

# SAGGI

Questo volume viene pubblicato grazie ai contributi del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature moderne e comparate dell'Università di Torino e del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Catania (progetto PRIN 2006)

# IL SAGGIO TEDESCO DEL NOVECENTO

*A cura di*

MASSIMO BONIFAZIO, DANIELA NELVA, MICHELE SISTO

Le Lettere

*In copertina: Wolfgang Nieblich, Buchweizen, 1983.*

*per Anna Chiarloni*



## INDICE GENERALE

Introduzione. . . . .	p.	XI
Inferno IV. Limbus <i>di Volker Braun</i> . . . . .	»	XVII
György Lukács, L'anima e le forme (Die Seele und die Formen), 1911 <i>di Maurizio Pirro</i> . . . . .	»	1
Lily Braun, Memorie di una socialista (Memoiren einer Sozialistin), 1909-1911 <i>di Guido Massino</i> . . . . .	»	11
Alfred Döblin, Anima e corpo (Leib und Seele), 1914 <i>di Giulia Cantarutti</i> . . . . .	»	23
Thomas Mann, Considerazioni di un impolitico (Betrachtungen eines Unpolitischen), 1918 <i>di Massimo Bonifazio</i> . . . . .	»	33
Walter Benjamin, Le affinità elettive (Goethes Wahlverwandschaften), 1921-22 <i>di Alberto Destro</i> . . . . .	»	41
Karl Kraus, Untergang der Welt durch schwarze Magie, 1922 <i>di Anton Reininger</i> . . . . .	»	49
Georg Lukács, Geschichte und Klassenbewußtsein, 1923 <i>di Jochen Vogt</i> . . . . .	»	63
Egon Erwin Kisch, Il reporter scatenato (Der rasende Reporter), 1924 <i>di Antonella Gargano</i> . . . . .	»	75
George Grosz / Wieland Herzfelde, L'arte è in pericolo (Die Kunst ist in Gefahr), 1925 <i>di Giulio Schiavoni</i> . . . . .	»	85
Else Lasker-Schüler, Ich räume auf!, 1925 <i>di Ursula Isselstein</i> . . . . .	»	97

- Arnold Zweig, Calibano ovvero Politica e passione  
(Caliban oder Politik und Leidenschaft), 1927  
*di Fabrizio Cambi* . . . . . p. 107
- Kurt Tucholsky, Deutschland, Deutschland über Alles,  
1929 *di Susanna Böhme-Kuby* . . . . . » 115
- Alfred Döblin, Conoscere e cambiare! (Wissen und  
Verändern!), 1931 *di Luca Zenobi* . . . . . » 125
- Lion Feuchtwanger, Moskau 1937, 1937  
*di Ian Wallace* . . . . . » 135
- Walter Benjamin, Infanzia berlinese intorno al  
millenovecento (Berliner Kindheit um  
neunzehnhundert), 1938 *di Luigi Forte* . . . . . » 143
- Carl Gustav Jung, Psicologia dell'archetipo del fanciullo  
(Zur Psychologie des Kindarchetypus), 1940  
*di Sandra Bosco Colettos* . . . . . » 153
- Stefan Zweig, Il mondo di ieri (Die Welt von Gestern),  
1942 *di Francesca Tucci* . . . . . » 165
- Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, Dialektik der  
Aufklärung, 1947 *di Wolfgang Emmerich* . . . . . » 173
- Max Frisch, Tagebuch 1946-1949, 1950  
*di Eva Bauer Lucca* . . . . . » 183
- Günther Anders, Kafka: pro e contro (Kafka: pro und  
contra), 1951 *di Michele Sisto* . . . . . » 191
- Gottfried Benn, Problemi della lirica (Probleme der  
Lyrik), 1951 *di Maria Fancelli* . . . . . » 203
- Martin Heidegger, Il linguaggio nella poesia (Die Sprache  
im Gedicht), 1953 *di Chiara Sandrin* . . . . . » 215
- Theodor W. Adorno, Interpunzione (Satzzeichen), 1956  
*di Marcella Costa* . . . . . » 227
- Arno Schmidt, Sulle tracce del Sig. Schnabel (Herrn  
Schnabels Spur), 1956 *di Alessandro Fambrini* . . . . . » 237



- Peter Szondi, Teoria del dramma moderno (Theorie des modernen Dramas), 1956 *di Giuseppe Dolei* . . . . . p. 253
- Ingeborg Bachmann, Letteratura come utopia (Frankfurter Vorlesungen), 1960 *di Antonio Castore* . . . . . » 261
- Elias Canetti, Massa e potere (Masse und Macht), 1960 *di Hermann Dorowin*. . . . . » 269
- Paul Celan, Il meridiano (Der Meridian), 1960 *di Camilla Miglio* . . . . . » 279
- Siegfried Kracauer, Film: ritorno alla realtà fisica (Theory of Film. The Redemption of Physical Reality), 1960 *di Manuela Poggi* . . . . . » 293
- Hannah Arendt, La banalità del male (Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil), 1963 *di Rita Svandrlík* . . . . . » 301
- Herbert Marcuse, L'uomo a una dimensione (One-Dimensional Man), 1964 *di Pier Carlo Bontempelli*. . . » 309
- Jean Améry, Intellettuale ad Auschwitz (Jenseits von Schuld und Sühne), 1966 *di Riccardo Morello* . . . . . » 325
- Peter Bichsel, La Svizzera dello svizzero (Des Schweizers Schweiz), 1967 *di Anna Fattori*. . . . . » 337
- Hans Magnus Enzensberger, Poesia e politica (Poesie und Politik), 1962 – Volker Braun, Politica e poesia (Politik und Poesie), 1971 *di Domenico Mugnolo*. . . . . » 347
- René Wellek, La crisi della storia letteraria (The Fall of Literary History), 1973 *di Franco Marengo*. . . . . » 357
- Ulrike Meinhof, La dignità dell'uomo è violabile (Die Würde des Menschen ist antastbar), 1980 *di Matteo Galli*. . . . . » 365
- Christa Wolf, Premesse a Cassandra (Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra), 1983 *di Daniela Nelva*. . . » 377

Rainer Werner Fassbinder, I film liberano la testa (Filme befreien den Kopf), 1984 <i>di Silvia Ulrich</i> . . . . .	p. 387
Hans Magnus Enzensberger, Ah, Europa! (Ach, Europa!), 1987 <i>di Arturo Larcati</i> . . . . .	» 395
Jurek Becker, Warnung vor dem Schriftsteller, 1990 <i>di Hannes Krauss</i> . . . . .	» 407
Robert Menasse, Il paese senza qualità (Das Land ohne Eigenschaften), 1992 <i>di Luigi Reitani</i> . . . . .	» 415
Botho Strauss, Sale e si espande il canto del capro (Anschwellender Bocksgesang), 1993 <i>di Giusi Zanasi</i> . . . . .	» 423
Peter Handke, Un viaggio d'inverno (Eine winterliche Reise), 1996 <i>di Giovanna Cermelli</i> . . . . .	» 437
W. G. Sebald, Luftkrieg und Literatur, 1999 <i>di Gerhard Friedrich</i> . . . . .	» 449
Wolfgang Hilbig, Lieber Lord Chandos, 2002 <i>di Hans-Christian Stillmark</i> . . . . .	» 459
Christoph Hein, Ma quel folle lo impedisce (Aber der Narr will nicht), 2004 <i>di Maria Anna Massimello</i> . . . . .	» 467
Cara Anna <i>di Claudio Magris</i> . . . . .	» 479
Tabula gratulatoria . . . . .	» 481
Indice dei nomi . . . . .	» 483
Indice degli autori . . . . .	» ??

## INTRODUZIONE

Svariati sono gli impulsi che hanno portato alla nascita di questo volume. Il primo riguarda la sua dedicataria, Anna Chiarloni, alla quale siamo legati da un debito di riconoscenza accademica e personale; la scelta del tema è infatti connessa alla sua figura di mediatrice fra la cultura tedesca e quella italiana e alla sua ricerca, sempre attenta alla dimensione sociale e politica della letteratura. Tenendo presente questo orientamento abbiamo pensato a una raccolta di contributi su un genere poco studiato in quanto tale, ossia il saggio. La consuetudine accademica degli “studi in onore di” ci è sembrata l’occasione opportuna per proporre ai lettori, non solo docenti o studenti, un volume sul saggismo di lingua tedesca del Novecento che proseguisse idealmente la serie iniziata con *Il romanzo tedesco del Novecento* (studi in onore di Ladislao Mittner, Einaudi 1973) e proseguita con *Poesia tedesca del Novecento* (studi in onore di Cesare Cases, Einaudi 1990), peraltro curato dalla stessa Anna Chiarloni insieme a Ursula Isselstein. A completare questa panoramica sui generi letterari, che documenta gli interessi ormai molto ampi della germanistica italiana, è opportuno citare almeno altri due volumi: *Il teatro tedesco del Novecento* a cura di Marino Freschi (CUEN 1998) e *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, curato da Matteo Galli (Le Lettere 2004).

Ci sembrava interessante – e questo è il secondo impulso – indagare il saggio quale genere dialogico per eccellenza, attraverso il quale gli intellettuali escono allo scoperto e, senza creare mondi alternativi a quello reale, si mettono direttamente in relazione col contesto comunicativo e sociale della loro epoca attraverso la riflessione e l’interpretazione. Se nella germanistica in lingua tedesca esiste una consolidata tradizione di ricerca che ha prodotto studi sistematici come *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und*

*Ästhetik einer literarischen Gattung* (Luchterhand 1966) di Ludwig Rohner e *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno* (Vandenhoeck & Ruprecht 1999) di Christian Schärf, in Italia la riflessione sul saggio ha visto una certa fioritura solo negli ultimi anni. Ne sono testimonianza *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* (Marsilio 2002) di Alfonso Berardinelli e il volume recentemente curato da Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario* (Il Mulino 2007), che esplora varie esperienze europee e americane. Mancava tuttavia, al di là dell'utile antologia *Il saggio nella cultura tedesca del '900* (Cappelli 1989) curata da Stefano Benassi e Paolo Pullega, un'opera che si occupasse specificamente dell'area linguistica tedesca nei suoi singoli esiti. L'idea di fondo che ci ha guidati è stata pertanto quella di creare una sorta di portolano, un agile strumento di studio e di consultazione che consentisse, caso per caso, di individuare radici, filiazioni, connessioni e percorsi di opere il cui influsso sulla storia della cultura è stato a tratti dirompente.

Il problema iniziale con cui ci siamo dovuti confrontare è stato quello di stabilire che cosa sia un saggio. Le definizioni storiche (e correnti) coprono una gamma che va da un massimo di normatività, nei noti scritti sul saggio di Lukács e di Adorno – ma si pensi anche a Kassner, Benjamin, Max Bense e numerosi altri –, all'uso residuale dell'etichetta “saggio” per indicare pressoché qualsiasi forma di prosa non finzionale. Sceglie questa via, certo di maggiore attrattiva commerciale, l'antologia *Der Kanon* curata da Marcel Reich-Ranicki per lo Insel-Verlag nel 2006: nei cinque tomi dedicati all'*Essay* compaiono 255 saggi di 166 autori, da Lutero a Günter Grass, da Beethoven a Willy Brandt. Nel giustificare questa scelta Reich-Ranicki si sofferma sulle differenze tra *Essay* e giornalismo culturale (*Feuilleton*), presentando quest'ultimo come il «fratello minore, degenerato, certo simpatico ma frivolo del saggio» (p. 15). Difficile non sospettare che il *Feuilletonist* Reich-Ranicki parli *pro domo sua* – sospetto del resto confermato dal fatto che il penultimo saggista dell'antologia (prima di Durs Grünbein) è a sua volta un *Feuilletonist*, Frank Schirrmacher, successore di Reich-Ranicki alla direzione delle pagine culturali della «Frankfurter Allgemeine Zeitung».

Del resto anche i grandi teorici del saggio del primo Novecento – epoca forse del massimo sviluppo del genere e certamente delle più

tumultuose lotte per la ridefinizione del saggismo e di tutti i generi letterari – non fanno, in fondo, che legittimare la propria pratica di scrittura. Così Lukács, nell'introdurre *L'anima e le forme*, la sua prima raccolta di saggi critico-letterari, nel 1910, definisce il saggio come un'«opera d'arte» che «cerca la verità» sui «problemi vitali» – le domande «che cos'è la vita, l'uomo e il destino?» –, eleggendo come proprio specifico oggetto di riflessione «la letteratura e l'arte». Musil, in un frammento databile al 1914, colloca il saggio sulla linea di confine tra la creazione artistica e l'indagine scientifica, e lo intende come espressione di un peculiare atteggiamento teoretico, quello della “sperimentazione” e del “possibile”; un atteggiamento che non a caso anima il suo romanzo-saggio *L'uomo senza qualità*. Anche *Il saggio come forma*, che Adorno scrive nel 1958 come introduzione alle sue *Note per la letteratura*, è un'arringa in favore di una forma di prosa filosofica – la propria – che procede per tentativi e per frammenti, esponendosi all'interdetto della «corporazione dei filosofi», che prescrive invece la forma della trattazione, chiusa nella gabbia della «logica discorsiva» e ammantata della «dignità dell'universale, del non perituro». La curvatura argomentativa propria di queste teorizzazioni, la particolare posizione da cui di volta in volta sono state formulate, non toglie nulla al loro valore, ma invita ad astenersi dalla tentazione di distinguere rigidamente ciò che può essere definito saggio da ciò che non può esserlo e dal volerne quindi cogliere a tutti i costi un'ipotetica “essenza”.

