß sich nicht viele herandrängen und daß man den, welcher wirklich oder scheinbar aufgenommen wird, nicht freundlich behandelt wie ein Kind, sondern quält. (S 462)

Molto chiaro anche in questo caso il senso allegorico dell'ingrato lavoro artistico dell'autore.

Nel febbraio 1922 Kafka annotava alcune considerazioni sulla sua debolezza che gli ha aversa la follia, ma anche impedita ogni ascesa:

Dann wird aber wiederum nur der Irrsinn mich aufnehmen, da ich den Aufstieg, den man nur erreicht, wenn man ihn will, nicht wollte. (T 570)

In un brevissimo frammento dello stesso anno, il narratore ricorda come in tempi lontani egli fu assunto in mezzo alla campagna elettorale per alcuni lavori scritti:

Ein Kandidat hatte mich für die Wahlperiode zu schriftlichen Arbeiten aufgenommen. (H 386)

Ancora una volta un'assunzione passata e temporanea.

La tana dell'animale in *Der Bau* è con ogni probabilità metafora per il complesso, fragile e minacciato mondo letterario del suo autore, cui il protagonista torna sempre dopo incursioni nella estranea « Oberwelt » (la vita?); ogni allontanamento dal suo mondo sotterraneo accentua nell'animale lo smarrimento che prova rientrando nel rifugio che unisce insidie, dubbi e pace:

Alles, was ich bisher getan habe, kommt mir übereilt vor; in der Aufregung der Rückkehr, noch nicht frei von den

Sorgen der Oberwelt, noch nicht völlig aufgenommen in den Frieden des Baues, überempfindlich dadurch gemacht, daß ich ihn solange hatte entbehren müssen, habe ich mich durch eine zugegebenerweise sonderbare Erscheinung um jede Besinnung bringen lassen. (B 205)

* * *

Der Roman ist ein wenig wieder vorwärtsgeschoben, ich halte mich an ihn, da mich die Geschichte abgewiesen hat. (F 207)

Così scriveva Kafka nel dicembre 1912 a Felice³. Il motivo della « Abweisung » corre parallelo a quello dell'assunzione, identico alla forma negativa. Il passo citato suggerisce una possibilità di interpretazione per una serie di situazioni letterarie, dove un personaggio, o anche una sua richiesta, sono respinti. La dicitura ricorre anche negli epistolari, non è infrequente in Kafka, del resto, l'impiego della stessa terminologia per l'ambito sentimentale e letterario, emozionalmente vicini. Così in due lettere a Felice, alludendo ai loro rapporti:

Das Demütigende lag nicht etwa in Deiner Abweisung; das war Dein selbstverständliches Recht. (F 538)

Nur ich habe gebeten, nur ich konnte abgewiesen werden. (F 585)

E ancora in una lettera a Felice, dove la formulazione è tuttavia più generica:

es ist sehr leicht möglich, daß selbst Leute, die es mit mir gut meinen, mich abweisen werden, die andern natürlich um so mehr. (F 705)

³ Cfr le due annotazioni di diario: « Mit solchen Hoffnungen angefangen und von allen drei Geschichten zurückgeworfen, heute am stärksten. »; « Die alte Unfähigkeit. Kaum zehn Tage lang das Schreiben unterbrochen und schon ausgeworfen [...] » (T 435, 461).

In una lettera a Milena Kafka allude al suo legame con Julie Wohryzek:

Den Antwort-Brief des Mädchens, aus dem Du Dir ja auch meinen Brief zusammensetzen kannst, lege ich bei, damit Du siehst, wie man mich abweist, nicht ohne Verstand. (M 109)

In un'altra prospetta scherzosamente a Milena l'invenzione di una lettera simile a quella di Julie,

noch besser als jenen und ohne Abweisung. (M 114)

In un altro passo Kafka allude invece all'atteggiamento di Milena:

Du sprachst wie sonst, aber etwas nicht zu fassendes, nicht aufzuzeigendes von Abweisung war darin [...] (M 140 s.)

E poco oltre, descrivendole un sogno, in cui essa ha gran parte:

Deine abweisende Art [...] aber die Abweisung war da. (M 141)

Nell'opera letteraria il motivo compare per la prima volta nel brevissimo racconto *Die Abweisung* contenuto nella raccolta *Betrachtung*. Il narratore è respinto da una ragazza (la letteratura?) che gli elenca i suoi meriti mancanti, ma anche la ragazza non ha doti particolari oltre al vestito, che in Kafka è cifra per lo stile; il rifiuto parrebbe quindi reciproco. Nell'ultimo capitolo di *Amerika*, dove si celebra l'orgia della forse non molto attendibile assunzione di Karl Roßmann e di qualche altro, non mancano i rifiuti: il protagonista è respinto infatti dagli uffici in cui si assumono ingegneri, gente con cognizioni tecniche, gente che ha assolto gli studi secondari:

Der Diener, der ihn hierher gebracht hatte, war wütend über die lange Führung und die vielen Abweisungen [...] Diese Kanzlei war wohl auch die letzte Zuflucht. (A 317)

Anche nel *Processo* il motivo compare saltuariamente. Il pittore Titorelli prospetta a K. la possibilità di garantire ai giudici la sua innocenza: taluni forse gli crederebbero, altri vorrebbero vedere K. di persona, ma

Schlimmer ist es bei den Richtern, die mich — auch das wird vorkommen — von vornherein abweisen. (P 189)

Se i giudici possono respingere il mediatore Titorelli, K. stesso non può ricusare l'acquisto di un quadro del pittore, i rapporti di affari fra i due non sono ancora stabiliti

deshalb konnte ihn K. jetzt nicht abweisen [...] (P 196)

Anche se Titorelli rappresenta un aiuto assai inattendibile, non può essere messo da parte, egli è pur sempre un tenue legame col tribunale. L'avvocato Huld, in teoria la difesa più valida di K., inefficace e diversivo in realtà, vanta di fronte al suo mandante la gran mole di lavoro da cui è oppresso, che egli d'altronde non distribuisce ad altri per non venir meno al suo compito, a tal punto gravosa però, che l'attività diventa tautologica:

ich mußte fast alle Ansuchen um Vertretungen abweisen [...] (P 226)

È sottinteso che anche del patrocinio di K. non potrà occuparsi. Dall'esegesi della parabola dell'uomo che chiede di entrare nella legge, K. capisce che dovere del guardiano era

alle Fremden abzuwehren, diesen Mann aber, für den der Eingang bestimmt war, hätte er einlassen müssen. (P 258)

Il cappellano replica che il guardiano ha fatto il suo dovere prospettando all'uomo una possibilità futura d'ingresso, ma che

Zu jener Zeit scheint es nur seine Pflicht gewesen zu sein, den Mann abzuweisen [...] (P 258)

Mentre K. sente tutta l'assurdità del rifiuto, dello sbarramento di un accesso riservato all'unico petente, il cappellano difende la logica del meccanismo.

Rifiuto incontra da parte di personalità importanti anche il maestro che ha dedicato buona parte della vita a dimostrare l'esistenza della talpa gigantesca:

Daß er aber unter der abweisenden Haltung der maßgebenden Persönlichkeiten schwer gelitten hat, beweist ein kleiner Nachtrag, den er seiner Schrift folgen ließ [...] (B 221)

In questo lungo frammento (*Der Dorfschullehrer*) del 1914 Kafka è estremamente esplicito nell'accennare alla sofferenza provocata dal rifiuto.

Particolarmente frequente è il motivo a partire dal 1920; un racconto s'intitola *Die Abweisung* e presenta una cittadina lontanissima sia dal confine che dalla capitale, da cui prende tuttavia le direttive. Un rappresentante della capitale è anche la somma autorità del posto, un oscuro esattore delle tasse, cui ripetutamente, e invano, come in un cerimoniale scontato, si rivolge una delegazione di cittadini con una modesta, quasi commovente petizione. La risposta dell'autorità è:

Die Bitte ist abgewiesen. Entfernt euch. (B 89)

Il rifiuto è accolto con sollievo dai cittadini, mentre il rito sembra sfibrare l'esattore; piccole richieste sono accolte di quando in quando, ma

In wichtigen Angelegenheiten aber kann die Bürgerschaft einer Abweisung immer sicher sein. Und nun ist es eben so merkwürdig, daß man ohne diese Abweisung gewissermaßen nicht auskommen kann, und dabei ist dieses Hingehn und Abholen der Abweisung durchaus keine Formalität. (B 90)

L'azione è dunque prevedibile, ma non puramente formale; da un lato Kafka ne rileva l'inutilità, dall'altro la necessità.

Hanno chiaro carattere allegorico anche due fram-

menti dello stesso anno. In uno il narratore tenta di convivere con un cavallo:

ich habe ein Jahr lang mit einem Pferde gelebt derart, wie etwa ein Mensch mit einem Mädchen, das er verehrt, von dem er aber abgewiesen wird, leben würde [...] (H 294)

In Kafka il cavallo è una delle metafore costanti per rappresentare le forze letterarie⁴. Nell'altro si tratta di una collina bassa, ma lubrica e inaccessibile:

Aber wagen mußten wir es, denn hier bleiben konnten wir nicht und hinter uns ragten abweisend unzugänglich die fünf Spitzen, die man Zehen nennt. (H 317)

Anche l'altura ha carattere metaforico in Kafka, e sta a rappresentare gli ostacoli apparentemente superabili, sostanzialmente insidiosi che si frappongono tra un progetto e la sua realizzazione.

Due annotazioni di diario dell'inverno 1922, dissimili fra loro, ma basate sul motivo del rifiuto, sembrano preludere alla tematica del *Castello*. Nella prima Kafka rappresenta la sua condizione come quella dell'esiliato dalla vita, emigrato nella regione sterile della creatività letteraria, dove in mezzo a « blitzartige Erhöhungen » e « meerdruckartige tausendjährige Zerschmetterungen » pure si è abituato a vivere:

Muß ich trotz allem nicht dankbar sein? Hätte ich den Weg hierher finden müssen? Hätte ich nicht durch die « Verbannung » dort, verbunden mit der Abweisung hier an der Grenze erdrückt werden können? (T 565)

Nel « qui » egli trova dunque rifiuto, come lo troverà nel villaggio dominato dal Castello l'agrimensore. L'altra annotazione ha quasi carattere aforistico:

Die abweisende Gestalt, die ich immer traf, war nicht die, welche sagt: « Ich liebe dich nicht », sondern welche sagt:

⁴ Cfr. K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werk Franz Kafkas*, Bonn 1969, p. 130 s.

« Du kannst mich nicht lieben, so sehr du es willst, du liebst unglücklich, die Liebe zu mir liebt dich nicht. » Infolgedessen ist es unrichtig zu sagen, daß ich das Wort « Ich liebe dich » erfahren habe, ich habe nur die wartende Stille erfahren, welche von meinem « Ich liebe dich » hätte unterbrochen werden sollen, nur das habe ich erfahren, sonst nichts. (T 573)

Certamente la « abweisende Gestalt » non è una donna, è piuttosto ciò che si è frapposto fra l'attività letteraria e Kafka; il suo rapporto con la figura ricusantesi è complesso. Non si tratta di un semplice amore non ripagato dall'oggetto cui è rivolto, esso non è corrisposto neppure dalla oggettivazione del proprio sentire. È come se il sentimento non raggiungesse mai l'oggetto, ma si dissolvesse nel silenzio di una mancata alienazione e ricadesse su se stesso.

I molti passi del *Castello* in cui ricorre il motivo del rifiuto sono varianti della negata « Aufnahme ». All'inizio K. torna a leggere la lettera della X ripartizione e sente che è « abgewiesen aber nicht beschämt [...] » (S 36). Nei primi contatti col Castello è ancora fiducioso; la vista della bassa collina gli ricorda la vittoriosa scalata del muro del cimitero, avvenuta nella sua infanzia al suo paese natio (un'opera considerata riuscita?):

an einer Stelle, wo er schon oft abgewiesen worden war, erkletterte er, eine kleine Fahne zwischen den Zähnen, die Mauer im ersten Anlauf. (S 44)

L'ostessa Gardena, che come Frieda fu in passato amata da Klamm, e ora veglia gelosamente sulle sorti della ragazza, fa notare a K. come essa non può essere ora rifiutata:

Und Sie dürfen mich nicht einfach abweisen, weil Sie mir, der einzigen, die über der kleinen Frieda mit mütterlicher Sorge wacht, streng verantwortlich sind. (S 74)

Essa si è infatti umiliata promettendo all'agrimensore il suo interessamento per mediare un colloquio con Klamm:

und nichts damit erreicht hatte als, wie sie sagte, kalte und überdies unaufrichtige Abweisung [...] (S 126)

L'ostessa non darà più consigli a K. che li respinge:

ich bin ja mit meinen bisherigen Ratschlägen, den wohlmeinendsten, die es geben kann, in unerhörter Weise von Ihnen abgewiesen worden [...] (S 151)

Nei confronti di Gardena c'è quindi un atteggiamento di rifiuto da parte del protagonista, e questo fa pensare che la figura sia cifra per un'opera ispirata — Gardena è un'ex amante di Klamm — successivamente rinnegata dall'autore. Sul motivo della « Abweisung » è costruito l'episodio di Amalia che ha respinto l'impiegato Sortini, un gesto fatale a lei e a tutta la famiglia⁵. Olga spiega che alla base di una ripulsa così violenta c'è l'amore:

Wie kann sie glauben, ihn nicht geliebt zu haben, wenn sie ihn so kräftig abgewiesen hat, wie wahrscheinlich noch niemals ein Beamter abgewiesen worden ist? (S 261)

Nonostante le ripetute suppliche la famiglia sarà ricusata dal Castello, in particolare il padre:

meistens wurde er nicht empfangen, und wenn er durch List oder Zufall doch empfangen wurde — wie jubelten wir bei solcher Nachricht und rieben uns die Hände —, wurde er äußerst schnell abgewiesen und nie wieder empfangen. (S 280)⁶

⁵ Il motivo di una donna che respinge dei pretendenti è presente un po' ovunque nell'opera di Kafka. Già nel frammento *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (1907) Betty, la fidanzata del protagonista, gli narra « wie sie von lüsternen Männern zu leiden hatte und wie sie ihr Drängen zurückweisen mußte [...] » (H 32). Nel *Processo* si apprende dall'usciera del tribunale che lo studente insidia tutte le donne: « In diesem Haus allein ist er schon aus fünf Wohnungen, in die er sich eingeschlichen hat, hinausgeworfen worden. » (P 78).

⁶ I piani del padre sono disperati, fa capire Olga: « er hofft aber doch, wie könnte er sonst leben, aber nach vielen Jahren, vielleicht als Greis, erfährt er die Ablehnung [...] » (S 295); il passo, è inutile dirlo, ricorda la parabola *Vor dem Gesetz*.

In un passo espunto Olga si sofferma a parlare della sofferenza di Amalia, derivante proprio dal suo grande rifiuto; essa merita comprensione:

je abweisender sie ist, desto sanfter muß man sie behandeln. (S 468)

Sostanzialmente il rifiuto investe K., da parte del Castello, di Frieda, ma anche di Pepi, la commovente megalomane, la temporanea sostituita di Frieda nella mesquita che vede (nella sua fantasia) la propria ascesa condizionata al rifiuto dell'agrimensore:

Und da hatte nun Pepi davon geträumt, K. werde, wenn sie die Stellung habe, bittend zu ihr kommen, und sie werde nun die Wahl haben, entweder K. zu erhören und die Stelle zu verlieren oder ihn abzuweisen und weiter zu steigen. (S 382)⁷

Anche l'ultima opera kafkiana, *Josefine die Sängerin* (1924) tratta il problema del rapporto con la propria arte. La cantatrice, « dieses Nichts an Stimme, dieses Nichts an Leistung » si afferma al punto che il suo popolo non accetterebbe al posto di lei un vero artista:

Einen wirklichen Gesangkünstler, wenn einer einmal sich unter uns finden sollte, würden wir in solcher Zeit gewiß nicht ertragen und die Unsinnigkeit einer solchen Vorführung einmütig abweisen. (E 278 s.)

Ma la stessa Josefine incontra il rifiuto del suo popolo quando chiede di essere esentata dal lavoro che va a detrimento del suo canto:

Die Abweisung ist manchmal so hart, daß selbst Josefine stutzt [...] (E 284)

⁷ L'ascesa, intesa anche materialmente come moto ascendente (salire le scale, scalare un'altura) in Kafka è probabile metafora della faticosa attività letteraria. Pepi, per esempio, dirà di sé: « die Stille treibt einen fort. Aber immer wieder zehnmal vertrieben, zehnmal stieg Pepi hinauf. » (S 398).

Il rapporto fra l'artista e il suo popolo è complesso, in quanto la stessa entità che le ha dato una posizione centrale, frutto di abnegata devozione, la ostacola:

Es handelt sich eben auch bei der Abweisung, ähnlich wie bei der Forderung, nicht um die Sache selbst, sondern darum, daß sich das Volk gegen einen Volksgenossen derart undurchdringlich abschließen kann und um so undurchdringlicher, als es sonst für eben diesen Genossen väterlich und mehr als väterlich, demütig sorgt. (E 285)

Si potrebbe pensare che il rifiuto del popolo è conseguenza di una precedente esagerata accondiscendenza:

da habe er nun freilich, kurz, weil längst vorbereitet, die endgültige Abweisung vorgenommen. (E 286)

Ma il definitivo rifiuto non muove da premeditazione:

Trotzdem mag es sein, daß in der Auffassung, die Josefine von der Sache hat, auch solche Vermutungen mitspielen und dem Schmerz der Abgewiesenen eine Bitternis hinzufügen. (E 286)

Così il mito di Josefine crolla per la sua endemica inconsistenza, prima ancora che per l'ostilità di chi l'ha costruito senza sostenerlo con vigore.

Come si può osservare, i motivi, sostanzialmente identici, della mancata assunzione e del rifiuto, costituiscono una invariante nel sistema metaforico kafkiano. Il motivo prevede anche diciture (e quindi situazioni) diverse, come la ricerca di una occupazione, il licenziamento, la cacciata. Sono tutte variazioni di un tema unico, ripetuto esasperatamente in tutta l'opera: coscienza delle proprie capacità stilistiche e di una personale vocazione letteraria, presenza assai saltuaria dell'ispirazione, convinzione che un'opera riuscita non rappresenti mai un'acquisizione definitiva, ma piuttosto un rapporto, variabile e deteriorabile, come quelli umani.

LA FIGURA FEMMINILE
COME IMMAGINE PSICAGOGICA
NELL'OPERA DI HERMANN HESSE

di
MARGHERITA VERSARI
Bologna

*Wir lösen die Liebe vom Gegenstand,
die Liebe selbst ist uns genug, ebenso
wie wir im Wandern nicht das Ziel suchen,
sondern den Genuß des Wanderns selbst,
das Unterwegssein (H. Hesse)*

Tutta l'opera di Hesse è un cammino attraverso quel gioco di ombre che è la vita, attraverso quella realtà che nient'altro è se non « Spiegelbilder der Dinge in unseren Seelen »¹.

I personaggi hessiani sono metaforiche figure di viandanti, spinti nel loro viaggiare da un amore indefinito che non conosce un preciso oggetto o che, se crede di conoscerlo, lo ravviserà solo come un gradino per arrivare alla vera conoscenza di sé. L'amore è quindi la costante interiore del pellegrinaggio, e insieme la grande rivelazione a cui perviene l'uomo alla fine del suo viaggio: l'amore non è solo l'impulso che si proietta creativamente all'esterno, ma anche forza che torna su se stessa per autocomprendersi. Il risultato è una conoscenza superiore che coincide con il ritrovamento dell'identità: il riconoscimento di sé in se stessi, nelle persone, nelle cose: « Liebe heißt jede

¹ H. Hesse, *Lektüre für Minuten*, Frankfurt/Main 1975, p. 136.

Überlegenheit, jedes Verstehenkönnen und Schmerz. Liebe zu uns selbst und zu unserem Schicksal, herzliches Einverständnis mit dem, was das Unerforschliche mit uns will und plant, auch wo wir es noch nicht übersehen und verstehen können. Das ist unser Ziel »².

La ricerca di identità, su cui gravita insistentemente tutta l'opera di Hesse, è tematizzata, almeno *in nuce*, già a partire dai primi lavori, anche se l'ottica che muove i *Wanderer* di queste opere appare da un lato semplificata, dall'altro meno precisa e scandita, rispetto a come si configurerà a partire dal 1919, data di pubblicazione del *Demian*, che determina l'inizio della cosiddetta seconda stagione creativa di Hesse.

Venuti sulla terra sotto i segni del sole e della luna, orfani della madre o del padre³, i protagonisti hessiani intraprendono il loro cammino alla ricerca del genitore perduto. Così, perennemente inquieti perché non paghi di vivere sotto un solo influsso cosmico, essi cercano il padre o la madre, il sole o la terra, lo spirito o la natura, a seconda che siano figli solo del padre o solo della madre⁴.

² H. Hesse, *Der Weg der Liebe*, in *Gesammelte Schriften*, voll. 7, Zürich 1968, VII, p. 136.

³ Sarebbe interessante indagare in che misura Hesse abbia avvicinato Bachofen. Certo è che il rapporto dualistico natura-spirito, madre-padre potrebbe trovare notevoli analogie in questo autore. Cf. J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Basel 1897. Ma si veda più avanti.

⁴ Jung, riportando un passo delle *Upaniṣad*, commenta: « Incontriamo qui una teoria della creazione di tipo particolare, che richiede un'introduzione psicologica: all'inizio la libido era indifferenziata, bisessuale: poi avvenne una differenziazione in una componente maschile e una femminile ». C.G. Jung, *La libido - Simboli e trasformazioni*, trad. it. di G. Mancuso, Roma 1975, p. 144. Tenendo presente che Hesse entrò in contatto con l'allievo di Jung, J.B. Lang, e che conobbe direttamente l'opera di Jung a partire dal 1916, è ragionevole supporre che la ricerca di unità e totalità, ossia di identità, contenga anche, almeno come uno dei suoi elementi, il tentativo del ritorno a una *libido* primitiva e indifferenziata. Ma a tale tematica Hesse si era avvicinato attraverso i precedenti interessi per l'induismo e, in genere, per le filosofie e tecniche orientali dell'estasi.

Cercare uno dei due poli assenti per fonderlo con l'altro significa cercare la completezza dell'essere, far coincidere gli opposti, cessare di oscillare fra due mondi contrari, così che, guardandosi allo specchio, uno solo sia il volto che appare, riflettendo perfettamente l'immagine di chi si sta rispecchiando. È difficile stabilire se Hesse sia riuscito nella sua opera a offrire un'immagine o comunque un presentimento di questa identità, perché la ricerca della completezza, ossia della felicità, risulta illusoria se proiettata verso l'esterno. La strada da percorrere non può essere rivolta *nach Außen*, bensì *nach Innen*, così che il vero senso del *Wandern* sta nel tracciare la via alla scoperta del proprio 'segno', in atteggiamento di abbandono ad esso: questo segno ha già improntato di sé l'individuo fin dalla nascita, e la sua riscoperta non significa altro che il ritrovamento e il riconoscimento di quel destino, di cui noi siamo portatori e in cui consiste la nostra vera autoaffermazione. Ovvero, come scrive B. Zeller a proposito di *Demian*: « Mit unbedingter Ehrlichkeit gilt es, sich des eigenen Ichs klar zu werden, den eigenen Weg zu erkennen und als Schicksal zu bejahen »⁵. Nel « processo alchemico in cui sono integrate polarità e opposizioni »⁶, nell'assunzione del caos e della « moltitudine dei sì » sussiste per l'uomo l'unica possibilità di recuperare la sua pace e la sua identità. Identità umana appunto, che non ha un solo volto e un solo nome, ma accoglie nella sua pienezza tutte le possibili sfaccettature dell'esistenza, anche i suoi aspetti più ripugnanti.

La polarità stessa spirito-materia, esistente nell'individuo, riflette quella più vasta Caos-Cosmo⁷.

Il mondo chiuso di Kastalien nel *Glasperlenspiel*, lo stesso gioco delle perle di vetro stanno a simboleggiare la

⁵ B. Zeller, *Hermann Hesse*, Hamburg 1963, p. 78.

⁶ F. Masini, *H. Hesse e la moltitudine dei sì*, saggio introduttivo a H. Hesse, *L'ultima estate di Klingsor*, trad. it. di M. Specchio, Milano 1977, p. XLXII.

⁷ Cfr. W. Grenzmann, *Hermann Hesse - Geist und Sinnlichkeit*, nella sua raccolta *Dichtung und Glaube*, Frankfurt/Main-Bonn 1964, p. 120.

conciliazione raggiunta fra gli opposti poli di *Natur* e *Geist*, per cui le spinte centrifughe si trovano raccolte nella perfetta rotondità della sfera. Ma il mondo 'castalico' mostra il suo fondo di assurdità e impossibilità allorché Josef Knecht l'abbandona per immergersi nel mondo contraddittorio e precario della realtà quotidiana. La lotta fra gli opposti ricomincerebbe dunque per continuare all'infinito, se non fosse che Knecht muore, compiendo così il suo ritorno al grembo materno.

L'acqua del lago in cui annega Knecht è gelida, perché da troppo tempo egli aveva ignorato il seno della madre, ma egli è consapevole di questo distacco e della necessità di una trasformazione ultima e decisiva. Egli sa che il rifiuto anche di un solo atomo di quel mondo apparentemente contraddittorio — che è quello dell'infanzia — è in realtà una colpa che l'uomo commette verso se stesso. In una splendida prosa del 1925, intitolata *Jenseits der Mauer*, Hesse racconta di aver scavalcato il muro di cinta di un giardino, spinto dal desiderio irresistibile di penetrare in un mondo sconosciuto. Il contatto con l'erba e con la terra riporta alla superficie della memoria il lontano mondo dell'infanzia con i suoi vaghi sentimenti. « Auch diese Welt dunkler Gefühle, mit Vorstellungen meiner Kindheit, führte zurück bis zum Chaos, in Vorpersönliches und Vormenschliches, in Abgründe eines furchtbaren Urgrauens, ebenso heilig wie furchtbar, ebenso schöpferisch wie tödlich »⁸. L'accettazione come dedizione, come servizio (*Dienst*) reso a questo caos « altrettanto creativo quanto mortale », è ciò a cui mira anche l'esortazione che Klein rivolge a se stesso: « Laß dich fallen: wehre dich nicht! Stirb gern! Lebe gern! »⁹. L'antinomia fra morte e vita, luce e tenebre, si dilegua nel momento stesso in cui il suicidio di Klein si trasforma in una docile arrendevolezza agli abissi profondi del lago. Non è l'acqua che sommerge Klein, ma è Klein che le si offre e l'assimila. In fondo è tutto così

⁸ H. Hesse, *Jenseits der Mauer*, in *Gesammelte Erzählungen (1919-1925)*, vol. 4, Frankfurt/Main 1977, IV, p. 171.

⁹ H. Hesse, *Klein und Wagner*, in *Schriften*, cit., III, p. 551.

semplice: basta dire di sì e desistere da ogni ribellione, perché la paura non abbia più ragione di esistere. L'uomo, che lentamente affonda nell'acqua, guarda al mondo soprastante come attraverso una magica lente, liquida e ondeggiante; la prospettiva spiraliforme e ribaltata concede a Klein di vedere ciò che prima aveva potuto cogliere solo parzialmente: cielo e terra, stelle, animali e uomini non occupano più spazi separati, ma si incontrano, convergono e si mescolano in un'unica zona. Così anche la morte e la vita non appartengono più a emisferi diversi, né la notte è realmente separata dal giorno. Adesso è chiaro: questo « sì » alla morte, pronunciato nell'ultimo istante, non differisce affatto da quel sì che si sarebbe dovuto dire alla vita. Morte e vita sono la stessa cosa: « Daß er sich ins Wasser und in den Tod fallen ließ, wäre nicht notwendig gewesen, ebenso gut hätte er sich ins Leben fallen lassen können »¹⁰. Fuggito dal suo mondo di rispettabilità borghese con la vaga speranza di ricomporre la scissione della propria esistenza, Klein scopre, proprio nella massima disperazione, la sua identità misteriosa e quasi impronunciabile. Grazie a un semplice gesto di obbedienza, a una raggiunta *noluntas*, riconosce all'improvviso la meta nascosta del suo viaggio. Si direbbe che nell'acqua sia simbolicamente espresso il motivo schellinghiano dell'unione dello spirito con la natura¹¹.

Annullandosi, Klein ritrova quell'armonia e quella conciliazione con il mondo che inutilmente aveva cercato du-

¹⁰ H. Hesse, *Klein und Wagner*, cit., p. 549.

¹¹ È l'assoluto dove Schelling individua un'identità nella totalità e una totalità nell'identità: « Das absolute Band », la « Copula » o necessità assoluta, nella quale finito e infinito s'incontrano; o anche l'essenza e l'essere per eccellenza che produce mutamenti, pur restando identico a se stesso: « So also lebt das Wesen in sich geschlossen, das Einzelne zeugend, wandelnd, um im Zeitlichen die Ewigkeit abzuspiegeln, indes es selbst aller Formen Kraft, Inhalt und Organismus, die Zeit in sich als Ewigkeit setzt und von keinem Wechsel berührt wird ». (F.W. Schelling, *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* [1798], in F.W.S., *Werke*, voll. 6, a cura di M. Schröter, München 1927, I, pp. 441-442).

rante la vita; la sua morte è tutta ricompresa in un significato metafisico nel quale non deve vedersi una semplice opzione vitalistica scaturita dalla secolarizzazione, come giustamente nota Böttger: « Vielmehr wird seinem Selbstmord ein metaphysischer 'Sinn' untergelegt: das Einswerden mit einem angeblich wahreren Leben, als mit jenem 'Lebensstrom', den der philosophische Nihilismus damals seit einem Jahrzehnt als Religionsersatz anbot »¹².

Il « sich fallen lassen » di Klein non è dissimile dalla sapienza che Siddhartha ha appreso dai Samana, per cui egli attraversa le 'cose' del mondo con la stessa dinamica con cui il sasso attraversa l'acqua: « Er läßt sich fallen. Sein Ziel zieht ihn an sich, denn er läßt nichts in seine Seele ein, was dem Ziel widerstreben könnte. Das ist es, was Siddhartha bei den Samanas gelernt hat »¹³.

Anche Hans Giebenrath in *Unterm Rad* (1906), non reggendo alle prove che il mondo inesorabilmente gli impone, decide di suicidarsi. In questo racconto non ci troviamo ancora chiaramente di fronte al tema dell'identità, ma anche qui, tuttavia, il suicidio pare trasformarsi in un atto di rinuncia e quindi di obbedienza quando Hans sente la vicinanza dell'acqua: « Vielleicht hatte der Anblick des schönen Wassers ihn gelockt, daß er sich darüber beugte, und da ihm Nacht und Mondblässe so voll Frieden und Rast entgegenblickten, trieb ihn Müdigkeit und Angst mit stillem Schwang in die Schatten des Todes »¹⁴. Anche qui

¹² F. Böttger, *H. Hesse. Leben-Werk-Zeit*, Berlin 1975, p. 273.

¹³ H. Hesse, *Siddhartha*, in *Schriften*, cit., III, p. 663.

¹⁴ H. Hesse, *Unterm Rad*, in *Schriften*, cit., I, pp. 544-545. Vedi anche R. H. Farquharson, *Notes on the work of H. Hesse*, Toronto 1973, p. 30: « If we think *Beneath the wheel* in these terms [cioè del dualismo] we conclude that to this point we have been concerned only with the intellectual side of the story, with the efforts of the school to convert Hans to an intellectual ideal, and even with the attraction of the ideal for Hans himself ». L'osservazione di Farquharson coinvolge anche il dualismo padre-madre, ossia del mondo della natura e di quello dello spirito, per cui Hans, orfano di madre e cresciuto sotto la guida del padre deve soccombere, sopraffatto dal *Geist*. Anche Peter Camenzind trova nel mare « Das Ewige und

l'acqua risolve e dissolve ogni conflittualità nel momento in cui il morente non le oppone resistenza, lasciandosi trascinare dal suo flusso.

In *Siddhartha* (1922) il protagonista, incapace di trovare un appagamento dalla sfera dello spirito (la dottrina di Gotama) o da quella dei sensi, riconosce nell'acqua del fiume il senso stesso dell'esistenza, il nodo intimo di ogni evento e di ogni legge: nel perenne trascorrere del fiume si dissolve ogni contrasto e anche ogni tormentoso e insaziabile desiderio; laddove si ricongiungono passato e futuro, il tempo si rivela come illusorio punto di riferimento, e anche il nascere e il morire non sono gli estremi di una parabola, ma il punto in cui ogni dimensione temporale si annulla in un'unità che resta uguale a se stessa.

L'autoritratto dai mille volti, l'immagine totale di sé e del mondo, del desiderio e della distruzione, che Klingsor aveva cercato di raggiungere coi mezzi dell'arte, il volto scolpito della madre, che Goldmund non riuscirà mai a realizzare durante la sua vita terrena, coincidono con i segni che alla fine Govinda scorge nel volto di Siddhartha: un volto non vecchio e non giovane, ma senza tempo e somigliante a mille altri, un'ombra che lascia indovinare la sapienza infinita dell'acqua: « Alle Stimmen der Geschöpfe sind in seiner Stimme »¹⁵, dice Vasudeva parlando del fiume. L'importante è sentirlo. Perciò, come rileva Ziolkowski a proposito del *Siddhartha*: « The central symbol around which the plot and substance of the novel are organized is the river. Unlike those in 'Demian', this symbol is not complicated by other symbols or motifs; it alone bears the full burden of communication. The river [...] is the symbol for timelessness [...]. In Hesse's case this

Unwandelbare ». Il sentimento di Camenzind di fronte alla natura è comunque di ispirazione ancora squisitamente romantica: « Mit dunklem Trieb stieg das alte, traurigmachende Verlangen in mir empor, mich an Gottes Brust zu werfen und mein kleines Leben mit dem Unendlichen und Zeitlosen zu verbrütern ». H. Hesse, *Peter Camenzind*, in *Schriften*, cit., I, p. 289.