Una volta constatato che la definizione di “saggio” non è data, ma costituisce l'oggetto di una contesa più che secolare, si è scelto di lasciare ai singoli studiosi l'onere e la libertà di stabilire, secondo la propria sensibilità, cosa fosse da includere in questa raccolta; ci siamo pertanto limitati a proporre un elenco di una trentina di nomi e titoli come criterio di orientamento. Alcuni di quei nomi e titoli sono presenti nel volume, altri sono stati tralasciati, altri ancora se ne sono aggiunti, creando una raccolta certo non scevra di «sproporzioni e scompensi» – del resto «difficilmente evitabili in un'opera collettiva», come saviamente già affermavano i curatori del citato *Romanzo tedesco del Novecento*. Anche noi ne «chiediamo venia al lettore». La pretesa non era d'altronde quella di redigere un'enciclopedia esaustiva, quanto piuttosto di illuminare singole esperienze, che, giustapposte, fossero in grado di fornire al let-

tore un quadro d'insieme perlomeno indicativo di tendenze e tensioni soggiacenti alle culture di lingua tedesca e più o meno direttamente alla cultura occidentale.

Il risultato è un campionario delle varietà nelle quali la scrittura *lato sensu* saggistica si è manifestata nel corso del Novecento tedesco (laddove l'aggettivo "tedesco" è naturalmente da intendersi nel senso di *deutschsprachig*, almeno nella cultura di origine). Il genere più frequentato è certo il *pamphlet* polemico (Kraus, Thomas Mann, Grosz/Herzfelde, Arnold Zweig, Lasker-Schüler, Döblin con *Conoscere e cambiare!*, Anders, Enzensberger-Braun, Menasse, Strauss) anche in versione illustrata (Tucholsky); ad esso si affiancano le militanti *Wortmeldungen* di scrittori e artisti su argomenti di varia natura (Kracauer, Bichsel, l'Enzensberger di *Ah, Europa!*, Handke, Hein, Fassbinder). Si riconosce poi il saggio critico-letterario in senso stretto (il Lukács de *L'anima e le forme*, il Benjamin de *Le affinità elettive*), la lezione di poetica (Benn, Celan, Bachmann, Wolf, Becker) o di stilistica (l'Adorno di *Interpunzione*), lo scritto di taglio specialistico-accademico (Wellek, Sebald), il reportage giornalistico (Kisch), letterario (Feuchtwanger) o filosofico (Arendt), la conferenza radiofonica (Schmidt), la *Kolumne* socio-politica (Meinhof), la pagina di *Feuilleton* (Hilbig). Accanto a queste eterogenee forme saggistiche spiccano il trattato teorico-politico (il Lukács di *Storia e coscienza di classe*), filosofico (Heidegger, Marcuse, la *Dialettica dell'illuminismo*) o storico-letterario (Szondi) e lo studio psicologico (Jung), medico (il Döblin di *Anima e corpo*) o socio-antropologico (Canetti). Il genere autobiografico è rappresentato infine da fatture che vanno dal diario (Frisch), alla memoria (Stefan Zweig, Améry, Lily Braun) fino alla miniatura in prosa (il Benjamin dell'*Infanzia berlinese*).

Molti autori ai quali non è stato possibile dedicare un contributo specifico – e i grandi assenti sono parecchi, basti pensare a Freud, Heinrich Mann, Brecht, Jünger, Scholem, Schmitt, Habermas, Hochhuth o Erich Kuby – compaiono a più riprese, chiamati in causa come termini di confronto o bersagli polemici. Così, per fare un unico esempio, la capitale *Lettera di Lord Chandos* – certo non un saggio in senso stretto, ma un punto di riferimento imprescindibile nella cultura novecentesca – viene evocata sia in apertura del volume, con *L'anima e le forme*, che in chiusura, nella risposta che

Wolfgang Hilbig dà a Hofmannsthal a distanza di un secolo; ed essa figura peraltro anche, a metà del percorso, nelle *Lezioni di Francoforte* di Ingeborg Bachmann risalenti agli anni Sessanta.

In questo senso è un'unità profonda quella che traspare dietro all'estrema varietà di superficie del volume. Leggendo i contributi dal primo all'ultimo ci siamo accorti che dall'accostamento delle tessere di questo mosaico risulta un'immagine inaspettatamente nitida: il ricorrere di nomi, luoghi, date, problemi e proposte di soluzione – come *fils rouges* e a un tempo come *Leitmotive* musicali – porta in evidenza le principali linee prospettiche della storia del Novecento e testimonia gli sforzi con cui la cultura “tedesca” ha tentato di darne conto, di afferrarla, di orientarla. Affrontando problemi che ancora oggi sono tutt'altro che esauriti – la memoria, l'utopia, l'idea di nazione, il ruolo dell'intellettuale nella società, lo statuto dell'arte, la scrittura femminile, la lotta tra le ideologie, l'antisemitismo e la ferita di Auschwitz, la *Aufklärung* e il progetto della modernità – questi saggi ci danno il senso di quanto questa cultura sia stata – e sia – vitale, reattiva, ricca di fascino.

Nel licenziare il volume desideriamo ringraziare i professori Chiara Sandrin, Gerhard Friedrich e Riccardo Morello dell'Università di Torino per il sostegno e l'aiuto che ci hanno dato in questa impresa; ringraziamo inoltre il Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature moderne e comparate dell'Università di Torino e il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Catania (progetto PRIN 2006), che insieme con la casa editrice Le Lettere hanno reso possibile questa pubblicazione. Il ringraziamento più sentito va a tutti gli studiosi che hanno accettato, spesso con incoraggiante slancio, di partecipare a questo omaggio. Molti altri ne hanno o ne avrebbero condiviso con noi lo spirito, ma per motivi diversi non hanno potuto contribuirvi: ringraziamo anche loro. Che parte degli studi presenti in questi volume provengano da oltre le Alpi ci fa particolarmente piacere, poiché testimonia ancora una volta l'apertura europea di Anna Chiarloni.

Catania, maggio 2008

Massimo Bonifazio, Daniela Nelva, Michele Sisto





## INFERNO IV. LIMBUS

*Für Anna Chiarloni*

„Nein, nicht die Hölle wars, es war der Vorhof  
Wo ich verbrachte meines Lebens Langzeit“ /  
„Und kein Wehklagen gab es, nur ein Stöhnen  
Unverhohlen – uuh! – in der Versammlung“ /  
„*Gram ohne Qualen...*“ / „Und wenn man Verdienste  
Vorwies, es genügt nicht, weil wir ohne  
Glauben waren, der verordnet wurde“ /  
„Ich glaubte lange auch...“ / „Nicht richtig, wie  
Nicht unverbrüchlich“ / „Zweifelnd, und verzweifelt“.  
So sprachen sie, und stöhnten wie vor Wollust:  
„So dienten wir und schadeten der Sache  
*Ob solchen Mangels, nicht ob andren Febles*  
Zwar nicht verloren, aber nicht gelitten“.  
Wir hörten an; und als wirs sagen hörten  
Faßte ein Schmerz mich, weil wirs wieder sagen  
Mußten jetzt, im langen Rest des Lebens.  
Denn nicht befreit war ich aus meinem Zustand

---

INFERNO. CANTO IV: LIMBO || *Per Anna Chiarloni* || “No, non all’inferno, ma alla sua porta | Trascorsi la gran parte della vita” / | “E non c’eran pianti, solo sospiri | Uuh! - Senza imbarazzo, in quell’adunanza” / | “*Duol senza martiri...*” / “E se pur meriti | Vantavi, non bastava: non avevi | La vera fede, quel ch’era prescritta” / | “Fede n’ebbi a lungo” / “Non quella giusta, | Non salda” / “Dubitavo e disperavo” | Dicean, come di piacer gemendo | “Così servimmo e nocemmo alla causa | *Per tai difetti, non per altro rìo* | Non perduti, sì, ma a stento tollerati”. E quando poi tutto ascoltato avemmo | Di noi s’impossessò il dolore, ché | Le stesse cose dovevam ridire | In questo lungo resto della vita. | Schiavo sempre

*Unbelehrt* von Zeit und Züchtigungen  
Ich hatte ja den Glauben nicht gefunden  
Im Kaufhaus, wo es nichts gab was es nicht gab  
Wers glaubt wird selig! „Ward je einer frei hier  
Durch fremde oder eigne Leistung? Nein.“  
Nicht bremsen wir, so quasselnd, unsre Schritte  
Und lachend kurvten wir durch all die Schatten  
Brecht und Eisler, Cremer, Busch  
Und Heise, Bloch sowie sein Schüler Teller  
Bahro und Biermann (als er jung gewesen)  
Und Fühmann, Dresen, die ernst grinsend grüßten.

Volker Braun

---

della mia condizione | Nulla m'insegnaron né tempo né guai | E la fede  
non l'avevo trovata | Nell'Ipermercato ove nulla c'è | Che non ci sia: Chi  
ci crede, è salvo! | “Chi mai si liberò qui per altrui | O anche proprio me-  
rito? Nessuno” | Così blaterando andammo avanti | Ridendo passammo  
fra quelle larve | Brecht, Eisler, Cremer, Busch, Heise, Bloch con | Il suo  
scolaro Teller, Fühmann, Dresen, | Biermann (quand'era ancor giovane)  
e Bahro | Che seri salutaron con un ghigno.

(Traduzione di Domenico Mugnolo)

# IL SAGGIO TEDESCO DEL NOVECENTO



Maurizio Pirro

GYÖRGY LUKÁCS, L'ANIMA E LE FORME  
(DIE SEELE UND DIE FORMEN), 1911

La natura molteplice e anfibia della prima opera di Lukács apparsa in Germania (nel 1911 presso l'editore berlinese Egon Fleischel, un anno dopo la pubblicazione in ungherese di una versione ancora priva dei saggi su Charles-Louis Philippe e Paul Ernst) è nell'incrocio, sostenuto da una potentissima inflessione dialettica, tra due istanze che, sebbene diffusamente operanti nella cultura tedesca del fine secolo, restano altrove per lo più declinate in modo autonomo e separato: da un lato l'idea – comune a simbolismo ed espressionismo – che la condizione umana sia immersa nella scissura non risanabile tra il mondo apparente e un ordine di verità nascosto all'esperienza ordinaria, dall'altro l'aspirazione hebbeliana a una costruzione di totalità basata sull'accettazione dell'inattangibilità di quell'ordine trascendente. Fin dove procede nella distinzione tra la banale empiria dell'esistenza non illuminata dal riflesso del senso e la pienezza di un orizzonte venturo, rinnovato dal contatto con la forza lineare della necessità e della persuasione, *L'anima e le forme* resta poco più che una variazione d'autore (di impressionante rigore stilistico, certo, nonché di virtuosistica, quasi irridente disinvoltura analitica) su quel sistema dualistico di fatto onnipresente nella sintassi intellettuale di tutto il primo Novecento. Nella *Lettera di Lord Chandos*, per stare all'esempio più noto, Hugo von Hofmannsthal aveva opposto alla percezione di un *deficit* di conoscenza e rappresentazione della realtà nulla più che il rimando astratto e idealistico a una lingua mistica in grado di aderire all'esistenza nascosta delle cose, dischiudendola come sotto un poderoso sforzo di fissazione e concentrazione. Non troppo diversamente ar-

gomentano un Weininger e un Michelstaedter, mentre nello stesso torno di tempo in cui veniva alla luce il libro di Lukács un giovane intellettuale similmente pervaso di sollecitudine amicale, Scipio Slataper, sondava, nel colloquio febbrile e penoso delle *Lettere alle tre amiche*, l'invincibile resistenza opposta dal mondo delle passioni e dell'attrazione sessuale a qualunque tentativo di trasfigurazione. Sicché non sorprende che alcune delle posizioni di Lukács, a partire dall'insistente contrapposizione tra l'essere (*Wesen*) e la relazione (*Beziehung*) come fondamenti rispettivamente della forma tragica e dell'esistenza pragmatica, siano del tutto sovrapponibili a quelle sostenute nello stesso periodo nello «Jahrbuch für die geistige Bewegung» dal gruppo di ideologi riuniti intorno alla figura di Stefan George.

L'assorbimento del *topos* forse più tipico di tutto il Moderno – la fiducia in un doppio livello di realtà accessibile per il tramite dell'esperienza estetica – matura per Lukács negli anni di intensa formazione teatrale trascorsi fra il 1902 e il 1908 a Budapest prima come autore di recensioni composte per sua stessa ammissione occhieggiando allo stile di Alfred Kerr, poi come animatore di un'associazione di giovani intellettuali, «Thália», intenzionata a porre rimedio mediante la messa in scena di opere di Hebbel, Wedekind e soprattutto Ibsen alla corruzione del gusto che essa identifica nel teatro del naturalismo. Nella *Storia dell'evoluzione del dramma moderno*, la grande monografia scritta in ungherese tra 1907 e 1908 e disponibile integralmente in tedesco soltanto a partire dal 1981 (un torso, corrispondente al capitolo teorico intitolato *Das moderne Drama*, era apparso nel 1914 nell'«Archiv für Sozialwissenschaft»), il vagheggiamento di quest'ordine di verità sottratto ai vincoli della contingenza era stato espresso nell'ideale, indicato come il compito precipuo del drammaturgo moderno, di una conciliazione tra la linearità sofoclea e la molteplicità shakespeariana, tra il chiarimento logico e razionale dei conflitti e l'espansione anarchica e irrefrenabile di una vitalità primitiva non riducibile ad alcun paradigma sovraordinato. La forma deve correggere la vita senza mortificarne la pluralità, ma rivelandone la coerenza occulta. Essa deve neutralizzare la violenza dirompente del caso comprimendo l'energia magmatica e sfuggente dell'esistenza empirica in un sistema monumentale che induca lo spettatore a vedere nell'azione

rappresentata a teatro un programma possibile di vita potenziata. In questo senso Lukács, nel contesto di alcune osservazioni dedicate alla conclusione del rapporto sentimentale con Irma Seidler, insieme a Leo Popper lo *spiritus rector* che dalla distanza incolmabile della morte sovrintende a tutto il disegno dell'*Anima e le forme*, annota nel diario alla data del 29 maggio 1910:

[...] differenza tra *la* vita e *la* vita. *La* vita lava via tutto; il tempo, l'evoluzione, gli istanti si combinano insieme, e tengono insieme, nonostante tutto, gli esseri umani, che sono, sul piano empirico, intrecciati gli uni agli altri. [...] *La* vita non 'tralascia' mai nulla. È al di fuori dello spazio e del tempo. Non c'è oblio, non c'è perdono, non c'è stato d'animo. Le essenze comunicano con le essenze.