¹⁵ H. Hesse, *Siddhartha*, cit., p. 699.

symbol of simultaneity is expanded to include the realm, already anticipated in 'Demian', in which all polarity ceases: totality »¹⁶.

Il motivo dell'acqua come simbolo di totalità atemporale, dietro il quale stanno tutte le coppie di opposti, deriva, fra l'altro, dal taoismo, che Hesse avvicinò con entusiasmo attraverso la traduzione di Richard Wilhelm. Assieme all'immagine del cerchio, l'acqua rappresenta il Tao, cioè l'unità assoluta, origine di tutto, il caos indifferenziato, da cui emana, come da un'espiazione, la vita terrena. Come l'acqua vince la durezza, pur essendo un elemento flessibile, così la dote umana che si afferma sulla forza è la fragilità, la « Schwäche »¹⁷.

La madre si rivela a Goldmund in vicinanza dell'acqua, e Josef Knecht muore in obbedienza al richiamo del mondo esterno, rifluendo nell'acqua, cioè nel seno profondo della madre.

Se l'acqua, da un lato ha il valore di un simbolo, quello della totalità, dall'altro simboleggia l'inconscio. Il lago della valle è l'inconscio che giace, per così dire, al di sotto della coscienza; perciò è spesso indicato come « subconscio », non di rado con la tonalità negativa di coscienza di qualità inferiore. L'acqua è « lo spirito della valle », il drago acquatico del Tao, la cui natura assomiglia all'acqua, uno Yang accolto nello Yin. Psicologicamente quindi l'acqua significa « spirito divenuto inconscio »¹⁸. « Wenn es einen Sinn hat bei solchen Erlebnissen zu verweilen und sich lauschend über den Rand von Wassern und Schluchten zu bücken, die man in sich trägt, dann kann dieser Sinn

¹⁶ T. Ziolkowski, *The novels of H. Hesse*, Princeton 1965, p. 157.

¹⁷ Cf. U. Chi, *Die Weisheit Chinas und das Glasperlenspiel*, Frankfurt-Main 1975. Cfr. anche H.J. Lüthi, *H. Hesse - Natur und Geist*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1970, p. 136: « Tod und Neubeginn werden im mythischen Bild gezeigt. Im Wasser erscheint der mütterliche Quellgrund der Natur, dem sich Knecht als Bote des absoluten Geistes neu verbindet [...]. Im mythischen Vorgang offenbart sich der Vollzug der Synthese ».

¹⁸ C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Trad. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, Torino 1977, p. 36.

sich nur ergeben, wenn wir möglichst treu und genau den Regungen unserer Seele zu folgen suchen — viel weiter und viel tiefer als Worte reichen »¹⁹. Più avanti l'anima viene rappresentata come l'acqua, per cui questa è anche simbolo dell'interiorità; e l'atto di chinarsi sugli abissi dell'acqua significa immergersi nel nostro « Es » profondo, nella regione inconscia della personalità. Il « sich fallen lassen » costituisce così non solo un abbandono alla morte (e quindi alla vita) ma, più in particolare, un lasciarsi guidare dai richiami oscuri del nostro essere verso una plaga abissale e originaria. In tal senso l'acqua è lo specchio magico che fa intravedere, al di là dell'immagine immediata, spazi e tempi remoti, grevi di ombre e di confusi, enigmatici intrecci. In questo senso essa è anche una conquista di libertà: « Da sprang ich auf und stürzte mit einem Sprung ins blaue Wasser, daß es klatschte. Ich schlug und ruderte, schwamm hinaus und wieder zurück »²⁰. Ma, al di là di tutto questo, proprio per il fatto di essere innanzitutto un simbolo della totalità e dell'identità, l'acqua è l'elemento che prelude a un'altra figura totalizzante: la madre, la *Urmutter*. Ne è prova il fatto che i simboli della madre e dell'acqua spesso coincidono e sono intercambiabili.

Il desiderio di ritornare alla madre implica la volontà di rinascita e quindi anche di morte come premessa di una nuova vita: è il desiderio incestuoso di penetrare nella madre per godere di nuovo l'ombra delle acque prenatali ed essere da lei nuovamente generati. Il ritorno alla madre è il ritorno all'unità indifferenziata, dove è ancora possibile la comunione col tutto; la dimenticanza del proprio Io ricondurrebbe quindi nel magma cosmico²¹.

¹⁹ H. Hesse, *Ein Stück Tagebuch* (1919), in *Schriften*, cit., VII, pp. 143-144.

²⁰ H. Hesse, *Traum am Feierabend* (1918), in *Schriften*, cit., VII, p. 115.

²¹ « Il viaggiatore — scrive Jung — è un'immagine della nostalgia e del desiderio incessante, che non trova mai il suo oggetto perché cerca la madre perduta senza saperlo ». (C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., pp. 186-187).

L'interdizione dell'incesto costringe l'uomo ad aggirare l'ostacolo ripiegando su forme di incesto simbolico: di qui il culto della terra (sinonimo di madre e di maternità) con i riti della semina, della fertilità ecc.. Anche Bachofen attribuiva alla madre (e quindi al matriarcato) il principio della universalità e della totalità, mentre col principio paterno avrebbe inizio la frammentazione, la *Gliederung*.

Caratteristiche del matriarcato sono l'amore, la religione, la saggezza, l'armonia con le leggi della natura e quindi la giustizia²². Il grande corpo cosmico sotto la cui influenza si svolge e si evolve il matriarcato è soprattutto la terra, che è vita, nascita, morte, e ancora rinascita: « Der Tod selbst ist Vorbedingung des Lebens, und dieses löst sich in jenem auf, damit so im ewigen Wechsel zweier Pole das Geschlecht selbst eine Unvergänglichkeit bewahre »²³. Mentre il figlio del padre (e quindi dello spirito) non ha avi da ricordare, il nato dalla madre si ricollega direttamente, attraverso la catena delle generazioni, alla « Urmutter Erde »²⁴.

Non è possibile affermare con sicurezza che Hesse abbia derivato il simbolo della madre da Jung o da Bachofen, tuttavia non è escluso che la conoscenza di questi autori sia servita ad approfondirne i problematici contorni arricchendone i significati²⁵.

²² Cfr. J. J. Bachofen, *op. cit.* p. XV.

²³ *Ivi*, p. 4.

²⁴ *Ivi*, p. 6.

²⁵ Quest'analogia di motivi (soprattutto a proposito di Jung) è stata sottolineata con particolare chiarezza dallo Ziolkowski quando parla di *Demian*: « More relevant to our considerations, however, is the identification with Jung's 'anima'. Here some of the associations are especially revealing in as much as they account for the peculiar hermaphroditic quality of Sinclair's ideal ». T. Ziolkowski, *op. cit.*, pp. 133-134. La coincidenza madre-morte la ritroviamo anche nella letteratura romantica: la madre è per i romantici simbolo della natura in opposizione allo spirito, rappresentato dalla figura paterna: « Als Weg zur Mutter versteht Hesse die Romantik ».

Né va peraltro trascurato che l'esigenza, in Hesse, di un punto di riferimento certo, di un ultimo approdo dove la raggiunta identità significhi annullamento, ma anche rinascita, presuppone quello stato di smarrimento e di crisi esistenziale presente nella temperie letteraria del tempo, nonché il mito materno come motivo ricorrente di vagheggiata salvezza. Ma a prescindere da tutte queste analogie, il motivo della madre, con la sua estensione progressiva da personaggio reale a simbolo, è un motivo specificatamente hessiano, perché la sua assunzione non resta un semplice supporto intellettualistico nella problematica dei romanzi, bensì acquista poco alla volta il significato centrale di quel fulcro del *Weg nach Innen* per il quale è possibile saldare in un nesso totalizzante il tema dell'identità a quello della ricerca interiore. Non è completamente vero, come sostiene Weibel²⁶, che l'immagine della madre compare per la prima volta nel 1919 col *Demian*²⁷. Anche se il cammino di Peter Camenzind o di Hans Giebenrath non conduce ancora consapevolmente alla madre, è proprio nella zona di assenza di una figura, presentita confusamente, ma non ancora evocata, che si allinea il destino di questi personaggi. Hans Giebenrath soccombe sotto il peso di un intellettualismo impostogli dalla volontà paterna; l'allontanamento dall'armonia della natura, per obbedire a un'immagine mutila e parziale della vita, costringerà Hans a scegliere l'incognita della morte come unica possibilità per ricostruire un mondo perduto, aprendo così l'accesso al segno segreto e inesperto della madre.

Il destino di Camenzind non è altrettanto tragico, data

(K. Weibel, *H. Hesse und die deutsche Romantik*, Diss. Bern 1954, p. 43)

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Per quanto riguarda il motivo della madre, E. Rose lo riconduce alla letteratura espressionista e, parlando del *Demian*, scrive: « It was classed with other contemporary production which also rejected the world of the father and tried to find a home in the creative world of the mother, like Walter Hasenclever's Drama 'Der Sohn' (1924) or Fritz von Unruh's play 'Ein Geschlecht' (1916) ». (E. Rose, *Faith from the Abyss*, London 1966, p. 55)

la sua profonda fede nell'arte, ma il ricordo della madre morta si riferisce pur sempre a una parte di vita irrimediabilmente scissa e perduta: « Es [la vita] ließ mich keine Komödie des Stolzes und Besserwissens spielen, sah daran vorbei und wartete, bis das verlaufene Kind die Mutter wieder finden würde »²⁸. Siamo ancora nell'ambito di una figura che sta *al di qua del simbolo*; ma già con il racconto *Iris* (1914) e ancor prima in *Der schöne Traum* (1912), la madre, pur sfumando nell'irrealtà del sogno, assume contemporaneamente lo spessore semantico del simbolo²⁹.

²⁸ H. Hesse, *Peter Camenzind*, in *Schriften*, cit., I, p. 293.

²⁹ « Das ist die wahre Symbolik — scrive Goethe —, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen » (Goethe, *Maximen und Reflexionen*, WA I, 422, pp. 151-152); il simbolo costituisce quindi il termine di collegamento fra il mondo astratto e il mondo concreto. Anche in Hesse il simbolo è da intendersi con questa funzione: la madre, l'acqua, stanno a significare nella loro elementarità un'idea più vasta e complessa, un astratto mondo di valori. Come simboli poetici, queste immagini hanno però una vita indipendente, sia perché non possono essere sostituiti dal concetto di cui sono portatori, in quanto conservano — diversamente dall'allegoria — un carattere di indeterminatezza, sia perché essi hanno vita e realtà propria, al di là dei valori che significano. Il lettore sentirà forse la necessità di stabilire per ogni simbolo una corrispondenza di significati, di creare delle equivalenze, per esempio per quanto riguarda la *Urmutter*; per Goldmund invece questa è vera come tale, cioè come madre e come divinità che in questo senso ha una dimensione reale e concreta, e non già simbolica.

Il simbolo hessiano non si fonda su 'grandezze' predeterminate ma, analogamente a come lo intende Cassirer, è esso stesso creatore e ha funzione determinante; « Qui infatti, scrive Cassirer parlando dell'unità critico-trascendentale del concetto, si dimostra certamente quale elemento fondamentale di corrispondenza il fatto che la potenza attiva, la potenza creatrice del simbolo, si manifesta sia nel mito che nel linguaggio, sia nella creazione artistica che nella formazione dei concetti fondamentali del mondo e del nesso del mondo ». (E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche - Il pensiero mitico*, Trad. it. di E. Arnaud, Firenze 1964, II, p. 35; vedi anche la definizione del simbolo nel campo delle scienze, contenuta nel vol. I della stessa opera: *Il linguaggio*, pp. 20-21). Possiamo notare inoltre

Nel racconto del 1912 il giovane Martin sogna, in punto di morte, di intraprendere un viaggio nel mondo della conoscenza, dove incontra la madre: « Ihr Kleid war blau, und im wohligen Gehen entschwand sie ihm, und was ihr blaues Kleid gewesen war, das war das Blau der tiefen Talferne », e più avanti « Die Mutter hat mir den Weg gezeigt »³⁰. Confondendosi e fondendosi con la donna amata, la madre assume un ruolo di guida verso l'unio cosmica. In *Iris* Anselm, quando ha finalmente compreso che il senso dell'esistenza consiste nell'ascoltare le voci lontane della nostra vera patria, dell'anima, percepisce il richiamo della madre, unito a quello dell'amata Iris: « Leise fing Anselm an zu singen, und sein Pfad sank leise abwärts in die Heimat »³¹.

Qui *Heimat* coincide col *Gemüt* novalisiano, nel senso magico-mistico di punto d'incontro fra *Innen* e *Außen*³². Non si tratta ancora dell'identità pluralisticamente strutturata di possibilità antinomiche e quindi colte come trasparenza di un 'flusso'. Siamo ancora in atmosfera romantica, e la ricerca di identità si presenta come vaga nostalgia dell'originario; la madre non conosce ancora i tratti cosmici della *Urmutter* e l'aura di sacralità emanante dalla sua magia non ha ancora l'ambiguità del doppio volto di Abraxas. Ma già sappiamo che la via da percorrere è quella che conduce alla madre. Quando, qualche anno più avanti, Sinclair sente vibrare nel saluto di Frau Eva l'invito alla via del ritorno, quando coglie nel suo sguardo i tratti della pienezza, e quando ancora erompe nell'esclamazione: « Mochte sie mir Mutter, Geliebte, Göttin werden. Wenn sie nur da war! Wenn nur mein Weg dem ihren nahe

che in Hesse il simbolo tende a diventare motivo, o meglio *Leitmotiv* per la ricorrenza delle sue apparizioni: « Das Leitmotiv kann auch symbolhaften Charakter haben und ist überhaupt in seiner rhythmisierenden Funktion dem Symbol verwandt » (E. Frenzel, *Stoff-Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1963, p. 32).

³⁰ H. Hesse, *Der schöne Traum*, in *Gesammelte Erzählungen (1909-1918)*, cit., III, p. 158.

³¹ H. Hesse, *Iris*, in *Schriften*, cit., III, 393.

³² Cfr. H. Lüthi, *op. cit.*, p. 46.

war!»³³ la madre ha già varcato i limiti di ogni umana concretezza e non è più semplicemente oggetto e meta della *Sehnsucht*. Se all'inizio Frau Eva è solo la madre di Demian, in seguito i contorni della sua figura si dilatano fino alla dimensione del simbolo. Non un simbolo della natura e della 'madre terra', ma qualcosa di più vasto e incommensurabile, per cui il richiamo di Frau Eva coincide con quello stesso del destino. « Das Schicksal blieb verhüllt, trug aber irgendwie die Züge der Frau Eva — von ihr erwählt oder verworfen zu werden, das war das Schicksal »³⁴ dirà Sinclair, presago della guerra cui stava andando incontro il mondo. Nel confuso presentimento di un avvenire minacciosamente inquietante, il volto della madre Eva costituisce una promessa di certezza. Parallelamente all'avvicinamento di Sinclair a Demian, il desiderio di Sinclair di abbracciare Frau Eva ha quasi il sottinteso simbolico dell'incesto: Eva non è solo madre di Demian, ma anche sua, e congiungersi con essa è un ritorno nel sangue della madre per essere generati ancora una volta. Questa rigenerazione richiede una grande prova: i desideri devono essere abbandonati o perseguiti fino in fondo, al punto che l'oggetto desiderato si muova verso il soggetto del desiderio come attratto da una forza magnetica: « Liebe muß nicht bitten, sagte sie, auch nicht fordern. Liebe muß die Kraft haben, in sich selbst zur Gewissheit zu kommen »³⁵. Questa forza, che racchiude in ultima analisi un amore senza riserve, è la stessa che si richiede per il riconoscimento del segno di Caino e per l'assunzione di Abraxas a divinità operante. Una volta che la prova di coraggio sia superata, Frau Eva concederà il suo bacio: con quest'atto l'identità fra Sinclair e Demian trova il suo sigillo definitivo nel 'segno' della madre, e il volto di Sinclair, riflesso nello specchio, si identifica con quello dell'amico. In questa sintesi la *libido* di Sinclair è investita nel senso del pieno appagamento vitale e l'attualità personale di Frau Eva si

³³ H. Hesse, *Demian*, in *Schriften*, cit., III, p. 223.

³⁴ *Ivi*, p. 240.

³⁵ *Ivi*, p. 241.

vanifica nel mondo dei simboli. Il nome stesso, Eva, implica una serie di associazioni che riconducono direttamente alla *Magna Mater*, ossia all'archetipo junghiano³⁶. Lüthi attribuisce a Eva un significato mistico, vedendo in essa più che altro un'immagine divina, e vede nella somiglianza fra Demian e la madre un'analogia col rapporto Dio-figlio, cui si aggiungerebbe Sinclair come spirito³⁷. Tutti gli elementi simbolici risultano, a questo punto, perfettamente integrati: il simbolo si costituisce come archetipo e sprigiona la sua fascinazione. I flussi che esso irradia sono emanazioni di un destino che è prima e dopo l'uomo, religioso e demoniaco al tempo stesso. È la sua profonda ed inesorabile necessità di vincere l'esistenza alienata del borghese. Siamo ancora lontani dalla purezza del simbolo di Kastalien, ma il presagio della totalità vi è già chiaramente delineato.

In *Narziß und Goldmund* (1930) il dualismo natura-spirito trova concretizzazione poetica nei destini opposti, ma anche complementari e alla fine convergenti, di Narziß e Goldmund: l'uno interamente dedito alle attività dello spirito, perché iscritto nel segno paterno e immemore delle origini materne, l'altro posseduto dal richiamo della madre e della natura, sebbene l'attrazione verso il polo opposto costituisca l'altra possibilità del suo divenire. Consegnato dal padre all'educazione spirituale di un monastero, Goldmund si accorge di non poter rinunciare al ricordo proibito della madre, la ballerina bella e selvaggia, « ungut » e « heidnisch ». La sua immagine danzante si impone nel sogno: « Zuweilen erschienen diese Träume, in denen Mutter, Madonna und Geliebte eins waren »³⁸. Man mano che queste visioni si intensificano, si fa strada in Goldmund l'insoddisfazione per una vita estraniata dalla natura e dall'amore, finché la nostalgia della madre assume la perentorietà di un'incoercibile esigenza interiore: è in

³⁶ Cfr. ancora C.G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, trad. it. di S. Daniele, Torino 1973, pp. 114-115.

³⁷ Cfr. H. J. Lüthi, *op. cit.*, pp. 43-48.

³⁸ H. Hesse, *Narziß und Goldmund*, in *Schriften*, cit., V, p. 65.

lei che sono raccolti tutti i segreti, è lei che bisogna cercare. Per Goldmund la vita si svolge interamente sotto il segno della madre come *Urmutter*, un simbolo, questo, nel quale si fondono molteplici risonanze, da quelle dell'Anima junghiana, al principio Yin, a quello del Tao³⁹. La ballerina, madre carnale di Goldmund, è un'entità concreta, eppure è proprio la sua assenza ad aprire la strada alla *Urmutter* che è terra, natura, sacrario delle inesauribili fonti della vita. Il cammino che conduce ad essa implica di conseguenza una serie innumerevole di esperienze, dal contatto con lo spirito all'amore carnale, dalla generazione all'omicidio, dalla malattia alla vita; ma nemmeno l'arte, per Goldmund, può considerarsi un'esperienza definitiva e totalizzante. Non così per Klingsor, che prima di morire era pur riuscito a riprodurre sulla tela la pluralità del suo volto; e non solo il suo volto, perché quell'autoritratto aveva la potenza dell'« Ecce Homo »: « [...] der müde, gierige, wilde, kindliche und raffinierte Mensch unserer späten Zeit, der sterbende, der sterbenwollende Europamensch: von jeder Sehnsucht verfeinert, von jedem Laster krank, vom Wissen um seinen Untergang enthusiastisch beseelt, zu jedem Fortschritt bereit, zu jedem Rückschritt reif »⁴⁰. Anche Kuhn in *Gertrud* aveva attribuito alla musica il significato di una vitale esperienza di completezza. L'arte di Goldmund si rivela invece inferiore al suo scopo: essa è solo un'emanazione parziale, transitoria e apparente della *Urmutter* e non può quindi essere in grado di adeguarsi a una totalità che resta sempre il limite inattingibile della ricerca. Quando Goldmund constata l'insufficienza di questa esperienza, decide di rivedere l'amico. Anche Narziß,

³⁹ Spiegando l'opera di Hesse nei termini taoisti di Yin e Yang, A. Hsia vede un'evoluzione nel simbolo della *Urmutter* in *Narziß und Goldmund*: « Sie ist anima, das Yin-Prinzip, und zugleich das Tao. Zunächst tritt sie als das verdrängte Bild der leiblichen Mutter Goldmunds in Erscheinung, das sich zur anima steigert » (A. Hsia, *H. Hesse und China*, Frankfurt/Main 1974, pp. 258-259)

⁴⁰ H. Hesse, *Klingsors letzter Sommer*, in *Schriften*, cit., III, p. 610.

tuttavia, prova un vuoto incolmabile dentro di sé, un vuoto che gli impedisce di morire: chi non ha conosciuto la madre non può ritornare ad essa per essere rigenerato. Sia la vita dello spirito che quella della natura sono condannate allo scacco. Quando Goldmund, guardandosi allo specchio, scorge sul suo viso i segni di un irrimediabile decadimento, intravede anche l'inanità dello sforzo teso ad esprimere e a cogliere una manifestazione assoluta della verità, capace di imporsi ai mutamenti inesorabili dello scorrere del tempo. Non resta altro che un atto di rinuncia e di abbandono al destino, alla morte: la *Urmutter*, presentita, sentita, mai incontrata, è finalmente presente: « [...] ihr gab er den Wald, die Sonne, die Augen, die Hände, ihr gab er sein ganzes Wesen zurück, in die mütterlichen Hände »⁴¹. Il suo ritrovamento significa altresì l'incontro con la madre perduta, anch'essa fuggita dalla famiglia per seguire il suo richiamo interiore.

« The end of the novel — nota Rose — expresses the same belief in love as ultimate reality as does the last verse of Dante's *Divine Comedy* or those lines of Goethe's *West-Eastern Divan* where the poet is anticipating his dissolution and extinction 'in contemplation of the love eternal'. Only a motherly image was able to convey such a sentiment [...]. At the same time his choice could be defended in the light of Jung's theories which always emphasized the female aspects of man's image of divinity »⁴².

Ancora una volta, quindi, la morte è il gradino estremo per il raggiungimento dell'identità. È un atto di rinuncia: non alla vita come apparenza necessaria e quindi buona, ma alla vita come definizione esistenziale dell'individuo, come realtà di fatto, circoscritta nei suoi statuti pratico-convenzionali e limitata nel suo orizzonte mondano proprio perché finalizzata a un progetto costruttivo per un accrescimento 'esterno' dell'Io nelle cose.

Essendo la morte, in Hesse, strettamente connessa alla rinuncia a qualsiasi verità che non sia personalmente spe-

⁴¹ H. Hesse, *Narziß und Goldmund*, cit., p. 263.

⁴² E. Rose, *op. cit.*, p. 102.

rimentata, essa acquista l'enorme forza attrattiva di una fede conquistata. In tal senso il cessare di vivere non è mai un evento accidentale, bensì lo sbocco necessario di un processo necessario. Anche il suicidio non è né un gesto disperato, né una dimostrazione di coraggio o una prometeica sfida alla vita, bensì un atto di pacata fiducia in quell'esito estremo dell'esperienza interiore in cui si compie la realizzazione dell'identità. Dietro alla morte come momento di trapasso, dietro all'ultimo si sta l'acqua, il simbolo della riconciliazione universale degli opposti, la *Urmutter*. Essa incorpora una divinità che, come Lüthi osserva riguardo a Frau Eva, racchiude in sé paradossalmente l'al di qua e l'al di là⁴³. La *Urmutter* in *Narziss und Goldmund* sta sì oltre la soglia della vita, ma non è da considerarsi separata dal mondo: è il mondo stesso, il cosmo, e il ritorno alla madre significa appunto la ricongiunzione ad esso nell'eternità delle sue leggi. In ciò si compie il destino dell'uomo e quindi si realizza la sua identità, che non è altro che il credo nel proprio destino; esso stesso è unità, laddove gli opposti restano tali. L'elemento che dovrebbe conciliarli non è un valore posto al di fuori, bensì interno all'uomo: è il suo sì al bene e al male, è la rinuncia alla volontà di scegliere o l'uno o l'altro, nonché di annullarli. Se l'aspirazione dei romantici alla *Einheit* racchiude un sentimento religioso, per cui nella morte si adempie l'*unio mystica* fra lo spirito e la carne, la ricerca di Hesse è rivolta verso l'uomo: nulla sta fuori di noi, la morte è un fatto totalmente umano, al di qua di ogni misticismo, ed essa implica un ritorno alla terra, non una fuga nella trascendenza che è ancora, per Hesse, nietzscheanamente, « il nulla ». Quindi se anche in Hesse, come nei romantici, permane l'esigenza di un dissolvimento della personalità, questo non avviene nell'infinito, cioè in Dio. « Die Romantik beginnt mit dem Nein gegen die Welt und Menschen und endet mit dem Ja in Gott und in der Kunst »⁴⁴. Hesse mira a vanificare radicalmente, al di là

⁴³ Cfr. H. J. Lüthi, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁴ K. Weibel, *op. cit.*, p. 26.

dei romantici, una concezione monolitica dell'uomo, opponendole la molteplicità irriducibile del suo essere. Ed è per questo che è improprio parlare di *Sehnsucht* in Hesse.

Come abbiamo visto, nel *Glasperlenspiel* (1943) è assente, se non nel motivo finale del lago, qualsiasi allusione all'archetipo della madre; anche la donna, quale iniziatrice nel mondo della natura e dell'amore, manca completamente. Ancora ci troviamo di fronte alla *Bildung* di un personaggio: Josef Knecht, che però ha già in sé, fin dall'inizio, le premesse per la risoluzione di ogni dualismo: « So von innen beginnend und wachsend bis zur Begegnung und Bestätigung des Innen und Außen vollzog sich die Berufung, bei Josef Knecht in vollkommener Reinheit »⁴⁵. La ricerca di qualsiasi dottrina che pretenda di avere validità assoluta viene respinta, e Josef sa che nel proprio Io, non fuori di esso, sussiste la possibilità della totalità. Una sopravvivenza del dualismo è invece presente nell'opposizione al mondo di Kastalien portata avanti da Designori. Comunque, il fatto che il dualismo Natura-Spirito si trovi già conciliato e risolto nella metafora del gioco delle perle di vetro, il fatto quindi che sia presentata una sapienza terrena, capace di annullare l'opposizione dei poli contrastanti, esclude la ricerca della *Urmutter* come risoluzione del dualismo a cui si perviene solo oltre l'esistenza. Alla *Urmutter* come simbolo di risolto dualismo a cui il protagonista giunge con la morte, si è sostituito il gioco stesso, arte che Josef possiede nel corso della sua esistenza terrena. Alla *Urmutter*, tuttavia, si allude nella scena finale del lago. Della precedente simbologia resta la musica come arte che, unita alla matematica e alle altre scienze, ha trovato « die ganze volle Symphonie mit allen hundert Stimmen und Instrumenten zugleich »⁴⁶.

⁴⁵ H. Hesse, *Das Glasperlenspiel*, in *Schriften*, cit., VI, p. 130.

⁴⁶ H. Hesse, *Klingsors letzter Sommer*, cit., p. 561. Hesse ha presentato spesso la musica come la manifestazione artistica in grado di riprodurre nella maniera più vicina la totale armonia delle sfere. Si pensi anche al violinista Kuhn in *Gertrud* o ad alcuni personaggi

Prima di stabilizzarsi nei loro valori simbolici, le immagini dell'acqua e della madre passano attraverso la mediazione della figura femminile; non a caso i protagonisti hessiani sono quasi esclusivamente maschili. La donna-natura — e vedremo poi con quale ruolo — è presente in tutta l'opera di Hesse e gli sviluppi e le modificazioni che questo motivo assume procedono parallelamente al maturarsi dell'intera tematica, per convergere alla fine nella figura della *Urmutter*. Una volta che il dualismo spirito-natura raggiunge un'apparente soluzione nel *Glasperlenspiel*, scompare anche la figura femminile, collegata al polo 'natura'. Vorremmo tuttavia sottolineare che nella vita dell'uomo, intesa come processo, la donna si inserisce nel ruolo di educatrice, destinata a plasmare questa *Bildung*. Anche se la meta del viaggio dei protagonisti hessiani andrà via via mutando nel suo intrinseco significato, la donna conserverà sempre la funzione di guida al suo raggiungimento: ora la sua raffigurazione è (come per esempio in *Iris*) di gusto romantico, per cui essa è simbolo della mistica coincidenza degli opposti e guida verso l'unione con Dio nella prospettiva della romantica *Sehnsucht*; ora, come appare nella seconda fase della produzione hessiana, la figura femminile diventa guida all'amore sensuale e alla natura. In queste ultime opere la donna, come la morte, la natura, e gli altri elementi derivati dalla letteratura romantica, hanno subito l'adeguamento necessario per esprimere una diversa realtà esistenziale: non più il dissolvimento dell'individuo in Dio, non più la ricerca mistica di una trascendenza, ma il ritrovamento di un senso umano in una terrestrità autentica. Quindi, all'estasi in Dio, si sostituisce un abbandono consapevole dell'uomo a se stesso e al suo destino, dove la personale vicenda dell'uomo mo-

delle prime opere (Ladidel ad esempio) che suppliscono con la musica alla loro incapacità di inserimento in un contesto sociale. Klein ha sacrificato alla esistenza borghese la sua passione per la musica, perdendo di conseguenza il suo equilibrio interiore. Del resto, proprio attraverso la musica, l'armonia cosmica giunge all'uomo.

dero, immerso nel travaglio della sua storia reale, ha il sopravvento sul rarefatto sogno romantico⁴⁷.

In *Hermann Lauscher* (1907), come in *Iris* (1918) e in *Der schöne Traum* (1912) Hesse si muove ancora in atmosfera romantica, da cui attinge il motivo del fiore novalisiano. *Hermann Lauscher* è un insieme di singoli motivi che, pur non costituendo una trama o uno sviluppo coerente, sono tutti riconducibili alla vita del protagonista, il poeta Hermann Lauscher. *Lulu*, così s'intitola uno degli episodi del *Lauscher*, è il racconto delle vicende di tre studenti durante una vacanza nella Svevia. Due donne, l'immaginaria principessa Lilia e l'umile Lulu, i due volti diversi della medesima figura femminile, costituiscono il centro del racconto. Il vagheggiamento di Lilia-Lulu è il filo magico che unisce i tre giovani nel loro desiderio di scoprire una realtà diversa da quella piattamente quotidiana. Anche se poi l'osservazione finale dell'umile Lulu rivela l'inanità di un tale sforzo: a questi giovani, che parlano di bellezza e gioventù, è sfuggita la verità della vita, che consiste nel saper ridere e soffrire. Lulu e la principessa Lilia sono i due aspetti diversi di un'unica entità, dell'identità degli opposti, dove si incontrano lo spirito e la natura, che resterebbero altrimenti separati da un abisso: « Das Überbrücken dieses Abgrunds aber und die Erlösung der Prinzessin Lilia bedeutet ein und dasselbe. Sie ist die blaue Blume, deren Anblick der Seele die Schwere und deren Duft dem Geist die spröde Härte nimmt; sie ist das Kind, das Königreiche verteilt, die Blüte der vereinten Sehnsucht aller großen Seelen »⁴⁸. Lulu rappresenta il desiderio sensuale, Lilia è la dimensione dello spirito. Per Hermann Lauscher e i suoi compagni Lilia-Lulu ha la gravidanza ideale di un'immagine utopica nella quale è prefigurato il superamento dell'alienazione degli uomini

⁴⁷ Per approfonditi confronti fra Hesse e il Romanticismo si veda oltre a K. Weibel, *H. Hesse und die deutsche Romantik*, cit., H. H. Lehner, *Nachwirkung der deutschen Romantik auf die Prosadichtung H. Hs.*, Diss. Würzburg 1954.