L'idea che l'adempimento della forma estetica ponga rimedio all'inesauribile tendenza dispersiva della vita, riportandone la pluralità a una misura di lineare necessità, domina l'intero orizzonte dei saggi raccolti in quest'opera così inconfondibilmente intrecciata, fin nella conduzione discorsiva non di rado serpentina e ambigua, ai principi cardinali dell'estetismo europeo. Con una sensibile correzione di rotta, però. Lukács non tarda a rendersi conto, cioè, che nella sintesi di 'vita' e 'forma' affidata al compimento della grande arte, la 'vita' non compare che come costruzione finzionale preliminarmente sottoposta al procedimento di selezione che l'artista compie nell'atto stesso di accostarsi alla molteplicità dell'esistente per prelevarne i materiali disponibili al trattamento estetico. Il superamento di tutti i residui accidentali annidati nelle pieghe della *vita* mediante il carattere necessario dell'oggetto d'arte non ha di per sé alcun legame con quello stato di consapevolezza potenziata e superiore – *la* vita – che Lukács immagina sciolto da ogni determinazione estrinseca, e che nel procedere della riflessione gli appare sempre più come l'oggetto di un'esperienza mistica ancora prima che estetica. È in questo punto che la prospettiva hebbeliana si sovrappone e finisce per sostituirsi a quella simbolistica. Se della vita l'arte non può che catturare un riflesso incerto e fantasmatico, perché nello sforzo di discernere il necessario dal contingente viene riportata costantemente alla qualità limitata e condizionata della propria posizione prospettica, è allora necessario agganciare l'attività dell'artista a un fondamento intrinsecamente e integralmen-

te estraneo all'orizzonte dell'esistenza empirica – un fondamento che non può che essere di natura religiosa. Alla cauta ricerca di un punto di osservazione del mondo in grado di offrire all'artista una differente visione soggettiva delle relazioni tra visibile e invisibile subentra la revoca radicale di tali relazioni: il mondo non vale oramai che per il suo significato simbolico, per il vigore del rimando figurale che esso è in grado di evocare all'esistenza di un ordinamento metafisico.

Hebbel (la cui opera definirà in una lettera a Paul Ernst dell'aprile 1915 come l'espressione di una «grandiosa totalità») offre a Lukács il modello suggestivo e fascinoso di una concezione del tragico alimentata dal sentimento dell'estinzione del divino. Se la forma è chiamata a presidiare un orizzonte oramai interamente secolarizzato, l'unica possibilità di tenere vivo il sostrato mistico dell'esperienza estetica è convertire il silenzio della divinità in una modalità ancora più efficace e pervasiva di presenza. La tragedia, che per Lukács rappresenta il genere più intimamente congeniale all'esplicitazione di questa presenza, si svolge in un mondo da cui il divino si è ritirato per risalire a una posizione di assoluta trascendenza dalla quale abbracciare le vicende umane in modo globale e onnicomprensivo. L'esilio della divinità è dunque solo apparente, la sensazione che nel paesaggio tecnicizzato delle metropoli si consumi la cancellazione irreversibile di ogni possibile tensione al mistico e al metafisico è anzi, paradossalmente, la condizione più favorevole a una rinascita del fondamento religioso dell'arte tragica. È dalla percezione di una crisi immedicabile, argomenta Lukács, che può nascere il bisogno del suo superamento. Solo che, stando all'analisi che nell'*Anima e le forme* si dipana intorno alla drammaturgia 'neoclassica' di Paul Ernst (l'autore da cui, in un breve periodo di convergenza ideologica, Lukács si ripromette una nuova accensione di spiritualità tragica), questo superamento deve necessariamente prescindere da qualunque inclinazione discorsiva, per insediarsi al livello puramente monologico di uno 'stato di grazia' soggettivo, prerazionale e del tutto non socializzabile. Il che finisce per mettere nuovamente in crisi l'idea a capo di tutto questo segmento della teoria estetica lukácsiana – che l'arte, cioè, debba instancabilmente ricondurre alla vita, sia pure cristallizzandola in una forma di massima significazione – e di fatto per



siglare una situazione di stallo dalla quale, nonostante i tentativi intrapresi nei saggi sul *romance* e nella *Teoria del romanzo*, il filosofo si tirerà fuori solo con una capriola dialettica, quando cioè stabilirà di accordare al programma della *Klassik* settecentesca una dimensione intersoggettiva talmente spiccata da risolvere come per incantamento il problema – da lui così acutamente riconosciuto nella letteratura del ‘fine secolo’ – della debolezza della presa che l’arte, per il suo stesso carattere secondario e mediale, è in grado di esercitare sulla vita, quand’anche ci si adatti a intendere tali categorie nel labile valore tipologico che è proprio della loro natura astratta.

*L'anima e le forme* svolge tutto intero il filo di questa contraddizione, sondando con un misto inconfondibile e sostanzialmente inafferrabile di appassionata fiducia e sorridente scetticismo diversi percorsi ermeneutici che l’autore intende in posizione di confine tra la sfera calda e non ancora ricomposta della ‘vita’ e quella stabile e fredda della ‘forma’. Il senso dell’esperimento saggistico condotto da Lukács in queste pagine sta proprio nella supposizione di una vitalità autonoma del movimento interpretativo che, applicandosi con un’intenzione propriamente terapeutica ai poli estremi della sua oscillazione pendolare (‘vita’ e ‘forma’ appunto), ne corregga le imperfezioni ancora inconciliabili con il disegno di un’esistenza pervasa da una superiore pienezza di senso. Il lento e avvolgente lavoro del saggista raffrena l’irragionevolezza della ‘vita’, attraversata da una cieca e ostinata tendenza a riprodursi in un diluvio di forme imperfette e caotiche, e al tempo stesso, liberandone i livelli di senso non ancora esplorati, riattiva la vitalità delle ‘forme’ estetiche esistenti, emendandole dal laccio di una referenzialità obbligata e contingente. Il *saggio* si profila così come il luogo del *passaggio* dall’orizzonte ristretto legato a una considerazione puramente storiografica dell’oggetto d’arte (interessata cioè in primo luogo al riconoscimento delle relazioni che sussistono tra i singoli oggetti) a quello libero e non limitato connesso al sondaggio della vitalità trascendente e non peritura dell’opera di poesia. È difficile non vedere come per questa via Lukács si avvicini all’eternismo di larga parte della *koiné* di orientamento *kulturkritisch* operante nella cultura europea alla vigilia della prima guerra mondiale; lo slancio verso un modello in grado di tenere insieme la fe-

nomenclologia specifica della singola opera e la sua partecipazione – più o meno consapevole – a un movimento di civiltà sensibilmente più ampio, spesso di respiro epocale, non è poi troppo lontano, per non nominare che gli esempi più ovvi, dalle categorie di *Kräftekugel* e *Legende* alle quali quasi contemporaneamente lavoravano Friedrich Gundolf e Ernst Bertram, mettendole alla prova rispettivamente sulla vita e sulle opere di Goethe e Nietzsche.

Lo statuto epistemico del saggismo è definito nella lunga lettera a Leo Popper che funge da introduzione all'*Anima e le forme*. Esso coincide con una interrogazione priva di mediazioni finzionali circa la sostanza impermutabile dell'esistenza, sostanza che Lukács colloca nella riduzione dell'eccesso morfologico tipico del fenomenico e nella concentrazione sull'unità di senso annidata in una volontà di forma potenziata e sublimata in una sorta di fissa intensità gestuale.

«La forma – così Lukács – è la vera realtà negli scritti del critico, la voce con la quale costui rivolge le proprie domande alla vita; ed è questa l'autentica e più profonda ragione per cui letteratura e arte sono gli oggetti conformi e congeniali all'attività della critica. L'obiettivo finale della poesia, cioè, diventa per il critico principio e punto di partenza, poiché nell'arte la forma, anche ridotta al nucleo astratto della sua struttura concettuale, appare nella sua evidenza un'entità definita e materiale» (*Die Seele und die Formen*, p. 17, trad. mia).

Questo carattere di visibile vicinanza al profilo pragmatico dell'esistenza è il tratto che legittima il primato del saggio sugli altri generi di scrittura; il saggista infatti, scrive ancora Lukács, «si accosta alla forma come esperienza vissuta [*Erlebnis*] e a essa richiede unicamente un contenuto vitale, la vivente realtà spirituale che alberga nella forma» (p. 17). Lo slancio verso una più potente disposizione di senso che esprima l'unità segreta della vita senza indulgere al capriccio della combinazione morfologica e insieme senza cedere alla tentazione di congelarne l'impulso formativo è il vero elemento di unità che tiene insieme esperimenti critici per altri aspetti alquanto disomogenei come quelli raccolti da Lukács nell'opera della quale ci stiamo occupando. Se nelle pagine dedicate a Rudolf Kassner la tipologia del saggista (ricondata *tout court* sotto il segno del temperamento «platonico») è associata al culto an-

timimetrico di una normatività astratta, sciolta dalle insidie della soggettività e attestata sul piano impersonale e trascendente del destino, il lavoro su Kierkegaard indica nella trasparenza semantica connessa al compimento del «gesto» il modo tipicamente adibito alla rivelazione della 'forma' come unità organica alimentata dal potenziamento reciproco di 'vita' e 'arte'. Nell'atto di condensare perentoriamente l'infinita varietà delle possibili modalità di significazione a un'unica linea dall'eccezionale concentrazione segnica, il gesto recupera l'energia dell'elemento vitale obbligandola ad assumere una curvatura razionalizzabile e al tempo stesso rompe la gabbia formale propria della comunicazione estetica, ricollegando il significato a una specie di vitalità antropologica sciolta dal ricorso a un sistema di codificazioni comunemente condiviso. Al gesto compete una qualità *etica* radicata in una dimensione di relazione universale-umana tipica della forma come elemento di significazione indipendente dal riferimento a uno specifico contesto di tipo pragmatico e ideologico. È in questa prospettiva che Lukács situa il gesto, con quella sprezzatura che lo pervade nei termini di una medietà compiutamente umana, a metà strada fra la condizione *estetica* propria dell'arte e quella *religiosa* tipica della vita nella sua protensione verso l'indistinto e il metamorfico.

La vita potenziata che Lukács si ripromette dall'esercizio di questi strumenti di mediazione (un'inflessione teoretica che presenta notevoli punti di contatto con le riflessioni sviluppate esattamente negli stessi anni da Thomas Mann circa la disponibilità di tipologie di collegamento tra quelle, del tutto inconciliabili, di "artista" e "letterato", "spirito" e "arte" – ed è noto come lo stesso Mann abbia straordinariamente apprezzato l'opera del filosofo, riconoscendo esplicitamente, nelle *Considerazioni di un impolitico*, l'influenza da essa esercitata sul chiarimento di alcuni principi portanti del suo sistema ideologico) è l'oggetto di un lavoro di sondaggio appassionatamente quanto tormentosamente sviluppato nei singoli capitoli in declinazioni eterogenee, ma nel complesso accomunate dal limite di una mancata risoluzione del conflitto tra vita e forma che Lukács pone alla base della propria speculazione. Nel saggio su Theodor Storm un possibile mediatore tra il caos della vitalità non riflessa e il congelamento della forma poetica è segnalato nel modo di esistenza borghese, che Lukács presenta sotto il se-

gno della neutralizzazione della molteplicità attraverso l'effetto normativo esercitato dalla ripetizione di un nucleo relativamente ristretto di attività pragmatiche. D'altra parte all'autore è chiaro come l'*art pour l'art* imperniato sul primato di una solida fermezza interiore esplicitata nei termini di una completa identificazione con il compimento del proprio dovere sociale resti irreversibilmente legato ai bisogni e alle aspirazioni di una classe fortemente devitalizzata; non è un caso che, quando il programma di una rinascita della totalità si legherà in Lukács all'orizzonte del classicismo di Weimar, il tema del lavoro come forma integrale dell'esistenza ritornerà in funzione nettamente critica, associato alle riserve – che Lukács liquiderà come del tutto regressive – sollevate da Novalis nei confronti del *Wilhelm Meister* di Goethe. Allo stesso modo l'autore appare solo moderatamente persuaso, e unicamente in ciò che riguarda la fascinazione stilistica che ne promana, dalla lirica di George, la cui conduzione ostinatamente antidiscorsiva vanifica di fatto ogni possibilità di ricezione al di là del limite meramente soggettivo di un'identificazione prerazionale. In questo senso il salto brusco e non poco didascalico dal giro tortuoso dell'argomentazione saggistica alla capacità fattuale di persuasione che Lukács riconosce alla vita, e in specie alla sua componente erotica, nel finale del saggio su Lawrence Sterne – in cui un interminabile cimento di abilità dialettica tra due amici si rivela nella sua vera natura di schermaglia amorosa per la conquista di una ragazza desiderata da entrambi – non può che apparire come la desolata ammissione di uno scacco. Resta, nell'ultimo saggio, il vagheggiamento di una ripresa in grande stile della cultura tragica come lavoro alla purificazione della vita da tutti i vincoli del contingente e all'autoaffermazione dell'Essere. Tale indirizzo verrà peraltro da Lukács superato abbastanza rapidamente e troverà semmai una soluzione più articolata nel Benjamin dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, che, dove non ne storicizzerà completamente lo sviluppo, lo adotterà in senso spiccatamente simbolico ed euristico, ponendolo a capo del suo sistema di ricostruzione ermeneutica della morfologia dei sistemi di trasmissione culturale.