⁴⁸ H. Hesse, *Hermann Lauscher*, in *Schriften*, cit., III, p. 149.

nella società borghese⁴⁹, ed è attraverso questa figura che si compone la stessa antitesi di « mondo reale » e « mondo di sogno », di « conscio » e « inconscio ». *Iris* è la descrizione del processo interiore che conduce il giovane Anselm alla scoperta della verità attraverso l'esperienza dell'amore spirituale. È questo il nome del fiore che fa sognare Anselm, suggerendogli dolci segreti e il presentimento di un mondo perfetto, dove 'tu' ed 'io', 'giorno' e 'notte' costituiscono una sola realtà. *Iris* è anche il nome della donna amata, che Anselm non potrà mai possedere, perché la morte impedisce l'esperienza di un amore totale. Tutto questo ricorda molto da vicino Novalis e la sua aspirazione ad una completa coincidenza fra mondo interiore e realtà esterna⁵⁰. In Novalis, e analogamente in Hesse, l'amore è mezzo al raggiungimento dell'identità, come nei *Lehrlinge zu Sais* quando, sollevando il velo che copre la statua della dea Isis, Hyazinth ritrova il volto dell'amata. In Novalis,

⁴⁹ Cf. F. Böttger, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁰ La sintesi Natura-Spirito trova — come è noto — la sua formulazione su un piano poetico e filosofico nell'auspicato incontro con l'amata Sophie in un terzo regno ultraterreno dove l'identità è perfetta. Solo con l'aiuto dell'amata e attraverso l'esperienza dell'amore — che deve raggiungere nella morte la sua sublimazione — si perviene all'unità di quell'esigenza dove il concetto di una natura che sia spirito visibile e di uno spirito che sia natura invisibile trova la sua realizzazione. L'amata sarà allora anche madre, ma non la *Urmutter* di Hesse, che è cosmica e anche terrena, bensì la madre celeste, Maria, simbolo di compiutezza religiosa. La poesia e il ritmo (quindi l'arte) costituiscono per Novalis i mezzi per la realizzazione di questa identità durante la parabola terrena dell'uomo: il Klingsor novalisiano conosce quest'arte, e la sua parola possiede quindi la saggezza eterna; egli stesso non è più figura terrestre, bensì magica. La sua magia consiste nell'evocare dalla sfera del mondo interiore una natura dove non esistano più contrasti fra *Innen e Außen*. Heinrich von Ofterdingen, i *Lehrlinge zu Sais* sono, come i viandanti hessiani, alla ricerca della sapienza del pensiero magico, ossia di quell'identità dove avviene anche l'annullamento del tempo: « Zukunft und Vergangenheit hatten sich in ihm berührt und einen innigen Verein geschlossen » si dice a proposito del pellegrino Heinrich, giunto ormai alla fine del suo viaggio (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Darmstadt 1960, p. 322).

che pur vede nell'incontro fra anima e corpo il momento culminante dell'amore, prevale tuttavia, a differenza di Hesse, il momento trascendente e religioso sull'unità spirito-materia, e la donna è il tramite che conduce a Dio. Il nome di *Iris* non richiama solo la « Blaue Blume », ma è ulteriormente allusivo. *Iris*, come osserva A. Hsia⁵¹, è la dea dell'arcobaleno degli antichi Egizi, in Omero essa è l'ambasciatrice degli dei, ed è anche la fata dei fiori nelle novelle cinesi. *Iris* invita Anselm a ricercare l'origine della *Sehnsucht* adombrata nel suo nome; Anselm si avvede alla fine che *Iris* è il fiore del lontano giardino della sua infanzia, del giardino della madre. Per una sorta di misteriosa attrazione magica, il fiore, la donna e la madre coincidono nella sfera della trascendenza (secondo Hsia nel Tao). Se, come dice Weibel, il Romanticismo è caratterizzato dal ritorno alla madre, questa novella di ispirazione romantica è preludio a quella che sarà la ricerca di identità in Hesse, significata nell'itinerario verso il luogo e la sostanza materna, la *Heimat*. La gravidanza simbolica di *Iris* collega direttamente questa novella alla tematica centrale della stagione matura di Hesse: « Lieber Anselm, ich glaube, daß wir zu diesem Sinn auf Erden sind, zu diesem Nachsinnen und Suchen und Horchen auf verlorene, ferne Töne, und hinter ihnen liegt unsere wahre Heimat »⁵².

In *Der schöne Traum* si riferisce il sogno del morente Martin Haberland, al quale appare la madre defunta, per prendere da lui l'ultimo commiato. In questo stato di translucida veggenza, Martin comprende il significato profondo di tutte le cose. Alla fine del sogno, l'amata si sostituisce alla figura della madre, anzi si confonde con essa. « Die Mutter hat mir den Weg gezeigt »⁵³ — dice Martin — ma in sostanza la donna e la madre sono ancora una volta gli aspetti complementari di una stessa figura, a cui è rivolto l'eros nella convergenza ideale delle sue molteplici direzioni. È la donna archetipica, madre e amante insieme, la guida alla totalità della conoscenza.

⁵¹ A. Hsia, *H. Hesse und China*, cit., p. 117 e sgg.

⁵² H. Hesse, *Iris*, cit., p. 372.

⁵³ H. Hesse, *Der schöne Traum*, cit., p. 158.

Peter Camenzind (1904) è la storia della formazione di un artista. Orfano di madre, il giovane Camenzind concepisce l'amore per la donna come una preghiera; la donna stessa, forse in rapporto alla madre, è una creatura strana e misteriosa, superiore all'uomo per la perfezione del suo essere. Essa rassomiglia alle stelle e, come loro, è più vicina a Dio. Gli incontri di Camenzind con Rosi Girtanner, Erminia Aglietti e Elisabeth, sembrano riecheggiare in maniera molto evidente la visione romantica: queste esperienze sono soltanto momenti di una rivelazione unica e totale dell'amore, che peraltro non si compirà mai, anche se Elisabeth appare al protagonista come la donna del suo desiderio ed egli la vede in rapporto al matrimonio e quindi alla possibilità di inserirsi in quel contesto sociale da cui si era sempre sentito escluso: « Jetzt glaubte ich mein Schicksal zu erkennen, das mir in der Möglichkeit einer Liebesehe die Brücke zur Menschenwelt schlagen wollte »⁵⁴.

Ma l'*outsider* Peter è destinato al fallimento poiché la superficialità 'sentimentale' della sua ricerca avida di emozioni si dissolve nel sogno; soltanto nella cura affettuosa dedicata all'infermo Boppi, egli riuscirà a trovare un piano di realtà su cui fondare la propria esistenza. Le donne del *Camenzind* non si avvicinano mai all'immagine materna, e proprio per questo restano sfocate come figure femminili. Tutto questo riconferma come solo attraverso l'immagine della madre Hesse riesca a integrare in termini simbolici, non già astratti, ma poeticamente vivi, l'oggetto interno di un desiderio che trascende il puro vagheggiamento sentimentale o la malinconica *rêverie*. La donna non è quindi presente nel *Camenzind* nella sua compiutezza poetico-simbolica: esiste qui una pluralità di figure femminili, che però solo debolmente alludono al tema centrale del pieno investimento erotico. Esse sono le immagini di un sogno talora malinconico e senza speranza del 'solitario'. Per questo la delusione amorosa si accompagna, in altri racconti collegabili al *Camenzind*: *Unterm Rad*, *Der*

⁵⁴ H. Hesse, *Peter Camenzind*, cit., p. 313.

Lateinschüler (1905), *Schön ist die Jugend* (1907), al fallimento scolastico e professionale.

Nel *Demian* l'incontro con Beatrice nel parco determina una svolta nella vita di Sinclair. Il presentimento di una superiore realtà spirituale trova conferma in questa apparizione femminile: « Nicht Lust war mein Ziel, sondern Reinheit, nicht Glück, sondern Schönheit und Geistigkeit »⁵⁵ dichiara Sinclair. Beatrice sembra appartenere alla galleria di figure analoghe a Iris e alla principessa Lilia. Il volto di Beatrice tuttavia ha tratti piacevolmente maschili che preludono all'ambiguità androgina della Hermine nello *Steppenwolf*. Sinclair vorrebbe dipingere questo viso, ma la mano non riesce a dar forma al ricordo. Nasce così un'immagine incoerente e contraddittoria, « [...] halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, ebenso willensstark und träumerisch, ebenso starr wie heimlich lebendig »⁵⁶, qualcosa tra la maschera arcaica e una figura dai contorni familiari e sfuggenti. Solo più tardi Sinclair riconosce che quanto aveva dipinto era il volto di Demian; o forse né Demian né Beatrice, ma il proprio autoritratto, nel quale confluiscono le immagini dell'amata, dell'amico, del suo demone. In questa strana figura che, come l'autoritratto di Klingsor, si dilata, per un inquietante sortilegio, in mille altre, sembra realizzarsi la sintesi fra Yin e Yang, fra luce e tenebre, vita e morte. Ecco che Beatrice perde, con la sua identità reale, anche la sua spirituale fascinazione: i tratti virili, solo vagamente percepibili, si manifestano ora distintamente nel dipinto di Sinclair, ma anche questo è solo un elemento coesistente con gli altri. La ragazza incontrata nel parco abbandona i suoi precisi lineamenti per sfumare nell'irrealtà del simbolo, quello dell'amore spirituale, della donna angelo, in cui tuttavia sono già presenti i segni del suo opposto. Con la creazione del volto composito, che rimanda direttamente all'immagine del dio Abraxas, nasce in Sinclair il sogno di una nuova amante:

⁵⁵ H. Hesse, *Demian*, cit., p. 176.

⁵⁶ *Ibid.*

« Ich nannte es [das Traumbild] Mutter und kniete vor ihm in Tränen, ich nannte es Geliebte, und ahnte seinen reifen, alles erfüllenden Kuß, ich nannte es Teufel und Hure, Vampir und Mörder [...] nichts war ihm zu gut und zu köstlich, nichts zu schlecht und niedrig »⁵⁷.

L'immagine di Beatrice confluisce così nell'archetipo della madre, al quale essa oscuramente tendeva. A partire dal *Demian* la donna e la madre perdono la loro concretezza, seppure letteraria, per assumere dunque una rilevanza decisamente simbolica; la madre defunta di Camenzind resuscita nell'archetipo⁵⁸.

La fuga di Klein dalle costrizioni dell'ordine borghese e del matrimonio si configura come un itinerario che, attraverso la negazione di ogni esperienza univocamente conclusiva nel senso delle volizioni vitali o delle pulsioni distruttive, conduce all'acqua e al Tao. Il ribelle Klein resterebbe infatti invischiato nei fantasmi della sua solitudine di reietto, ancora condizionato dalle convenzioni moralistiche e spirituali della borghesia, se l'incontro con Teresina non venisse a offrirgli l'intuizione di una possibilità, di un modo diverso di vivere. Come Hermine e la madre di Goldmund, Teresina vive danzando; la danza, che è accordo intimo con una profonda legge espressa dal corpo come simbolo cosmico, ha il valore di un'arte. Teresina si impone a Klein con la verità di una saggezza tanto immediata quanto misteriosa, nella quale prende forma un rapporto di partecipazione magica con la totalità dell'essere. Per questo Teresina non ha origine, non ha casa, compare e scompare, è mutevole e ambigua come la danza, sana, ingenua, assetata di vita come un fanciullo: « Dies

⁵⁷ H. Hesse, *Demian*, cit., p. 190.

⁵⁸ C.F. Bollnow generalizza questo concetto, per cui l'uso del simbolo sarebbe una prerogativa della posteriore opera di Hesse rispetto ai primi lavori: « Aber in allen sittlichen Forderungen und Konflikten handelt es sich gewissermaßen noch um Fragen des äußeren Lebens, in denen sich der Mensch bewährt [...]. Die Liebesereignisse bleiben noch äußeres Schicksal ». (C.F. Bollnow, *H. Hs. Weg in die Stille*, nella sua raccolta *Unruhe und Geborgenheit im Bild neuerer Dichter*, Stuttgart 1958, p. 38 sgg.)

Mädchen rechnete, wie alle Menschen, und wie auch er selbst früher getan hatte, immerzu instinktiv mit Zukunft, mit Morgen und Übermorgen, mit Fortdauer »⁵⁹. La lezione di Teresina è un invito ad accettare la natura e a compenetrarsi nel suo ritmo inviolabile e sovrano. Il « sich fallen lassen » di Klein nell'acqua del lago rimanda tuttavia ad un mistero più insondabile della saggezza elementare di Teresina e si potrebbe ritenere, seguendo la tesi del Böttger, che Klein sia indotto a riconoscere per contrasto, attraverso questa donna, la sua impossibilità a vivere secondo natura⁶⁰. Certamente però l'esperienza con Teresina è un gradino necessario per poter accogliere, in un secondo tempo, l'esperienza della morte, per comprendere cioè l'indisgiungibilità e il necessario intersecarsi degli opposti. Se è dunque parzialmente vero che Teresina non è altro che la proiezione del desiderio di Klein di diventare ciò che non è⁶¹, ed è quindi, al pari di Wagner, un *Doppelgänger* di Klein, cioè una sua proiezione psichica, non si può negare tuttavia a questo personaggio un ulteriore e più profondo significato, costituito dalla sua appartenenza alla dimensione simbolica. Proprio perché vive fuori dal mondo di Klein, essa costituisce per lui l'irraggiungibile 'altro', ciò che non si può possedere. Il fatto che Klein non uccida Teresina deriva dal sostanziale rifiuto di liberarsi dal proprio 'doppio' nella forma negativa della brutale eliminazione che non sarebbe un atto sacrificale e catartico, ma solo un'ulteriore autocondanna. Si tratta invece di integrare questo 'doppio' in una verità ancora ignota, in un'identità ancora da scoprire. Harry Haller invece uccide Hermine nel momento in cui essa diventa, nel Teatro magico, simbolo della natura, a cui l'intellettuale Haller non vuole riconoscere dignità e valore.

Quando Siddhartha si separa dai Samana, egli percepisce, insieme ai colori e ai suoni della natura, che prima

⁵⁹ H. Hesse, *Klein und Wagner*, cit., p. 539.

⁶⁰ F. Böttger, *op. cit.*, p. 273.

⁶¹ Cf. H.D. Zimmermann, *H. Hesse Doppelgänger*, in « *Text + Kritik* », 10/11(1977), p. 35.

aveva ignorato, il fremito dei sensi e la nostalgia per il mondo femminile. Da questo momento il cammino di Siddhartha si orienta risolutamente verso la natura. Un interiore rifiuto gli vieta di amare la ragazza al ruscello, forse perché ancora indossa gli abiti dei Samana; ma la vista della bella cortigiana Kamala lo fa decidere a mutare anche il suo aspetto esteriore. Il ringraziamento che Siddhartha esprime a Kamala per la sua bellezza è un atto di riconoscimento della femminilità, è un'accettazione della natura e dell'amore come via al ritrovamento di se stessi. Grazie alla sua conoscenza dell'*ars amandi*, Kamala è posta da Hesse sullo stesso piano dei Samana perché, se è di costoro l'arte della meditazione e dell'ascesi, essa possiede quella dell'amore, e così diventa l'iniziatrice di Siddhartha alla vita attiva, che non è da meno di quella contemplativa: « Zum ersten Mal lernt Siddhartha bei Kamala, daß jeder Mensch, jeder Beruf seinen eigenen Wert hat »⁶². Se, a prescindere dalla sua realtà umana, Kamala è, come simbolo, una sacerdotessa dell'amore del quale conosce ogni segreto, già Gina in *Klingsors letzter Sommer* (1918) rappresenta, nella sua primitività, una possibilità di vita e di oblio, di immersione nella natura, e possiede, seppure inconsapevolmente, la sapienza raffinata di Kamala. Per Gina Klingsor era disposto a percorrere un lungo cammino, per starle vicino anche un'ora sola, per fermare l'inesorabile nemico che è il tempo, incatenandolo nella magia del suo corpo. Non è Gina sola che conta, bensì ogni donna, ogni donna bruna e selvatica che mantenga le promesse di eternità che trascorrono nei suoi occhi oscuri. Nella natura e nell'amore si annulla il tempo e si sazia per un breve attimo l'avidità per ogni lembo di vita: « Und wie schön und peinigend und unbegreiflich war dies Gefühl in seiner Brust, diese Liebe und flackernde Gier nach jedem bunten Band und Fetzen des Lebens, dieser süße und wilde Zwang zu schauen und zu gestalten »⁶³.

⁶² Vridhagiri Ganeshan, *Das Indienerlebnis H. Hesses*, Bonn 1974, pp. 69-70.

⁶³ H. Hesse, *Klingsors letzter Sommer*, cit., p. 562.

Prima di abbandonarsi alla musica del tramonto quale ultima speranza — anche se è una speranza scaturita dalla tragica consapevolezza del disfacimento —, prima di sgominare il regno delle illusioni, c'è l'amore che, essendo presago dell'eternità (anche se in modo diverso dall'arte) non ne differisce: « Kommst du wieder? » — chiede la donna — « Ich komme wieder »⁶⁴ — dice il pittore.

Ma Klingsor non può far sua questa primitiva fiducia nella vita, l'armonia, e sa che il suo cammino prosegue inesorabilmente verso occidente. A Klingsor non è dato tornare. Con la pittura egli potrà forse richiamare in vita il pieno gusto della totalità che ha ricevuto in dono dall'incontro femminile: « Diese Frau wollte er malen, oder ihr Geliebter sein, sei es nur eine Stunde lang. Sie war alles: Mutter, Kind, Geliebte, Tier, Madonna »⁶⁵. Solo che anche l'immortalità dell'arte è della durata di un breve attimo, e se essa contiene, sì, l'ineffabile armonia delle sfere, non può però imporsi al tempo, e anche la sua verità è transitoria, come del resto ogni altra cosa nella vita: « Se l'arte si sottraesse all'illusione del durare, se per simpatia nei confronti di una vita effimera accogliesse in sé la propria transitorietà, ciò succederebbe in conformità con una concezione che non suppone la verità come astrattamente persistente, ma al contrario diviene consapevole della propria anima temporale »⁶⁶ — scrive Adorno — e quest'ipotesi, trasferita dal piano estetico a quello esistenziale, non differisce sostanzialmente dal credo di Hesse in una sapienza personalmente sperimentata, che non osa ergersi a verità assoluta e scorge la sua profonda essenza umana nella sua temporalità effimera e nella sua soggettività.

L'opera in cui il ruolo della donna è senz'altro decisivo è *Der Steppenwolf*. L'incontro con Hermine è determinante per Harry Haller che si dibatte nella contraddizione della sua « vita di suicida » divisa fra l'invidia e il disprezzo per

⁶⁴ *Ivi*, p. 602.

⁶⁵ *Ivi*, p. 575.

⁶⁶ T. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Torino 1975, p. 43.

l'ordine borghese da un lato, e la seduzione della trasgressione di ogni legge dall'altro. Come scrive Böttger, il personaggio Hermine riprende il motivo dostoevskijano della liberazione spirituale dell'uomo paralizzato dal suo stesso intellettualismo. Solo che Hermine non 'redime' Haller, ma gli mostra soltanto la paradossale possibilità di una redenzione all'interno del rischio e della metamorfosi. Il mutamento che essa opera in Haller è una redenzione sì, ma per via negativa, in quanto distrugge quegli ostacoli che sono legati alla permanenza dell'Io, cioè dell'individualità egoistica e possessiva su cui si fondano le distinzioni e le stesse alternative dei valori. Hermine insegna ad amare, ma non nel senso cristiano della *pietas*, della dedizione e del sacrificio, bensì in quello pagano e dionisiaco della disponibilità all'esperienza, dell'arte di vivere, seguendo solo la legge interiore del proprio sviluppo. Il 'lupo' Harry languisce dal desiderio di 'possedere' intimamente la decorosa pulizia delle abitazioni borghesi, perché non accetta la sua ferinità; il borghese Harry fremde di nostalgia, presentando la selvaticità dei boschi dove dimora il lupo, perché vorrebbe infrangere gli angusti limiti di un intelletto ordinatore e classificatore, positivo perché nutrito di certezze oggettive. Hermine è la guida verso l'accettazione del lupo e di un'esperienza di colpa che dischiuderà un'altra innocenza, del tutto diversa da quella misticamente vagheggiata delle 'origini': « So ist Hermine für Haller das kleine Fensterchen ins Leben [...]. Hermine wird seine Führerin; sie ist dem Augenblick ergeben wie ein begabtes Kind und unmittelbar wie das Leben ist »⁶⁷.

Hermine è anche una proiezione dell'*alter ego* represso di Haller, che egli conosce e libera man mano che si lascia guidare da lei in un mondo imprevedibile e vario. Se Kamala era maestra solo nell'amore, Hermine è una psicologa analitica dell'individuazione. Il suo stesso aspetto è ambiguo e dubbio perché, dietro alla sua apparenza di donna, essa ha tratti maschili, e il suo nome, unito al sem-

⁶⁷ H.J., Lüthi, *op. cit.*, pp. 83-84.

biante ermafroditico, riconduce direttamente all'amico d'infanzia di Harry: Hermann. Nell'atto di riconoscimento dell'amico, Harry ritrova se stesso nella figura di Hermine, e si completa quindi quel processo di identificazione a cui già aveva alluso l'allitterazione Harry, Hermann, Hermine. Allo stesso modo di Teresina, Hermine introduce Harry nella sfera della natura insegnandogli a danzare, per cui la danza diventa un rito di iniziazione. Chi impara a ballare è come il bambino che fa i primi passi: danzare significa sapersi muovere, abbandonandosi all'ordine creativo del ritmo. La danza, come nota Ziolkowski, « [...] represents the imminent marriage of the two poles of existence in his soul: the intellectual or spiritual with the sensual or natural. In this passage Hermine is no longer a 'woman'; she is 'womankind' »⁶⁸.

In un disperato sforzo per resistere alla propria trasformazione, Harry — durante il sogno nel Teatro magico — uccide Hermine: da un lato quest'atto riflette l'atteggiamento borghese-possessivo della gelosia, dall'altro esso è il verdetto, divenuto insensato, di uno spirito eterno antagonista della natura e dei sensi. Con questo gesto Harry vorrebbe uccidere una parte di se stesso: « In a final effort, Harry tries a one-sided solution. In his dream world he takes the side of the spirit and stabs Hermine. This appears to be right, in part, as she certainly does not represent his whole self and is an obstacle to complete integration. But it is also wrong, since the sensual part of man cannot be enterely suppressed »⁶⁹.

Anche il sassofonista Pablo e la danzatrice Maria collaborano con Hermine all'iniziazione di Haller nell'amore e nella natura e, attraverso la conoscenza e la gioia del mondo dei sensi, gli indicano la sapienza della risata degli « Immortali ». È giacendo accanto a Maria che Haller ritorna bambino e ritrova la sua antica identità. Maria non possiede solo l'arte sottile e, al tempo stesso, spontanea di un eros che si rivolge nella sua completezza ad entrambi

⁶⁸ T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁹ E. Rose, *op. cit.*, p. 91.

i sessi e che è pago in se stesso, perché dona senza chiedere; Maria, come ama le persone, avvolge dello stesso slancio vitale anche le cose, che assumono al suo magico cospetto una vita, un colore, un significato. Fiori, profumi, scarpe da ballo e ciprie non sono inutili oggetti di consumo, perché servono all'amore, a ravvivare il mondo, e sono essi stessi amabili. Così anche Pablo, nella sua dedizione sensuale alla musica, dietro al suo languido sguardo da animale, ha più scienza di quanta ne possedeva l'intellettuale Haller. Con l'oppio, perché altrimenti Haller non si lascerebbe deviare dal suo modo di pensare troppo moralistico, Pablo guida Harry nel Teatro dei miracoli di cui egli è regista, ed è qui che la « dimensione in più », che rendeva irresistibile la vita al lupo della steppa, trova la sua collocazione, non nell'al di là, ma nello Harry vivente, dentro di lui, nell'arco della sua esistenza.

In una simile prospettiva si muovono anche le figure femminili in *Narziss und Goldmund*. « Nun aber, so schien es, war er in eine Welt eingetreten, wo man nicht sprach, wo man einander mit Eulenzungen lockte, wo Worte keine Bedeutung hatten. Er war damit einverstanden, er hatte heute kein Bedürfnis mehr nach Worten oder Gedanken, nur nach Lise, nur nach diesem wortlosen, blinden, stummen Fühlen und Wühlen, nach diesem seufzenden Hinschmelzen »⁷⁰. È questo il nuovo mondo naturale nel quale Goldmund viene introdotto dalla zingara Lise, alla quale faranno seguito altre donne, come Julie, Lydia, Christine, Lene, Rebekka e Agnes. Tutti questi personaggi generosi e semplici rappresentano l'immediatezza della natura. L'amore sensuale, diffamato dallo spirito e dalla morale borghese, viene indirettamente esaltato in *Narziss und Goldmund*, non solo come conquista di una più profonda saggezza, ma anche come espressione dell'incontenibile e gioiosa affermazione vitale. Si tratta di una libido intesa come libero gioco finalizzato in se stesso e nel piacere che ne deriva; una libido che rinnega la sua esistenza nel ruolo

⁷⁰ H. Hesse, *Narziss und Goldmund*, cit., p. 88.

di riproduzione impostole da un ordine sociale dispotico e costrittivo. Anche la pluralità dei rapporti rientra nella concezione di una libido trasformatasi in eros: « Si tratta più di un espandersi che di una esplosione della libido — di un espandersi sui rapporti privati e sulla società, che getta un ponte sull'abisso creato tra questi da un principio repressivo della realtà »⁷¹. Ricordiamo come la lotta contro il padre, in quanto personificazione di un potere repressivo, contro lo spirito che alza divieti, contro una società che costruisce l'uomo « a una dimensione » sia accompagnata in Hesse dall'esigenza di riabilitare la spontaneità degli istinti e la pienezza del mondo del desiderio. Goldmund impara dalla donna non solo a godere, ma anche a soffrire; il dolore va vissuto con la stessa disposizione all'amore: « Goldmund first becomes aware of the connection between love and death — represented in the first case by pain — when he observes the face of woman in the agonies of labor »⁷². E poiché il grembo della madre contiene l'origine sia della vita, sia della morte, la donna è la creatura che più ne conosce il richiamo e che insegna a Goldmund ad ascoltarlo e seguirlo: « Er sah in ihren Augen [di Rebekka] den Tod, aber nicht das Sterbenmüssen, sondern das Sterbenwollen, das Sterbendürfen, die stille Gefolgschaft und Hingabe an den Ruf der Urmutter »⁷³.

Con la mediazione della figura femminile — e nel suo valore simbolico di *alter ego* dell'uomo, e nella sua funzione di guida verso una comprensione autentica e imparziale

⁷¹ H. Marcuse, *Eros e civiltà*, trad. it. di L. Bassi, Milano 1977, p. 219. Su un confronto fra Hesse e Marcuse insiste anche Pierre von Zima nel suo libro *Guida alla scuola di Francoforte*, tr. it. di M.G. Meriggi, Milano 1976. I temi fondamentali che accomunano la scuola di Francoforte ai grandi romanzieri della prima metà del secolo XX° (Hesse, Kafka, Proust e Musil) sono, secondo Zima, la decadenza dell'individuo liberale, la disgregazione dell'autorità paterna, con parallela rivalutazione della figura materna, nonché della natura sensuale ed erotica in netta opposizione all'ascetismo paterno, considerato come l'origine del produttivismo capitalistico.

⁷² T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 244.

⁷³ H. Hesse, *Narziss und Goldmund*, cit., p. 230.

del vivere — si svela il fine ultimo del lungo viaggio di Goldmund, fine nel quale si risolve anche l'esperienza spirituale di Narziß e di tutte le altre figure hessiane: l'amore, la morte, la madre.

È la ricorrente presenza della donna nell'opera di Hesse ad offrire la chiave per la riscoperta di un'identità violentemente scissa e perduta, e recuperabile solo percorrendo il cammino a ritroso che conduce l'uomo 'maturo' allo stato prenatale. La donna, come personificazione di un eros purificato, perché libero e naturalizzato, è l'anello di congiunzione con la *Urmutter*, nella quale risiede la verità della pace cosmica:

Alles stirbt, alles stirbt gern.
Nur die ewige Mutter bleibt,
von der wir kamen⁷⁴

⁷⁴ H. Hesse, *Vergänglichkeit*, in H. Hesse, *Die Gedichte*, Frankfurt/Main 1977, II, p. 449.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

PROBLEMI DELLA NARRATIVA NEL PRIMO MUSIL

di
FABRIZIO CAMBI
Pisa

« Der Fehler dieses Buches ist, ein Buch zu sein. Daß es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten und sie von Zeit zu Zeit wechseln ».

« Novellen (Vereinigungen) entfalten nicht, sie falten ein. Ihr Wesen und warum sie nicht verstanden wurden: eine Dichtung, keine Erzählung »¹.

1. Una definizione della novella attraverso i diari e altri scritti.

Queste due citazioni, pescate quasi a caso da quel pozzo senza fondo che sono i *Tagebücher*, vere e proprie incastonature magmatiche di pensieri, dubbi, impennate poetiche, risalgono agli anni 1916-18. Ormai da più di sei, sette anni, era uscita la prima edizione delle *Vereinigungen*²,

¹ Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg 1955 (d'ora innanzi TB), pp. 188-190.

² I racconti giovanili di Musil, le *Vereinigungen*, comprendenti: *Die Vollendung der Liebe* e *Die Versuchung der stillen Veronika*, nonché la relativa prima stesura, *Das verzauberte Haus*, sono raccolti nel terzo volume delle opere complete curate da A. Frisé (Robert Musil: *Prosa, Dramen, Späte Briefe*, Hamburg 1957, pp. 147-228; d'ora innanzi indicato con la sigla GW III). *Das verzauberte Haus* fu pubblicato per la prima volta in: « Hyperion »

di quei tre racconti, se si considera anche la stesura primitiva della *Versuchung der stillen Veronika*, che inizialmente erano nati come « esercizio letterario », motivato dal desiderio di Musil di concedersi « eine Erholung und geistige Auflockerung für mich selbst » (TB, p. 805), ma che in realtà si erano rivelati un « verzweifelt arbeiten », provocando un incredibile dispendio di energie spirituali, una costante insoddisfazione, un sentimento lacerante di irretimento. Il rapporto di Musil con la sua produzione narrativa giovanile, in particolare con le *Vereinigungen*, quel peccato di gioventù difficile da perdonare proprio perché così allettante anche in tarda età, un agrodolce di sensazioni verso un lontano passato, con cui sempre Musil avrebbe voluto pagare la sua cambiale di inesauribile critico, fu sempre di estrema tensione. Di fronte all'impegno ininterrotto di guidare un giuoco spregiudicato nella scacchiera dell'antica Cacania, nel Lebenswerk de *L'uomo senza qualità*, le Erzählungen rappresentarono sempre un polo d'attrazione, forse spiacevole, ma tuttavia inevitabile per Musil che non solo non ritenne mai di aver tagliato i ponti con la sua attività di 'novellista', ma con tenacia si ostinò a rispondere in primo luogo a se stesso e poi ai critici agli

(edito da F. Blei e C. Sternheim), München 1908, H. von Weber, vol. III, fascicolo 6°, pp. 105-116; mentre le *Vereinigungen*. *Zwei Erzählungen* uscirono a München e Leipzig nel 1911 ed ebbero due ristampe. Dopo l'edizione nelle opere complete i racconti furono di nuovo editi, prima separatamente presso R. Piper, München 1966 con una importante postfazione di A. Frisé: *Das Exempel der 'Vereinigungen'*, poi raccolti in: *Sämtliche Erzählungen*, Rowohlt Verl., Hamburg 1968 e infine sono comparsi in: Robert Musil: *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg, 1978, Bd. 6, pp. 141-233. In quest'ultima edizione è inserito anche un frammento anteriore al 1908: *Die Versuchung der stillen Veronika*.

La prima traduzione in italiano delle *Vereinigungen* (escluso il racconto: *Das verzauberte Haus*) con il titolo *Incontri*, comparve nel 1964 in: Robert Musil: *Racconti e teatro*, Torino 1964, pp. 157-223; la seconda è del 1974: *Congiungimenti* (comprendente anche *Das verzauberte Haus*), Roma 1974, trad. di Giovanni Spagnoletti, con una introduzione di Claudio Magris. I brani riportati in traduzione si riferiscono a questa edizione italiana.

interrogativi di contenuto e di forma sollevati dai racconti. Sono proprio i diari a manifestare questa « Monomanie » di Musil che, anche nei momenti di maggiore concentrazione rivolta al romanzo maggiore, si lasciava, in certe giornate di depressione o di superlavoro, rodere dal rimorso di aver scritto qualcosa di imperfetto e di criticabile, ma anche dal rimpianto di aver trascurato nella maturità il genere della 'novellistica'.

Riportiamo qualche brano, lucidi stralci di confessione che meglio permetteranno di predisporci a un'analisi interpretativa dei racconti:

« Ich will zuviel auf einmal! Diesen großen Fehler hat mein Schreiben in den ersten Essays, in den *Vereinigungen*... Es entstand daraus etwas Verkrampfies... (TB, p. 440). Ich tat es ziemlich rasch, und es entstand die Geschichte *Das verzauberte Haus*, das (1908) im « Hyperion » erschienen ist... Ich wollte... rasch eine Geschichte schreiben, ja ich hatte sogar die Absicht, diese Geschichte als ein literarisches Exerzitium zu behandeln... Mein Absicht war, mir schnell und ohne viel Bemühen eine Gelenkprobe zu geben... Das sollte mich 8 bis 14 Tage kosten. Was daraus wurde, war 2½ jähriges verzweifelt arbeiten... Ich habe mich seelisch beinahe für (Novellen) zugrunde gerichtet... Was schließlich entstand: Eine sorgfältig ausgeführte Schrift, die unter dem Vergrößerungsglas (aufmerksamer, bedachtsamer, jedes Wort prüfender Aufnahme) das Mehrfache ihres scheinbaren Inhaltes enthielt... Für mich entstand ein großer Mißerfolg » (TB, pp. 807-9).

E in una lettera a Robert Lejeune, suo imperterrito consolatore e amico, scriveva dieci giorni prima della morte:

« Von den *Vereinigungen* möchte ich Ihnen selbst abraten. Es ist so viel Hermeneutik und trotzdem Verslossenheit darin, ja fast künstlerische Geheimlehre, daß fast unvermeidlich als erster Eindruck Abscheu entsteht... » (GW, p. 832).

Potremmo ancora proseguire per molto e lo faremo in seguito, quando per offrire una chiave di lettura dei racconti ci inoltreremo di volta in volta nel laboratorio di montaggio e smontaggio dei diari, soffermandoci, per così dire, dietro le quinte dell'opera musiliana. I passi riportati di seguito cadono in periodi diversi e molto distanti

dalla prima pubblicazione delle *Vereinigungen*, confermando la necessità da parte di Musil di delineare l'identità dei racconti di per sé sfuggenti e vaporosi, di esprimere un giudizio critico, se non sempre negativo, sulla sua attività minore di scrittore. È Musil stesso, quindi, che scava nelle profondità più riposte della sua natura di poeta, problematizza il suo modo di essere scrittore, cerca di venire in chiaro con la sua « Kunst des Schreibens » volta a « meinen Stil suchen. Bisher suchte ich das Unsagbare mit geraden, tastenden Worten zu sagen » (TB, p. 81). Se i *Tagebücher* rispondono a un « klargesehenem Bedürfnis » di esprimere « alle Gedanken zur 'Wissenschaft vom Menschen' » (TB, p. 81), essi mettono anche a disposizione del lettore quel composito bagaglio di strumenti e supporti di lavoro che doveva dare fondamento alla vita di Musil uomo e poeta.

Da questo punto di vista una veloce panoramica negli anni, attraverso i diari, ci permette di sgombrare il terreno dal facile luogo comune, ricorrente nella critica, che spesso rimane abbagliata da un'unica grande vetta nella produzione musiliana, *L'uomo senza qualità*. In realtà, e questo studio ha lo scopo di dimostrarlo, l'attenzione di Musil per la prosa minore, che è anche tensione per la problematicità di significati che egli le attribuisce, nasce fondamentalmente da una distinzione di generi, motivata e riaffermata dallo scrittore sulla base di ben delineati canoni estetici. Prima di dissolvere il fumoso involucro di cui si rivestono le *Vereinigungen*, sarà quindi opportuno chiarire la concezione musiliana della 'novella', definire quella teoria del racconto, schizzata nei diari e in alcuni saggi. Posti sulla bilancia della specificità di generi letterari diversi, il piatto non pende così vistosamente dalla parte del romanzo. Ma che cosa significava propriamente per Musil scrivere racconti, in base a quali criteri esistenziali ed estetici operò una distinzione in fondo troppo drastica, viziata dal sospetto di astrattezza teorica, fra la novella e il romanzo? E, soprattutto, si può intravedere un rapporto fra i due generi, indipendentemente dalla teorizzata non-reciprocità e autonomia?

« Ein Erlebnis kann einen Menschen zum Mord treiben, ein anderes zu einem Leben fünf Jahre in der Einsamkeit; welches ist stärker? So, ungefähr unterscheiden sich Novelle und Roman. Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ergibt die Novelle; eine langhin alles an sich saugende den Roman. Ein bedeutender Dichter wird jederzeit einen bedeutenden Roman schreiben können... aber man möchte denken, daß er nur als Ausnahme eine bedeutende Novelle schreiben wird. Denn eine solche ist nicht er, sondern etwas das über ihn hereinbricht, eine Erschütterung; nichts, wozu man geboren ist, sondern eine Fügung des Geschicks... das ist das Erlebnis der Novelle. Dieses Erlebnis ist selten und wer es öfters hervorrufen will, betrügt sich... Novellen sind eine rasche Form des Zugreifens »³.

« ...Nicht die äußeren Dimensionen, sondern die inneren machen den Roman zum Roman, die Novelle zur Novelle, indem der erste ein Menschenschicksal als ganzes betrachtet und darstellt in der einfachsten epischen Synthese, die Novelle aber aus einer vorausgesetzten Gesamtheit des gegebenen Tatsächlichen eine bezeichnende Einzelheit, einen wesentlichen Konflikt, eine merkwürdige Katastrophe mit durchdachter Willkür herausgreift und ausformt... Der Roman sagt aus und sagt alles, die Novelle deutet an und schränkt ein, sie stellt eine Existenz auf die ausgeschärfte Schneide einer äußeren Situation, man möchte sie als episches Sinngedicht, als erzähltes Epigramm ansprechen... »⁴.

³ Robert Musil: *Literarische Chronik (Zu Novellen von Robert Walser und Franz Kafka)* 1914, in TB, pp. 684-688.

« Die Novelle als Problem », che costituisce l'oggetto dell'articolo *Literarische Chronik*, si inseriva in una discussione abbastanza vivace in quegli anni, suscitata soprattutto dall'opera *Die Seele und die Formen* (1911) di Lukács col quale Musil, prima del distacco, intratteneva frequenti contatti. Di fronte alla rinnovata attenzione per la novellistica rinascimentale da parte di scrittori come Paul Ernst, Musil delimitò il problema di una definizione della novella alla sua natura intrinseca, alla sua specifica struttura. Per un approfondimento di questo tema si veda il volume di Benno von Wiese: *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1960.

⁴ Robert Musil: *Über Novellen*, Mappa IV/3, pp. 372-375 (A 47). Si tratta di appunti tolti dal vasto materiale del Nachlaß, riordinato dal Prof. Marcovaldi. Il brano citato è riportato nel volume di Marie-Louise Roth: *Robert Musil. Ethik und Ästhetik*, München 1972.

Questo rapido susseguirsi di definizioni della novella vuole accentuare quanto più possibile una distanza in primo luogo di prospettiva esistenziale e di sensibilità poetica da un genere quale il romanzo in cui sempre « etwas Unheiliges, Leichtgemachtes und dergleichen steckt »⁵. Il contenuto di verità del racconto breve, ma intenso, scaturisce da un'esperienza individuale dello scrittore che esprime « die glückliche Notwendigkeit » del suo rapporto creativo con un frammento di realtà, l'apprensione immediata delle cose, in una scelta improvvisa di un « Brennausgangspunktes » che, per uno spirituale decreto del destino, genera un « Funkelstein ». La novella, di fronte alla compiutezza lineare del romanzo, che proietta il caso particolare in una dimensione universale e totalizzante, risulta essere un flusso emorragico da un evento individuale, un nodo di sentimenti che si dilata liricamente, per concretizzarsi in un'esperienza singolare. È un'esperienza univoca di appropriazione di uno spazio in cui « Erlebnis » ed « Erkenntnis », sentimento e ragione, anima ed esattezza si incontrano come poli antitetici e dalla scintilla di una « geistige Erregung », dalla « Erschütterung » di un groppo di immagini, che si concentrano e interagiscono, sembra illuminarsi, in un 'Augen-blick' di sospensione poetica, il regno utopico dell'« altro stato », cui Musil tenderà nell'ultima parte de *L'uomo senza qualità*. Musil si chiede:

« warum... eine Erzählung von geringem Ausmaß eine Novelle sein (soll); hängt diese Kunstform absolut von technischen Grundzügen des Erzählens, wie Kürze, Wendepunkt, unerhörte Begebenheit ab, oder wird diese Form funktional durch den Ausdruck einer inneren künstlerischen Notwendigkeit geprägt? ».

Ma è egli stesso a rispondere metaforicamente in altro luogo:

« Novelle ist: Ein sauber verschnürtes Päckchen mit einer kleinen Überraschung beim Aufmachen... Oder auch: Es kommt eine Welle,

⁵ Robert Musil: *Vorwort zu Novellen* (A 49) in: *Gesammelte Werke*, 1978, p. 1313.

verknötet sich, löst sich, verklingt, verschwingt (denn so ist das Leben); das Knötchen bildet das Geschehnis der Novelle... Novelle ist aber ganz gewiß nicht nur etwas für Novellisten (welche Charakteristik eines Malers, wenn man von ihm einfach sagen kann: er ist Aquarellist!), sondern in entscheidender Bedeutung ein Zufall eines Dichters, der auf ein Problem stößt, das aus Gründen — die vorwiegend nur ihn angehen — kein Roman oder Drama werden soll und ihn doch nicht losläßt. Ein schicksalsgebener schmaler Raum also, der nun aufs beste ausgenutzt werden muß. So daß sich zeigt, was darin das Wesentliche sein soll; es handelt sich dann nicht mehr um ein Problem, sondern um das Problematische des Erzählens... »⁶.

La novella è paragonata a un « sauber verschnürtes Päckchen », a un concentrato di immagini, cui il respiro poetico ha cancellato ogni legge di gravità (di qui la posteriore critica spietata di Musil per cui dalle *Vereinigungen* « entstand etwas Verkrampftes »), ma subito dopo subentra una stupenda immagine tratta dalla ricchissima 'Wasser-metaphorik': la vita è paragonata a un'onda che nel suo movimento oscillante ha un'impennata, si annoda (« verknötet sich »), per poi, raggiunto il culmine della sua fuga, sciogliersi, smorzarsi, avere un'ultima vibrazione (« verschwingt »; il succedersi del prefisso « ver » scandisce l'attenuarsi graduale delle acque, il morire nella distesa del mare di nuovo ricomposta). L'evento della novella è visto da Musil come un « Knötchen », un fluido nodo di un'onda che per un attimo raccoglie e condensa le proprie correnti.

La novella si fa poesia quando si nutre di indugi, di salti associativi, delle ombre incerte di una psiche individuale imprevedibile, quando

⁶ Mappe IV/3, III (A 7): *Fragen an die Novelle/Das Wesen der Novelle*. Il secondo brano è tratto dal *Novelleterlchen* in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, p. 1323.

Come precisa, con valide argomentazioni, A. Frisé (*TB*, p. 941), il *Novelleterlchen* si muove sulla falsariga di un altro scritto di Musil, tanto da essere una copia testuale di alcune parti, comparso anonimo in « Der lose Vogel » sotto il titolo *Über Robert Musils Bücher*, 1913 (in: *TB*, pp. 775-780).

« wird in der Hand des schaffenden Künstlers vertieft, ausgeformt, bedeutsame individuelle Erzählung, indem der Anlaß selbst, die Träger des Motivs persönlich gesehen seelisch mannigfaltiger, konkret geschildert werden... »⁷.

Il racconto si sviluppa circolarmente, attardato nell'impalpabile mondo di sensazioni, ricordi, « strutture di sentimenti e di pensieri rimasti nascosti », sospeso in un limbo di oscurità e di luce che « scorre via fluendo lenta come da un secchio », al di là del tempo e dello spazio, in una silenziosa levità fra la veglia e i sogni che

« sind nicht in einem, sie sind auch nicht Bruchstücke der Wirklichkeit, sondern sie wölben irgendwo in einem Gesamtgefühl ihren Ort und dort leben sie, schwebend, schwerlos, wie eine Flüssigkeit in der andern » (GW III, p. 221).

Le novelle, perciò, costituiscono nell'ambito della narrativa un particolare genere poetico che illumina un destino di cui Musil si fa portatore, pagando nella tensione indefinita di una simile esperienza il prezzo di una costante insoddisfazione, di una ferita restia a rimarginarsi. Ancora poco prima di morire lo scrittore sembrava rispondere a chi si ostinava a criticare i suoi racconti giovanili, ma anche al critico più feroce, cioè a se stesso, delineando una specie di sintetico bilancio:

« Erinnerung: wie ich die Lyrik aufgab, weil ich den Eindruck hatte, keine persönliche, d.h. zu meiner Geistesart passende Ausdrucksform zu finden. Die Vereinigungen sind wahrscheinlich Gedankenlyrik. Aber meine Form läge nicht in der Richtung des klassischen, sondern in der des Stab- und primitiven Verses... » (TB, p. 586).

Un approfondimento della tematica estetica di Musil con particolare riferimento ai generi letterari condurrebbe lontano e rimarrebbe inevitabilmente astratto, disancorato da quelle concrete filiazioni di immagini e situazioni di cui vivono e si nutrono i racconti. Del resto le riflessioni

⁷ Robert Musil: *Über Novellen*, Mappa IV/3, pp. 372-375.

musiliane nei diari e in altri scritti, ora frammentarie, talvolta enigmatiche, rappresentavano la composita tabella di marcia per un lento itinerario poetico, la spietata problematizzazione del proprio lavoro di uno scrittore alla ricerca, non solo nel grande romanzo ma, anche nei timidi tentativi giovanili, di un effimero barlume di totalità, di un'effimera 'Vereinigung'. È giunto perciò il momento di rendere visibile questo stretto rapporto tra la produzione letteraria e l'operazione di chiarificazione teorico-diaristica, passando a esaminare le *Vereinigungen*.

2. La tentazione onirico-erotica della silenziosa Veronika.

Una storia ovattata di tentazioni silenziose in una casa magicamente lontana, assente nel tempo, una storia senza ragionevole inizio, logico sviluppo, senza una lineare conclusione, solo paradossalmente può essere definita storia: il primo dei due racconti deve essere letto come il fluido approfondimento di un processo interiore di una donna alla ricerca di se stessa operato da Musil in quei tre anni di intensa e logorante elaborazione che intercorrono dalla prima stesura di *Das verzauberte Haus* (1908)⁸. Musil scrive

⁸ Vera e propria meteora di immagini e di visive percezioni, *Das verzauberte Haus* si snoda in modo concentrico, ma anche troppo contratto, vivendo esclusivamente di salti associativi nel fluttuare di impalpabili sensazioni da parte di Viktoria (questo il nome della protagonista nella prima stesura). Come nella redazione definitiva le figure sono quattro, ma i loro contorni sono ancora avvolti nella nebbia di un motivo narrativo da sviluppare ulteriormente. Così Demeter, militare di « quartiere durante un concentramento invernale di truppe », è semplice comparsa iniziale che occasionalmente si trova ad ascoltare « due voci di persone sensibilmente amplificate dall'eccitazione ». Lo rivediamo alla fine, dopoché l'arrivo della lettera di Johannes ha dissolto nel nulla il sogno d'amore e di unione estatica di Viktoria, che, a differenza di Veronika, gli si concede « senza spogliarsi, con un sorriso che ella sentì come una ferita in volto ». Manca una struttura dialogica che consenta a Viktoria di esprimersi, superare il suo egocentrismo di sentimenti. Ma soprattutto non sono esplicitate ancora le moti-

nell'agosto del 1910 in piena tensione creativa in uno dei suoi acuti autocritici e programmatici:

«...ich muß, was ich mir schon früher vornahm, etwas mehr im gemeinen Sinn erzählend sein, man darf nicht nur bei der Entwicklung eines inneren Prozesses aus inneren Notwendigkeiten dabeisein, sondern man muß auch einen Menschen in Steigerungen aus einer Situation in die andere geraten sehen... Ich habe mich geärgert, weil oft bei mir das Rethorische das prius des Gedanklichen ist. Ich bin gezwungen, im Stil bereits vorhandene Bilder weiterzufinden, und oft geht das nicht ohne Amputation am Gehalt dessen, was man sagen möchte» (TB, p. 116).

Musil coglie i limiti della prima stesura della *Versuchung der stillen Veronika* che nuota in una simultaneità di immagini e in un nostalgico carosello di metafore sottolineando la difficoltà di adeguare il piano narrativo alla dinamica verticalità di un processo alogico e amorale. La preoccupazione dello scrittore è volta a rendere effettivamente concreto, cioè narrativamente valido, comprensibile il maturare intangibile di un'esperienza interiore priva di azione, anzi impermeabile a qualsiasi mutamento esterno, l'evoluzione di uno « schwaches ... Leben » che si era « über diese Eindrücke gelegt und hatte sie verwischt wie ein matter, dauernder Wind Spuren im Sand » (GW III, p. 212).

A Musil, come qua e là annota, interessava in quegli anni immediatamente successivi al *Törless*, decisivi per scelte esistenziali e letterarie, descrivere o meglio tentare di presentare fotogrammi luminosi di uno sviluppo interiore di una donna che nell'arco « di 24 ore conducesse all'infedeltà ». I rischi, nello sviluppare un motivo quale quello dell'infedeltà, che portasse a una reale appropriazione da parte di Veronika e Claudine della loro iden-

vazioni di un'esperienza onirico-totalizzante, cioè della temporanea 'Vereinigung'.

Annie Reniers-Servranckx, sempre sulla base di appunti di Musil, ha individuato nel suo studio: *Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen*, Bonn 1972, altre due stesure intermedie, la prima delle quali avrebbe avuto per titolo *Die Versuchung der stillen Cäcilie*.

tà di donna e permettesse di compiere un 'congiungimento', una 'Vereinigung' con loro stesse e con le cose, di parlare « il linguaggio della totalità », erano evidenti. Facile sarebbe stato per Musil cadere in uno psicologismo che fotografasse le tappe di un'evoluzione interiore e presentasse una « Typologie des Ehebruchs » come la chiama egli stesso e scendere in quei bassifondi del realismo pragmatico così ricco nel dispensare cause ed effetti, ma troppo distante dalla verità poetica che affonda nelle motivazioni più riposte della persona. Musil si sforza di avvicinare e penetrare poeticamente le figure femminili dei suoi racconti e non solo delle *Vereinigungen*, ma anche delle *Drei Frauen*, dove la Grigia, Tonka e la Portoghese, seppure rappresentate in una tensione problematica più equilibrata con le figure maschili, irradiano, in mondi diversi, sguardi di mistero, insondabilità, inafferrabilità, quasi fossero esche invisibili di una sfuggente verità poetica. L'attenzione di Musil per la figura femminile, nel suo difficile e suggestivo rapporto con un'anima vulnerabile e vaporosa, rimarrà sempre costante; anche nel teatro con Alpha, « die Freundin bedeutender Männer » fino ad arrivare alle grandi figure di donna ne *L'uomo senza qualità* in cui Diotima, Clarisse e Agathe sono in fondo portatrici di segno diverso di un estremismo irrazionale. Ma quali origini poteva avere nella remota formazione di Musil questo interesse per il personaggio femminile, a volte morboso, a volte tinto di leggera ironia o anche distratto dal fin troppo ricco palcoscenico dell'Azione Parallela? Ma soprattutto, per rimanere vicini ai racconti giovanili, l'esplorazione della finissima psicologia di Veronika e Claudine costituisce veramente il fine dello sforzo letterario di Musil, oppure le due figure intrecciano quel filo rosso della possibilità di una 'Vereinigung' gettato già da Törless, misticamente disorientato di fronte alla scoperta dei numeri immaginari? È da chiedersi, quindi, se le *Vereinigungen* non siano tappe, seppure limitate alla crisi di crescita nella vita di due donne, di un lunghissimo processo che condurrà Ulrich e Agathe nella « Reise ins Paradies », in una successione « di strane e meravigliose vicende ». I due

interrogativi sono fra loro strettamente collegati e per rispondere al primo forse non sono sufficienti, pur nella loro chiara importanza, alcune osservazioni della Servranckx, per la quale la genesi delle *Vereinigungen* aveva alla base un avvenimento per Musil di grande portata esistenziale e poetica: « nämlich die Begegnung, im Jahre 1906 oder 1907, mit Martha Marcovaldi. Das Wesen dieser Frau und ihre Vergangenheit (geboren Heimann, verh. 1. Alexander, 2. Marcovaldi, 3. Musil, 1911), auch wohl die Annäherung an sie und die Probleme der neuen Verbindung, liefern den Stoff zu *Das verzauberte Haus*, *Die Versuchung der stillen Veronika* und *Die Vollendung der Liebe*. Ihre Person geht in Musils Schöpfungswelt ein als... der grundlegende Typ und somit als der Repräsentant einer bestimmten Einstellung zur Wirklichkeit »⁹.

Indubbiamente l'incontro con Martha fu per Musil decisivo per un giro di boa esistenziale che coinvolgeva e problematizzava il rapporto a due, faceva intravedere la possibilità di un'esperienza alla ricerca di un autentico canale comunicativo. Ma la vicinanza di una compagna attenta che ascoltava la nervosa lettura delle varianti dei racconti (cfr. *TB*, p. 115) consentiva il manifestarsi di una remota nostalgia, la conferma di una vedovanza sofferta nell'infanzia, quando nella mente di Musil fanciullo si rincorrevano i ricordi fantastici di una sorella morta in tenerissima età. Questa condizione di orfano lasciò un profondo segno nella sensibilità del bambino che trascorse una giovinezza particolarmente difficile, i cui momenti più intensi sono ripercorsi poeticamente, ma in modo estremamente crudo e schematico, nell'autobiografia schizzata tra il 1937 e il '41 e in altri passi dei diari:

« Mit dem kleinen Mädchen, das ich aus dem Kindergarten nach Hause gebracht habe, deutet sich aber die Einmischung einer anderen Komponente an. Die Liebe zu mir selbst ist sehr früh durchstrichen gewesen: der Held der ersten Fabulierungen, die Eitelkeit der Kleidung und mein Verhältnis zu ihr... Irgendwann

⁹ *op. cit.*, p. 100.

zwischen meinem 5. und 10. Jahr, als ich sehr feurig für das Edle schwärmte... ich glaube, daß ich einen Aktivierungsdrang hatte, denn damals 'entführte' ich auch das Mädchen aus dem Kindergarten... » (*TB*, p. 442).

« Nie im Schoße der Familie wohlgefühlt. Eher sie geringgeschätzt. Jedenfalls objektiv beurteilt... Ein Anfang der von der Wirklichkeit abbiegenden Linie » (*TB*, p. 486).

« Öfters stand er lange... an einem der Fenster und schaute in den Garten. Aber auch dies war mehr ein unerklärlicher Bann als ein Genuß » (*TB*, p. 47).

« Wenn er nur konnte, blieb er seinem Zimmer fern. Meist im Garten. Dort konnte es wieder vorkommen, daß er lange einer Schnecke zusah, die über ein Blatt kroch » (*TB*, p. 47).

Non è soltanto il fatto, apparentemente occasionale, di un giuoco fra ragazzi preso troppo sul serio quello che porta il giovane Musil a « rapire » una bambina, quanto piuttosto il motivo ricorrente nella ricostruzione della sua infanzia di una soffocante solitudine scandita dalle lente ore trascorse alla finestra o in giardino:

« ein Stückchen der Kieswege und Blätter, Tausende, Zehntausende von Blättern, in den verschiedensten Farben von beschattetem Grün und in den verwickeltsten Durcheinanderschiebungen. Aber auch das sah Robert nicht. Er sah nur eine dunkle Masse, eine langsam bewegte, atmende Masse, etwas Dunkles breitete sich über sein Inneres, etwas ganz Gleichmäßiges, ohne alle Kennzeichen, erfüllte seine Seele » (*TB*, p. 47).

Il ricordo sbiadito di un'infanzia raccolta fra le quattro mura domestiche, un affetto sororale astratto e perciò tanto più forte, una finestra come trasparente muro divisorio dalla realtà che avvicina allontanando, un giardino come limitato orizzonte fantastico costituiranno sempre nell'evoluzione della personalità musiliana la periferia remota della propria poesia. Ulrich, che confessa di rimpiangere la sua condizione di uomo, ritroverà in Agathe, sua sorella siamese, una parte perduta di se stesso e con lei, in un tentativo ai limiti del naturale, cercherà in una mistica 'Vereinigung' di ricomporre un'antica unità androgina dell'essere.

Questi pochi sommari cenni dovrebbero essere tuttavia sufficienti per sottolineare quanto i momenti autobiografici, così acerbamente evidenti nei diari, facciano da sottobosco alla produzione letteraria musiliana.

« Irgendwo muß man zwei Stimmen hören. Vielleicht liegen sie bloß wie stumm auf den Blättern eines Tagebuchs nebeneinander und ineinander, die dunkle, tiefe, plötzlich mit einem Sprung um sich selbst gestellte Stimme der Frau, wie die Seiten es fügen, von der weichen, weiten, gedehnten Stimme des Mannes umschlossen, von dieser verästelte, unfertig liegende Stimme, zwischen der das, was sie noch nicht zu bedecken Zeit fand, hervorschaut » (GW III, p. 200).

Così ha inizio *Die Versuchung der stillen Veronika*, dall'intrecciarsi di due voci « nella casa oscura » nella quale Veronika e Johannes « si sfioravano l'un l'altro, oscillando, passandosi accanto ». Johannes, « con il cuore palpitante come un bambino », confessa ancora una volta il suo amore a Veronika, centro fisso intorno al quale la volontà dell'uomo calata in un fluido « movimento rotatorio », si ostina a volersi aggrappare. Ma il dialogo ovattato, costellato di pause, di accenni, parole ridotte a riflessi fonici « oltre l'orizzonte della coscienza », introduce una terza figura, Demeter, natura forte, spigolosa, virile, probabilmente cugino di Johannes. Veronika strappa lentamente dal suo confuso mondo di ricordi o forse di sogni le immagini di un suo incontro con Demeter scandito dallo « scivolare giù indifferente e indicibile dell'animale », di un gallo che acquista un particolare significato simbolico-rivelatore. Johannes, vagamente punto da una lontana angoscia, nella quale forse è solita esprimersi la gelosia, ascolta il magmatico monologo di Veronika, soprattutto ciò che la donna ha sempre visto in lui, e poi la sua solitudine « in una casa oscura e vuota, simile a una grossa cavità », accresciuta dalla presenza di una zia, mai avvertita come un essere umano, il bisogno di « essere l'avvenimento e non la persona che agisce » perché

« man müßte jeder allein sein mit dem, was geschieht, und zugleich müßte man zusammen sein, stumm und geschlossen wie die

Innenseite von vier fensterlosen Wänden, die einen Raum bilden, in dem alles wirklich geschehen kann und doch so ohne aus einem in den andern zu dringen, wie wenn es nur in Gedanken geschähe... » (GW III, p. 207).

Di fronte a un ultimo tentativo di Johannes, fatto « come se entrambi fossero un sogno durante una malattia », di trovare insieme un luogo geometrico della loro diversità, irreparabile è lo sconnesso balbettio di Veronika: « non amare... non sposare... non posso lasciare la zia... sì forse se tu dovessi morire... ».

La risposta di Johannes (« Me ne vado; certo, forse morirò »), intrisa di disperazione e incompienza, segna il limite di una separazione definitiva, ancora una volta accompagnata dal casuale richiamo di un animale, un uccello, che d'improvviso conclude l'ultimo dialogo.

« So standen sie nebeneinander, und als der Wind immer voller über den Weg kam und wie ein wunderbares, weiches, duftiges Tier sich überall hinlegte, über das Gesicht, in den Nacken, in die Achselhöhlen..., und überall atmete und überall weiche samtene Haare ausstreckte und sich bei jedem Erheben der Brust enger an die Haut drückte..., löste sich beides... » (GW III, p. 217).

La partenza di Johannes dà inizio in Veronika, in un'intensa successione di immagini oniriche, a un'esperienza d'amore vissuta in una condizione di trasparente sospensione che proietta ogni singola sensazione in una gigantografia di immagini, dove fra memoria e futuro, remote nostalgie e certezza di sentimenti immediati, rassegnata solitudine ed estatiche fusioni con le cose, non c'è più un confine visibile, ma solo uno scorrere di avvenimenti invisibili in « un'oscurità inquieta e distinta... al di sotto della coscienza ». Nel fluttuante esilio di sensazioni, nelle vibrazioni di una coscienza abbandonata all'affascinante paesaggio delle cose, Veronika si tuffa nell'indefinito miracolo senza tempo della vita:

« Veronika fühlte, was durch alle Liebe sich nicht verschenken kann, ist das, was allen Gefühlen eine Richtung gibt, von dem weg, was ängstlich glaubend an ihnen hängt... In Träumen gibt man

sich so einem Geliebten hin, wie eine Flüssigkeit in der andern » (GW III, pp. 220-1).

Nella lontananza della morte di Johannes, nel mare che tutto avvolge e cancella, Veronika immagina, spera una morte che rimuova la cristallizzazione di un incontro fermo nel tempo:

« Du bist tot, träumte ihre Liebe und sie meinte nichts als dieses seltsame Gefühl mitten zwischen ihr und außen, in dem Johannes' Vorstellung für sie lebte, aber die Lichter spiegelten sich heiß auf ihren Lippen... Zuweilen aber lag ihre Liebe nur weit und sinnlos über ihm wie das Meer, müd schon, manchmal wie das Meer vielleicht über seiner Leiche lag, groß und sanft wie eine Katze, die in zärtlichen Träumen schnurrt. Wie ein murmelndes Wasser rannen dann die Stunden » (GW III, pp. 222-3).

Nella fantasia di una morte necessaria vissuta nel sogno in una « mollezza sensuale e un'incredibile vicinanza », Veronika prova « un congiungimento spirituale e misterioso », scopre la sua identità « giocando con i pensieri », specchiandosi nel delirio della propria anima. La 'Vereinigung' cosmico-erotica di Veronika, sviluppandosi nelle fantasie della morte di Johannes, immaginata e accompagnata da una « Fernliebe » che annulla ogni distanza, si dissolve bruscamente di fronte all'arrivo di una lettera, a un fatto incontrovertibile, che, come un « macigno », cancella i densi silenzi di « una sottile coltre di neve » provocando un inevitabile impatto con le leggi di gravità che regolano i rapporti umani:

« Und als es ganz klar und bleich und Tag geworden war, kam der Brief, ein Brief, wie er kommen mußte, Veronika begriff sofort: wie er kommen mußte. Es pochte am Haus und riß durch die Stille, wie ein Felsblock eine dünne Schneedecke zerschlägt... » (GW III, p. 226).

Johannes non ha fatto naufragio, non si è ucciso, ma ha trovato la via d'uscita, uno spiraglio che ha infranto la ragnatela dei « cenni velati », ha riscoperto o forse assaporato per la prima volta il valore delle piccole cose, il versante solare della vita: « mi trattiene il pane che mangio,

la scura imbarcazione che sta sulla spiaggia e doveva portarmi al largo... ho di nuovo messo radici » (GW III, p. 226). A Veronika rimane « solo un silenzio enorme... pallido e senza vita » di una esperienza vissuta al di là dei confini di un agire razionale che alla luce di presunte verità oggettive riafferma la sua legittimità.

La conclusione « davanti alla superficie smorta di una finestra » conferma come il racconto non abbia né un inizio né una fine secondo i canoni abituali della 'novellistica'. Si tratta piuttosto di un segmento di storia, di un breve percorso di un'esistenza i cui estremi in fondo non hanno importanza; le scansioni esterne, gli avvenimenti sono ridotti al minimo, lasciando spazio a un unico, fluido processo interno. Eppure di fronte a questa sconcertante diluizione psicologica è possibile enucleare tre momenti nodali nello sviluppo della storia: 1) il lungo dialogo iniziale tra Veronika e Johannes che culmina con la decisione della partenza di quest'ultimo e con l'ipotesi di un suicidio. 2) L'esperienza onirico-amorosa di Veronika, nella notte successiva al distacco, che cresce come « una macchia vorace ». 3) L'arrivo improvviso della lettera e lo sfiorire dell'effimera 'Vereinigung'.

Nell'agosto del 1910, in piena revisione della stesura primitiva, Musil scriveva nei diari:

« Veronika spricht noch zu sehr um der Gedanken willen und zu wenig aus der Situation heraus (12.8.1910, TB, p. 115)... Was ich am 12. über Veronika notierte, hat sich bis zur Unmöglichkeit verstärkt. Sie spricht wie ein Buch... Ich müßte, wie ich ursprünglich wollte, mehr Verstörtheit und Unruhe in die Diktion bringen... Die Fiktion, zwei Menschen sprechen, wie durch eine Wand voneinander getrennt; sie selbst hören einander nicht » (19.8.1910, TB, pp. 122-3).

« Die Gefahr ist die: wenn man sagt: in der Neigung zu einem Tier kann partiell etwas von der Hingebung an einen Priester sein, oder: eine Untreue kann in einer tieferen Innenzone eine Vereinigung sein — so hat man die Basis von Veronika und Claudine umschrieben » (11.1.1911, TB, pp. 130-1).

Due sono i motivi che emergono da questi stralci di appunti: in primo luogo Musil è assillato dalla preoccupazione

pazione che la figura di Veronika rimanga in un etereo limbo di immagini, sorda a ogni possibilità di azione esterna, affidata alle due figure maschili; d'altra parte, data per scontata questa sfasatura 'vegetativa' di Veronika, personaggio astigmatico, sensitivo, soggetto a fantastici magnetismi, si profila fin con troppa forza l'elemento 'bestiale', la serie di eguaglianze uomo=bestia=impersonalità, quella 'Stimmung' di animalità che Veronika, almeno per poco, vuol catturare e respirare. Nel momento 'animale' è riassunta, nelle gradazioni di silenziose tentazioni, la possibilità per il personaggio femminile di dare unità a se stessa proprio effondendosi nel vivo mondo circostante. Il suo rifiuto di aggrapparsi al lato visibile della realtà, di riconoscere quanto vi è di limitato e di tangibile nel mondo dei sentimenti, risponde al suo bisogno di sfumarsi nelle vibrazioni del reale, di annullarsi in un breve congiungimento totalizzante. A questo motivo si accosta anche il fuggevole riferimento di Veronika ai bambini e ai morti:

« Kinder und Tote haben keine Seele; die Seele aber, die lebende Menschen haben, ist, was sie nicht lieben läßt, wenn sie es noch so wollen... Kinder und Tote haben keine Seele, keine solche Seele. Und Tiere. Tiere waren schrecklich für Veronika in ihrer drohenden Häßlichkeit, aber sie hatten das punktförmig- Augenblicks hinab-tropfende Vergessen in den Augen » (GW III, pp. 220-21).

Gli animali, i bambini, i morti, che, a differenza dell'uomo vivo, adulto, sono privi di anima, costituiscono « die gehöhlte Wirklichkeit leerer Gefäße », uno sguardo aperto verso il campo del possibile, una tensione verso l'infinito. « Bambini e morti, che non sono ancora o che non sono più, ci fanno riflettere che possono diventare ancora tutto o sono stati tutto » rappresentano una condizione pre o post-esistenziale mentre l'anima colloca l'uomo sui binari di azioni limitate, dove l'amore non può raggiungere veramente « l'oggetto amato ». Per questo l'elemento 'animale' acquista nel racconto una enorme importanza: è ciò che permette la completa spersonalizzazione e quindi il naufragio nella 'Vereinigung'. Ripercorriamo, attraverso le parole di Veronika, il paradigma di questo motivo:

[18]

« Demeter müßte so sein wie der Hahn, in einer schrecklichen, weiten Leere lebend, aus der er plötzlich hervorschoß (p. 203)... Damals sagtest du nachher zu mir, daß du Priester werden wolltest... Da begriff ich plötzlich: nicht Demeter, sondern du bist das Tier... Ein Priester hat etwas von einem Tier! Diese Leere, wo andre sich selbst haben » (p. 204).