György Lukács, nato a Budapest nel 1885, è stato uno degli interpreti più originali del marxismo nella filosofia europea del Novecento. Alle opere giovanili su grandi categorie di storia della cultura nell'ambito del Moderno (*L'anima e le forme*, 1911; *Teoria del romanzo*, 1916) segue, in coincidenza con l'adesione al movimento comunista, una vasta produzione di filosofia politica e di teoria della letteratura destinata a influenzare larghi settori del pensiero di sinistra ben oltre i confini tedeschi (*Storia e coscienza di classe*, 1923; *Goethe e il suo tempo*, 1947; *La distruzione della ragione*, 1954). Muore a Budapest nel 1971.

### **Edizione di riferimento**

*Die Seele und die Formen*, Berlin-Neuwied 1971, Luchterhand.

### **Letteratura secondaria**

Keller, Ernst: *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, Frankfurt a. M. 1984, Sandler.

Cometa, Michele: *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze 1999, Aletheia.

Sampaolo, Giovanni: *Il tramonto della tragedia. 'Forma' drammatica e 'vita sostanziale' nel giovane Lukács*, in «Studi germanici» n. s. 37 (1999) pp. 101-135.

Thaler, Jürgen: *Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, Bielefeld 2003, Aisthesis.



Guido Massino

LILY BRAUN, MEMORIE DI UNA SOCIALISTA  
(MEMOIREN EINER SOZIALISTIN), 1909-1911

Uno dei libri più cari a Kafka è un'opera oggi quasi dimenticata a cui anche gli studi sullo scrittore praghese hanno dedicato scarsa attenzione, le *Memoiren einer Sozialistin* (Memorie di una socialista) di Lily Braun, due corposi volumi pubblicati dall'editore Albert Langen di Monaco fra il 1909 e il 1911. Nel settembre del 1916 Kafka ne fece dono alla fidanzata Felice Bauer che gli aveva chiesto consiglio su come superare la distanza fra la sua formazione borghese e i bambini profughi della Polonia e della Galizia ospiti dello *Jüdisches Volksheim* di Berlino. Kafka inviandole l'opera scriveva: «Di recente ho regalato le *Memoiren* anche a Max [Brod] e ho intenzione di regalarle a Ottla, le distribuisco un po' a tutti. Per quanto ne so, quest'opera non solo ci offre l'incoraggiamento più vicino a noi nel tempo, ma anche quello più concreto e più vivo» (*Briefe. April 1914-1917*, p. 221, trad. mia).

L'ammirazione di Kafka per questa autobiografia romanzata, prolissa e sentimentale, che ebbe all'epoca un grande successo e numerose ristampe, non è certo di carattere letterario. È possibile che sulla scelta di questo libro abbiano influito le sue simpatie per il socialismo e per il mondo proletario. Ma è altrettanto probabile che Kafka sia stato incuriosito dalla vicenda personale della protagonista, il cui complesso e conflittuale rapporto con i genitori lo riportava per più versi alla propria sofferta storia familiare. Nel primo volume, *Die Lebrjahre* (Gli anni di apprendistato), l'autrice ripercorre infatti le tappe della propria vita, dall'infanzia al processo di faticosa emancipazione che la porterà a liberarsi dai legami familiari e sociali per intraprendere la strada della lotta in difesa de-

gli oppressi e in particolare delle donne. Amalie von Kretschmann (il cognome Braun fu assunto dopo il secondo matrimonio) era nata ad Halberstadt nel 1865. Il padre era un nobile prussiano che aveva seguito la carriera militare fino a diventare generale. Come il giovane Kafka, Lily è una bambina dall'immaginazione vivacissima, dotata di un sentimento spiccato per la natura che ben presto si scontra con la rigida educazione protestante imposta dalla madre, una figura, questa, che ricorda alcuni tratti di Hermann Kafka e la cui freddezza agisce, come l'autoritarismo del padre kafkiano, in modo "paralizzante" determinando in Lily un senso di delusione «la cui ombra sarebbe ricaduta sulla mia intera vita» (*Lehrjahre*, p. 13, trad. mia). Fin dai primi anni Lily è convinta di essere per la madre «ein fremdes Kind», una creatura diversa ed estranea. Questo sentimento l'accompagna negli anni della scuola, durante i quali le lezioni le appaiono insignificanti e noiose. Lily apprende così «la grande arte del piangere con se stessi» (p. 164), di sottrarsi cioè al mondo, come farà anche il giovane Franz, attraverso l'apatia, una condizione in cui non si prova più «né dolore né rimorso» (p. 140). L'unica via di fuga le è offerta dai libri sottratti di nascosto dalla biblioteca di famiglia: leggere diviene per lei più importante che vivere.

Il cristianesimo umanitario della nonna la porta però a scoprire la sofferenza dei contadini prussiani, la loro miseria e l'ingiustizia nel mondo, e, contemporaneamente, il dovere di impegnarsi con tutte le forze contro l'oscurantismo e per il progresso sociale. Nel 1889 ha assistito alla sanguinosa repressione dei minatori di Bochum. Gli ufficiali al servizio del padre comprendono, ben più dei governanti prussiani, la sofferenza e i bisogni dei loro soldati ma sono pronti a stroncare, senza esitazioni, ogni tentativo di rivolta del popolo. L'impossibilità di accettare l'ingiustizia sociale e il desiderio di indipendenza porteranno Lily a scontrarsi con l'ambiente dell'aristocrazia militare in cui è cresciuta. Dopo una serie di delusioni sentimentali Lily, venticinquenne, incontra a Berlino l'anziano professore di etica Georg von Gizycki. Georg è gravemente malato, ma con tenacia irriducibile predica ai giovani la fede nel futuro e nel socialismo. Sarà il professore a restituire a Lily la fiducia in se stessa e a determinare definitivamente la sua scelta per l'impegno politico e per il socialismo. A fianco di Georg, che sposa nel



1893 e con cui vivrà fino alla sua morte nel 1895, Lily partecipa alla creazione della *Ethische Bewegung*, un movimento che voleva riunire tutte le correnti progressiste, al di là delle differenze ideologiche e religiose. Ma soprattutto compie i primi passi verso quello che diventerà il principale scopo della sua vita: la difesa dei diritti della donna e la creazione in Germania di un movimento per l'emancipazione femminile.

Non sappiamo se Kafka abbia assistito alla conferenza che Lily Braun tenne a Praga il 29 ottobre 1912 sul tema "Goethe e l'educazione dei giovani" (cfr. il *Prager Tagblatt*, Nr. 399, 29.10.1912, p. 4 e Nr. 400, 30.10.1912, p. 4). Probabilmente a quell'epoca aveva però letto il primo volume delle *Memoiren*. Siamo nei mesi in cui vedono la luce *La condanna*, *La metamorfosi* e il romanzo *America*. Alcuni passi di queste opere presentano singolari analogie col racconto di Lily Braun tanto che non si può escludere che i *Lehrjahre* – che Kafka avrà di sicuro presente quando scrive la *Lettera al padre* nel 1919 – abbiano esercitato un certo influsso su questi primi grandi testi dello scrittore praghese. La storia di Lily è il racconto di un'identità a lungo soffocata in un mondo familiare che, come quello di Gregor Samsa e degli altri figli kafkiani, è incapace di accettare ciò che è diverso. Per Lily, come per Kafka, famiglia e convenzioni sociali imprimono un marchio incancellabile sulla personalità dei giovani distruggendo la spontaneità e le originarie inclinazioni. La vita scolastica è un «oppio» che impone di reprimere non solo la fantasia ma anche il desiderio di verità, quella domanda, «perché?», che secondo Lily «rappresenta la radice dell'uomo nella vita del bambino» (*Lehrjahre*, pp. 178-179 e 413-414). Lily è combattuta così fra un impulso che la spinge al sacrificio, alla rinuncia che avverte inconsciamente come un dovere morale, e lo strenuo tentativo di sottrarsi alla cancellazione della propria identità.

Il primo grande conflitto familiare avviene nel periodo che precede la cresima. Lily possiede un suo personalissimo senso del sacro nutrito sulle letture di Goethe, di Shelley, di Ibsen: più che in un dio trascendente la sua è una fede nell'uomo, nella dignità e nella capacità di lottare, di non arrendersi di fronte a quello che lei definisce «das Rätsel des Elends in der Welt und seine Unlösbarkeit», l'enigma della miseria nel mondo e la sua irrisolvibilità

(p. 312). Al parroco che segue la sua preparazione spirituale dichiara candidamente l'impossibilità di un atto di fede incondizionato nella religione cristiana. Per punizione la biblioteca di famiglia viene immediatamente messa sotto chiave e a Lily viene imposto di mortificare la sua focosa fantasia. Nello stesso periodo un'ingenua bugia, detta per aiutare la famiglia in difficoltà economiche, provoca la reazione imprevista e violenta del padre. Come nel mondo di Kafka è un moto altruistico a capovolgersi impercettibilmente in colpa e a determinare la punizione. Il parroco riporta la sua vittoria su Lily che è costretta, da un ricatto morale, ad accettare la cresima. Ma le parole che ella ascolta durante la cerimonia suonano come quelle di una sepoltura. Kafka è colpito dal sacrificio di cui Lily è capace per salvare l'onore della famiglia e che sconfinava, come per Gregor Samsa, con l'annullamento e la cancellazione di sé. Gregor imprigionato nella sua corazza di coleottero comprende la mostruosità del cambiamento quando non riconosce più la propria voce; Lily, alla vigilia della cresima, ha la sensazione di essere imprigionata in una pesante corazza di ferro «in cui sono costretta a forza e che mi tiene eretta» (p. 141) e il «sì» pronunciato alle domande del parroco suona per lei incomprensibile: «War das wirklich meine Stimme gewesen?!», si chiede, era davvero la mia voce? (p. 142). C'è una singolare analogia fra la decadenza della famiglia di Lily e quella dei Samsa nella *Metamorfosi*, in particolare fra il destino dei padri simboleggiato dalla nostalgia per l'uniforme che essi sono costretti ad abbandonare. Ciò che più sorprende nelle memorie di Lily Braun è proprio la trasformazione della figura del padre da genitore amorevole a principale antagonista. Nella seconda parte dei *Lehrjahre* il generale diviene una figura inquietante e proteiforme, dai continui repentini cambiamenti di umore e di fisiologia: «Che aspetto terribile aveva! Come in una sola notte era invecchiato spaventosamente!» (p. 578). Nei suoi gesti c'è già l'imprevedibile violenza dei padri kafkiani. Si veda la scena in cui egli scopre la bugia di Lily e che potrebbe benissimo figurare in una pagina della *Metamorfosi*:

«Il mio buon nome! Il mio buon nome», tuonò ripetutamente correndo per la stanza avanti e indietro. «Devo spararmi! A questo scandalo non sopravvivo!» gridava mentre la mamma piangeva in silenzio

ripiegata su se stessa. Muta e immobile io me ne stavo al centro della camera e non mi mossi neppure quando papà, con occhi da cui provenivano scintille rosse, in piedi di fronte a me, lasciò sibilare il pugno alzato che cadde con uno schiocco sulla mia guancia (p. 139).

Il contrasto fra padre e figlia si trasforma via via in una lotta accanita per la difesa della propria identità. Sarà la notizia del matrimonio, come nella *Condanna* e nel racconto biografico della *Lettera al padre*, a fare esplodere la situazione. La decisione di sposare von Gizycki, che coincide con l'adesione definitiva al socialismo, è per il vecchio generale un attacco mortale non solo al suo onore ma alla sopravvivenza stessa della famiglia, «ein widernatürliches Verbrechen», un crimine contro natura (p. 586). Il generale impone a Lily di sospendere le visite a Georg e di fronte al suo rifiuto giunge a minacciarla con la pistola:

«Tu resti qui» gridò, bloccandomi violentemente il gomito [...]. Mi rivoltai liberandomi con forza. In quell'attimo egli afferrò dal suo scrittoio una vecchia pistola – «Un passo ancora e sparo» – Ma io già correvo giù dalle scale ed ero sulla strada, sulla piazza – uomini, carrozze e case fuggivano via davanti a me come ombre (p. 583).