« Du bist manchmal so unpersönlich und eingezogen wie eine Kerze im Dunkel, die nichts selbst ist und nur das Dunkel größer und sichtbarer macht... Ich glaube, so unpersönlich könnte überhaupt kein Mensch sein, könnte nur ein Tier... Hilf mir doch, warum kann ich immer dabei nur an ein Tier denken...?!... So unpersönlich kann wohl gar kein Mensch sein, könnte nur ein Tier..., ja vielleicht wenn du sterben müßtest » (pp. 207-8).

« Und wie sie merkte... erschien ihr Johannes wie ein großes erschöpftes Tier » (p. 216).

Di fronte a Demeter, uomo dal profilo troppo rilevato, con « le sue gambe corte e modellate dagli stretti pantaloni da cavallerizzo » che « odorava di polvere e di sudore ma soprattutto di uomo », Veronika intuisce nella figura di Johannes, piena di indugi, a lei affine per sensibilità, un flusso inarrestabile di folate istintive, di fantasie non confessate. L'intenzione, poi non concretizzata, di divenire prete provoca in Veronika la singolare associazione che « un prete ha in sé qualcosa della bestia » in quanto proietta nel futuro la rinuncia all'affermazione del proprio io e scoprendo in sé una fede istintiva si abbandona anche con i sensi a un'estatica contemplazione di Dio, peraltro evocato dallo stesso Johannes in uno dei dialoghi: « Se ti potessi dire: tu sei Dio e portare sotto la lingua una pietruzza quando parlo di te, in nome di una verità più grande » (GW III, p. 200). Per Veronika, invece, la morte di Johannes, divenuta certezza nella malinconia della separazione, irrompe nella sua vita in cui « Sie kannte keine starken Freuden mehr und kein starkes Leid » e « die Tage gingen einer wie der andere dahin und eines gleich dem anderen kamen die Jahre » e segna l'apice di una impersonale, intensissima tensione amorosa.

A questo punto dell'esposizione critica della *Versuchung*

[19]

dovrebbero già emergere i limiti del racconto¹⁰, che, come ripeteva lo stesso Musil, aveva solo un valore di esperimento, e risultò fondamentalmente la trascrizione sul piano letterario di posizioni filosofico-epistemologiche del giovane autore. La vanificazione della priorità trascendentale del soggetto di fronte alla molteplicità fenomenica, la riduzione dell'io a un complesso di fatti sensoriali e quindi il diluirsi del rapporto soggetto-oggetto in una ondeggiante 'atmosfera poetica', erano la conseguenza di un'adesione, anche se critica, alla corrente dell'empiriocriticismo e, in particolare, alla teoria machiana della conoscenza¹¹. Nelle *Vereinigungen* si assiste alla applicazione del principio di indeterminazione alla morale, all'azione dei personaggi, ognuno dei quali splende di luce propria, vive secondo sue particolari orbite gravitazionali. Come corpi celesti, subiscono una magnetica attrazione reciproca, rimanendo tuttavia monadi disordinate in uno « Zusammenfließen » di fuggevoli sensazioni. Il racconto resta calato in questa irrequieta sospensione di azioni, dove domina l'interscambiabilità più immotivata di pensieri e ricordi. Lo stile di

¹⁰ Claudio Magris nel suo articolo: *Musil und die 'Nähte der Zeichen'*, in: « Literaturwissenschaftliches Jahrbuch » 1974, pp. 189-219, sottolinea la frattura, o meglio, l'incompatibilità tra segno e significato: « Die Zeichen sind also da, sie stehen für etwas, das jedoch nicht identifizierbar ist, oder aber sie verweisen auf etwas, das nicht einmal vorstellbar ist. Die Worte sind dann 'Geräusche' d.h. Störungen, die die 'Melodien' verhindern, die Übertragung einer Botschaft » (p. 211). Ma occorre notare che proprio questo divorzio tra la parola e il significato, il disancoraggio del segno dalla dimensione semantica rende possibile il 'Gleichnis' in Musil, quel sistema di tessitura, rinvii e trasposizioni di immagini la cui intima ragione è da cercarsi proprio nel « movimento rotatorio » della realtà, nel continuo movimento fatto di nodi metaforici.

¹¹ Ricordiamo, a questo proposito, la tesi di dottorato su Mach (*Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*), discussa proprio nel 1908, che ribadiva ormai la distanza dal positivismo. Lo studio di Mach aveva avuto inizio fin dal 1902, come puntualmente Musil annota nei diari ed è significativo rilevare che la stesura delle *Vereinigungen* si svolse parallelamente all'approfondimento delle posizioni del filosofo empiriocriticista.

questi primi racconti, perciò, non poteva essere che quello metaforico. L'unico modo di esprimersi di Veronika è quello dell'immagine metaforica che crea una dimensione concava di una « seconda vista » su una realtà polivalente che dovrebbe rivelare la « poesia non scritta dell'esistenza ». Ma più che una costellazione di singole metafore le *Vereinigungen* costituiscono di per sé una metaforizzazione di un segmento esistenziale del personaggio femminile.

Veronika prima di vivere (leben), vive (erlebt) attraverso il mondo dei ricordi (Erinnern) e dei sogni (Erträumen), sempre relegati ai margini della realtà. L'intensità dello 'Erleben' mette paradossalmente fra parentesi il 'Leben', la vita, l'esteriorità delle azioni. Tutto si metaforizza in una girandola di rimandi, trasposizioni per cui le cose assumono una loro vivente autonomia dal soggetto, mentre Veronika si lascia andare a un'osmosi con l'oggetto. Riportiamo alcuni brani:

« ... Und wenn er nachdachte, war schon in seiner frühesten Erinnerung etwas längst Verflackertes wie der Duft verlöschter Kerzen um sie, etwas Umgangenes wie die Besuchszimmer im Haus, die reglos unter Leinenbezügen und hinter geschlossenen Vorhängen schliefen » (GW III, p. 209).

« ... und es kam irgend etwas über sie, das sie klein und schwach und zu nichts machte wie ein Hündchen, das klagend auf drei Beinen hinkt, oder wie ein zerschlissenes Fähnchen, das hinter einem Lufthauch daherbettelt, so ganz löste es sie auf und es war eine Sehnsucht in ihr, ihn zu halten, wie eine weiche wunde Schnecke, die mit leisem Zucken nach einer zweiten sucht, an deren Leib es sie verlangt, aufgebrochen und sterbend zu kleben » (p. 215).

« Seine Haare wurden dann wie ein Gestrüpp und seine Nägel wurden wie große glimmrige Platten, sie sah feuchtfliessende Wolken im Weißen seiner Augen und kleine spiegelnde Teiche... Wie in manchmal vor Spannung zerrissenen Ringen wirbelte dieses Glück durch ihre Gedanken. Er gehörte ihren Wünschen und ihre Zärtlichkeit ging ungehindert durch ihn, wie die Wellen durch jene weichen, purpurnen Glockentiere » (p. 222).

« So hatte sie einmal mit Engeln gesprochen, als sie krank lag, damals standen sie um ihr Bett... Die Dinge zerfielen wie taube Steine, die ganze Welt lag mit scharfen muscheligen Brüchen da

und nur sie selbst zog sich zusammen; vom Fieber verzehrt, dünn geschabt, *wie* ein welkes Rosenblatt, war sie durchsichtig geworden für ihr Gefühl, sie spürte ihren Körper von überall zugleich und ganz klein beisammen, *als* hielte sie ihn mit einer Hand umschlossen, und rings um ihn standen Männer mit raschelnden und leis *wie* von Haaren knisternden Flügeln » (p. 224).

Il criterio con cui sono stati scelti i brani riportati è stato quello di rispecchiare il carattere 'medio', l'andamento sinuoso della *Versuchung*. Il Vergleich, il mettere a contatto campi di un discorso fra loro eterogenei è in realtà nelle *Vereinigungen* Gleichnis, immagine comparativa. Invano cercheremo la verticalità della singola metafora pregnante, l'associazione improvvisa che salta il tertium comparationis e incide sul personaggio e sull'ambiente. Il respiro di questi primi racconti musiliani è sì metaforico, ma paradossalmente, si potrebbe dire, in quanto la singola immagine metaforica, a differenza de *L'uomo senza qualità*, è diluita in una atmosfera metaforizzante di cui il « *wie* » e l'« *als* » rappresentano i condotti unificanti su una superficie orizzontale che si arricchisce di eguaglianze comparative. Proprio per questo motivo Musil, che rinnegò i suoi primi esperimenti letterari soprattutto per il loro stile 'avventuristico', rivendicò il ruolo di scrittore fondamentalmente conservatore quanto alla forma: egli aveva compreso di avere imboccato una strada solitaria dove la parola evoca soltanto se stessa.

La metafora, come già nei romantici, prolifera meglio nei silenzi della natura, specie autunnale, dove trova linfa e vitalità di immagini. Il mondo è paragonato a « conchiglie », ma non integre nei loro colori, bensì in « frantumati taglienti »; il crescere di un sentimento di tenerezza in Veronika è visivamente esemplificato dalle onde che penetrano « durch jene weichen, purpurnen Glockentiere »; la solitudine e il silenzio sono spezzati « wie ein Felsblock eine Schneedecke zerschlägt »; mentre di fronte a Johannes « es sträubte sich etwas in ihr wie ein weiches knisterndes Katzenfeld... und als sähe sie einer kleinen, glitzernden Kugel nach » (pp. 214-5); quando il vento si alza acquistando ogni volta nel racconto un valore liberatore e cre-

scendo con « la grande onda purpurea » dei sentimenti di Veronika,

« war ihr, als stiege sein Blut an ihr unter den Röcken hinauf, und es füllte... mit Sternen und Kelchen und Blauem und Gelbem... wie wenn Blumen im Winde stehn und empfangen » (p. 217).

L'aggettivazione è l'indice e insieme il tramite di slittamenti logici per cui le sequenze di aggettivi felpati, morbidi più che qualificare il sostantivo, lo rendono ancor più indeterminato. Si spiegano così le serie di aggettivi e forme verbali proprie della « gleitende Logik » come « leise » (« jenes leise Heben », « wie ein leise auf und ab schwellendes Summen ») e della ricchissima tradizione della 'Wasser-metaphorik' che fin dalla citazione di Maeterlinck posta all'inizio del *Törless* accompagna in tutte le sue sfumature l'itinerario poetico di Musil (« ein fließendes Gefühl », « man möchte aufspringen und erschlaft in ein süßes Verfließen », « versinken »).

Altri aggettivi, anche nella forma sostantivata, sottolineano l'atmosfera di penombra e di ovattata morbidezza in cui nuota il racconto:

« das leere dunkle Haus », « wie eine Kerze im Dunkel », « dunkel und wie eine Türe leise seufzend », « sie stand im Dunkel wie in einem stillen, unterirdischen Wasser », « so dunkel wie alles Fremde », « aus dem Dunkel des Treppenhauses »; oppure: « Bleich und leblos wie Teiche », « Bleich und mit kormoisinroten Lippen », « es war etwas bleichgrau Gespanntes in ihr », « Als es ganz klar und bleich und Tag geworden war ».

La natura di Veronika, che vive un lungo letargo, si riflette negli angoli avvolti dall'oscurità, nei giardini senza vita, attraversati sempre da un « vento morbido e odoroso ». Il ricordo, l'attesa, il sogno quasi si fondono nelle pieghe dell'interiorità (« sich einfallen »), ma anche nel calore che emanano le cose. Il ricordo così vivo del vello morbido del cane S. Bernardo è in Veronika motivo di lascivia, di « patologica sensualità », ma soprattutto possibilità di un caldo abbandono:

« duckte sich etwas ganz heiß in ihr zusammen... bis es still wird und weich im Laut wie von Federn, die übereinandergleiten... » (p. 211).

L'aggettivo « weich » scandisce questa condizione di vaporosa leggerezza insieme al lunare « bleich »:

« wie wenn sich etwas unvergleichlich Weiches ganz, ganz langsam in tausend zärtlich vorsichtigen Falten von innen her an sie schmiegte » (p. 212); « nur wie ein fernes Land jenseits der Grenze, wo weich und trostlos das eigene mit dem Himmel zusammenfließt » (p. 213); « Ihr Gefühl weitete sich wie etwas sehr Weiches » (p. 216); « Und es gab einen ganz weichen, blassen Wunsch in ihr » (p. 222).

Qua e là affiorano improvvisi sgarci descrittivi che scuotono il clima assonato e nebbioso del racconto:

« Und oft fühle ich dann unser Haus, seine Finsternis mit den knarrenden Treppen und den klagenden Fenstern (p. 206)... Demütig wandernde Geräusche gingen durch das Haus, die Stiegen schüttelten mit einem scheuen Dehnen den Druck der Schreitenden wieder von sich ab, irgendwo nagte eine Maus und dann bohrte ein Käfer im Holz » (p. 223).

Il giovane Musil fu salutato, è vero, dai contemporanei come un antesignano più o meno consapevole della corrente espressionista¹² e le *Vereinigungen* furono interpretate come l'esempio più evidente di rivoluzionamento linguistico. Anche se innegabili appaiono certe deformazioni della vista di Veronika e talvolta le immagini hanno uno sviluppo ellittico, astrattamente geometrico, forse si può

¹² Lo stesso Mittner, volendo precisare il termine 'a quo' dell'espressionismo, scrive: « stranamente lo stile nuovo si preannunzia soprattutto nella narrativa, che non sarebbe stato certamente il campo più fecondo dell'espressionismo vero e proprio: pensiamo ad esempio alle compatte e contorte durezze geometriche del Törless di Musil » (L. Mittner: *L'espressionismo*, Bari 1965, p. 12), sottolineando, però, più avanti, come Musil, anche il giovane Musil, non possa essere assolutamente considerato un espressionista tra i narratori. Per ciò che riguarda la specificità della 'Sprache' delle *Vereinigungen* si rimanda al fondamentale studio di J. Schröder: *Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils 'Vereinigungen'*. In: « Euphorion » 60 (1966), pp. 311-34.

solo parlare di un esteriore influsso della nuova corrente di cui Musil, come tutti, ha respirato l'aria. Il suo linguaggio, infatti, non rifonda strutture sintattiche né sovverte codici semantici. Si verifica piuttosto una costante infiltrazione di particelle, congiunzioni, avverbi (beinahe, kaum, nur, bloß, vielleicht, trotzdem) d'uso così frequente da passare spesso inosservati o da assumere un valore soltanto riempitivo, quando, invece, hanno spesso la funzione di allentare l'intera tessitura della frase, problematizzandola e rendendola oscillante, in bilico fra varie possibilità. Su queste giunture 'allentate' e indeterminanti le metafore e gli aggettivi prevalgono con la loro 'porosità' sui sostantivi. Il « beinahe », che avvicina allontanando, pregiudicando certezze effettive, è filiazione diretta dell'« als ob », « wie wenn », di quella impostazione del « come se » ideologico-estetica di Musil che trova nel « wie » il mezzo grammaticale più appropriato.

3. *Dalla Versuchung alla Vollendung der Liebe di Claudine. Claudine.*

« Seit drei Tagen stark depressiver Zustand, vor allem aber wenig Vertrauen in die Arbeit. Lege jetzt Veronika beiseite und will sehen, ob sich nicht vielleicht mit Claudine vorwärtskommen läßt » (TB, p. 122).

La solita puntuale annotazione di Musil, dettata da un certo scoraggiamento, ma anche da un'incrollabile tenacia, rivela quanto nel 1910 le due figure femminili stessero a cuore allo scrittore, si alternassero, si incrociassero, con la loro identità-diversità nella sua mente. Eppure *Die Vollendung der Liebe*, con tutti i dubbi e le delusioni di un poeta che riteneva che « Ein Schriftsteller ist ein Mensch, dem das Schreiben schwerer fällt als anderen » (TB, p. 831), era già stata terminata nella prima metà di agosto¹³,

¹³ Il 12.10.1910 Musil, infatti, annota: « Abends bei Martha las ich *Die Vollendung der Liebe* vor und bin sehr enttäuscht, trotzdem es mir vor ein paar Tagen noch so gut schien » (TB, p. 115).

quando invece il rifacimento di *Das verzauberte Haus*, rivoluzionato e allargato, si sarebbe protratto ancora per diverso tempo. Per questo motivo, che, come vedremo subito dopo, evidenzia altre ragioni ben più consistenti, la nostra analisi della *Versuchung der stillen Veronika* ha preceduto quella della *Vollendung der Liebe*, sebbene Claudine abbia la priorità nella raccolta delle *Vereinigungen* e anche nella critica. In realtà Veronika rappresenta il personaggio più remoto nella fantasia di Musil, perciò più problematico, sfuggente nella rielaborazione posteriore di due anni, ma soprattutto più distante, pur in una viscerale vicinanza di natura, da Claudine, sua sorella speculare, ma anche figlia che ha superato lo stadio di oniriche tentazioni.

Il racconto si apre con un colloquio fra Claudine e il marito in « una solitudine fredda, ampia e chiara » nell'angolo di una camera in cui

« die Zeit, die wie ein endlos glitzernder Faden durch die Welt läuft, schien... einzuschalten und steif zu werden, ganz steif und still und glitzernd » (p. 163).

La donna dovrà intraprendere da sola il lungo viaggio per far visita alla figlia Lilli, tredicenne, nata da un primo matrimonio, che studia, come Törless, in un istituto di una piccola città. Il marito, infatti, impegnato probabilmente nella stesura di un libro, il cui personaggio principale affascina entrambi e provoca intense discussioni, non potrà accompagnarla. La stazione, dove Claudine attende da sola il treno, segna il distacco della donna dal suo mondo vissuto nel silenzio e nell'amore per il marito rimasto lontano (« Auf dieser Einsamkeit fühlten sie das Geheimnis ihres Zuzweieenseins ruhen... wie zwei wunderbar aneinandergepasste Hälften... Sie fühlten, daß sie ohneinander nicht leben konnten », pp. 164-5) e l'inizio di un altro viaggio, parallelo a quello reale, di chiarificazione interiore, un rendiconto-collage del proprio passato (« ihr Tun riß sich in Stücken von ihr los und wurde von den Gedächtnissen fremder Menschen davongetragen », p. 168).

Questo ripiegamento nel passato che si svolge in « una paura silenziosa di pensare a se stessa », in un mulinello di sensazioni che « le si incollavano addosso come granelli », corre insieme a un paesaggio invernale, estenuato, spoglio nei colori che preludono ai vorticosi giuochi di neve. Come alleggerita dal peso della sua personalità Claudine accelera « il suo andare alla deriva » ripercorrendo in « una strana nube di sensazioni... il suo agire di donna infelice, comune, infedele — che — scorreva via da sé come un ruscello », alla ricerca di una identità che non fosse un semplice eppur completo legame con un uomo, un ambiente, un esserci casuale e in fondo inautentico. Il viaggio, perciò, che non ammette soste né sul treno dal quale « pali telegrafici passavano obliqui, i campi dai solchi marroni, privi di neve, si srotolavano », né sulla slitta avvolta dal mare di ghiaccio e oscurità, non approda alla figlia né agli insegnanti « uomini neri e barbuti », ma conduce Claudine, in una fuga liberatrice, a un arricchimento dell'amore per il marito lontano. La donna, che ascolta « silenziosamente vagare lontano il cuore dell'amato, irrequieto senza pace », anelando « a un'ultima inesauribile e inconscia tenerezza che ci ricollega più profondamente a noi stessi », si concede a uno sconosciuto compagno di viaggio, un consigliere ministeriale il quale rimane del tutto estraneo al suo intenso processo interiore: « Potersi concedere a tutti eppure appartenere a uno solo... l'essere infedele doveva costituire un piacere sottile simile a un cielo steso sopra la campagna, un piacere che misteriosamente conclude la vita » (p. 181).

Rispetto al racconto precedente le diversità, tenuto conto delle profonde analogie tematiche e formali, sono notevoli. È vero che « l'ultima inesauribile e inconscia tenerezza » per il marito lontano corrisponde in pieno al sentimento che Veronika prova nei confronti della presunta morte di Johannes, ma non c'è dubbio che Claudine si presenta come un personaggio dai contorni più nitidi rispetto all'evanescenza di Veronika; viene infranto l'incantesimo della silenziosa circolarità casa-finestra-giardino: il prendere coscienza di vivere « prigioniera di se stessa e

legata a un luogo, a una casa » proietta Claudine in una specie di vertigine senza confini che fa maturare la sua crisi. Veronika si rassegna al dramma della solitudine, presa dal terrore di dover trascinare la sua vita insieme a una vecchia zia, allontana Johannes per vivere la grande ed effimera illusione, dopo la sua fuga-suicidio, di una 'Vereinigung' amorosa con se stessa e con le cose. Claudine, invece, proprio quando sente di non poter fare a meno del marito, grazie al quale « un senso inebriante di crescita la avvolgeva come una montagna di fiori », viene « sfiorata d'improvviso da una sensazione sottile »: qui ha inizio la sua fuga, il bisogno struggente di ritrovare l'uomo che ama nella solitudine della lontananza, dopo essersi soffermata su quelle « ragnatele, sogni, rami fruscianti » che provocano « una paralisi silenziosa »: « Dann steht irgendwo am Weg ein sonderbarer Pfahl, ein Gesicht, säumt ein Duft, verläuft in Gras und Steinen ein nie betretener Pfad » (p. 169).

La donna, arrivata quasi per inerzia agli « Holzwege » della propria esistenza, non vuole più andare avanti sulla stessa strada, ma trovare un suo sentiero, ancora intatto che la guidi « in die weiche, trockene Welkheit einer schmerzhaften Weite..., wo ihre Liebe nicht mehr bloß etwas zwischen ihnen allein war, sondern in blassen Wurzeln unsicher an der Welt hing » (pp. 170-1).

È l'itinerario che dalla « Versuchung », limitata al piano onirico, conduce alla « Vollendung », al compimento reale di un amore verso il mondo che placa « una irrequietezza sottile, una voluttà quasi patologica di estrema tensione, il presentimento di una suprema esaltazione ». La « Vollendung » è « Vereinigung », « un matrimonio supremo » di una natura ipersensibile e sognante che cerca di calare su di sé quei « presagi di una totalità », più sognati che visuti nella figura di Veronika. La « Vereinigung des Unvereinigten », tutto ciò, cose, sentimenti che « se fossero andati in collera tutto si sarebbe sgretolato in un urlo di innumerevoli vite », trova la massima espressione anche in questo racconto in un linguaggio metaforico ancora più dilatato in una ritmica ondità di immagini; del resto in

una novella in cui la « Fernliebe » cancella distanze, annulla differenze, forzando l'oggettiva tensione unità-diversità, la metafora acquista una particolare legittimità alla luce sempre di quel campo di allenamento chiarificatore che sono i diari: « Ein anderer Sinn von Gleichnissen: entfremden, entfernen... es gibt nur Fernliebe » (TB, p. 204).

Senza voler operare una campionatura di metafore e in particolare di « Wassermetapher »¹⁴ è interessante soffermarsi sulla diastole metaforica così ricca nelle pause paesaggistiche:

« Telegraphenstangen fielen schief vorbei, die Felder mit ihren schneefreien, dunkelbraunen Furchen wanden sich ab, Sträucher standen wie auf dem Kopf mit Hunderten gespreizter Beinchen da, an denen Tausende kleiner Glöckchen von Wasser hingen und fielen, liefen und blitzten und glitzerten... Tauende der Natur draußen » (p. 169).

Giuochi allitterativi che fanno scivolare lo sguardo di Claudine in una fuga che lascia « nelle orecchie un senso di neve che si scioglie », un incalzante susseguirsi di preteriti veloci nella modificazione della vocale tematica che accompagnano la corsa del treno in uno scintillante e sempre mutevole paesaggio, rappresentano il tipico scambio interiorità-esteriorità, dentro-fuori, fra la natura, una vegetazione a « testa in giù », paragonata a « Hunderten gespreizter Beinchen » e l'animo di Claudine (« lo sciogliersi della natura fuori... era come se... si fosse scaricata di un peso »).

« Sie ging darauf vor den Ort. Weit, weiß wie ein Meer lag es um die kleine Stadt. Manchmal flog eine Krähe hindurch, manchmal hob sich schwarz ein Strauch heraus... Überall glitt das weiße Schattenspiel der fieberhaft leeren Weite durch diese kleine von

¹⁴ A questo riguardo si veda di Wilhelm Braun: *Die Wassermetapher in 'Die Vollendung der Liebe'*. In: « Colloquia Germanica », Bd. 10, 1976/77,3. Braun, elencando in decine di esempi metafore e similitudini, sottolinea la continuità della ricchezza di questo tipo di 'Metaphorik' dal Törless fino alla « Reise ins Paradies » di Ulrich e Agathe.

der Wirklichkeit abgeschnittene Stadt. Vor den Häusern lagen hohe Wälle aus Schnee; die Luft war klar und trocken... Zuweilen schauten über verschlossenen Türen die Fenster der Häuser ganz hellblau und gläsern auf die Straße und auch unter den Füßen klang es wie Glas » (p. 182).

Con gli occhi di Claudine il lettore penetra non più nella « casa incantata » di Veronika, ma in una piccola città incantata, « tagliata fuori dalla realtà », un bosco inesplorato, avvolto da un « chiarore angoscioso », nel quale i singoli alberi rimangono indistinti. Riaffiorano le parole di Musil: « Ich will ein Weltbild, den wirklichen Hintergrund, um dazu meine Unwirklichkeit zu entwickeln » (TB, p. 213).

La condizione irrealistica di Claudine si specchia nella solitudine della campagna immersa in un mare di neve e lontananza. Ai preteriti allitterativi del brano precedente, volti ad accelerare la sua fuga, si sostituisce un'aggettivazione (anche in coppie di aggettivi: « klar und trocken », « hellblau und gläsern », « verdorrten, glitzernden Plättchen ») che amplifica il respiro di una salvezza interiore ormai raggiunta. Due volte ricorre nel passo la congiunzione coordinante « wie »: « la neve scricchiolava come vetro », e « la piccola città si estendeva bianca come il mare », un mare di neve incombente (per tre volte durante il viaggio Claudine ha mormorato: « ora la neve ci seppellirà »), un naufragio che riconcilia la donna con se stessa e con le cose:

« sie lief durch die Traurigkeit der leeren Straßen und sah in die Häuser und wollte keine andere Gesellschaft als den Laut ihrer Absätze auf den Steinen, in dem sie sich, bis auf das bloß Lebendige eingeschränkt, laufen hörte, bald vor sich, bald hinter sich » (p. 194).

Dopo questa esposizione analitica dei due racconti è forse possibile riproporre gli iniziali interrogativi sul rapporto fra il momento teorico, l'autodefinizione musiliana della novella e il 'decorso' delle *Vereinigungen* e in particolare se al di là di una drastica opposizione di principio fra i due generi non si possa intravedere un legame sotterraneo

tra il romanzo e il racconto breve. Senza dubbio le due novelle rappresentano, in coerenza con i presupposti estetici di Musil, « eine rasche Form des Zugreifens », suscitano « eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung », ma oltre ad essere « Funkelstein », dai bagliori improvvisi e fugaci, si diluiscono in un'ondosità percettiva, in un movimento continuo di increspature, nodi che si riformano. Veronika e Claudine mettono in luce questa antitesi tra la novella come « Ergießung » e la novella come « Erschütterung » che negli scritti teorici non compare: in realtà, riprendendo l'immagine metaforica con cui Musil definisce la novella nel *Novelleterlchen* (cfr. p. 6), il nodo dell'onda, che costituisce « l'evento del racconto », segna il culmine di un movimento ondoso ininterrotto, complementare al « Knötchen ». L'evento della 'Vereinigung' è frutto di una condizione delle figure femminili, disancorata dall'ordinato e limitato flusso della realtà e immerso in un oscillante « movimento rotatorio ». Il rifiuto dell'approdo a un concreto rapporto di comunicazione e di sentimenti è motivato dalle due donne da un inesauribile bisogno di intensa estasi amorosa di cui Johannes e il marito di Claudine offrono l'occasione per un congiungimento spirituale ben più esteso, rivelatore di una più profonda fedeltà. Questa ferita aperta nella fuga da ogni forma di ancoraggio, la misteriosa percezione dell'ignoto, ai cui margini affiora la presenza di Dio, costituiscono l'intima ragione del linguaggio metaforico di uno stile che si incentra sul senso del movimento, dell'increspatura o del nodo che si riforma di continuo.

Sotto questo profilo le *Vereinigungen* sono meno distanti dal romanzo di quanto si è soliti pensare. Come Veronika e Claudine, che rifiutano il freno di qualsiasi legame condizionante, Ulrich rifiuta tutte quelle qualità che gli farebbero acquistare un ruolo determinato nella vita e nella società e per questo « decide di prendersi un anno di vacanza dalla vita per cercare un uso appropriato delle sue capacità ». L'essere uomo senza qualità, o come dice Walter, un insieme di qualità senza l'uomo, è la conse-

guenza di questo congedo dalla realtà in cui « nulla è saldo, tutto è trasformabile ».

Come le due figure femminili che cercano la loro identità nelle fughe oniriche, Ulrich insieme ad Agathe, quella parte siamese di se stesso, tende a una 'Vereinigung', a quel sentimento mistico dell' 'altro stato', contrapposto al « sentimento mondano » che non giunge mai alla pace e all'appagamento.

Pur accettando, quindi, la distinzione musiliana dei diversi generi letterari non possiamo non rilevare come ci sia un'evoluzione, un superamento più che un'inconciliabilità tra la novella e il romanzo. I personaggi di Claudine, ma soprattutto di Veronika, calati in una realtà informe e nebbiosa, non ancora delineata nei suoi confini, sono nell'itinerario poetico di Musil gli antenati della figura di Ulrich, ormai adulta nel suo disimpegno e cosciente delle proprie capacità razionali nella faticosa ascesa verso una 'Vereinigung' definitiva.

IL TEATRO-MENZOGNA:

I « DRAMOLETS » DI ROBERT WALSER

di

RENATA BUZZO MARGARI

Torino

Gli otto Dramolets (o alla tedesca Dramolette) rappresentano una parte quantitativamente assai modesta nella produzione di Robert Walser, ma offrono parecchi spunti interessanti per conoscere meglio la sua personalità di uomo e di artista. I primi quattro (*Die Knaben, Dichter, Aschenbrödel, Schneewittchen*), composti già nel 1899/1900, uscirono solo nel 1919 in un volumetto intitolato *Komödie*, e proprio tale pubblicazione, ottenuta dopo tanti rifiuti da parte degli editori, dovette incoraggiare Walser a comporre gli altri quattro (*Der Taugenichts, Das Liebespaar, Dornröschen, Das Christkind*), che uscirono tra il 1920 e il 1922 su riviste e sono raccolti ora nel vol. XI del *Gesamtwerk*¹.

Essi sembrano costituire un'entità a sé stante e staccarsi dal resto dell'opera per una consapevole intenzione teatrale², una certa elaborazione drammatica degli intrecci,

¹ R.W., *Das Gesamtwerk*, a cura di J. Greven, Genf/Hamburg (Kossodo), 12 voll., 1966 ss. (cit. sempre come GW); i Dramolette sono contenuti nel vol. XI, insieme con la produzione lirica, che è quantitativamente piuttosto rilevante ed è stata finora pressoché ignorata dalla critica.

² Forma scenica hanno anche altri lavori di W.: le *Felix-Szenen* (GW XII/I, p. 17 ss.), recuperate dal curatore del GW con una paziente opera di decifrazione da appunti inediti; il giovanile *Der Teich*, ugualmente inedito, scritto in dialetto svizzero a meno di

una precisazione dei caratteri e un accenno di movimento scenico: ma non si possono considerare destinati *tout court* al palcoscenico, come lo stesso Walser ebbe a dire chiaramente³. Sono tutti testi brevi, alcuni in prosa e alcuni in versi non rimati⁴: in tre di essi rivivono le fiabe più note, Cenerentola, Biancaneve, La Bella Addormentata; in altri, il racconto evangelico della nascita di Gesù, la conclusione delle avventure del Taugenichts di Eichendorff, oppure le storie scialbe ed evanescenti dei personaggi che siamo abituati ad incontrare nelle sue pagine di prosa.

In tutti, l'azione non è data dal prodursi di eventi inattesi, dall'evolversi di una situazione ben definita: gli intrecci sono già dati in un certo senso per scontati, e l'invenzione consiste solo nel penetrare all'interno della storia cogliendone i momenti decisivi, per elaborare at-

diciotto anni, del quale l'autore non sembra più serbare memoria negli anni della maturità (« Ich habe absichtlich nie im Dialekt geschrieben. Ich fand das immer eine unziemliche Anbiederung an die Masse », cit. in: C. Seelig, *Wanderungen mit R.W.*, St. Gallen o.J. (1957); 2^a ed. Frankfurt/M. 1977; cfr. anche GW XII/I, p. 309 ss.). Sia che avesse dimenticato di averlo scritto, sia che lo considerasse solo un'esercitazione giovanile, *Der Teich* presenta motivi tipicamente walseriani: un giovane cerca di sbloccare la propria insoddisfacciente situazione affettiva in seno alla famiglia facendo credere di volersi gettare nello stagno, e assapora compiaciuto la reazione commossa e intenerita di genitori e fratelli. Fra i brani in prosa si trovano inoltre alcuni bozzetti scenici (come quello intitolato *Tobold* (GW II, p. 45), personaggio che ricorre poi in parecchi brani in prosa (*Der fremde Geselle*, I, 366; *Spazieren*, II, 76; *Tobold 2*, II, 318; *Aus Tobolds Leben*, III, 83)), e parecchi Prosastücke hanno forma di dialogo. Ma tutti questi testi sembrano rispecchiare un impulso creativo diverso: non hanno, come invece i Dramolets, l'esplicita intenzione di far muovere i personaggi in un ambiente scenico vero e proprio.

³ In una lettera del 1912 all'editore Rowohlt (cit. in GW XI, p. 42): « Ob sie je aufgeführt werden könnten, etwa mit Musik, ist ganz und gar fraglich und erscheint vorläufig völlig nebensächlich. Sie sind auf Rede und Sprache gestimmt... ».

⁴ « zuweilen etwas unbeholfene, doch im ganzen poetisch wirkende Jamben », scrive W. Günther a proposito dei primi quattro, in *Neue Zürcher Zeitung* 22/12/1964.

torno a questi nodi drammatici altri possibili esiti, altre reazioni dei personaggi o altri modi di interpretare i dati già a tutti ben noti. Walser sceglie argomenti già saldamente acquisiti alla memoria propria e del lettore, storie elementari e primigenie, tali che, pur essendo già state vissute (e narrate) in un passato più o meno storicamente definibile, pure possano ancora essere dette senza perdere d'interesse, rivivendo ogni volta come se fosse la prima. Da un punto di vista estetico, questa scelta rispecchia certamente un innato bisogno di « spontaneità » del dire che è la più importante esigenza poetica di Walser: il linguaggio ha per lui il valore primario e fondamentale di una comunicazione che non può non essere rigorosamente autentica, che si definisce nel momento e nell'atto stesso del suo formarsi all'interno della coscienza umana. La realtà poetica ha bisogno della parola non come ornamento esteriore ma come sostanza in cui avverarsi: di qui la diffidenza istintiva di Walser nei confronti di ciò che è già stato « detto », definito una volta per sempre e assunto poi come meccanico stereotipo, senza che ne venga più percepita la necessità poetica; e di qui anche, paradossalmente (ma il paradosso sembra essere per lui un procedimento insostituibile), il bisogno di ritornare sempre a temi e personaggi già fissati in una tradizione, per saggiare, si direbbe, la loro possibilità di rivivere in modo altrettanto autentico la magica esperienza della trasformazione in parola.

Ma la scelta dell'argomento fiabesco, o in ogni caso di una storia già familiare anche al lettore, ci permette di intuire anche una ricerca di sicurezza, una nostalgia di ambienti caldi e raccolti, dove ci si senta a proprio agio e in armonia con tutto quanto ci sta attorno, al sicuro dai pericoli e dagli imprevisti: questa ricerca di *Geborgenheit* è una componente fondamentale dell'opera walseriana, ben evidente in tanti passi dei suoi lavori⁵ e in particolare in

⁵ « Ich war ein Knabe, der sich gerne an warme Öfen mit dem Rücken lehnte... Eine warme Stube hatte etwas Zauberhaftes für mich. Ich war nie krank und beneidete immer die, die krank sein konnten, die man pflegte, für die man etwas feinere Worte hatte,

certi aspetti del suo linguaggio⁶, e può essere fatta risalire alla mancanza di tenerezza sofferta dall'autore negli anni dell'infanzia, soprattutto a causa della malattia nervosa della madre e del carattere di lei chiuso e mutevole. Di qui nascerebbero le lacerazioni interiori dei suoi personaggi, i quali « d'un côté ... se passionnent pour la vie, de l'autre, ... aspirent à la mort »⁷. Tuttavia, è indubbio che la componente autobiografica nell'opera di Walser non costituisce un fatto occasionale, né uno sfogo emozionale diretto e consapevole: essa è piuttosto in modo assoluto la *conditio sine qua non* del suo essere poeta, è una sorta di punto di riferimento costante, reale e simbolica al tempo stesso, e contraddistingue e condiziona il rapporto fra l'autore e i suoi personaggi, e di questi fra loro. Ciascun personaggio vive non solo del rapporto che lo lega all'autore, ma anche del proprio rapporto con gli altri personaggi; ciascuno di essi è anche in quanto è rispetto agli altri; e ciò si rileva particolarmente bene in quei casi in cui Walser considera la sostanziale unicità presente in certe coppie di personaggi tradizionalmente opposti l'uno all'altro come Bene e Male: qui nei *Dramolets*, Cenerentola e la Matrigna sono di volta in volta ciascuna la « buona » e la « cattiva », ma

wenn man zu ihnen sprach...» (*Geschwister Tanner*, GW IV); ricerca di sicurezza è anche per W. l'aspirazione amorosa: « Mein Ideal von einer Frau ist nicht Schönheit, nicht Klugheit, [...] sondern, Festigkeit, ich meine es so, sie muß sich sicher fühlen » (lettera del 6/12/1918 a Frida Mermet, una delle poche persone a cui egli abbia aperto l'animo suo, e a cui pensò anche come possibile moglie). Cfr. anche R. Mächler, *R.W., Eine dokumentarische Biographie*, Genf/Hamburg 1966.

⁶ Cfr. p. es. la presenza insistita di diminutivi e di termini come *klein, lieb, nett, köstlich, entzückend, niedlich* e sim.: quelli appunto che conferiscono alla sua prosa il carattere « idillico » e ingenuo che ne costituisce la superficie; esemplari in questo senso sono Prosastücke come *Armut* (GW I, p. 16), *Träumen* (GW VII, p. 77) ecc.

⁷ R. Lauener, *R.W. ou la Primauté du Jeu*, Berna 1970, p. 103; sui rapporti con la figura della madre e sul motivo del « verlorener Sohn » in Walser cfr. W. Baur, *Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk R.W.s*, Göppingen 1974, pp. 44 e sgg.

questo stesso scambio di ruoli è presente anche in altre pagine walseriane. Nel romanzo *Der Gehülfe*, a proposito della piccola Silvi tiranneggiata da una domestica ignorante e brutale, il protagonista si domanda se la situazione non possa invece considerarsi capovolta⁸; e (per limitarci ad un solo esempio fra i molti) nel brano intitolato *Wilhelm Tell* egli giudica « significativa » la considerazione che Tell e il Landvogt siano una unica personalità piena di contraddizioni, e che essi formino un tutto inscindibile e unitario⁹.

L'intreccio fiabesco si presta dunque assai bene per questo tentativo di giocare in modo nuovo il rapporto fra realtà accertata e innovazione poetica, in una finzione consapevole ed esplicita: e anche nei *Dramolets* di soggetto originale non è difficile osservare che personaggi ed intrecci sono in un certo senso anch'essi già dati per conosciuti. Come si è detto, le scene sono infatti le stesse presentate nei romanzi o in brani in prosa, sono rievocazioni di momenti già vissuti, che rivivono implacabilmente uguali, come scene di un vecchio film, ogni volta che la memoria le rievoca.

In questi lavori l'intreccio non ha dunque alcuna rilevanza drammatica; né si può dire che l'autore cerchi di rinnovare la trama introducendo elementi nuovi, ché anzi la sensazione del lettore è proprio quella di una limitazione, come se l'interesse dell'autore si concentrasse solo su alcuni momenti-chiave, semplificando e riducendo il rac-

⁸ « Pauline kam ihm wie ein gefräßiger Raubvogel vor und Silvi wie die Maus, die sich unter den Krallen des grausamen Tieres befand... Aber war denn Silvi so zart und die Magd so sehr ein Drache? Vielleicht war alles das gar nicht so schlimm. Man würde da leicht zu Übertreibungen neigen, wollte man von der einen Seite sofort das Teuflichste, was es in der Welt gab, annehmen, und vom anderen Teil das Lieblichste und Beste... (GW V, p. 95).

⁹ « Sollte man nicht beinahe mit der Idee einig gehen dürfen, Landvogt und Tell seien eine einzige widerspruchsvolle Persönlichkeit?... Mir scheint bedeutend zu sein, daß beide ein Unzertrennliches, Einheitliches bilden... » (GW IX, p. 268).

conto alla sua ossatura più elementare. I personaggi sono più che mai bidimensionali, e quelli presi dalla tradizione hanno uno spazio d'azione solo un poco spostato rispetto a quello originale, ma sono più che mai condizionati dal nuovo limite che il « gioco » walseriano assegna loro. La limitazione è del resto un procedimento tipico di Walser: tutti i critici notano, ciascuno interpretandolo da un suo punto di vista, come la descrizione della realtà sia rigorosamente limitata, nelle sue opere, agli aspetti apparentemente meno importanti¹⁰; e questa tendenza, che si manifesta da un lato come un effetto della sua malattia (uno squilibrio nervoso diagnosticato come schizofrenia, che lo portò a trascorrere gli ultimi trent'anni della sua vita in una clinica, rifiutando qualsiasi forma di attività letteraria e dedicandosi con fervore alle più umili incombenze nel giardino e nella cucina dell'istituto), appare anche, d'altro lato, come una scelta ben precisa, consapevole e non priva di fierezza, come testimoniano alcune significative affermazioni¹¹.

Le storie da portare in scena sono dunque intrecci già risaputi, di taglio schematico e ingenuo, sui quali viene operata ancora una limitazione, una riduzione all'essenziale, per poter giocare con più agio sulle possibili sfaccettature di quelle situazioni-tipo.

Tale atteggiamento appare quanto mai inadeguato ad esprimersi in forma teatrale: eppure, essa rappresenta per Walser una tentazione costante, sia sul piano autobiografico (da ragazzo aveva sognato di diventare attore, e il giudizio negativo di « assoluta mancanza di talento », pronunciato dal celebre Joseph Kainz dopo averlo ascoltato in un'audizione, fu la sua prima grande delusione), sia sul

¹⁰ Cfr. J. Greven, *Existenz, Welt und reines Sein im Werk R.W.s*, Diss. Köln 1960, p. 411; e Lauener, cit., p. 410, n. 388.

¹¹ « Könnte: Auf-Größe-Verzichten nicht auch Größe sein? » (*Hölderlin*, GW III, p. 116); « Überlegenheit ist schön, aber liebendes Betroffensein nicht minder » (*Ein Kaffer*, GW X, p. 148); « Hauptsach' entgeht mir nicht, indessen ich ein bißchen nebensächlich bin » (*Glosse*, GW XI, p. 359).

piano artistico, in quel suo tentativo di dare vita ad una finzione scenica sempre abbozzata e mai compiutamente realizzata. Il taglio teatrale più evidente è forse quello del brano in prosa *Die Schlacht bei Sempach*¹², previsto originariamente come dramma e realizzato invece parecchi anni dopo in forma narrativa, ricca però di carica drammatica e di partecipazione emotiva alla vicenda. Da un lato, i giovani e bellissimo cavalieri austriaci al comando del duca Leopoldo, con lunghe capigliature bionde e armature rilucenti, che si preparano con indifferenza allo scontro come a una manovra bellica il cui esito è già scontato in partenza; nel campo opposto, la massa dei contadini seminudi, armati solo di bastoni e falci. La battaglia è raccontata prima come avrebbe « dovuto » essere, cioè con la vittoria degli austriaci, e poi come realmente si svolse, con i contadini che si aprono un varco nel muro delle lance avversarie e oppongono vittoriosamente i loro corpi seminudi alla superiorità militare degli assalitori. E dopo qualche giorno, seppelliti i morti, eccoli ritornati alle loro occupazioni consuete, al duro lavoro quotidiano, parlando ancora qualche volta, « ma non molto », della battaglia affrontata.

In questo brano, l'intervento poetico nell'intreccio già risaputo, in questa pagina fondamentale di storia patria, non ha, eccezionalmente, carattere disgregatore né dissacrante: l'episodio viene, sì, rivissuto secondo due ango-

¹² GW I, p. 199. In un « Prosastück » (*Die Knaben*, GW VI, p. 281) si legge: « Als blutjunger Mensch, d.h. 1899, hatte ich im Sinn, die Schlacht bei Sempach zu dramatisieren. Ein Literat, dem ich die Ansicht mitteilte, riet mir ab davon, indem er mir vorschlug, vom historischen Stoff abzusehen und lieber etwas aus dem Inwendigen zu dichten; darauf hin schrieb ich ein kleines Prosastück in Dialogform, Die Knaben... ». Una lettura assai diversa di *Die Schlacht bei Sempach* dà A. Brandstetter (*R. Walser Österreicher*, in *Über R. Walser*, 2. Bd., a cura di K. Kerr, Frankfurt/M. 1978, p. 45) che vi riscontra una totale « Abwesenheit des Politischen » accanto alla mancanza di « Strategie und Taktik, die neben der Politik eine Schlacht bestimmen »; egli sembra così non voler considerare che le scelte espressive di Walser sono accentrate tutte su moduli estetici, e che il suo modo di riprodurre il reale si basa su canoni che sono solo apparentemente quelli convenzionali.

lazioni diverse, ma queste si mantengono entrambe su un piano di credibilità oggettiva, senza che la coscienza intervenga a mettere in dubbio l'una o l'altra realizzazione; solo il libero gioco degli eventi storicamente verificatisi decide il realizzarsi dell'una possibilità in luogo dell'altra. E se si considera come sia raro nello stile di Walser l'assenza di spostamenti prospettici nei confronti della vicenda (o meglio, la presenza di uno spostamento prospettico che coinvolge soltanto le possibili modalità di svolgimento della vicenda, ma non mette in forse la sua essenza stessa), si può avere una indicazione significativa riguardo alla sensibilità dell'autore per i problemi sociali e politici, visti, una volta tanto, come un argomento che non si dissolve sotto la penna in una serie di arabeschi. Questa sensibilità, che non è sempre di immediata evidenza nella sua prosa e che varrebbe indubbiamente la pena di approfondire criticamente, gli viene esplicitamente e clamorosamente riconosciuta da H. G. Helms nel saggio introduttivo alla sua stimolante antologia¹³: « sarebbe ora, scrive Helms, di considerare Robert Walser come quel grande scrittore proletario che è », e riconduce la caratteristica predilezione di lui per la « semplicità » (nel linguaggio, nei contatti umani, nel rifiuto della cultura accademica) proprio ad una precisa coscienza di classe. Certo, per quanto questa affermazione possa riuscire sorprendente e anche discutibile, bisogna riconoscere che la sensazione di appartenere ad uno « Stehkragenproletariat », pesantemente condizionato dalle strutture esistenti, è una componente essenziale del mondo poetico di Walser. Quella che Martin Jürgens chiama « esperienza dell'eteronomia »¹⁴ dello scrittore sfocia per un verso nella subordinazione totale e nella distanza insistita dalla sua stessa opera, fattasi già « merce » prima ancora di essere; e per un altro verso nella ricerca di una autonoma

¹³ H.G. Helms, *R.W. Basta. Prosastücke aus dem Stehkragenproletariat*, Köln 1970.

¹⁴ M. Jürgens, *Die Erfahrung der Heteronomie in der späten Prosa R.W.s*, in *Über R.W.*, 2. Bd., a cura di K. Kerr, Frankfurt/M. 1978, p. 228.

identità artistica. Questo diventa il suo connotato fondamentale di uomo e di scrittore, ma non si configura poi in un esplicito impegno politico o ideologico: cosa di cui egli stesso pare rendersi conto abbastanza chiaramente, provandone anzi una sorta di rimpianto¹⁵. Nei Dramolets, la coscienza dei problemi sociali del suo tempo prende la forma di un ironico rifiuto ad occuparsene direttamente, per rifugiarsi nell'immagine di una società fittizia, lontanissima da quella reale; in alcuni casi questa società si intuisce appena, in altri si delinea come una sorta di Medioevo di cartapesta (quello delle fiabe), in cui il Diener, personaggio tipico della prosa walseriana, assume i tratti non meno caratteristici del Page, una efebica figura di paggio, in cui può anche essere presente qualche tratto femminile, che si dedica anima e corpo al servizio di una Dame inaccessibile¹⁶. Nel personaggio del paggio confluiscono parecchi aspetti della problematica walseriana: c'è l'aspetto sociale già accennato (che si va delineando in modo ben chiaro nei tre romanzi come un senso di sopraffazione, sperimentato di persona nella vita familiare (*Geschwister Tanner*) e poi nel mondo della scuola (*Jakob von Gunten*) e del lavoro (*Der Gehülfe*)); c'è il desiderio di annullare la propria volontà in quella altrui, quello di dedicarsi totalmente ad una missione poetica saldamente motivata e pienamente appagante, quello di risolvere i propri problemi più profondi riguardanti i rapporti amorosi, i quali costituiscono sempre per lui un campo irto di difficoltà¹⁶ materiali e sentimentali.

Questa ossessione del servire, questa « Dieneridee » che egli stesso definisce ancora più folle della « Ritteridee » donchisottesca¹⁷, trova la sua incarnazione perfetta nella

¹⁵ « Wenn ich nochmals von vorn beginnen könnte, würde ich mich bemühen, das Subjektive konsequent auszuschalten und so zu schreiben, daß es dem Volk wohltut » (Seelig, cit., p. 72).

¹⁶ Questa aspirazione al « servizio » amoroso è riscontrabile anche nella biografia: cfr. Mächler, cit., p. 206.

¹⁷ « Wenn der Ritter von der traurigen Gestalt seine verrückte Ritteridee wahr machte, so machte ich meinerseits meine Dieneridee wahr, die ohne Zweifel mindestens ebenso verrückt, wenn nicht

figura di Cenerentola: « servire è per me un dolce piacere », afferma la protagonista di *Aschenbrödel*, e si affanna a compiacere le sorelle implorando i loro tirannici maltrattamenti; e alla prospettiva di un futuro di felicità ha un sussulto di nostalgia anticipata: « con te non potrei sognare »¹⁸, assoggettandosi poi al suo destino quasi contro voglia, solo perché la fiaba lo esige. Anche Biancaneve ha questo bisogno di assoggettarsi al volere altrui, ma in un contesto più complesso: la commedia è impostata infatti, come già accennato, su un inesauribile « gioco delle parti », per cui Biancaneve è ora vittima innocente e ora smaliziata seduttrice, mentre la Matrigna è presentata di volta in volta come perfida assassina e come madre affettuosa, come amante del Cacciatore e come sposa fedele. Anche la figura del Principe ha ora i tratti del fedele innamorato di Biancaneve, ora quelli dell'appassionato corteggiatore della Matrigna. La scena culminante è quella in cui la Matrigna ordina al Cacciatore di rivivere la scena del bosco e lo istiga ad uccidere, per fermare poi la sua mano nel momento decisivo, dicendo che si tratta solo di una giocosa finzione: « es ist ja alles nur ein Spiel ».

Questa serie di metamorfosi non è un capriccio estetizzante, né un meccanismo scenico destinato a sciogliersi nel finale, ma coinvolge dall'interno la vita dei personaggi, la loro esistenza reale; e la fiaba per la quale essi vivono è tanto vera da farsi anch'essa personaggio a fianco degli altri. In *Aschenbrödel*, essa compare in scena¹⁹ recando a Cenerentola gli abiti per il ballo, e in varie occasioni viene espressamente menzionata dai personaggi, uno dei quali dice anzi a un certo punto: « non so come io sia capitato in questa fiaba... »²⁰.

gar noch um einige Grade verrückter ist als jene... » (Mächler, *op. cit.*, p. 92).

¹⁸ « Dienen ist mir süße Lust » (GW XI, p. 66); « bei dir könnte ich nicht träumen » (*ibid.*, p. 101).

¹⁹ GW XI, p. 81: « Märchen bin ich, aus deren Mund/ dies alles hier Gesprochene klingt ».

²⁰ Questa autocoscienza del personaggio drammatico è della medesima natura di quella rilevata da Peter Szondi nelle commedie

Un altro punto nevralgico della problematica walsleriana, che emerge più che mai chiaramente nei Dramolets, è la scelta fra l'azione e la rinuncia all'azione: in *Dornröschen* i personaggi liberati dall'incantesimo disapprovano l'azione del principe, affermando ciascuno di preferire di gran lunga il sonno alle fatiche quotidiane. Perfino la Bella lo rimprovera per averla strappata al suo sonno fra i rovi, e per essere riuscito là dove tanti altri avevano fallito solo perché non erano i predestinati. I personaggi si assoggettano al loro destino solo perché la fiaba lo prescrive, e sarebbe vano cercare di opporvisi: così pure in *Das Christkind* Maria e Giuseppe, semplici pastori ignari, stentano a credere che il loro bambino sia quel Messia di cui parlano i pastori adoranti e i Magi, e solo a poco a poco si convincono di quello che sarà il loro futuro, grazie all'intervento di un angelo inviato a vigilare su di loro; anche l'angelo pare del resto conoscere solo in parte la verità, e giudica l'importanza di quel Bambino in base alle attenzioni che il Signore riserva a lui e ai suoi genitori. « L'animo umano » osserva l'angelo, « è ben strana cosa; è come se essi volessero sempre fuggire da quello che è pre-stabilito per loro, si immaginano sempre di dover mettere ogni cosa a posto, e si creano del lavoro superfluo »²¹. Il

di Tieck, dove « il personaggio parla di se stesso in quanto personaggio... Grazie alla sua autocoscienza esso diventa per sé oggetto, proprio come il dilaniato io protoromantico, di cui è la proiezione estetica... Il personaggio è consapevole non del proprio essere che è rappresentato nel dramma, ma della propria esistenza drammatica *tout court*. E qui si esprime il rapporto particolare che intercorre fra il poeta romantico e il genere drammatico. Non è questa una forma espressiva che gli sia propria, per così dire, per natura. Ciò che lo alletta a scrivere per il teatro è l'affascinante prerogativa del mondo drammatico di essere assoluto, e al tempo stesso però anche trascendibile, in quanto creazione. Nella forma drammatica il protoromantico realizza il suo ironico rapporto con il mondo, che nella realtà può soltanto perseguire: l'unione fra l'essere nel mondo' e lo 'stare al disopra del mondo' ». P. Szondi, *F. Schlegel e l'ironia romantica. Con un'appendice sulle commedie di Tieck*, in: P. Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, Torino 1974, p. 207.

²¹ « 's ist doch ein sonderbares Ding / mit dem bedenklichen Gemüte / der Menschen, grad' als ob sie fliehen / stets möchten,

tema dell'azione e della sua necessità, come modo per collocarsi rispetto agli altri, è pure motivo conduttore del Dramolet dedicato al Taugenichts: di ritorno al castello da cui è partito, questi assapora la gioia di ritrovarsi nei propri panni²², e a chi gli domanda dove si fosse trovato meglio che in qualsiasi altro luogo risponde: «Là dove ho cominciato, cioè laggiù nell'erba, come ci racconta Eichendorff in modo così seducente»²³. Questo atteggiamento riflette in modo esemplare il rapporto che lega il poeta alla sua vocazione, che è sentita al tempo stesso come una insopprimibile esigenza e come un gioco gratuito, come impulso creativo autonomo e come fatua risposta ad aspettative esteriori, e la cui destinazione ultima è in ogni caso un baratro privo di contorni precisi. Emblematico in questo senso è il personaggio di Peter in *Die Knaben*: più «piccolo» degli altri (la didascalìa iniziale, che presenta per nome gli altri tre personaggi, si limita a definirlo così «Dietro a tutti Peter, piccolo come un leprotto»), non ha neppure, come gli altri, una vocazione specifica, ma le sue qualità sono quelle di saper piangere, di amare la notte, la libera natura, la madre morta da tanto tempo. Gli altri tre si misurano con la realtà e falliscono: respinto il primo come attore senza «scintilla divina», bocciato il secondo come violinista dallo stesso Paganini, congedato bruscamente il terzo dalla dama cui intendeva dedicarsi, essi decidono di farsi soldati portando con sé Peter, di cui si serviranno come di uno zimbello. Ma Peter rifiuta nettamente, e raggiunge il proprio compimento più desiderato

dem, was über ihnen / beschlossen ist; woll'n immer wähen, / alles in Ordnung stell'n zu müssen, / machen sich überflüss'ge Arbeit». GW XI, p. 230.

²² E sfoggia una propria acquisita saggezza con massime come: «red' etwas, das Wie ist völlig gleich. Ich hab' den größten Unsinn sprechen hören und kann schwören, daß die Wirkung und der Eindruck, der Effekt und der Erfolg geradezu berückend waren»; oppure: «man soll einander nicht Wahrheiten sagen, das führt zur Auflösung des Geselligen». GW XI, p. 178.

²³ «Dort, wo ich begann, d.h. dort im Grase, wie es uns Eichendorff so reizend schildert». GW XI, p. 182.

morendo prima che essi lo raggiungano. La coercizione esteriore, subita senza avere il coraggio e l'impegno necessari per analizzarla criticamente, determina quella che Helms definisce la «falsa coscienza» dell'uomo costretto a vivere in una società fatta di contraddizioni, di menzogne e di violenza; così l'atteggiamento rinunciatario di Walser, la sua «Jugendmüdigkeit», si configura come l'unica ribellione per lui possibile contro le sopraffazioni e i condizionamenti cui è sottoposto: la propaganda può imporgli di volere la guerra, o un'idea politica, o magari un prodotto di consumo (cfr. ad esempio la «tirata» sulla pubblicità del dentifricio Odol, nel brano *Na also*)²⁴.

Questa ribellione in negativo è poi da considerarsi come una delle componenti, e non la meno importante, di quella forma esasperata che il linguaggio di Walser va assumendo in progresso di tempo; e su questo aspetto si è soffermata l'attenzione di parecchi studiosi, con atteggiamenti alquanto differenziati²⁵. È indubbio, in ogni caso, che a questa esasperazione del linguaggio non è estranea la motivazione suggerita da Helms, ossia la coscienza, vissuta personalmente, dei problemi sociali del proprio tempo e della propria sostanziale impotenza nei loro confronti. Il tentativo di Walser è essenzialmente di natura formale: come osserva ancora Helms, i suoi arabeschi capricciosi, i suoi salti d'argomento e di prospettiva, dall'apparenza così incongruente e arbitraria, hanno un inconfutabile carattere di specchio della realtà, e la superficie della sua prosa è «un riflesso fedele della realtà capitalistica, degli antagonismi che dilanano la società delle classi, degli squilibri economici, delle casualità manovrate. Se Walser fa posto nella sua prosa a questa realtà brutta, ciò accade nella certezza che sarebbe vano costruire un'armonia ir-reale là dove regnano antagonismi di classe, che dare l'illusione di un'armonia non farebbe che alimentare la

²⁴GW II, p. 266.

²⁵ Cfr. p. es. nel già cit. *Über R.W.*, 2. Bd., oltre al saggio di M. Jürgens (cit. nota 14), quelli di M. Hamburger, di G.C. Avery, di J. Greven, di U. Jenny.

falsa coscienza... Proprio con l'aiuto della superficie frammentaria e disgregata della sua prosa Walser attira l'attenzione sulle cause della generale frammentazione della coscienza... Non è solo questo che ci richiama a Jean Paul, ma anche l'importanza che W. attribuisce agli aspetti che vengono considerati di solito secondari o triviali... »²⁶. I Dramolets, composti in due momenti abbastanza lontani nel tempo, offrono spunti anche in questo senso, denotando gli ultimi quattro in modo vistoso quella forma esasperata dell'uso del linguaggio, nel quale si fa più presente che mai l'elemento triviale, il lato prosaico e artisticamente « irrilevante » della vita. *Dornröschen*, il solo testo fiabesco del secondo gruppo, è assai meno « favoloso » degli altri due, sia da un punto di vista formale (il protagonista non è più un principe, ma viene definito « lo straniero »; e a mo' di conclusione troviamo una sbrigativa affermazione della protagonista, « Reden wir länger, so wird uns / die Suppe kalt, drum brechen wir / ab und geh'n vereint zu Tisch ») sia per la sua tematica (motivo predominante è che il sonno dell'incantesimo era senz'altro preferibile alla vita faticosa che la realtà impone a ciascuno, dal re alle dame di corte, dall'intendente al maggiordomo, ai servi, agli stallieri e ai cacciatori, fino ai ministri e al poeta di corte; e per tutti, la coscienza di esistere nella fiaba ha più il senso di un destino ineluttabile che non quello di una trasfigurazione magica). Così pure si può osservare in generale che nei

²⁶ « So ist die Oberfläche der Walser'schen Prosa ein getreuer Reflex der kapitalistischen Wirklichkeit, der die Klassengesellschaft zerreißen den Antagonismen, der ökonomischen Widersprüche, der verwalteten Zufälligkeiten. Wenn Walser dieser schlechten Wirklichkeit in seiner Prosa Platz gibt, dann in der Gewissenheit, daß es vergeblich wäre, eine irrealer Harmonie zu konstruieren, wo Klassenantagonismen herrschen; daß eine Harmonie vortäuschen nur das falsche Bewußtsein nährte... Gerade mit Hilfe der fragmentierten, zersplitterten Oberfläche seiner Prosa lenkt Walser die Aufmerksamkeit auf die Ursachen der allgemeinen Fragmentierung des Bewußtseins... Nicht nur das weist wiederum auf Jean Paul zurück, sondern auch die Relevanz, die Walser dem angeblich Nebensächlichen oder Trivialen beimißt... » Helms, *op. cit.*, p. 18 s.

Dramolets del primo gruppo la problematica ha toni più elevati, e verte su argomenti come la missione poetica, il problema di chi debba affrontare il mondo provvisto solo di sensibilità per ciò che è buono e bello, la sorte di chi vorrebbe appagare il suo bisogno di dedizione, la ambiguità e fragilità dei sentimenti e rapporti umani; mentre nel secondo gruppo il motivo sempre ricorrente è sostanzialmente solo la difficoltà di inserire il proprio agire nel contesto dell'agire altrui, e di come si debba tener conto di una volontà superiore, e incomprensibile, che predispone e dirige questo nostro agire.

Eppure, malgrado questo predominio sempre maggiore del « triviale », del lato « prosaico » della vita e della realtà umana, è significativo osservare come si mantenga costante nei Dramolets walseriani quel carattere di « mistificazione » che è per lui l'essenza stessa del teatro, il suo vero senso: « io sono, Dio mi aiuti, per un teatro-menzogna »²⁷, scriveva in un testo del 1907, dopo aver espresso il proprio timore che se gli autori teatrali avessero continuato ad attingere a piene mani alla « vita » questa si sarebbe progressivamente inaridita; « perfino i meccanici dentisti, dopo aver visto Lulu, adesso cominciano a studiare i tratti e i muscoli della vita, come se si trattasse di sezionare un vecchio cadavere per gettarne poi i pezzi sul palcoscenico ». Per lui il teatro ha invece carattere onirico: la rappresentazione può benissimo essere costituita di oggetti e personaggi probabili, ma improbabili e metafisiche sono le connessioni e i rapporti che collegano non solo i personaggi fra di loro e con lo scenario, ma anche questi con il pubblico. « Questo è l'aspetto di sogno, la vera irrealtà, la cosa che avvince e che è in ultima analisi il Bello. Com'è bello sentire due tizi che bisbigliano fra di loro gridando a squarciagola, mentre l'espressione dell'altro dice: che silenzio qua attorno! »²⁸ Il momento impor-

²⁷ « Ich bin für ein Lügentheater, Gott helfe mir » (*Lüge auf die Bühne*, GW VI, p. 31).

²⁸ « Das ist das Traumhafte, das wahre Unwahre, das Ergreifende und zu guter Letzt das Schöne. Wie schön ist es, wenn zwei Kerle laut brüllend miteinander flüstern, während des andern Gesichtszüge

tante è proprio quello in cui autore e personaggi entrano in contatto con la coscienza dello spettatore, coinvolgendolo e creando appunto in quell'istante la realtà magica, « mistificatrice » del teatro.

Non si tratta quindi di una « opposizione fra arte e vita »²⁹, ove all'arte sarebbe riservato tutto quanto è non-naturale e il resto rimarrebbe pertinenza della vita vera, ma è invece un superamento di questa distinzione, riconoscendo che il teatro non fa che esporre in forma metaforica la medesima assurdità di cui la vita è fatta, la menzogna che è una sua caratteristica insopprimibile. Il teatro-menzogna rispecchia semplicemente la realtà senza renderla più deforme di quanto già non sia, ed è in questo senso la realtà più vera e più completa: è « vero e innaturale », « dà allo spettatore gli stivali delle sette leghe », ha « colori melodiosi », è « un sogno », « una enorme bocca spalancata che parla come in sogno »: ma « ci sono nel sogno dei momenti, il cui ricordo non si può più cancellare per tutta la vita »³⁰.

sagen: wie still ist es rings umher! » (*Das Theater, ein Traum*, GW VI, p. 10 s.)

²⁹ Come sostiene p. es. Lauener, *op. cit.*, p. 226: « Pour Walser, l'opposition entre l'art et la vie ne peut être qu'irréductible ».

³⁰ GW VI, p. 7 ss. Non si può a questo punto non osservare che citare da uno scrittore come Robert Walser è perfino troppo facile ed allettante per il critico, e che forse la sola citazione convincente sarebbe la frase scelta dal suo biografo: « Niemand ist berechtigt, sich mir gegenüber so zu benehmen, als kennte er mich » (*Das Kind*, GW III, p. 406). Ma può anche darsi che proprio attraverso il teatro walseriano, di proporzioni e di aspetto così modesti, gli studiosi riusciranno a penetrare in quel labirinto che è ancor oggi la sua personalità poetica e umana.

NOTE

ALCUNI RECENTI STUDI SU HEINRICH MANN

di
GIOVANNI CHIARINI
Napoli

Je suis un homme comme vous; [...]. J'ai été prince du sang et peuple [...] La grandeur? Mais elle n'est pas d'ici, il faut avoir vécu et avoir trepassé [...] Le monde ne peut-être sauvé que par l'amour. [...] Seuls les forts peuvent se permettre de vous aimer, [...] J'ai beaucoup aimé. Je me suis battu et j'ai trouvé les mots qui saisissent. [...] Faites mieux que moi. J'ai trop attendu. [...] J'ai hésité, tant par humaine faiblesse que parce que je vous voyais déjà d'en haut, humains, mes amis.