Nel finale della *Condanna*, il racconto che Kafka scrisse nel settembre 1912, Georg Bendemann dopo aver ascoltato il verdetto del padre che lo condanna a morire per affogamento scende di corsa le scale di casa e scavalcando la balaustra del fiume coglie l'immagine del traffico che scorre sul ponte «senza fine». Di certo Kafka era consapevole della specularità fra le due situazioni, ma anche della loro sostanziale differenza che è in fondo il motivo della sua ammirazione senza riserve per Lily. Kafka riconosce nella storia di Lily il riflesso del proprio destino; ma anche il coraggio e la forza che le consentono, nel momento decisivo della sua vita, di sottrarsi all'abbraccio mortale delle convenzioni, della famiglia, della propria classe sociale abbandonando la casa paterna e interrompendo così quella silenziosa metamorfosi che trasforma l'innocenza nel prodotto mostruoso della rinuncia, dell'abnegazione, dell'abitudine. Kafka, invece, come i suoi alter ego letterari, è imprigionato dal proprio destino che egli vive come condanna ma anche come condizione necessaria della propria vocazione artistica. I suoi perso-

naggi cedono spesso al desiderio di morte, di redenzione attraverso la morte, che per Kafka, a ben vedere, è tutt'uno col desiderio di redimere la vita nel sacrificio della scrittura.

Altrettanto interessante è la complessa inestricabile ambivalenza degli affetti familiari di cui sia Lily Braun che Kafka sono attenti osservatori. Nella *Condanna* Georg prima di morire pronuncia fra sé le parole «Cari genitori, vi ho sempre amati»; nelle *Memoiren* il padre di Lily non partecipa al matrimonio ma invia alla figlia un telegramma: «Con tenero amore sono vicino a te e Georg» (p. 590). Lily Braun descrive in modo assai lucido l'intreccio di amore e odio, di appartenenza viscerale e di estraneità, un legame mai interamente decifrabile per cui crescere, vivere, vuol dire, per i padri come per i figli, incidere nella propria carne, osservare il riaffiorare e il distorcersi della propria immagine nella fisionomia dell'altro. Lily sa di essere «un prodotto dell'educazione» dei suoi genitori (p. 191), e questa idea sarà ripresa da Kafka nella *Lettera al padre* in cui scrive «Così come oggi sono, sono il risultato della tua educazione e della mia accondiscendenza» (*Nachgelassene Schriften*, pp. 159-160). Ma sia Kafka che Lily sono consapevoli che la lotta dei figli ha anch'essa qualcosa di terribilmente spietato: l'implicita richiesta di porsi al di là dei limiti che un genitore non può superare, talvolta nemmeno scorgere. Questo mostruoso, non dipanabile groviglio di sentimenti e di forze portò in seguito Kafka a considerare come unica possibilità di salvezza, per quanto dolorosa, l'allontanamento dei bambini, prima dell'adolescenza, da quello che definisce «Käfig der Erwachsenen», la gabbia degli adulti (cfr. una lettera alla sorella Elli dell'autunno 1923, in *Briefe 1902-1924*, p. 339).

In Lily come in Kafka c'è tuttavia l'intenso desiderio di un ritorno al padre che si confonde con la nostalgia di ricongiungersi con la natura, di liberarsi del peso, dell'opacità, dell'angustia del vivere cittadino e delle sue convenzioni percorrendo un cammino a ritroso verso forze primigenie e indistruttibili. Cavalcando sulla brughiera prussiana al fianco del genitore, a briglie sciolte, verso l'infinito, Lily sente il proprio piede libero dalla polvere della strada e l'anima lontana «da tutto il grigiore e lo sporco che c'è in basso» (*Lehrjahre*, pp. 206-207). Sono pagine vibranti quelle in cui Lily Braun rievoca l'ebbrezza del cavalcare in cui intuisce anche l'infinita libertà della creazione artistica; la stessa libertà che sogna il ca-

valiere immaginario del racconto di Kafka *Desiderio di diventare un indiano* e che Gregor Samsa avverte nelle evoluzioni sul soffitto della sua stanza, a un'altezza in cui si respira un'aria «più pura», libera dalla polvere e dall'immondizia che ricoprono il pavimento. Per Lily, come per gli eroi di Kafka, quel cavalcare è sempre in procinto di naufragare sulla menzogna e le finzioni del mondo e di concludersi in una dolorosa, mortale caduta (p. 208). «Il fine di ogni cosa coincide con la rivelazione della sua essenza», scrive Lily in un suo quaderno di appunti a cui dà il titolo *Contro la menzogna*, «noi però viviamo e per questo non abbiamo la pura verità» (p. 413). Sia per Kafka che per Lily Braun il compito della vita diventa così la lotta alla menzogna che in una celebre pagina del *Processo* sembra coincidere con l'ordine universale. «Chi vuole essere vero deve essere libero», scrive Lily, «libero dalle catene che ci hanno posto l'educazione, la cultura, la tradizione, libero dagli occhiali fatati con cui i preti offuscano la nostra vista, libero dall'abito da lacchè che i potenti del mondo vogliono far indossare agli uomini liberi». Questa ricerca è un percorso strettamente individuale: come la porta della Legge nella parabola kafkiana che è destinata «solo a te». «Ciò che non ottieni da solo, ciò che non sei tu stesso», si legge ancora nella stessa massima, «è menzogna e schiavitù» (p. 413).

Per Kafka Lily Braun seppe realizzare il compito di divenire nietzscheanamente «ciò che si è», percorrendo una via preclusa ai suoi personaggi, in uno slancio verso la collettività degli uomini che la porta ad abbandonare gli studi letterari e le ricerche su Goethe per dedicarsi all'attività politica in difesa degli oppressi. È anzi proprio questo sacrificio, secondo Kafka, che apre a Lily le porte della salvezza. «Quanto degna di essere condivisa è la vita di questa persona!», scrive Kafka a Felice, «con quale forza ella vuole e riesce a sacrificarsi! Un vero suicidio e una resurrezione che avviene durante la vita. E per che cosa ella si sacrifica? Quale lettore è in grado di riconoscere un successo, che se fosse estratto dal libro avrebbe la forza per reggersi in piedi da solo» (*Briefe. April 1914-1917*, p. 134, 3.5.1915). Kafka, al contrario, può realizzare il proprio «compito fondamentale» soltanto con la letteratura, attraverso una completa dedizione alla scrittura; il suo sacrificio è un silenzioso irrimediabile suicidio perché si consuma nella solitudine, nell'isolamento dal mondo, nella rinuncia al matrimonio e a vivere

nella comunità degli uomini. Max Brod, che dagli inizi della prima guerra mondiale si era impegnato per la creazione di un sionismo umanistico e socialista, aveva indicato l'opera di Kafka come espressione dell'«egozentrische Literatur» (Brod, *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*, p. 463). Kafka era anzi, secondo Brod, la coscienza più alta della colpa dello scrittore che si isola dalla comunità umana. Molto probabilmente Kafka condivideva il giudizio dell'amico; ma l'idea di una letteratura organica, subordinata alla politica e alle esigenze della comunità, rimane per lui estranea e impercorribile. Pur ammirando incondizionatamente chi come Lily Braun e lo stesso Brod aveva saputo conferire alla propria vita una dimensione socialmente positiva, Kafka non esce dal circolo chiuso del proprio orizzonte, dal disagio storico ed esistenziale in cui la sua scrittura affonda le radici e trae alimento. È questa l'origine del sentimento di colpa nell'innocenza in cui oscilla la vita di Kafka e che caratterizza i suoi personaggi.

I volumi delle *Memoiren einer Sozialistin* si sono conservati nella biblioteca di Kafka, riemersa nel 1982 presso un antiquario di Monaco, in una ristampa del 1917-1919 (Born, *Kafkas Bibliothek*, pp. 88-89). Probabilmente Kafka riacquistò in questo periodo l'opera che aveva donato a Felice. Nel 1920 egli consiglia, ancora una volta, la lettura delle *Memoiren* alla sorella Ottila e a Minze Eisner, una giovane ebrea che stava vivendo una profonda crisi personale e d'identità spiegandole come l'autrice «alla Sua stessa età, mi pare, poteva contare, come anche Lei, solo su se stessa e aveva sofferto molto a causa della morale della sua classe (in ogni caso menzognera, ma oltre alla quale si apre il buio della coscienza), e tuttavia seppe farsi strada lottando come un angelo battagliaio». «Certo», concludeva Kafka «ella visse in mezzo al suo popolo» (*Briefe 1902-1924*, p. 281). Lily, secondo Kafka, aveva trovato nel rapporto vitale con il popolo tedesco la forza per sottrarsi ai lacci della propria classe sociale. Completamente diversa era invece la condizione degli ebrei occidentali che si erano allontanati non solo dalla tradizione ma anche dal corpo vivo dell'ebraismo e dalle sue forze rigenerative. Si comprende in questo senso l'idealizzazione che Kafka, a partire dall'incontro con gli attori yiddish del 1911, farà dell'ebraismo orientale in cui egli scorge, ben più che nel movimento sionista, la presenza di forze salvifiche condivisibili soltanto attraver-

so la vita in comune. La generazione degli ebrei praguesi di Kafka era cresciuta invece, come egli dirà, nell'assoluta «assenza di terreno» (*Nachgelassene Schriften*, p. 98) sotto i piedi. La propria condizione, scrive a Milena, è quella di chi non ha un secondo di pace, perché non deve solo conquistarsi il presente e il futuro, ma anche il passato, ciò che di solito a ogni uomo viene concesso in dono: «Se la terra gira verso destra – non so se sia davvero così – io dovrei allora ruotare a sinistra per recuperare il passato» (*Briefe an Milena*, p. 292). La storia di Kafka scrittore nasce dall'annullarsi di questi due movimenti in cui la tensione coincide con la stasi esistenziale e il viaggio circoscrive un'assenza, una vuota disperante libertà in cui la vita si consuma, come quella dell'uomo di campagna, di fronte alla porta aperta e inaccessibile della Legge.

Per quanti dubbi nutrisse sul significato ultimo della scrittura Kafka sapeva tuttavia benissimo di aver trovato in quell'«assenza di terreno» un punto straordinario da cui cogliere il volto enigmatico della propria epoca. Per questo non l'abbandonerà mai, neppure nei mesi della malattia fino agli ultimi giorni di vita. Se vivere, come insegnava Lily Braun, significa lottare contro la menzogna e percorrere il proprio cammino verso la verità, possiamo dire che la scrittura rappresentò per Kafka la testimonianza estrema del suo accanito attaccamento alla vita. Non deve in questo senso stupire che pochi mesi prima di morire abbia trovato la forza di lasciare Praga per andare a vivere a Berlino con Dora Diamant, una giovane ebrea polacca conosciuta nell'estate del 1923 a Müritz, sul Baltico. Una decisione che al cospetto delle sue condizioni di salute e per la forza con cui rompe con le convenzioni sociali e familiari ha invece qualcosa di sorprendente, tanto che facciamo fatica a considerare questo ultimo periodo berlinese come un tassello della sua vita. Non meno coraggiosa era stata però la scelta di Dora che cresciuta in una famiglia di ebrei orientali ortodossi continuò a vivere al fianco di Kafka anche quando il padre, dopo aver consultato un famoso rabbino, negò categoricamente la possibilità del matrimonio. La generosità di Dora, il suo attaccamento alla vita ricordarono probabilmente a Kafka che nella stessa Berlino Lily Braun aveva vissuto con il professor von Gizycki assistendolo nella malattia e condividendo con lui un breve periodo di serenità, un intenso rapporto affettivo e spirituale. E non è forse un caso che

Dora, dopo la morte di Kafka, abbia compiuto un percorso simile a quello di Lily entrando a far parte nella Berlino della fine degli anni Venti del partito comunista e sposando Ludwig Lask (Hans Eiler), intellettuale marxista membro della KPD ed editore del giornale «Die rote Fahne» (Diamant, *Kafka's last love*, pp. 165-170).

Certo è anche la malattia, l'intuizione della fine vicina, che consente a Kafka di liberarsi all'improvviso e risolutamente dalle convenzioni del mondo borghese. Ma è altrettanto vero che il viaggio a Berlino a fianco di Dora è per Kafka non soltanto un ritorno all'origine, a quel passato mai posseduto di cui parlava a Milena, ma altresì una tappa verso il futuro, verso la comunità degli uomini che inizia nel popolo, il proprio popolo, da cui Lily aveva tratto la forza per una nuova vita, per un'«Auferstehung bei Lebezeiten», una risurrezione in vita (lettera a Felice del 3.5.1915, cit.). Annunciando nell'agosto del 1923 all'amico Robert Klopstock quello che sarebbe stato il passo più ardito della sua vita gli chiedeva: «Non vorrebbe anche Lei trasferirsi a Berlino? Più vicino, molto vicino agli ebrei?» (*Briefe 1902-1924*, p. 442).



Lily (Amalie) von Kretschmann nasce ad Halberstadt il 2 luglio 1865. Il padre è un generale prussiano che anche a causa delle idee politiche della figlia sarà costretto a lasciare l'esercito. Nel 1893 Lily sposa il professore universitario Georg von Gizycki. Con lui si avvicina al partito socialdemocratico, collabora alla rivista «Ethische Kultur» e inizia a interessarsi della condizione femminile. Dopo la morte di Georg sposa nel 1895 Heinrich Braun, membro della SPD (il partito socialdemocratico tedesco) di cui entra a far parte, aderendo in seguito all'ala riformista di Eduard Bernstein. In questi anni pubblica la rivista «Die Frauenbewegung» e numerosi articoli sulla condizione della donna in Germania e sul suo ruolo nei movimenti socialisti. Gli scritti e l'attività politica di Lily Braun offrono un'analisi estremamente acuta della condizione femminile nella società capitalistica giungendo a ipotizzare il superamento della struttura tradizionale della famiglia e la creazione di unità abitative in comune per la suddivisione equa dei compiti domestici. Il suo tentativo di coinvolgere nel movimento femminile le donne dei ceti borghesi la portò a scontrarsi duramente con Clara Zetkin che la estromise dalla redazione di «Die Gleichheit», il quotidiano femminile della SPD. Allo scoppio della guerra Lily Braun assunse posizioni che contrastavano con l'antimilitarismo giovanile esortando le donne tedesche a sostenere, anche con la procreazione, la nazione in guerra. Morì a Berlino il 9 agosto 1916.