Queste parole scritte sull'*Allocution d'Henri IV* possono servire anche a circoscrivere i termini enigmatici della vita dello stesso Heinrich Mann. Questa enigmaticità — che è artistica, politica e ideologica a un tempo — si sta rivelando negli anni lo strumento provocatorio più stimolante per rivisitare la vita e l'opera dello scrittore di Lübeck. Ora è la volta di Volker Ebersbach, giovane «freier Schriftsteller» di successo, a proporre una vasta monografia su Heinrich Mann che viene a colmare una inspiegabile lacuna della recente germanistica tedesco-orientale:

Heinrich Mann. Leben - Werk - Wirken, Leipzig, Reclam-Biographien, 1978¹.

¹ Con la stessa veste tipografica il volume è stato pubblicato contemporaneamente nella Repubblica Federale Tedesca per i tipi di Röderberg. I numeri in parentesi nel testo rimandano ai volumi presi in esame.

A prima vista l'impegnativo lavoro di Ebersbach — basato sul frequente ricorso a materiale documentario, a brani significativi dalle opere di Mann e dei suoi contemporanei — sembra voler ricalcare uno schema di biografia già ampiamente sperimentato anche sullo stesso Mann. Il modello di indagine è riconducibile a una struttura abbastanza semplice: *a*) individuazione di nodi problematici fondamentali, *b*) verifica attraverso i personaggi e l'azione, *c*) valutazione critica secondo un'impostazione sociologica non rigida, tale comunque da poter accogliere ipotesi sostanzialmente nuove, non sempre solo per la germanistica tedesco-orientale. Se però il lettore si attendeva di trovarsi di fronte ad uno studio impostato (non certo originalmente) su tre piani precisi (Leben-Werk-Wirkung), tale aspettativa risulta contraddetta dall'abile fusione del momento biografico con quello creativo che torna poi ad agire su quello biografico. Ebersbach non opera forzature; propone invece sul piano biografico una selezione severa e quanto mai felice, che si rivela alla lunga uno dei maggiori pregi del libro: non indulge mai al particolare privato, tanto meno se scandalistico, come troppi commentatori di Mann. L'insensibilità del fratello Thomas nei confronti dell'indigenza « cronica » di Heinrich nell'esilio americano, la stessa vicenda drammatica di Nelly Kröger — da « Bardame » di Berlino a moglie di un intellettuale di prestigio, stretta in una progressione di privazioni sempre più gravi fino alla completa alienazione — è appena ricordata sullo sfondo².

² Il rapporto Nelly Kröger-Heinrich Mann è al centro di un'altra opera edita recentemente nella DDR: Joachim Seyppel, *Abschied von Europa*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1975, 372 p. In questa biografia-romanzo che ripete lo schema della *Fabel* nella *Fabel*, Peter Aschenbach, figlio di una coppia tedesca emigrata negli Stati Uniti durante il regime nazista, e Georgiewa Mühlenhaupt, figlia di tedeschi emigrati in Russia, si conoscono allo H.-Mann-Archiv di Berlino e ripercorrono a ritroso la storia di Nelly Kröger e Heinrich Mann: dalle umili origini di Nelly all'incontro con lo scrittore, al matrimonio, alla fuga e a tutte le tappe dell'esilio fino al suicidio di Nelly in America, ricercandone le tracce l'uno nell'ovest e l'altra nell'est. A questa *story* in forma epistolare si intreccia

Ciò che interessa Ebersbach è tracciare l'iter dello scrittore attraverso il filtro della sua attività, è cioè rileggere Mann dall'interno, ma non tanto come « Literaturwissenschaftler », quanto invece ripercorrere quasi da « Mitwisser » il suo processo creativo.

Di particolare rilievo ci sembra da questo punto di vista il discorso intorno al « Vorrang der Figurenzeichnung gegenüber der Fabelführung » (100) nella narrativa di Mann. Nota infatti Ebersbach: « Die Handlungsabläufe werden, sobald man von den agierenden Personen nicht mehr als Namen und Beruf erwähnt, einfach und überschaubar bis zur Simplizität, bis zur Kolportage. Immer wieder müssen sie zugunsten einer dialogisch-kontrastiven, deskriptiven oder monologischen Charakterisierung der Figuren zurücktreten » (100). È l'esito di un processo che tende a caricare i personaggi di potenzialità sociali o psicologiche, vere e proprie « Keimzellen », che liberano la loro energia conflittuale secondo un « bestimmtes Determinationssystem [...], in dem die Optik die Determinanten bevorzugt » (100). La frantumazione dell'azione, la riduzione del reale a 'campi di forze' schematiche, a *Seelenspiel*, ha alle spalle tutto il grosso problema fine-secolo della 'impossibilità' del romanzo tradizionale e davanti a sé la prospettiva del romanzo-saggio, del romanzo-documento. Da qui l'inevitabile e severa operazione di Mann sul linguaggio, anzi sulla parola, per recuperarne progressivamente le potenzialità latenti.

inevitabilmente, un'altra *story*, quella fra i due giovani studiosi di Mann, tinta spesso di coloriture ideologiche e culminante con la scontata rinuncia del giovane americano alla alienazione borghese e alla disumanità apparentemente 'umana' della società occidentale. Il romanzo — non privo di una certa vivacità — è nel complesso deludente fino al banale nella concezione 'parallela' e affida la sua ragion d'essere al valore documentario che ha fornito qualche utile risultato al biografo. Si pensi ad esempio alla paziente ricostruzione dei rapporti fra i membri della famiglia Mann in esilio, ai particolari inediti della fuga di Mann da Berlino, alla ricomposizione del quadro privato a Nizza, Santa Monica ecc.; anche se spesso l'uso indiscriminato del bisturi di Seyppel legittima pesanti riserve sull'utilità di tutta l'operazione tentata.

Anche sul piano della problematica narrativa l'analisi di Ebersbach propone un taglio trasversale 'diverso' dell'opera di Mann — non più impostato sulle polarità tradizionali « Bürger-Künstler », « Kunst-Leben », « Künstler-Literat » — ma « soziale Zeitromane », « Demokratie », « Untertanen » ecc. Non si tratta qui di andare alla ricerca di risultati vistosi, che il troppo vasto ambito di ricerca rende già di per sé improponibili, (tanto più se si tengono presenti le prospettive aperte dalla saggistica recente che tende a verificare su una singola opera o gruppo ristretto di opere lo spessore problematico di Mann), ma di evidenziare le numerose notazioni originali, le nuove ipotesi di lavoro che costituiscono l'attualità del saggio e conferiscono all'A. un'interessante posizione defilata all'interno della critica manniana della DDR. Particolarmente rappresentativo ci sembra ad esempio il capitolo *Herrenvolk aus Untertanen* (134-57), non tanto per aver affrontato i personaggi del *Tyrann*, di *Auferstehung*, di *Abdankung*, del *Professor Unrat* all'interno della problematica del *Sonderling*, ma per le prospettive nuove che l'analisi dell'*Untertan* lascia intravedere. Proprio sul romanzo più famoso e indiscusso di Mann, Ebersbach opera infatti volutamente con rigore e precisi intenti riduttivi. Riduttivamente è vista la portata 'profetica' del romanzo (154-55), che contiene per il critico solo un codice di segni e osservazioni desunte da una realtà che l'autore vuole scongiurare; riduttiva vuole anche essere la valutazione del suo significato ideologico. Nell'*Untertan* Ebersbach vede piuttosto convergere radicalismo intellettualistico (147), consapevolezza della « Volksfremdheit » del modello democratico (149), pessimismo totale e generalizzato (153). L'intenzione non è evidentemente quella di operare con l'*Untertan* l'abituale cesura all'interno dell'opera di Mann, ma di recuperare le coordinate spazio-temporali oggettive del romanzo, nel tentativo di offrire nuove vie alla ricerca e di riequilibrare un asse che ha sempre privilegiato il *Frühwerk* dello scrittore.

Consequenziale quindi l'individuazione nelle opere posteriori — accanto ai temi propri della critica tradizionale — di 'centri' narrativi nuovi che l'A. segue nella loro

evoluzione fino all'ultimo romanzo pubblicato in vita (*Der Atem*): l'unità dialettica capitale-monopolio, lo smascheramento delle finalità disumane dei *trusts*, il ritorno sulla denuncia della reificazione dell'eros. La novella *Kobes* — nata significativamente a metà degli anni venti (1925) — viene ad assumere in questa ottica una posizione chiave con precisi intenti demistificatori: l'allucinante ribaltamento del potere economico in un potere politico sovranazionale (207), l'irrazionale bisogno e la creazione del mito mediante una dosata distribuzione degli ingredienti essenziali (leggenda, ascesi, ritualità) affidati ai *mass media*, con valore di « Ersatzreligion » (207); il bilancio fallimentare dell'intellettuale che il rapporto col potere ha definitivamente disumanizzato. Questa « außerordentlich stimmige [...] Symbolkonstruktion » (208) — destinata ben presto a trovare una realizzazione storica — « zieht die Summe einer enttäuschenden Entwicklung » (209), che verrà ormai superata soltanto dalla « Macht der Güte » di Enrico IV. Ciò che il lettore non trova in Ebersbach è l'esaltazione incondizionata di Heinrich Mann, alla quale la critica ufficiale della DDR ci aveva abituati. Spesso viene messa in luce la debolezza artistica e ideologica di romanzi, novelle o saggi, spesso vengono messe concretamente in rilievo la contraddittorietà (220), gli aspetti di *Kolportage* romantico-fiabesco, la romanticizzazione della povertà (226) che caratterizzano, con sfumature diverse, la maggior parte degli scritti dal 1918 al 1933. L'ipotesi alternativa accolta dall'A. è quella « geistig-emotional » che fa cadere automaticamente quella del « romanzo proletario » in Heinrich Mann (226-27).

Ma non sempre il taglio proposto da Ebersbach convince appieno. A mio avviso poteva trovare una felice collocazione 'trasversale' il problema del linguaggio, oppure quello dell'equazione eros-capitale, percorribile per gran parte dell'opera di Mann. Qualche riserva si esprime anche in relazione ai frequenti sforzi che l'A. spesso compie per verificare in personaggi e azioni del tempo 'fizionale' persone o eventi del tempo di Mann. Si pensi per esempio alla parte centrale dell'analisi dell'*Henri IV* (262 sgg.). Più che

le sovrapposizioni Mayenne/Goering, Gesuiti/congiura del capitale, Absburgo/imperialismo mondiale, crediamo fruttuosa ai fini del sondaggio dello spessore narrativo e prospettico una decodificazione dei numerosi 'segnali' che il testo offre³. È ancora in quel gioco perfetto di 'dentro' e 'fuori', nei ristretti margini che si intravedono nella narrazione 'parallela' fra eventi all'interno e all'esterno di Parigi assediata, che è da cogliere lo spazio nel quale il narratore esule si inserisce ironicamente per far risaltare l'ottica del *Gleichnis* e l'attualità del romanzo.

L'analisi fin qui proposta ha privilegiato i temi della narrativa di Mann, anche se Ebersbach dedica una considerevole parte del saggio alla dimensione dell'intellettuale *engagé*, dell'attività pubblica e saggistica dello scrittore, attività che sembra invece venire affrontata in maniera più diretta — anche se con tagli e finalità diverse — da altri due recenti lavori:

Maria Sechi, *Heinrich Mann. «Dall'individualismo alla democrazia»*, Lecce, Ed. Milella, 1978.

e

Renate Werner (Hrsg.), *Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland*, Tübingen, Niemeyer, 1977.

Scopo della Sechi è infatti quello di tracciare una sorta di biografia ideologica mediante un lavoro preferenziale sul materiale saggistico-pubblicistico di Mann lasciando

³ Quanto nella figura del Farnese — insistentemente chiamato «artista» e definito poi «inutile» —, quanto, nella decadenza sfarzosa e astorica della ambasceria veneziana, c'è del rapporto di Mann con l'estetismo e con l'arte? Il Farnese, l'artista della guerra (illusoriamente) «libero», circondato da un alone di leggenda, è poi smascherato nella sua più completa disgregazione fisica, eppure Enrico sta per soccombergli. Anche il signore del mondo, Filippo II, è minato irreversibilmente da un male emblematico, la lue. «L'umanista acchiappamosche» Brissac serve con la stessa devozione la Lega e poi Enrico IV.

sullo sfondo la produzione artistica. Se tentiamo, però, di 'ritagliare' dall'ampia indagine di Ebersbach questa 'dimensione' e di raffrontarla con quella offerta dalla Sechi, affiorano taluni motivi di perplessità. I capitoli *Letteratura e impegno politico* (79-97), *La costruzione del radicalismo* (101-27) e *Esilio e lotta politica* (131-77) vorrebbero offrire uno spaccato dell'evoluzione ideologica di Mann dalla « confessione politica » rabbiosamente umanista e pacifista del saggio *Zola* (1914), all'intellettuale « an der Seite der Arbeiterklasse ». La Sechi traccia senza esitazioni o riserve un quadro che sembra non aver fratture, individua le « svolte decisive », collega saggi, scritti ed eventi inserendoli nello schema tracciato. Emergono qua e là delle ombre, ma in genere in posizione marginale e riduttiva, la qual cosa lascia ritenere che la Sechi non attribuisca ad esse particolare rilievo (si veda per esempio la minimizzazione della violenta battaglia che i comunisti condussero almeno fino al '34 contro gli intellettuali di estrazione borghese [143 sg.], oppure i riferimenti troppo isolati all'« idealismo », alla « confusione » di Mann nella visione dei problemi sociali, alla « colossale ingenuità di letterato » ecc.). Ebersbach nel suo lavoro fa piuttosto emergere con chiarezza le contraddizioni e le frequenti involuzioni di questa parabola al filtro di una lucida analisi marxista e si inserisce in essi divaricando volutamente i momenti di frattura nell'intento di recuperare la dimensione più vera di Mann e quindi più efficace, a costo di sacrificare un'immagine glorificata, ma museale. Anche in Ebersbach riemerge l'umanesimo militante cui fa riferimento la Sechi, ma attraverso il trauma del passaggio « vom Artisten zum Denker », attraverso la progressiva distruzione dell'uomo e della sua estrazione antiproletaria, come Becher chiedeva. In breve è proprio l'atteggiamento della Sechi di fronte allo scrittore ad essere radicalmente diverso da quello pervaso da cauto scetticismo di Ebersbach. Scetticismo consapevole dell'umanesimo troppo generico dei vani appelli agli operai (vani nonostante la radicale 'semplificazione' del linguaggio); consapevole inoltre che l'errata convinzione di Mann di una rapida caduta del nazismo « durch inneren

Widerstand » e l'assenza di una conoscenza 'scientifica' del marxismo dischiudono più verosimilmente un'altra ipotesi: quella del condizionamento dell'evoluzione ideologica di Mann da parte degli eventi storici da un lato e dalla barbarie imperante a destra dall'altro. Mentre la Sechi parla di un Mann che ha gettato « le basi di un discorso rivoluzionario » (162), Ebersbach ne costata invece l'isolamento totale. L'artista Mann ha in realtà ormai una serie di punti di fuga: il romanzo fantastico-geniale, la « geisterhafte Maskerade » (Th. Mann) di *Empfang bei der Welt* e il « Totentanz » *Pavane pour une princesse morte (Der Atem)*, pendant all'aria di Tsing Tse, alla « musica del tramonto » di Hesse.

Proprio al romanzo del « tramonto dell'occidente » la Sechi dedica quasi interamente l'ultimo capitolo (181-215), centrato sul problema del linguaggio: « *nuances* sottilissime e quindi profonde, piccole e quindi grandi [...] vera e propria sociologia del linguaggio » (198), che l'A. vede connesso strettamente con quello proposto dalla heideggeriana filosofia dell'esistenza (197-98). L'avvicinamento di Mann a Heidegger è certamente un'ipotesi stimolante intorno alla quale si è già cominciato a lavorare e che comunque nasconde l'insidia di un rapporto ambivalente (si veda per esempio la « ripugnanza » con la quale Mann lesse *La Nausée* di Sartre). Un altro elemento di interesse nell'esame di *Der Atem* condotto dalla Sechi è l'indagine minuziosa e accurata sul fenomeno del 'sinarchismo' (199-210). È la conclusione spettrale alla quale è giunta la lunga ricerca di Mann sul capitale, è l'idra descritta già nell'*Henri IV*, al di sopra di Hitler, dei governi e degli Stati. La Sechi va attentamente sulle tracce di questo 'segreto-leggenda', dimostrando sulla base del materiale esistente quanto le stesse ricerche di Mann fossero vicine alla impalpabile verità di un fenomeno che forse tanto leggenda non era (non è?).

È fuor di discussione che i due lavori si collocano diversamente nel panorama critico; se il lavoro della Sechi trova aperto lo spazio lasciato da una vistosa carenza in Italia di indagini sull'attività saggistico-politica di Mann,

quello di Ebersbach viene a far parte delle vaste ricerche monografiche, anche se in questa vastità va ricercato il limite più appariscente dello studio. Ma non è questo che qui si vuol rilevare. Più importante ci sembra sottolineare invece che le proposte e le prospettive offerte dal lavoro confermano l'esistenza nella DDR di aperture critiche e metodologiche che tendono a correggere l'impostazione semplicisticamente politicizzata data per troppo tempo allo scrittore, riscoprendone, anche se talvolta riduttivamente, un più aderente spessore artistico.

Un paziente e quanto mai efficace lavoro di ricostruzione proprio dei motivi che hanno dato origine alla cristallizzazione della critica in tendenze contrapposte — fattore questo che ha caratterizzato e accompagnato la *Wirkungsgeschichte* di Heinrich Mann — è fornito dal lavoro di Renate Werner. La germanista cerca di raggiungere lo scopo nell'unico modo veramente fruttuoso, cioè mediante un'analisi approfondita dello stretto rapporto fra opera e momento storico della sua ricezione.

Diciamo subito che era l'ora che il ritornello, ormai scaduto nel patetico, dell'appello ai lettori tedeschi (« Wie oft soll man noch bettelnd bei den deutschen darum ankommen, daß sie diesen Autor, einen ihrer größten, endlich lesen? ») venisse sottoposto alla verifica stringente delle cifre e dell'analisi critica. Il fatto, poi, che anche la stessa Werner indulga al termine del suo lavoro alla suggestione di una velata apologia di Mann (48-49), testimonia che tale atteggiamento è spesso conseguente all'impatto con reali ottusità e mistificazioni purtroppo frequenti nella storia della ricezione di questo scrittore. Questa nuova fatica della germanista contribuisce ad alzare il velo sulla *Wirkungsgeschichte* di Heinrich Mann in Germania nel modo più esemplare possibile, proponendo, cioè, un'antologia di pagine critiche che hanno accompagnato i momenti più significativi della produzione dello scrittore attraverso un ventaglio estremamente articolato di commentatori: da Tucholsky a Lukács, da Brecht a Adorno a Becher. È logicamente una scelta, ma come la stessa Werner argomenta: « ogni scelta significa anche interpretazione » (50),

e il saggio introduttivo fornisce appunto gli elementi che caratterizzano il 'taglio' di questa interpretazione. Sono 50 pagine per una *sua* radiografia della ricezione di Mann e in essa trova posto per la prima volta lo sforzo serio di leggere quel « Körnchen Wahrheit » che ogni critica, positiva o negativa, sempre contiene.

Il coraggio e la consapevolezza di tentare un'operazione nuova la dà proprio l'impostazione dell'introduzione. L'A. inizia l'analisi dal periodo weimariano, preso come crinale significativo, al di qua e al di là del quale si situa un Mann che, in Germania, o è più facilmente riconducibile al panorama artistico-letterario della fine-secolo, oppure è quasi totalmente ignorato. Nel periodo della Repubblica di Weimar si radicalizzano le posizioni critiche negative alle quali Soergel prima e Thomas Mann poi avevano dato l'avvio (1-2); d'altro canto le ripetute condanne, formulate da Heinrich Mann, della « spoliticizzazione », della « Vergötzung der Macht » e dell'elitarismo dell'artista, gli procurano entusiasmi sempre maggiori fra i giovani letterati. Questi entusiasmi trovano poi riscontro nelle tirature che a partire dal 1916 (passaggio a K. Wolff) diventano elevatissime (12 sgg.).

Ma la Werner va ancora oltre: partendo dalla constatazione che la *Wirkungsgeschichte* di Mann in Germania è stata macroscopicamente condizionata dalle reazioni all'attività saggistica e pubblicistica dello scrittore, l'A. accetta — contro ogni aspettativa — il confronto proprio sul terreno della figura pubblica di Mann, del saggista, del firmatario degli appelli « politici », del Presidente della Deutsche Akademie der Künste, facendo dunque del Mann che « auf Schritt und Tritt neuralgische Punkte der Ideologiegeschichte des deutschen Bürgertums im 20. Jahrhundert berührt » (4), una frontiera nel complesso sufficientemente valida ai fini di una chiarificazione della posizione dello scrittore. C'è l'ammissione esplicita che Heinrich Mann con le letture pubbliche ai grandi magazzini Karstadt di Berlino o con l'uso del film come mezzo estetico si abbandona alle tentazioni della moda caratteristiche della *Neue Sachlichkeit* (11), c'è la riduzione degli omaggi entusiastici

di Leonhard e L. Marcuse (15-16), c'è il riconoscimento: « ernsthaft konnte niemand übersehen, daß die Akademie nur Dekoration war und politisch letztlich einflußlos blieb » (17) e l'implicita ammissione dell'utopismo e della fragilità che si celava nel pensiero speculativo di Mann (19 sgg.). Certo bisogna riconoscere — con la Werner — al Mann saggista la capacità di una diagnosi esatta della malattia della società borghese e della classe intellettuale (18), ma è sul piano della terapia che sono difficilmente confutabili gli attacchi del Becher di *Vom Untertan zum Untertan* (1932): Heinrich Mann restò veramente in mezzo al guado, restò realmente vittima del demonismo del 'suddito' da lui creato. Nel contesto vivacemente polemico, come quello di Weimar, sono poi parimenti giustificabili e quasi scontate le accuse che giungevano a Mann dalla parte avversa, di tradimento cioè, dell'ethos borghese. La dissoluzione del modello umanistico borghese tradizionale conduce Mann in un vicolo cieco, in un inferno ideologico senza alternative. Sul piano saggistico viene elaborata la soluzione dell'utopia del « Geist und Tat », della « Diktatur der Vernunft », del liberalismo quarantottesco. Ma al di sotto resta la tragica consapevolezza che i rimedi proposti non riescono minimamente ad intaccare le strutture socio-economiche, a distruggere l'irrazionalità contenuta nel canto della tecnica: l'« umanesimo » di Mann è destinato a venir spazzato via dal fanatismo di *Der Arbeiter* di Jünger. Questa coscienza tragica affiora però emblematicamente nelle opere narrative, in *Kobes*, in *Liliane und Paul*, in *Eugenie oder die Bürgerzeit*, nell'enigma di un rapporto nuovo col cattolicesimo di *Mutter Marie*, o ancora nel tormentato lavoro sul linguaggio che testimonia lo sforzo non rettilineo, disarmonico magari, di un poeta che cerca nell'arte un'alternativa valida. A nostro avviso è l'opera narrativa più che quella saggistica o pubblicistica a fornire uno spettro veritiero delle molte 'anime' di Weimar presenti in Mann e quindi la dimensione più efficace ai fini di un confronto 'literaturwissenschaftlich' anche con la ricezione di questo scrittore. Da questa prospettiva Mann sembra offrire un'immagine ricca e dinamica, forse in

misura maggiore di quella offerta dalla rinascenza del grande *Henri IV*, cioè del Mann che ha superato realmente le contraddizioni e ha trovato la sua strada, anche ideologica. E francamente ci saremmo attesi dalla Werner un confronto su questo piano. In effetti là dove l'A. torna o a un rapporto più serrato con la narrativa (32 sg.) o alla dialettica interrelazione fra saggistica e narrativa (36 sg.), il discorso si fa più stringente e convincente. Tutta la dimostrazione che « bei Mann gibt es keine plötzliche 'Schwenkung' in die Politik, keinen 'Bruch' » (36) è estremamente coerente così giocata com'è fra crisi dell'individualismo e dell'estetismo e accettazione dell'*art social* « und des politischen Republikanismus von 1789 und 1848 » (36-37). Come altrettanto opportuno ci sembra far risalire la suddivisione della critica in due opposti fronti ad una *Trennung* arbitraria compiuta nell'opera dello scrittore: cioè fra il poeta satirico e l'esteta (33-4): « Daß beim frühen Heinrich Mann Satire und Artistik zusammengehören, aus einem einheitlichen Erfahrungshorizont hervorgehen, haben seine ersten Leser oft ebensowenig begriffen wie die späteren » (34). Il rimprovero si estende giustamente fino ai nostri giorni, e ad esso viene ad aggiungersi un'altra grave considerazione a carico dell'editoria e dei lettori della Germania Occidentale: « Die Heinrich-Mann-Rezeption in der Bundesrepublik ist heute selektiv beschränkt auf einige wenige Titel, und der Essayist Heinrich Mann bleibt faktisch 'draußen vor der Tür' » (47). È un discorso serio e una denuncia grave di una situazione paradossale, per sanare la quale non sono più sufficienti interventi di isolati germanisti, come quello importante che la stessa Werner ha iniziato pochi anni or sono con *Eine Freundschaft. Flaubert und George Sand*⁴.

⁴ Cfr. Renate Werner, *Heinrich Mann. Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand. Text - Materialien - Kommentar*, München-Wien, C. Hanser, 1976.

STUDI IUDICIA
REGISTER

REGISTER

1. R. Gellert...	10
2. J. Gellert...	10
3. J. Gellert...	10
4. J. Gellert...	10
5. J. Gellert...	10
6. J. Gellert...	10
7. J. Gellert...	10
8. J. Gellert...	10
9. J. Gellert...	10
10. J. Gellert...	10
11. J. Gellert...	10
12. J. Gellert...	10
13. J. Gellert...	10
14. J. Gellert...	10
15. J. Gellert...	10
16. J. Gellert...	10
17. J. Gellert...	10
18. J. Gellert...	10
19. J. Gellert...	10
20. J. Gellert...	10



A. I. O. N.
STUDI TEDESCHI
REGISTER 1974-1979

AEGIDIUS ALBERTINUS

- 1 R: Guillaume van Gemert, *Die Werke des Aegidius Albertinus (1560-1620)*. Ein Beitrag zur Erforschung des deutschsprachigen Schrifttums der katholischen Reformbewegung in Bayern um 1600 und seiner Quellen. (Italo Battafarano)
XXII (1979), 2 133-34

AICHINGER Ilse

- 2 Zdenko Škreb, *Ilse Aichingers lyrische Aussage*.
XIX (1976), 1 113-23

ANDERSCH Alfred

- 3 R: Alfred Andersch, *Winterspelt*. (Maria Sechi)
XVIII (1975), 2 137-40

ANDREAE Johann Valentin

- 4 Italo Battafarano, *Intorno ai sonetti di Campanella tradotti da Johann Valentin Andreae*.
XX (1977), 2 7-45

ARTAUD Antonin

Reinhold Grimm, s. unter Brecht

ASTON Louise

- 5 Lia Secci, *Louise Aston: una George Sand tedesca*.
XXI (1978), 3 23-59

BAEUMLER Alfred

Marianne Baeumler, s. unter Nietzsche.
Mazzino Montinari, s. unter Nietzsche.

- BECKER Jurek
6 R: Jurek Becker, *Irreführung der Behörden*. (Anna Pegoraro)
XVIII (1975), 2 133-37
- BENN Gottfried
7 Ferruccio Masini, *Una metafora infernale del nichilismo: «Requiem» di Gottfried Benn*.
XIX (1976), 3 37-53
- 8 Giuseppe Rizzuto, *Gottfried Benn: da «Schöpfung» a «Ein Wort»*.
XXII (1979), 1 163-71
- 9 R: Theo Meyer, *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*. (Anton Reininger)
XIX (1976), 3 149-54
- BERNHARD Thomas
10 Isabella Berthier, «Korrektur» di *Thomas Bernhard*.
XX (1977), 3 155-63
- 11 Maria Pia Crisanaz Palin, *A proposito di un libro di Thomas Bernhard*.
XXII (1979), 1 121-30
- 12 Alois Eder, *Perseveration als Stilmittel moderner Prosa. Thomas Bernhard und seine Nachfolge in der österreichischen Literatur*.
XXII (1979), 1 65-100
- 13 Sigurd Paul Scheichl, *Nicht Kritik, sondern Provokation. Vier Thesen über Thomas Bernhard und die Gesellschaft*.
XXII (1979), 1 101-119
- BIERMANN Wolf
14 Luigi Forte, *Wolf Biermann: struttura del dissenso e forme d'utopia*.
XVII (1974), 3 23-76
- BÖLL Heinrich
15 Alexander Bauer, «*Die Terroristen sind nicht die Kinder Hitlers*». *Dialog mit dem deutschen Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll*.
XX (1977), 3 109-16
- BORCHARDT Georg
R: s. unter Hermann
- BRECHT Bertolt
16 Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*.
XVII (1974), 2 5-29

- 17 Consolina Vigliero, *Un rifacimento brechtiano: «Pauken und Trompeten»*.
XVIII (1975), 1 81-97
- 18 Peter Heller, *Zum Thema Brecht und Nietzsche*.
XVIII (1975), 3 147-52
- 19 Reinhold Grimm, *Replik (con sordino)*.
XVIII (1975), 3 153-61
- 20 Reinhold Grimm, *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo*.
XIX (1976), 1 91-112
- BÜCHNER Georg
21 Renato Saviane, *Libertà e necessità. «Der hessische Landbote» di Georg Büchner*.
XIX (1976), 2 7-119
- 22 Luciano Zagari, *Segni apocalittici e critica delle ideologie nel «Woyzeck» di Büchner*.
XIX (1976), 2 121-237
- 23 Giuseppe Rocca, «La morte di Danton»: *dal testo alla messinscena*.
XIX (1976), 2 241-45
- 24 Reinhold Grimm, *Georg Büchner and the Modern Concept of Revolt*.
XXI (1978), 2 7-66
- CELAN Paul
25 Horst Künkler, «Die Abgründe streunen». *Zur Deutung zweier Gedichte des späten Celan*.
XX (1977), 3 7-50
- 26 Mario Specchio, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di Paul Celan*.
XX (1977), 3 51-83
- 27 Silvana de Lugnani, *Paul Celan: «Ich hörte sagen». Una proposta d'interpretazione*.
XXI (1978), 3 81-100
- DDR-LITERATUR
28 Forte Luigi, *Soggettività e socialismo. Annotazioni su letteratura e intellettuali nella RDT*.
XXI (1978), 2 133-53
- 29 Anna Pegoraro, *Dall'imitazione alla crisi. La donna nella letteratura della RDT*.
XXII (1979), 1 47-61

- « Der SPIEGEL »
- 30 Edgar Radtke, *Die sprachliche Verarbeitung des Sexuell-Erotischen in der deutschen Wochenpresse am Beispiel von « Der Spiegel ».*
XIX (1976), 3 99-127
- DEUTSCHE LITERATUR
- a) Perioden - Strömungen - Gattungen
- 31 R: Friedrich Gaede, *Humanismus, Barock, Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.* (Italo Battaferano)
XX (1977), 3 211-13
- 32 R: Hans Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungswesen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock.* (Italo Battaferano)
XXII (1979), 1 175-76
- 33 R: Wilfrid Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff.* (Italo Battaferano)
XXI (1978), 2 157-60
- 34 R: R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese.* (Marino Freschi)
XVII (1974), 1 171-75
- 35 R: F. Valjavec, *Storia dell'illuminismo.* (Marino Freschi)
XVII (1974), 1 185-88
- 36 R: Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen.* (Giuli Liebman)
XVIII (1975), 2 122-27
- 37 R: Dagobert De Levie, *Die Menschenliebe im Zeitalter der Aufklärung. Ein Beitrag zur Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts.* (Giuli Liebman)
XX (1977), 2 219-22
- 38 R: A. Santucci (a cura di), *Interpretazioni dell'Illuminismo.* (Marino Freschi)
XXI (1978), 3 163-65
- 39 R: F. Mehring, *Werkauswahl I. Die Deutsche Klassik und die Französische Revolution.* (Marino Freschi)
XVIII (1975), 1 189-191

- 40 R: G. Storz, *Klassik und Romantik. Eine stilgeschichtliche Darstellung.* (Marino Freschi)
XVII (1974), 1 183-85
- 41 R: Horst Denkler, *Restauration und Revolution.* (Hannes Höller)
XVII (1974), 1 165-67
- b) Motive
- 42 R: Walter Ernst Schäfer, *Anekdote-Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart.* (Italo Battaferano)
XXI (1978), 2 166-67
- 43 R: Frank Trommler, *Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick.* (Ulrike Böhmel Fichera)
XXI (1978), 3 170-71
- DEUTSCHUNTERRICHT
- 44 Lore Armaleo Popper, *Das 'verstehende Lesen' als Lernziel und als Ausgangssituation für den Globalunterricht.*
XIX (1976), 3 131-45
- 45 Claudia Liver, *Zur Lektüre im Universitätsunterricht.*
XX (1977), 2 197-215
- DORST Tancred
- 46 Anna Maria dell'Agli, *Il pubblico e il privato nell'opera di Tancred Dorst.*
XIX (1976), 3 55-70
- EICHENDORFF Joseph von
- 47 Ida Porena, *Il tempo, la notte e lo scongiuro. Per una lettura di Eichendorff.*
XVII (1974), 1 103-17
- EXILLITERATUR
- 48 Ulrike Böhmel Fichera, *Anmerkungen zur deutschen Exilliteratur.*
XXI (1978), 1 157-69
- EXPRESSIONISMUS
- 49 Ida Porena, *Le due 'logiche' degli anni venti: negazione e rigenerazione.*
XXII (1979), 2 123-29