### **Edizioni di riferimento**

*Memoiren einer Sozialistin – Lebrjahre*, München 1909, Albert Langen.

*Memoiren einer Sozialistin – Kampfjahre*, München 1911, Albert Langen.

Opere citate di Franz Kafka

*Briefe 1902-1924*, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a. M. 1975, Fischer.

*Briefe an Milena*, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a. M. 1983, Fischer.

*Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a. M. 1992, Fischer.

*Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. *Briefe. April 1914-1917*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 2005, Fischer.

**Letteratura secondaria**

Borkowski, Dieter: *Rebellin gegen Preußen. Das Leben der Lily Braun*, Frankfurt a. M. 1984, Fischer.

Born, Jürgen: *Kafkas Bibliothek*, Frankfurt a. M. 1990, Fischer.

Brod, Max: *Unsere Literaten und die Gemeinschaft*, in «Der Jude» Nr. 7 (Oktober 1916).

Diamant, Kathi: *Kafka's last love. The Mystery of Dora Diamant*, New York 2003, Basic Books.

Lischke-McNab, Ute: *Lily Braun (1865-1916). German Writer, Feminist, Socialist*, Rochester (N.Y.) 1998, Camden House.

Meyer, Alfred G.: *The Feminism and Socialism of Lily Braun*, Bloomington 1986, Indiana University Press.

Giulia Cantarutti

ALFRED DÖBLIN, CORPO E ANIMA  
(LEIB UND SEELE), 1914

I

L'ottimo volumetto divulgativo di Gabriele Sander su *Alfred Döblin* (1878-1957) per i tipi della Reclam fa il punto sulla ricezione del medico-scrittore ebreo rimasto per lungo tempo associato ad un'unica opera, *Berlin Alexanderplatz*: Alfred Döblin viene oggi riconosciuto come figura-chiave della modernità letteraria e i suoi testi sono accessibili in edizioni o riedizioni filologicamente affidabili; la sua sterminata produzione non narrativa presenta però tuttora notevoli zone poco o nulla esplorate dalla critica. Il gruppo di gran lunga più cospicuo di testi ancora da indagare è costituito da «numerosi brevi lavori giornalistici usciti in sedi diverse»: l'arco va dai «saggi politici, filosofici e teorico-artistici» alle interviste e lettere aperte.

Di quest'*unicum disparatum* fa parte una serie di quattordici articoli di materia *lato sensu* medica firmati «Dr. med. Alfred Döblin (Berlin)» pubblicati nella Vienna di Freud anteriormente alla prima guerra mondiale nel «Neues Wiener Journal». *Leib und Seele* (Corpo e anima) in data 8 febbraio 1914 è il quinto di questi articoli che aggiungono una nuova tessera ai rapporti fra Berlino e Vienna, centri nevralgici nella storia dell'*Essayistik* e dei suoi media giornalistici. Dal 1985 si leggono tutti nel primo dei quattro volumi delle *Kleine Schriften*, gli *Scritti brevi* (1985-2005), a cura di Antony W. Riley. Il curatore avverte che di questi quattordici articoli si ignorava l'esistenza: un fatto, questo, che dice già molto sulla ricezione del saggista forse più poliedrico e proporzionalmente

meno studiato del Novecento tedesco. Nel frattempo è andato maturando un approccio favorevole all'indagine delle forme brevi e aperte della prosa e almeno le collezioni di articoli dal profilo meglio definito nell'insieme degli *Scritti brevi* döbliniani, ovvero *Der deutsche Maskenball* (Il ballo in maschera tedesco) e le glosse firmate Linke Poot, zampa sinistra, nonché le straordinarie recensioni scritte per il «Prager Tagblatt» fra il 1921 e il 1924 non sono più, criticamente, terra incognita. Continua invece il totale silenzio su *Corpo e anima* e sugli altri articoli nel «Neues Wiener Journal» che nel loro insieme confermano il ruolo portante che per il singolo saggio ha la raccolta di cui fa parte. La brevità – *Corpo e anima* occupa cinque pagine e mezzo scarse negli *Scritti brevi* – è di per sé una circostanza che non favorisce l'attenzione da parte della germanistica, che del resto solo da non molto si è occupata delle grandi riflessioni sulla letteratura e sull'arte inaugurate dai *Gespräche mit Kalypso* (Dialoghi con Calipso) sullo «Sturm», la celebre rivista berlinese diretta da Herwarth Walden.

I testi nel «Neues Wiener Journal» sembrano del tutto eccentrici: esulano dal dibattito sui rapporti fra lo scrittore e lo stato, fra la politica e la religione; non offrono le battute scintillanti che già affascinavano Tucholsky quali l'indimenticabile caratterizzazione della Repubblica di Weimar come «una Repubblica senza istruzioni per l'uso»; non mostrano la Berlino degli anni Venti, sempre tenuta invece in filigrana negli spumeggianti e amari contributi firmati da Döblin con lo pseudonimo felicemente polisemico Linke Poot nella «Neue Rundschau» e con il proprio nome nella rivista praghese. Il «Neues Wiener Journal» chiede al medico berlinese testi scientifico-divulgativi: inaugura la serie nel dicembre 1913 *Die Arterienverkalkung* – «Arteriosklerose» è il termine scientifico corrispondente – e la conclude nel luglio dell'anno successivo *Die Zuckerkrankheit* (alla lettera: Il mal dello zucchero), passando da *Die Geheimnisse des Magens* (I segreti dello stomaco), *Die Nerven* (I nervi), i disturbi del ricambio e via dicendo. *Corpo e anima* ha come immediato antecedente *Die Wirkung des Lichtes auf den Menschen* (L'azione della luce sull'uomo), dove è evidentissima l'esperienza di laboratorio acquisita da Döblin prima di essere costretto a rinunciare all'attività di assistente universitario. Al di là dell'aspetto biografico-storico (altrettanto facilmente ravvisabile

per *Das Leben in einer Irrenanstalt*, La vita in un manicomio), che interesse possono presentare testi del genere?

Che non ci si debba fermare ai titoli lo insegna già Montaigne, «Les noms de mes chapitres n'embrassent pas toujours la matière». Qualche esempio: *Il mal dello zucchero* contiene una correlazione straordinariamente esplicita fra macro e microcosmo, fra l'astronomo e il medico; sottolinea altresì la sostanziale problematicità di una trasmissione isolata delle conoscenze, in *pendant* con quanto si legge ne *I segreti dello stomaco* sulla non isolabilità degli organi e in *Corpo e anima* sull'ottica del medico: «L'uomo è per lui [il medico] un tutt'uno, qualcosa di unitario» (*Leib und Seele*, p. 167, trad. mia). In *La vita in un manicomio* si parla della separazione fra teologia e medicina come di una delle grandi conquiste dell'Illuminismo grazie alla quale finalmente si è vista la pazzia come malattia: l'omaggio reso alla grandezza del XVIII secolo è in linea con il quadro profondamente innovativo del Settecento tedesco offerto da Max Dessoir, uno dei docenti di filosofia di maggiore incidenza su Döblin. Aprire *en passant* prospettive preziose è sintomatico, vedremo, della qualità di questi testi.

A chi conosce Dessoir o Aby Warburg non occorre certo spiegare il rapporto fra “piccolo” e “grande” e spezzare lance a favore delle *nugae*: fra le *nugae* nel «Neues Wiener Journal» *Corpo e anima* è quella che direttamente attiva un convincimento di Döblin espresso in *La vita in un manicomio*, dove la medicina viene definita con un sintagma tipico dell'età dei Lumi «Naturwissenschaft des Menschen», «scienza naturale dell'uomo», e dichiarata indispensabile a chi si dedica alla letteratura.

Riflettere sull'eredità illuministica confluita in una scrittura che Riley chiama «populärmedizinisch» presenta un interesse che va al di là del “caso Döblin”. È noto che il rimando all'età dei Lumi è una costante nei migliori studi sul saggio. Rispetto alle altre aree geografico-culturali l'area tedesca si caratterizza per una costellazione specifica: se il Novecento appare ovunque come «il secolo della saggistica» e il Settecento come quello in cui questo genere letterario per la prima volta dispiega tutte le sue possibilità, in Germania il saggio nasce con e nell'Illuminismo e il suo momento di nascita è, insieme, la stagione dei più fertili incontri fra letteratura e medicina. Nel paesaggio di straordinaria ricchezza espunto dalla

filosofia idealistica l'epiteto "popolare", oggi avvertito come inconciliabile con la qualità di scrittura dei saggisti, ha tutt'altra valenza. Ernst Platner, prototipo dei medici-filosofi, i «Philosophische Ärzte», si iscrive nella cosiddetta *Popularphilosophie* non meno di Moritz o Lichtenberg, che del resto è appassionato lettore di «Der Arzt». La mia tesi: il Döblin «populärmedizinisch» di *Corpo e anima* sottende tradizioni molteplici e un intenso dialogo con i contemporanei che le hanno studiate e originalmente rivitalizzate, in primo luogo Max Dessoir e Fritz Mauthner. Anche sfiorando appena questo insieme di questioni cruciali si scorge un volto di Berlino che i "saperi divisi" impediscono di riconoscere: la Berlino capitale della *restitutio* del XVIII secolo come inizio della modernità.

## II

Nessuno fra i contemporanei ha avuto su Döblin un ascendente pari a quello di Fritz Mauthner: boemo di nascita, berlinese d'elezione, questo prosatore eccelso designato ora come filosofo del linguaggio, ora come saggista, è punto di riferimento ineludibile nella saggistica döbliniana come in quella da Jorge Luis Borges a Durs Grünbein. Döblin aveva conosciuto Mauthner, che ritroviamo come collaboratore del «Neues Wiener Journal», già nell'adolescenza, attraverso il medium giornalistico: gli articoli nel «Berliner Tagblatt». Il volumetto *Spinoza* (1906) e i bellissimi Dialoghi mauthneriani si intrecciano con opere canoniche per la crisi del linguaggio della *fin de siècle*: i *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Contributi a una critica del linguaggio) e il successivo *Wörterbuch der Philosophie* (Dizionario della filosofia, prima ed. 1910). Il medico-scrittore berlinese ha sempre considerato Mauthner suo compagno nella lotta quotidiana a favore della chiarezza e dello scetticismo (scetticismo in senso *sprachkritisch*). E in effetti nell'articolo uscito a Vienna l'8 febbraio 1914 è palpabile l'affinità di antica data con l'assertore della «gottlose Mystik» (mistica senza Dio) che nei *Contributi a una critica del linguaggio* dedica pagine fondamentali al tema «anima» e «corpo» stigmatizzando la loro rozza contrapposizione.

L'apertura e la conclusione di *Corpo e anima* si correlano: rima-

nera «nella sfera terrena», stare con i piedi per terra, fermarsi a ciò che è concretamente e concettualmente afferrabile, a ciò che l'intelletto riesce a comprendere – «Wir bleiben hübsch im Irdischen, Greifbaren, Verständlichen» (p. 167) – è l'alternativa ai «rimasticamenti sconfortanti» (p. 162) offerti dalla storia della filosofia. Agli antipodi dei dibattiti senza fine dei filosofi sul *commercium mentis et corporis* troviamo il procedere medico, il «Beobachten», l'«osservare». È questa la cifra del dettagliato resoconto sulle scoperte mediche recenti offerto al pubblico viennese: quali effetti produca l'assenza, l'ipo- o l'iperattività della tiroide («I francesi che hanno studiato la tiroide la chiamano, non senza motivo, la ghiandola del temperamento», p. 166), come le ghiandole ormonali plasmino le caratteristiche maschili e femminili, quale enorme influsso sulla vita psichica eserciti l'ipofisi. Queste nuove acquisizioni scientifiche sulle ghiandole a secrezione interna, organi in accertato strettissimo rapporto con il decorso di funzioni psichiche, vengono presentate come conferma sommamente interessante di un sapere antichissimo:

Sappiamo – e [questo sapere] vive nella coscienza dei popoli più antichi – come determinate piante, determinate sostanze e veleni agiscono sull'insieme delle forze psichiche; l'oppio che viene fumato e l'alcool che viene bevuto [agisce] in modo diverso che se venisse masticato, [o rispettivamente] inalato (p. 164).

Ora, Döblin e Mauthner condividono il convincimento che il più antico e il più nuovo coincidono. Il nesso psicofisico come tutto ciò che concerne l'uomo è per eccellenza «problema antichissimo» (p. 162). All'occhio acuto di Nietzsche Montaigne, il capostipite della saggistica, è il prototipo dello scrittore che gioisce nello scoprire sempre nuove sfaccettature nelle cose note da tempo. Nel discorso *de homine* conta non il «was», il «che cosa», ma il «wie», il «come»: la qualità/originalità della scrittura e quindi del pensiero. Banalità da una parte e incomprendibilità dall'altra sono la Scilla e Cariddi di un testo destinato a divulgare *hard science*: in questo senso *Corpo e anima* pone nei termini più urgenti l'esigenza di una terza via.

*Per negativum* questa esigenza si esprime in un apparente para-

dosso: Döblin, che collabora a giornali e riviste per cinquant'anni, attacca la «Journalistik» con una veemenza non inferiore a quella di Karl Kraus e di Fritz Mauthner. Il suo bersaglio è la ciancia giornalistica, che sostituisce al rigore espositivo l'approssimazione. La sua attività giornalistica è illuministicamente in controtendenza rispetto a quella dominante. Anziché giocare al ribasso, accetta la sfida di esporre al pubblico di una rivista problemi di complessità estrema con una modalità espressiva che è appunto quella della grande saggistica scientifica.

La matrice etica di questo «giornalismo contro il giornalismo» emerge bene da una delle tante pagine poco note degli *Scritti brevi*: lodando l'affidabilità e il senso di responsabilità di Wilhelm Dilthey (il maestro di Max Dessoir) Döblin esprime tutto il suo rammarico per la scomparsa quasi completa del tipo di giornalismo in cui egli si riconosceva pienamente – assieme ai suoi più congeniali “compagni di strada” eredi dell'Illuminismo.

### III

L'allusione a valori perduti si precisa non appena si consulti lo *Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften* (Dizionario tascabile delle scienze filosofiche) di Wilhelm Traugott Krug, una sorta di *Summa* dell'età della *Popularphilosophie*. Il “Krug”, oggi familiare alla germanistica che finalmente ha riscoperto il discorso settecentesco sulla «scienza naturale dell'uomo», ha una peculiarità poco nota (tutt'altro che stupefacente alla luce della caratterizzazione döbliniana di Mauthner in *Blick auf die Naturwissenschaft*, Sguardo sulla scienza della natura): al “Krug” ricorreva con regolarità già Mauthner nel suo *Dizionario della filosofia*, l'opera che Döblin dichiarava di leggere quasi ogni giorno. Ciò autorizza pienamente ad usarlo come filo di Arianna. Ora questo *Dizionario tascabile* definisce l'esposizione «popolare» («der populare Vortrag») come il contrario dell'esposizione «a misura di scuola» («schulmäßige») e la considera impegnativa quanto meritoria: per non cadere nella banalità essa esige infatti «una conoscenza approfondita» («eine gründliche Kenntnis») unita ad «una peculiare agilità dello spirito» («eine eigentümliche Gewandtheit des Geistes»); il



suo merito è sommo perché solo grazie ad essa («nur durch Popularisierung») le conoscenze possono diventare fertili, cioè passare dall'ambito specialistico della scuola a quello della vita. Questa caratterizzazione che sintetizza lo spirito di un'epoca in cui la filosofia intendeva essere «sapientia huius mundi», *Weltweisheit* (legandosi alla medicina fin dal sottotitolo della celebre *Anthropologie* platneriana: *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*), s'attaglia perfettamente alla grande prosa dei saggisti e antropologi settecenteschi come agli scritti «populärmedizinisch» di Döblin.

#### IV

Se già Platner si dichiara, in quanto medico, nemico delle inutili e aride speculazioni caratterizzando il *commercium mentis et corporis* come una realtà incontrovertibile quanto insondabile, l'«Ignorabimus» di *Corpo e anima* sottende la piena maturità di quella riflessione critica sul linguaggio iniziata, come ottimamente chiarisce Mauthner, nel Settecento. Questa solida base *sprachkritisch* di un testo in apparenza semplicissimo ha come caposaldo la consapevolezza della non esistenza di un'anima in senso personale: è il denominatore comune che unisce le pagine nel «Neues Wiener Journal» a un testo poetologico riconosciuto come fondamentale, *An Romanautoren und ihre Kritiker* (Ai romanzieri e ai loro critici), dove Döblin invita perentoriamente gli scrittori ad abbandonare la psicologia e la caccia alle motivazioni. «Ablauf», decorso di eventi, è termine cruciale in *Corpo e anima* come nel celebre manifesto pubblicato nello «Sturm».

L'«osservazione» praticata dal «Mediziner» presentato in *Corpo e anima* come realista «naiv» non è però *tout court* la risposta dell'autore. Il «Mediziner» procede in modo operativo, legando “segno” e “cosa” con il termine «sintomo» e a questo procedere per nessi di necessità «chiari, documentabili, verificabili con strumenti» funzionale allo scopo di aiutare/curare il paziente, viene riconosciuta piena legittimità. Per il medico Döblin questa scuola del «beobachten», dell'osservare rigoroso e vigile, si traduce sul piano della scrittura in una qualità preziosissima: l'esattezza, la «precisione linneana» di cui già parlava Walter Jens (nella prima delle sue

*Quattro tesi sulla letteratura tedesca oggi*). *Corpo e anima* offre però per la prima volta il confronto fra l'autore e lo psichiatra: confronto che ha il suo esempio più articolato in *Döblin über Döblin* (Döblin su Döblin, 1928). L'autore sa, *sprachkritisch*, perché non conosceremo mai il vero rapporto fra anima e corpo. E ricorre alla splendida immagine del «gettare qualche luce» – «hineinleuchten» – rinunciando, da saggista di vaglia, a ogni pretesa di risolvere l'antico enigma.

Alfred Döblin nasce nel 1878 a Stettino, nella Pomerania prussiana: è il quarto di cinque figli di genitori ebrei. Il padre, che aveva un laboratorio di sartoria, fugge nel 1888 con una sua giovanissima lavorante «riducendo tutti noi sul lastrico» (come Döblin racconta in *Erster Rückblick*, Primo sguardo retrospettivo). Dal 1888 la madre si trasferisce a Berlino, dove Döblin studia in condizioni di miseria estrema, laureandosi in medicina nel 1905, con una tesi di neuropsichiatria sui disturbi della memoria nella sindrome di Korsakov. Parallelamente all'attività medico-clinica e di ricerca scientifica, si dedica alla filosofia e (dal 1901) alla letteratura, divenendo noto ai lettori più attenti con i racconti, i saggi e gli schizzi pubblicati a partire dal 1910 nello «Sturm», la grande rivista espressionista diretta dall'amico Herwarth Walden. Nel 1913 i racconti, quasi tutti già usciti nello «Sturm», appaiono nel volumetto *L'assassinio di un ranuncolo* (*Die Ermordung einer Butterblume*). Negli anni successivi seguono numerosi romanzi, racconti, novelle e saggi. Intensa attività di collaborazione a riviste, specie alla «Neue Rundschau», dove appare anche la serie di articoli firmati con lo pseudonimo Linke Poot. L'unico suo romanzo di successo commerciale è nel 1929 *Berlin Alexanderplatz*. All'avvento del nazismo emigra prima in Francia e poi negli Stati Uniti, dove si converte al cattolicesimo. Rientrato in Germania alla fine della guerra, fonda la rivista «Das goldene Tor» (1946-1951). Deluso dalla politica tedesca del dopoguerra, nel 1953 si trasferisce a Parigi. Muore in una casa di cura a Emendingen nel 1957.

### **Edizioni di riferimento**

*Leib und Seele*, in *Kleine Schriften I*, hrsg. von Antony W. Riley, Olten/Freiburg i. Br. 1985, Walter, pp. 162-167.  
*Scritti berlinesi*, Bologna 1994, Il Mulino.

### **Letteratura secondaria**

Cantarutti, Giulia: "In Berlin zuhause". *Aspetti della saggistica di Alfred Döblin prima dell'esilio*, in *Scrittori a Berlino nel Novecento*, a cura di Giulia Cantarutti, Bologna 2000, Patron, pp. 75-99.  
Id.: *Brevità berlinese: Döblin come "Zeitungsman"'*, in *Le ellissi della lin-*

- gua. Da Moritz a Canetti*, a cura di Giulia Cantarutti, Bologna 2006, Il Mulino, pp. 111-143.
- Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*, Stuttgart 2001, Reclam.
- Id.: *Erster Rückblick. Sulla letteratura autobiografica di un «epico»*, in *Le ellissi della lingua*, cit., pp. 95-109.

Massimo Bonifazio

THOMAS MANN, CONSIDERAZIONI  
DI UN IMPOLITICO  
(BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN), 1918

Fino al 1914 Mann sembrerebbe davvero impolitico, lontano dal bailamme parlamentare e intimamente d'accordo con il mondo guglielmino, che sente perfettamente consono alla sua attività di scrittore nel suo essere garante dell'«interiorità protetta dal potere». Poi, improvvisamente, sull'onda dell'entusiasmo per la guerra che coglie, insieme a lui, la maggior parte degli intellettuali tedeschi, si sente chiamato a un «servizio armato con il pensiero» (*Considerazioni*, p. 31), ossia a difendere il germanesimo da ogni tipo di attacco – sia esterno che, peggio, interno – con una produzione saggistica che finisce per assorbire completamente quella letteraria. Comincia con i *Pensieri in guerra* (agosto-settembre 1914), continua con il saggio *Federico e la grande coalizione* (settembre-dicembre 1914). Prosegue con vari scritti, fra i quali una sorta di pamphlet iniziato nell'autunno del 1915, che accoglie annotazioni quasi private in grado di unire «in modo sorprendente» l'attualità degli eventi con una «revisione dei [suoi] fondamenti personali», come scrive in una lettera a Paul Amann del 7.11.1915; è il primo nucleo delle *Considerazioni*.

Il lavoro di scrittura, più impervio del previsto, lo occupa completamente fino al marzo del 1918, dapprima con grandi difficoltà; solo dal marzo 1917 diventa regolare. Il tipo di composizione non è filosofico né illuministico, quanto piuttosto musicale e romantico, con una struttura non lineare dove i nuclei problematici vengono man mano organizzati per cerchi concentrici. I primi tre brevi capitoli – *La protesta, Il paese non letterato, Il letterato della*

*civilizzazione* – accennano i temi principali: la polemica contro l'Occidente, l'impoliticità tedesca, la figura del letterato che riassume in sé tutta la retorica democratica. I tre seguenti li modulano in senso autobiografico (*Raccoglimento*), sociologico (*Lo spirito della borghesia*) e polemico («*Contro diritto e verità*»). Segue il gigantesco capitolo *Politica*, che organizza la materia dell'intero saggio riprendendo e approfondendo i temi iniziali, recuperati e specificati poi nei capitoli successivi incentrati su questioni morali (*Della virtù, Alcune osservazioni intorno all'umanità, Della fede*) ed estetiche (*Politica esteticistica, Ironia e radicalismo*).

Si tratta senza dubbio di uno dei momenti più problematici dell'intera opera di Thomas Mann, e insieme uno dei più centrali, tanto da risultare ineludibile per una comprensione davvero equilibrata dello scrittore. Dentro lo sterminato pamphlet – circa 600 pagine – ci sono il peggio e il meglio delle possibilità manniane. C'è una scrittura avvelenata dalla rabbia, tanto disonesta e incattivita da rasentare spesso la volgarità, ci sono splendide pagine di critica letteraria, ci sono dichiarazioni di amore per la Germania e il suo popolo che suonano deliranti, tanto sono impregnate di immagini non aderenti alla realtà e afferenti a costruzioni soprattutto letterarie. L'intero saggio è trapunto ad esempio di citazioni e criptocitazioni, spesso piuttosto tendenziose: dall'amata triade Nietzsche-Schopenhauer-Wagner, da Goethe, Schiller, Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj e da infiniti altri, senza contare quelle degli avversari come il fratello Heinrich o Romain Rolland.

Ma c'è anche, a tratti, una profonda onestà nel riconoscere i propri limiti, e i limiti di quanto va scrivendo; un desiderio di trasparenza, la voglia di mettersi a nudo di fronte a chi legge, che trova la sua chiave di volta (e insieme la sua negazione) nella consapevolezza che è impossibile farlo, perché chi parla nel testo è uno che «non è abituato a parlare, bensì a far parlare, uomini e cose, e che, per questo, 'fa' parlare anche dove sembra, *persino a lui*, che parli in prima persona» (p. 33). Questa onestà emerge in particolare nella *Prefazione*, nella quale l'autore guarda indietro a quanto scritto – è stata composta per ultima, nella primavera 1918 – in una sorta di metariflessione condotta con una lucidità che lungo il testo affiora solo di rado.

La spinta centrale del saggio è il bisogno di revisione dei fon-

damenti del proprio mondo interiore, che Mann avverte allo scoppio della guerra. Il suo mondo artistico viene messo in crisi, la sua esistenza di scrittore «come piattaforma culturale ovvia, salda e quasi inconscia» (p. 12) gli appare invalidata dal conflitto, che lui considera «una guerra morale» (p. 201) la cui posta è il perdurare o lo scomparire della Germania come entità spirituale e culturale, prima ancora che fisica, schiacciata dall'odio e dal disprezzo degli altri paesi. La vera causa scatenante, secondo lui, sono infatti le posizioni spirituali che fanno da fondamento ai due mondi culturali, quello tedesco e quello «occidentale», giunte ad essere così antitetiche da non poter più consentire la convivenza in Europa. Appare qui in tutta la sua evidenza l'inclinazione dello scrittore a osservare la realtà storica dal punto di vista spirituale e letterario, senza tenere conto dei dati oggettivi; non è un caso del resto che nel lunghissimo saggio vi siano pochissimi riferimenti a situazioni e soluzioni politiche concrete.