- FEUERBACH Ludwig
- 50 Horst Künkler, *Was ist Illusion? Feuerbach - Marx - Pirandello.*
XVIII (1975), 1 117-75
- FONTANE Theodor
- 51 Klaus R. Scherpe, *Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman « Der Stechlin ».*
XXI (1978), 1 53-106
- FREIMAUREREI
- Helmut Reinalter, s. unter Jakobinismus
- GOETHE Johann W.
- 52 Renato Saviane, *Faust tra Mefistofele e lo spirito della terra. (Il problema dell'azione nell'«Urfaust» di Goethe).*
XVII (1974), 1 7-85
- 53 Italo Battaferano, *Goethe und Grimmelshausen. Leser, Publikum und mündliche Überlieferung des «Simplicissimus Teutsch».*
XVIII (1975), 2 91-108
- 54 Luciano Zagari, *Faust e la vigna di Naboth. 'Ri-specchiamento' allegorico o immagine come categoria storica?*
XVIII (1975), 2 7-61
- 55 Friedrich Rothe, *Götz oder Sickingen? Herders Kontroverse mit Goethe über «Götz von Berlichingen».*
XIX (1976), 1 127-40
- 56 Marino Freschi, *«Herz»: una parola-chiave nel lessico del giovane Goethe.*
XXI (1978), 1 7-51
- 57 Ursula Isselstein Arese, *«Dem Vater grauset's». Zur Lektüre von Goethes «Der Fischer» und «Erlkönig».*
XXII (1979), 2 7-49
- 58 Guido Morpurgo Tagliabue, *Goethe, Rousseau e la doppia «Entsagung».*
XXII (1979), 2 51-100

- GOTTSCHED Johann C.
- 59 Italo Battaferano, *Gottsched, la Neuberin e il barocco.*
XX (1977), 3 207-08
- GRASS Günter
- 60 Wilfried Thürmer, *Sedimentierte Kritik. Günter Grass' Roman «Hundejahre» unter Aspekten ästhetischer Theorie.*
XIX (1976), 1 75-88
- GRIMMELSHAUSEN Hans J.C. von
- Italo Battaferano, s. unter Goethe
- 61 Italo Battaferano, *Die Schildwacht bei Hanau. Beitrag zur Definition des Realismus bei Grimmelshausen.*
XIX (1976), 1 7-21
- 62 R: Günther Weydt, *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen.* (Italo Battaferano)
XVIII (1975), 1 191-93
- 63 R: Grimmelshausen, *Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräg mit seinem Teutsch Michel.* (Italo Battaferano)
XXI (1978), 1 175-76
- 64 R: Manfred Koschlig, *Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'. Studien zur Entstehungsgeschichte des Werkes.* (Italo Battaferano)
XXI (1978), 2 160-62
- GRYPHIUS Andreas
- 65 R: Peter Schütt, *Die Dramen des Andreas Gryphius. Sprache und Stil.* (Emilio Bonfatti)
XVII (1974), 3 143-46
- 66 R: Andreas Gryphius, *Horribilicribrifax Teutsch. Scherzspiel.* (Italo Battaferano)
XXI (1978), 1 173-75
- HANDKE Peter
- 67 Anna Maria Carpi, *Un'agiografia di Peter Handke.*
XX (1977), 3 165-74

- HEINE Heinrich
- 68 Ronald Schneider, «*Themis und Pan*». *Zu literarischer Struktur und politischem Gehalt der «Reisebilder» Heinrich Heines*. XVIII (1975), 3 7-42
- 69 Alberto Destro, *L'attesa contraddetta. La svolta finale nelle liriche del «Buch der Lieder» di Heinrich Heine*. XX (1977), 1 7-127
- 70 Joseph A. Kruse, *Die Qual dieser armen Schwäne. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion in Heinrich Heines Hamburg-Darstellung*. XX (1977), 1 131-54
- 71 R: Dolf Sternberg, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. (Alberto Destro) XVII (1974), 1 180-83
- HERDER Johann G.
- Friedrich Rothe, s. unter Goethe
- HERMANN Georg (Georg Borchardt)
- 72 R: Cornelis Geeraard van Liere, *Georg Hermann. Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes*. (Giovanni Chiarini) XIX (1976), 1 143-46
- HESSE Hermann
- 73 Margherita Versari, *La figura femminile come immagine psicagogica nell'opera di Hermann Hesse*. XXII (1979), 3 55-88
- 74 R: Ferruccio Masini, *Hermann Hesse e la moltitudine dei si*. In H.H., *L'ultima estate di Klingsor*. (Giovanni Chiarini) XXI (1978), 2 162-66
- HOFMANNSTHAL Hugo von
- 75 Cavaglià Giampiero, *Il presente mitico di Hofmannsthal*. XXII (1979), 1 7-25
- 76 R: Wolfram Mauser, *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychozoilogische Interpretation. - I conflitti di Hofmannsthal*. (Claudio Magris) XX (1977), 3 313-15

- HUMBOLDT Wilhelm v.
- 77 Fulvio Tessitore, *Humboldt, Niebuhr e la 'Decadenzeidee'*. XX (1977), 2 47-103
- Italienischer GERMANISTENVERBAND
- 78 Marianello Marianelli, *Un esperimento giusto e difficile*. XVII (1974), 1 189-98
- 79 A.D.I.L.T. *Statuto*. XVII (1974), 1 199-201
- JAHNN Hans Henny
- 80 R: Hans Henny Jahnn, *Werke und Tagebücher*. (Maria Sechi) XVIII (1975), 3 173-76
- JAKOBINISMUS
- 81 Gert Mattenklott, *Ästhetischer Überfluß und revolutionäre Askese. Zum Verhältnis von literarischem Jakobinismus und deutscher Klassik*. XXI (1978), 3 113-124
- 82 Helmut Reinalter, *Freimaurerei und Jakobinismus im Einflußfeld der Französischen Revolution in Österreich*. XXI (1978), 3 125-143
- JENS Walter
- 83 Alexander Bauer, *Vom «radikalen Bürger» und der Einheit der Nation. Literatur hat nicht mehr die fatale Bedeutung von Kabarett*. Prof. Walter Jens im Dialog mit Alexander Bauer. XXI (1978), 3 147-159
- JIDDISCH
- 84 Marino Freschi, *Nuovi studi Jiddisch*. XVIII (1975), 1 101-14
- 85 R: F. Palmieri, *La letteratura della terza diaspora. La cultura ebraica dallo Jiddisch all'Ameridish*. (Marino Freschi) XVII (1974), 1 175-80
- 86 R: Helmut Diense, Sol Liptzin, *Einführung in die jiddische Literatur*. (Marino Freschi) XXII (1979), 1 176-78

- KAFKA Franz
- 87 Bianca Maria Bornmann, *Per una interpretazione di « Der Heizer » di Kafka.*
XVIII (1975), 3 43-53
- 88 Bianca Maria Bornmann, *Tracce di una lettura flaubertiana in Kafka.*
XX (1977), 2 105-15
- 89 Ralf R. Nicolai, *Die « Johanna Brummer » - Episode in Kafkas « Amerika ».*
XXI (1978), 1 129-54
- 90 Bianca Maria Bornmann, *Ancora su Kafka e Kubin.*
XXI (1978), 3 61-80
- 91 Bianca Maria Bornmann, *Sul motivo dell'assunzione e del rifiuto nell'opera di Kafka.*
XXII (1979), 3 27-53
- KELLER Gottfried
- 92 Claudia Liver, *Bemerkungen zur Funktion des Räumlichen in Kellers « Martin Salander ».*
XXI (1978), 2 67-88
- KLASSIK
- Gert Mattenklott, s. unter Jakobinismus.
- KLEIST Heinrich v.
- 93 Marie Luise Wandruszka, *Kommunikationsstrukturen in Kleists « Penthesilea ».*
XX (1977), 3 129-52
- KNIGGE Adolf v.
- 94 Emilio Bonfatti, *Il ritorno di Knigge in Italia. La traduzione italiana di « Über den Umgang mit Menschen ».*
XXI (1978), 3 7-22
- KRAUS Karl
- 95 R: Christian J. Wagenknecht, *Das Wortspiel bei Karl Kraus.* (Bianca Cetti Marinoni)
XIX (1976), 3 154-60
- KUBIN Alfred
- Bianca Maria Bornmann, s. unter Kafka

- LAVATER Johann Caspar
- 96 Giuli Liebman Parrinello, *La fisiognomica di Johann Caspar Lavater.*
XXII (1979), 3 7-26
- LESSING Gotthold E.
- 97 R: Siegfried Seifert, *Lessing-Bibliographie.* (Italo Battafarano)
XVIII (1975), 3 165-67
- LENZ Michael R.
- 98 Giuli Liebman, *Werther fra impegno morale e autonomia estetica nei « Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers » di J.M.R. Lenz.*
XVIII (1975), 1 7-18
- LICHTENBERG Georg Christoph
- 99 R: Rudolf Jung, *Lichtenberg-Bibliographie.* (Italo Battafarano)
XVIII (1975), 2 128-29
- LITERATUR u. LITERATURWISSENSCHAFT
- 100 Horst Künkler, *Hermeneutik und Literaturwissenschaft.*
XVII (1974), 3 79-139
- 101 Alberto Destro, *Letteratura, scuola, ideologia. Contributo a una discussione.*
XVIII (1975), 1 179-85
- 102 R: Rolf Kloepfer, *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente.* (Edgar Radtke)
XIX (1976), 3 160-63
- LYRIK nach 1945
- 103 Walter Hinderer, *Verlust der Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung der westdeutschen Lyrik nach 1945.*
XX (1977), 2 117-67
- MANN Heinrich
- 104 Giovanni Chiarini, *Heinrich Mann e la miniaturizzazione dello spazio.*
XXII (1979), 2 101-20
- 105 Giovanni Chiarini, *Alcuni recenti studi su Heinrich Mann.*
XXII (1979), 3 141-52

- 106 R: Marian Olona, *Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892-1933*. (Giovanni Chiarini)
XVIII (1975), 2 129-33
MANN Thomas
- 107 Peter Heller, *Über Realismus und Symbolismus im Werk Thomas Manns*.
XVIII (1975), 1 19-80
- 108 Karl Pestalozzi, *Thomas Mann und « der Brunnen der Vergangenheit »*.
XVIII (1975), 2 63-87
- 109 Anna Macchi Giubertoni, *Strawinsky ovvero la parodia come solitudine alternativa nel « Doktor Faustus » di Thomas Mann*.
XXI (1978), 1 107-27
- 110 Ida Porena, *La 'novella' Peeperkorn nel contesto dello « Zaubenberg » e oltre*.
XXII (1979), 1 27-46
MEHRING Franz
R: Franz Mehring, s. unter Deutsche Literatur
MERCK Heinrich J.
- 111 R: Norbert Haas, *Spätaufklärung. Johann Heinrich Merck zwischen Sturm und Drang und Französischer Revolution*. (Bianca Cetti Marinoni)
XXI (1978), 3 165-68
MEYER Conrad F.
- 112 Claudia Liver, *Conrad Ferdinand Meyer: « Gustav Adolfs Page ». Versuch einer Interpretation*.
XIX (1976), 3 7-36
MUSIL Robert
- 113 Giulio Schiavoni, *L'insufficienza dell'intellettuale. Musil tra fenomenologia e comunicazione*.
XVIII (1975), 3 55-94
- 114 Fabrizio Cambi, *Problemi della narrativa del primo Musil*.
XXII (1979), 3 91-122

- NESTROY Johann
- 115 R: Alberto Destro, *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy*. (Giorgio Cusattelli)
XVII (1974), 1 167-71
- NEUBERIN
- Italo Battafarano, s. unter Gottsched
- NIEBUHR Berthold G.
Fulvio Tessitore, s. unter Humboldt
- NETZSCHE Friedrich
Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 16)
- 116 Ferruccio Masini, *Friedrich Nietzsche e la 'fisologia del tragico'*.
XVII (1974), 2 31-48
- 117 Mazzino Montinari, *Appunti su Nietzsche e il Nazionalsocialismo. (L'interpretazione di Alfred Baeumler)*.
XVII (1974), 2 49-71
- 118 Jörg Salaquarda, *Gesundheit und Krankheit bei Friedrich Nietzsche*.
XVII (1974), 2 73-108
- 119 Aldo Venturelli, *Liberazione e/o razionalizzazione. Appunti su alcune recenti interpretazioni italiane di Nietzsche*.
XVII (1974), 2 109-49
Peter Heller, s. unter Brecht
Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 19)
- 120 Marianne Baeumler, *Bemerkungen zu M. Montinari « Interpretation Alfred Baeumler »*.
XX (1977), 3 117-22
- 121 Mazzino Montinari, *Bibliographische Bemerkung zu den Bemerkungen der Frau Marianne Baeumler*.
XX (1977), 3 123-25
- 122 Jörg Salaquarda, *Der Standpunkt des Ideals bei Lange und Nietzsche*.
XXII (1979), 1 133-60

ÖSTERREICHISCHE LITERATUR

- 123 Claudio Magris, *Il significato latitante*.
XX (1977), 3 87-107
- PIRANDELLO Luigi
Horst Künkler, s. unter Feuerbach
- PLENZDORF Ulrich
- 124 Anna Maria dell'Agli, *L'ultimo Werther. Introduzione alla discussione*.
XVIII (1975), 3 99-106
- 125 Anna Pegoraro, *Ulrich Plenzdorf: «Die neuen Leiden des jungen W.»*.
XVIII (1975), 3 107-17
- 126 Giorgio Manacorda, *Plenzdorf, la cucina del laboratorio*.
XVIII (1975), 3 119-27
- 127 Cesare Cases, *Plenzdorfs entsublimierter Werther*.
XVIII (1975), 3 129-43
- REIMANN Brigitte
- 128 Anna Pegoraro, *La prosa nella RDT: Brigitte Reimann, «Franziska Linkerhand»*.
XX (1977), 3 183-95
- ROTH Joseph
- 129 Marino Freschi, *La parola di Joseph Roth. In nota a «Lontano da dove» di Claudio Magris*.
XVII (1974), 1 121-36
- 130 Guido Morpurgo Tagliabue, *L'autonomia letteraria di Joseph Roth*.
XXI (1978), 2 89-129
- SAIKO George
- 131 Zsuzsa Széll, *Die Haltung des Gastes. Zum Problem der epischen Ironie bei George Saiko*.
XX (1977), 3 197-204
- SCHILLER Friedrich J.
- 132 Ferruccio Masini, *Statuto ideologico della classicità in Friedrich Schiller*.
XVII (1974), 1 87-101

SCHULLITERATUR

- 133 Giovanni Chiarini, *Letteratura e scuola nella recente editoria tedesca: fra best-seller e messaggio*.
XX (1977), 2 171-94
- 134 R: Thomas Bertschinger, *Das Bild der Schule in der deutschen Literatur zwischen 1890-1914*. (Giovanni Chiarini)
XVIII (1975), 3 167-73
- TRAKL Georg
- 135 Giuseppe Dolei, *Trakl e Rimbaud*.
XVII (1974), 1 139-62
- 136 Ida Porena, *Variazioni su «Nacht und Schweigen». Note di ermeneutica trakliana*.
XVII (1974), 3 7-22
- TRIVIALLITERATUR
- 137 Leif Ludwig Albertsen, *Über den sinnvollen Umgang mit der wenig hohen Literatur*.
XIX (1976), 3 73-95
- VULPIUS Christian August
- 138 Götz Großklaus, *Christian August Vulpius*.
XVIII (1975), 2 109-16
- WACKENRODER Wilhelm H.
- 139 Luciano Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder*.
XIX (1976), 1 23-73
- WALSER Robert
- 140 Renata Buzzo Margari, *Il teatro-menzogna: i 'Dramolets' di Robert Walser*.
XXII (1979), 3 123-38
- WOLF Christa
- 141 Anna Pegoraro, *La prosa nella RDT: Christa Wolf, «Kindheitsmuster»*.
XX (1977), 3 175-83
- ZESEN Philipp von
- 142 R: Karl F. Otto Jr., *Philipp von Zesen. A Bibliographical Catalogue*. (Italo Battafarano)
XVIII (1975), 2 119-22
- ZWANZIGER JAHRE
Ida Porena, s. unter Expressionismus
(zusammengestellt von Giovanni Chiarini - Napoli)

GIULI LIEBMANN PARRINELLO, *La fisiognomica di J.C. Lavater.*

I *Physiognomische Fragmente* di Lavater vengono situati nel quadro dell'«età dei lumi» attraverso l'avvicinamento della fisiognomica alle «sciences de l'homme», sottolineandone inoltre la portata europea e la ricezione protratta nel tempo. L'innegabile componente teologica non prevale sull'interesse per l'uomo ispirato alla tolleranza e alla filantropia.

GIULI LIEBMANN PARRINELLO, *J.C. Lavaters Physiognomik.*

Lavaters *Physiognomische Fragmente* werden im Rahmen der Aufklärung dargelegt, die Physiognomik mit den «sciences de l'homme» in Verbindung gebracht. Betont werden außerdem ihre europäische Tragweite und verlängerte Rezeption. Die unbestreitbare theologische Komponente überwiegt nicht das von Toleranz und Menschenliebe bestimmte Interesse am Menschen.

BIANCA MARIA BORNMANN, *Sul motivo dell'assunzione e del rifiuto nell'opera di Kafka.*

Sulla base di due passi, in cui Kafka usa i termini «Aufnahme» e «Abweisung» per rappresentare rispettivamente la propria capacità e incapacità di scrivere, si è tentato di dare una interpretazione del motivo dell'assunzione e del rifiuto ricorrente nell'opera letteraria.

BIANCA MARIA BORNMANN, *Das Motiv der Aufnahme und der Abweisung im Werk Kafkas.*

Auf Grund von zwei Stellen, wo die Bezeichnungen «Aufnahme» und «Abweisung» von Kafka zur Darstellung der eigenen dichte-

rischen Fähigkeit bzw. Unfähigkeit gebraucht werden, ist eine Deutung des im literarischen Werk vorhandenen Motivs der Aufnahme und der Abweisung versucht worden.

MARGHERITA VERSARI, *La figura femminile come immagine psicagogica nell'opera di Hermann Hesse.*

La natura, quale polo opposto allo spirito, trova espressione simbolica nella figura femminile e, in particolare, in quella materna. La donna è guida dei protagonisti hessiani verso la riscoperta dell'archetipo della madre, della *Urmutter*, che è totalità e identità fra Caos e Cosmos.

MARGHERITA VERSARI, *Die Gestalt der Frau als psychagogisches Bild im Werk H. Hesses.*

Als dem Geiste entgegengesetzter Pol findet bei Hesse die Natur symbolischen Ausdruck in der weiblichen Gestalt und im besonderen in jener der Mutter. Die Frau führt Hesses Hauptpersonen zur Wiederentdeckung des mütterlichen Archetypus, der *Urmutter*, die die Totalität und zugleich die Identität des Chaos mit dem Chosmos darstellt.

RENATA BUZZO MARGARI, *Il teatro-menzogna: i «Dramolets» di Robert Walser.*

Si può dire che il teatro sia per Walser un punto di riferimento costante e una forte tentazione, anche sul piano autobiografico. Pure, i suoi otto «Dramolette» non si possono certo ritenere destinati direttamente al palcoscenico. Ricalcati su trame risapute, essi ripropongono gli eterni temi walseriani: la ricerca di «Geborgenheit» che traspare già nel linguaggio, l'ossessione del servire, l'esitazione di fronte alla scelta di ruoli prefissati, la problematica del «Taugenichts», l'attenzione ostentata per tutto ciò che è «nebensächlich», eccetera.

Il fascino del teatro sta per Walser proprio nel proporre consapevolmente il reale come finzione del reale, nell'essere una «menzogna dorata» che inonda la realtà umana di una luce improbabile ma affascinante: e nel fatto che, proprio per questo, la rivela per quella menzogna che è.

RENATA BUZZO MARGARI, *Das Theater als Lüge: Robert Walsers «Dramolets».*

Es läßt sich sagen, das Theater ist für Walser ein steter Bezugspunkt und eine große Versuchung, auch im Autobiographischen. Trotzdem sind seine 8 Dramolette gewiß nicht unmittelbar für die Bühne bestimmt. Ihre Fabeln sind allbekannt und ihre Themen sind die Themen, die uns aus den übrigen Walserschen Werken vertraut sind: die Suche nach Geborgenheit, die schon an der Sprache abzulesen ist; die quälende «Dieneridee»; die Scheu vor scharfer Rollenverteilung; das Taugenichts-Problem; das betonte Augenmerk auf das Nebensächliche, usw.

Das Faszinierende bei dem Theater besteht für Walser darin, daß es bewußt das Wirkliche als Fiktion des Wirklichen darstellt, daß es eine «goldene Lüge» ist, welche das Menschenleben mit einem fragwürdig-reizenden Licht begießt: und dabei dasselbe als die Lüge entlarvt, die es eben ist.

FABRIZIO CAMBI, *Problemi della narrativa nel primo Musil.*

L'articolo si pone lo scopo di precisare la concezione musiliana della «novella» sulla base della distinzione di generi letterari delineata dall'autore nei diari e in alcuni saggi. Lo stretto rapporto tra l'opera letteraria e gli approfondimenti teorico-diaristici dei presupposti estetici viene verificato nei racconti giovanili *Vereinigungen*, di cui si offre una chiave di lettura che lascia intravedere tra il racconto breve e il romanzo più che un'inconciliabilità un'evoluzione nel tormentato itinerario poetico dello scrittore.

FABRIZIO CAMBI, *Probleme der Erzählkunst im frühen Musil.*

Im vorliegenden Artikel soll Musils Auffassung der «Novelle» aufgrund der Unterscheidung literarischer Gattungen präzisiert werden, die er in den Tagebüchern und in einigen Aufsätzen entworfen hat. Die enge Beziehung zwischen dem literarischen Werk und den in den Tagebüchern erarbeiteten ästhetischen Voraussetzungen wird an Hand der frühen Erzählungen *Vereinigungen* überprüft. Es wird ein Schlüssel zur Lektüre angeboten, der eher eine Entwicklung auf dem quälenden dichterischen Weg des Schriftstellers ahnen läßt, als eine Unvereinbarkeit zwischen Kurzgeschichte und Roman.

CAMBI

- ACME
 ACTA LINGUISTICA
 ACTA LITERARIA
 ANNALI dell'UNIVERSITA di FELTRE
 ANNALI dell'UNIVERSITA' di LECCE
 ANNALI Fac. di Lett. e Filos. UNIVERSITA' di NAPOLI
 ANNALI IST. STORICO ITALO-GERM. TRENTO
 ANNALI dell'UNIVERSITA' di VENEZIA
 ATTEMPTO
 AURORA-JAHRBUCH
 BEITRÄGE ZUR NAMENFORSCHUNG
 BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SPRACHE UND
 LITERATUR
 BODLEIAN LIBRARY RECORD
 BUCKNELL REVIEW
 COMPARATIVE LITERATURE
 DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE
 DOITSU BUNGAKU
 DURHAM UNIVERSITARY JOURNAL
 ECO della STAMPA
 ENGLISH STUDIES
 ETUDES GERMANIQUES
 GERMAN LIFE AND LETTERS
 GERMANICA WRATISLAVIENSIA
 GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT
 GERMANISTISCHE MITTEILUNGEN
 GOETHE-JAHRBUCH
 GRILLPARZER-JAHRBUCH
 HEBBEL-JAHRBUCH
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN
 HEINE-JAHRBUCH
 JAHRBUCH DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN
 GÖTTINGEN
 JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS
 WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER KARL-MAX-
 UNIVERSITÄT - LEIPZIG

MANUSCRIPTA
 MODERN LANGUAGE REVIEW
 MONATSHEFTE - WISCONSIN
 MUTTERSPRACHE
 NEOPHILOLOGUS
 NIEDERDEUTSCHE MITTEILUNGEN
 PHILOLOGICAL QUARTERLY
 RICE UNIVERSITY STUDIES
 RINASCIMENTO
 SCHRIFTEN DER THEODOR-STORM-GESELLSCHAFT
 STUDI GERMANICI
 SICULORUM GYMNASIUM
 STUDIA GERMANICA GANDESIA
 STUDIES IN ENGLISH LITERATURE
 STUDIES IN PHILOLOGY
 TEXT & KONTEXT
 VITA E PENSIERO
 WEIMAR BEITRÄGE
 WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER E.-MORITZ-ARNDT-
 -UNIVERSITÄT - GREIFSWALD
 ZEITSCHRIFT FÜR KULTURAUSTAUSCH

PUBBLICAZIONI VARIE DELLE UNIVERSITA' DI:

BASEL
 BELFAST
 BERN
 BONN
 FRANKFURT a.M.
 FREIBURG i.B.
 ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT-FREIBURG
 HAMBURG
 HALLE
 HELSINKI
 INNSBRUCK (Institut der Leopold-Franzens-Universität)
 KIEL
 MAINZ (Johannes-Gutenberg-Universität)
 MÜNCHEN
 OHIO STATE UNIV.
 STANDFORT
 STUTTGART
 TÜBINGEN
 UTRECHT
 WIEN

LIBRI RICEVUTI

- OTTO LUDWIG, *Die Heiterei*, Berlin 1978.
 LUIGI QUATTROCCHI, *Il mito di Arminio. I - Da Hutten a Lohenstein*, Napoli 1979.
 HERMANN SUDERMANN, *Litauische Geschichten*, Berlin u. Weimar 1979.
 CHRISTA WOLF, *Fortgesetzter Versuch*, Leipzig 1979.
 DIETER NOLL, *Kippenberg*, Berlin u. Weimar 1979.
 BEATE MORGENSTERN, *Jenseits der Allee*. Geschichten, Berlin/Weimar 1979.
 KURT NEHEIMER, *Der Mann, der Michael Kohlhaas wurde*, Berlin 1979.
 HARRY THÜRK, *Der Gaukler*. Roman, Berlin 1979 (2 Bde).
Probleme der Literaturinterpretation, Leipzig 1978.
 ERIK NEUTSCH, *Der Friede im Osten*, Halle/Leipzig 1978.
 DOROTHEA BERGSTRAESSER, *Alexander Block und «Die Zwölf»*, Heidelberg 1979.
 NORBERT HONSA, *Moderne Unterhaltungsliteratur*, Wroclaw 1978.
 HERBERT NACHBAR, *Keller der alten Schmiede*, Roman, Berlin 1979.
 CHRISTINE WOLTER, *Die Hintergrundperson oder Versuche zu lieben*, Berlin/Weimar 1979.
 ERIK NEUTSCH, *Zwei leere Stühle*. Novelle, Halle/Leipzig 1979.
 H. ORLOWSKIEGO, *Österreichisch-polnische literarische Nachbarschaft*, Poznan 1979.
 AKADEMIE DER WISS., *Literarisches Leben in der DDR 1945 bis 1960*, Berlin 1979.
 OSKAR SEIDLIN, *Versuche über Eichendorff*, Göttinnen 1978.
 WOLFGANG GÖDRICH, *Der antinomische Konflikt in Musils Novelle «Tonka»*, Diss. Basel 1978.
 HERBERT SCURLA, *Begegnungen mit Rahel. Der Salon der Rahel Levin*, Berlin 1978.
 GERALD BISINGER, *Fragmente zum Ich*, Torino 1977.
 A. GRUBER BENCO (a cura di), *Atti del sesto Convegno (29-30 settembre 1977)*, Duino 1979.
 GISELA EMRICH, *Der Schicksalsbegriff in den Dichtungen W. von Eschenbach im Vergleich zu den Werken H. v. Aue, G. v. Strassburg und dem Nibelungenlied*, Diss. Frankfurt 1978.
 RUTH GARSTKA, *Untersuchungen zu Konrad v. Würzburg Versroman «Partonopier und Meliur»* Diss. Tübingen, Berlin 1979.

- DIETER COURT, *Argumentative und narrative Texte in der Prosa Heines*, Diss. Frankfurt/Main 1979.
- EICHENDORFF GESELLSCHAFT, *Liederbuch für deutsche Künstler*, Würzburg 1978.
- LOTHAR BAUMANN, *Die erzählende Prosa der deutschsprachigen Dadaisten*, Diss. Mainz, 1977.
- WERNER HECHT, *Brecht im Gespräch, Diskussionen und Dialoge*, Berlin 1977.
- HANS KOCH, *Kultur - was, wozu, für wen*, Berlin 1979.
- BRECHT 1978. *Brecht-Dialog. Kunst und Politik 10-15 Februar 1978*, Berlin 1979.
- Geschichte der deutschen Literatur. Vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis 1789*, Bd. 6, Berlin 1979.
- Geschichte der deutschen Literatur. Von 1789 bis 1830*. Bd. 7, Berlin 1978.
- HERMANN HETTNER, *Geschichte der deutschen Literatur im achzehnten Jahrhundert*, 2 Bde, Berlin/Weimar 1979.
- BONFATTI EMILIO, *La « Civil-conversazione in Germania »*. Letteratura del comportamento da Stefano Guazzo a Adolph Knigge 1574-1788, Udine 1979.
- Mit Goethe durch das Jahr*, Zürich und München 1979.
- ERWIN ARNDT, WERNER HERDEN (u.a.), *Probleme der Literaturinterpretation*, Leipzig 1978.
- DIETER COURT, *Argumentative und narrative Texte in der Prosa Heines*, Diss. Frankfurt/M. 1979.
- Der österreichische Bibliothekskatalog 1978*, Wien 1978.
- RENÉ FUCHS, *Origine e sviluppo storico della lingua tedesca*, Bologna 1979.
- ÖSTERREICHISCHES THEATERMUSEUM, *Operette in Wien*, Wien 1979.
- WEE-KONG KOH, *Der Wandlungsprozeß der Landschaftsgestaltung in der Lyrik Georg Trakls. Versuch einer Interpretation auf Grund der Varianten*, Diss. Tübingen 1979.

INDICE DELL'ANNATA XX (1979)

ARTICOLI E SAGGI

	N.	pag.
Bianca Maria Bornmann, <i>Sul motivo dell'assunzione e del rifiuto nell'opera di Kafka</i>	3	27-53
Giampiero Cavaglià, <i>Il presente mitico di Hofmannsthal</i>	1	7-25
Giovanni Chiarini, <i>Heinrich Mann e la miniaturizzazione dello spazio</i>	2	101-120
Ursula Isselstein Arese, <i>« Dem Vater grauset's ». Zur Lektüre von Goethes « der Fischer » und « Erbkönig »</i>	2	7-49
Giuli Liebman Parrinello, <i>La fisiognomica di J.C. Lavater</i>	3	7-26
Guido Morpurgo Tagliabue, <i>Goethe, Rousseau e la doppia « Entsagung »</i>	2	51-100
Anna Pegoraro, <i>Dall'imitazione alla crisi. La donna nella letteratura della RDT</i>	1	47-61
Ida Porena, <i>La « novella » Peeperkorn nel contesto dello « Zauberberg » e oltre</i>	1	27-46
Margherita Versari, <i>La figura femminile come immagine psicagogica nell'opera di Hermann Hesse</i>	3	55-88

RICERCHE ED ESPERIMENTI

Renata Buzzo Margari, <i>Il teatro-menzogna: i « Dramolets » di Robert Walser</i>	3	123-138
Fabrizio Cambi, <i>Problemi della narrativa del primo Musil</i>	3	91-122
Maria Pia Crisanaz Palin, <i>A proposito di un libro su Th. Bernhard</i>	1	121-130
Alois Eder, <i>Perseveration als Stilmittel moderner Prosa. Th. Bernhard und seine Nachfolge in der österreichischer Literatur</i>	1	65-100
Sigurd Paul Scheichl, <i>Nicht Kritik sondern Provokation. Vier Thesen über Th. Bernhard und die Gesellschaft</i>	1	101-119

NOTE E RASSEGNE

- Giovanni Chiarini, *Alcuni recenti studi su Heinrich Mann* 3 141-152
 Ida Porena, *Le due 'logiche' degli anni venti: negazione e rigenerazione* 2 123-129
 Giuseppe Rizzuto, *Gottfried Benn: da «Schöpfung» a «Ein Wort»* 1 163-171
 Jörg Salauarda, *Der Standpunkt des Ideals bei Lange und Nietzsche* 1 133-160

RECENSIONI

- Helmut Dinse - Sol Liptzin, *Einführung in die jiddische Literatur* (Marino Freschi) 1 176-178
 Guillaume van Gemert, *Die Werke des Aegidius Albertinus* (1560-1620) (Italo Battafarano) 2 133-134
 Hans Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock* (Italo M. Battafarano) 1 175-176

REGISTER

- Studi Tedeschi, *Register 1974-1979* (Giovanni Chiarini) . 3 153-169

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- BIANCA MARIA BORNMANN, Lingua e Lett. Tedesca, Università d. Studi, Firenze
 RENATA BUZZO MARGARI, Lingua e Lett. Tedesca, Università d. Studi, Torino
 FABRIZIO CAMBI, Lett. Tedesca, Fac. Lett. e Filos., Università d. Studi, Pisa
 GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Lett. Tedesca, Ist. Universitario Orientale, Napoli
 GIULI LIEBMAN PARRINELLO, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Magistero, Roma
 MARGHERITA VERSARI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Magistero, Università d. Studi, Bologna

COLLABORATORI AL PRESENTI FASCICOLO

FRANCA MARIA BORKHARDT, Lingua e Lettere, Università di Studi, Firenze

RENATA BUZZO MARZARI, Lingua e Lettere, Università di Studi, Torino

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli

GIULIO LUBIANI PARRINELLO, Lingua e Lettere, Facoltà di Magistero, Roma

MARIONETTA VERBANI, Lingua e Lettere, Facoltà di Magistero, Università di Studi, Bologna