La revisione di gran lunga più importante, vera e propria resa dei conti, è però quella del rapporto con il fratello maggiore, che da sempre si occupa di politica e inquieta Thomas con le sue posizioni democratiche e filofrancesi. Heinrich Mann è uno dei pochissimi pacifisti della prima ora, che non si lascia irretire dalla retorica dell'accerchiamento e della missione storica della Germania quale guida dell'Europa. Con Bertrand Russell e Romain Rolland è fra i pochi intellettuali europei a rendersi conto che il potenziale distruttivo accumulato dalle nazioni belligeranti è troppo grande perché la guerra in atto non comporti inimmaginabili devastazioni; Thomas, dal canto suo, si rifà a una morale vecchia di almeno un secolo e mezzo quando chiama in causa i rapporti di forza dell'Europa di Federico II. Lo scontro fra l'esaltazione dell'uno e lo scetticismo dell'altro causa una lunga cessazione di rapporti, che fa da cornice ad una guerra privata in cui i contendenti, per non dirsi cattiverie di persona, utilizzano lo spazio pubblico, gettandosi a più riprese veleno a vicenda tramite la produzione saggistica. Comincia Heinrich già nel 1910 con il saggio *Spirito e azione* (*Geist und Tat*), ma è lo *Zola* del novembre 1915 la vera occasione di rottura. In esso l'affare Dreyfus diventa l'occasione per parlare celatamente della Germania e della guerra, della lotta dello spirito e della democrazia contro la loro negazione, e soprattutto dei «falsi

seguaci dello spirito», dei «teorici fiancheggiatori», dei «ridicoli parassiti» nei quali Thomas non può fare a meno di riconoscersi (cfr. *Considerazioni*, pp. 208-209). Questi scrive allora il capitolo *Il letterato della civilizzazione*, e le sue *Considerazioni* si caricano di aspro rancore; Heinrich, che pure non viene mai nominato, diventa il bersaglio centrale delle polemiche buttate sulla carta, con ampie e continue citazioni dai suoi scritti, sia saggistici che letterari, da *L'europeo* a *Madame Legros* al *Suddito*; e il fratello non si comporta diversamente. I due si rinfacciano sotterraneamente le stesse cose: l'opportunismo, l'avidità di fama e denaro, la pretesa di essere più sofferente dell'altro, la ricerca dell'effetto più che della verità. I loro rapporti personali si normalizzeranno dopo la guerra, ma di quelle offese resterà sempre un'ombra.

Ma chi è il letterato della civilizzazione? È il massimo rappresentante di uno dei due poli che Thomas Mann aveva già individuato nei *Pensieri in guerra*, ossia *Kultur*, cioè orgiastica barbarie demoniaca governata dalla ritualità, e *Zivilisation*, vale a dire moralità borghese, razionalista e democratica. La *Kultur* è tipica dei popoli giovani come i tedeschi, e ha come ambito preferenziale la musica; la *Zivilisation* invece si muove nello spazio della letteratura. È propria dei popoli vecchi, come i francesi, ed è il frutto del culto dell'Illuminismo, di uno spirito ottimistico perché fiducioso nella ragione e nel progresso, per il quale sono centrali i diritti umani e la pace. Il suo massimo rappresentante è appunto il letterato, un dogmatico giacobino discepolo di Rousseau, che usa la retorica della frase fatta e la letteratura per affermare le sue verità tutte politiche: che la felicità sia possibile e che si ottenga solo per il tramite della rivoluzione di stampo democratico.

Questo è naturalmente un centro bruciante delle *Considerazioni*: che cos'è la politica contro cui l'impolitico si scaglia? Per Mann essere «politici» significa usare l'uomo come mezzo e farlo oggetto di manipolazioni e di pianificazioni astratte, degradandolo. L'impolitico è colui che protesta contro l'uso strumentale della ragione, ponendosi senza programmi contro il progresso, e anzi mettendo proprio l'assenza di programmi a servizio del mantenimento delle condizioni di crescita naturali della vita, della storia e della società. Sul versante letterario i riferimenti sono qui il *Povero suonatore* di Grillparzer, e soprattutto il *Perdigiorno* di Eichendorff, a cui so-



no dedicate le pagine forse più belle delle *Considerazioni* (pp. 379-385). Questi rappresenta benissimo la lealtà nazionalista e conservatrice e allo stesso tempo anarchica e vagabonda del borghese tedesco; egli è insieme l'abitante della piccola città e il *Weltbürger* la cui apertura al mondo è lontanissima dall'internazionalismo democratico, è sovranazionalità umanistica che si nutre di germanicità anche quando è molto critica nei confronti della Germania. Al contrario del *bourgeois* vive nei valori eterni del cuore e della metafisica, respingendo il primato della politica e dello Stato sui valori spirituali, e anzi relegando la politica al compito di proteggere – con disciplina e sacrificio, ma senza partecipazione interiore – la sfera della *Kultur*.

Tutto questo corredo reazionario viene propugnato con una foga addirittura sconcertante. Pullulano ovunque nel testo le affermazioni provocatoriamente antidemocratiche: «Il popolo, di spirito, non ne possiede un granello. Non possiede che la violenza, unita all'ignoranza, alla stupidità e alla stortura» (p. 374). «La politica in sé rende rozzi, volgari e stupidi; non insegna altro che invidia, spudoratezza e avidità» (p. 270). La democrazia non è che «limitazione della libertà, [...] violenza della maggioranza sulla minoranza, quanto dire dei probabili stupidi sui probabili intelligenti» (p. 369). E ancora:

Che senso di liberazione, di riscatto, di conforto produce la «forza», l'azione limpida e maestosa delle armi, dopo tanta caligine e desolazione, accidiosa, oppressiva, della politica interna, dell'anarchia spirituale della Germania, dopo quel civettare tanto nocivo a lei stessa con una capitolazione alla «Democrazia», dopo quei suoi conati «politici» di adeguamento, di «intesa», condiscendendo alle note diplomatiche, al «linguaggio di Wilson»... Si può ancora una volta trarre un respiro di gioia. La sconfitta dell'Italia sarebbe la sconfitta di Mazzini e di D'Annunzio, cioè dell'incendiario retore demo-repubblicano e del pagliaccio politico-estetistico, l'uno e l'altro da me odiati con tutto il cuore (pp. 527-528).

«Distruttore! Cane arrabbiato! Bisogna ammazzarlo!» verrebbe da esclamare insieme al Settembrini della *Montagna incantata*, che del resto di Mazzini ha le fattezze. Con altri esiti e soprattutto altri presupposti sarà proprio il suo antagonista Naphta a raccogliere l'e-

redità di questo Io così ferocemente distruttivo nei confronti dei suoi avversari – ma anche così onesto, come si diceva, da riconoscere il suo statuto di personaggio essenzialmente letterario. Nelle *Considerazioni* Mann ammette il suo «gusto di recitare una parte», di giocare, di fare garbugli da avvocato e prodezze artistiche (p. 33); ammette anche la sua sostanziale «anti-artistica mancanza di dominio della materia», che cerca «per istinto» di nascondere con un tono spigliato (p. 32). Le pagine più belle del testo sono proprio quelle in cui il saggista lascia spazio al narratore, e la polemica si cristallizza in un'immagine plasticamente viva. È il caso ad esempio del tranviere che fa da ipotiposi a quella personalità dai tratti mitici e piuttosto sfuggenti che è il «popolo tedesco»: avvolto nel suo austero cappotto di servizio, il tranviere squadra con sguardo «semplice, composto, appena interdetto, sprezzante e lievemente nauseato» un figura «ubriaco di politica e di cultura di strada» che blatera «disumane idiozie» sul suo tram, forse dopo un comizio; e Mann dice che quello sguardo gli sembra rendere bene «e in modo indimenticabile» quello che il «popolo tedesco» pensa della politica (pp. 129-130). È la «visione stereoscopica», quella dell'artista che sa che «la splendida superiorità dell'arte su ciò che è puramente intellettuale consiste nella sua polivalenza vitale, nel suo profondo disimpegno, nella sua *libertà* spirituale» (p. 241) e tratta il fattore intellettuale come materiale e come giocattolo, lavorando di dialettica, cosciente che se le «opinioni» sono conservatrici, l'«essenza» del saggio – che coincide con la sua forma e che è ciò che ha davvero effetto – è democratica. La formula «scrittore conservatore» implica infatti una contraddizione in termini:

Letteratura è analisi, spirito, scepsti, psicologia, è democrazia, «Occidente», e là dove si sposa al principio nazional-conservatore, si verifica quel dissidio fra l'essere e l'operare a cui ho già accennato. Conservatore io? Va da sé che non lo sono; e anche se volessi esserlo per ragionamento non lo sarei comunque per la mia intima natura, la quale è in fondo quella che opera (p. 582).

Mann è infatti consapevole che la democrazia è un destino per la Germania, e solo quattro anni dopo stupirà tutti con il discorso *Della repubblica tedesca*, nel quale dichiara la sua adesione – caso

quasi unico fra gli intellettuali tedeschi – alla Repubblica di Weimar, seppur da «monarchico nel cuore, ma repubblicano per ragionamento»; anche qui con modalità essenzialmente letterarie. Del resto solo di fronte a Hitler riuscirà a sottrarsi al compiacimento di una formulazione ben riuscita, a favore di un'attenta riflessione morale e politica.

Thomas Mann nasce nel 1875 a Lubecca, da una ricca famiglia di commercianti. Dopo il *Gymnasium*, frequentato senza grandi risultati, si dedica alla scrittura. Il primo romanzo, *I Buddenbrook* (1901), ottiene uno straordinario successo, ripetuto da *Tonio Kröger* (1904) e *La morte a Venezia* (1912). Dopo la pausa della guerra, in cui si dedica alla stesura delle *Considerazioni di un impolitico*, riprende a lavorare al romanzo *La montagna incantata*, pubblicato nel 1924. Nel 1929 gli viene conferito il premio Nobel. La presa del potere di Hitler lo sorprende durante una tournée di letture all'estero; si rifugia dapprima in Svizzera e poi negli Stati Uniti, dove lavora alla tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933-1943). Nel 1947 viene pubblicato il romanzo *Doktor Faustus*. Nel 1952 si stabilisce in Svizzera; muore nel 1955.

### Edizione di riferimento

*Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano 1997, Adelphi (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, in *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt a. M. 1974, Fischer, pp. 9-589).

### Letteratura secondaria

Freschi, Marino: *Thomas Mann*, Bologna 2005, Il Mulino.

Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, Milano 2005, Mondadori.

Id.: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, Kräner, pp. 678-695.

Id.: *Das Kapitel "Politik" in den Betrachtungen eines Unpolitischen*, in «Thomas Mann Jahrbuch» 13 (2000), pp. 27-41.

Magris, Claudio: *I saggi di Thomas Mann, una custodia per «I Buddenbrook»*, in *Thomas Mann: Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Milano 1997, Mondadori, pp. VIII-XLIII.

Marianelli, Marianello: *Introduzione e Postfazione*, in *Thomas Mann: Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 11-27 e 587-612.

Perlini, Tito: *Lo sguardo stereoscopico. Considerazioni su Thomas Mann*, in «Cultura tedesca» 5 (1996: *Thomas Mann II*) pp. 19-28.

Stammen, Theo: *Thomas Mann und die politische Welt*, in *Thomas-Mann-Handbuch*, cit., pp. 18-53.

Alberto Destro

WALTER BENJAMIN, LE AFFINITÀ ELETTIVE  
(GOETHES WAHLVERWANDTSCHAFTEN), 1921-22

Per la prima volta lessi in biblioteca il gran saggio di Benjamin su *Le affinità elettive* qualche tempo dopo la pubblicazione della traduzione italiana di Renato Solmi nell'edizione einaudiana del 1962 (*Angelus Novus. Saggi e frammenti*), quindi nella seconda metà di quel decennio. Se non ricordo male fu la mia prima lettura benjaminiana. Successivamente acquistai il volume, che nella mia copia porta l'annotazione "ottobre '72". Da allora sono tornato più e più volte su quello scritto affascinante e direi intrigante: aggettivo insolito per uno scritto critico, ma di cui tenterò di dare qui ragione. Ne intrapresi poi la rilettura (le riletture) più approfonditamente in occasione di un corso monografico sul romanzo goethiano negli anni '90 durante il quale fu giocoforza confrontarmi a fondo con il saggio. E di fronte alla sua persistente enigmaticità feci ricorso anziché alla traduzione all'originale tedesco che mi risultò assai più chiaro: il che non vuol essere una critica alla ottima traduzione di Solmi, esempio davvero alto, al contrario, di riproposta di un testo di enorme complessità, ma indica il limite di ogni traduzione, specie laddove si tratti di un testo il cui contenuto va al di là del mero portato semantico di superficie. E questo è precisamente il punto.

Io mi ero accostato alle *Affinità elettive* soprattutto affascinato dal loro raffinato meccanismo narrativo, dalla rete di rispondenze e di rimandi simbolici su cui aveva attirato la mia attenzione un lontano, non dimenticato saggio di Luciano Zagari. Questa struttura narrativa fa capolino naturalmente anche nel saggio di Benjamin, ma quasi sullo sfondo, come un dato acquisito sul quale non oc-

corre in alcun modo soffermarsi. Il centro dell'interesse del critico va ricercato in altra direzione dalla tecnica narrativa e precisamente nell'intenzione di senso che condiziona essenzialmente anche lo strumentario narrativo.

Benjamin non rende facile il lavoro del lettore. Non dirò nulla del suo confronto, spesso assai severo, con le voci critiche del passato (esemplare la durezza della condanna di Gundolf e in particolare del suo biografismo eroicizzante, per il quale il vero capolavoro dei capolavori di Goethe sarebbe la sua stessa vita: notazione che, se fosse vera, renderebbe immediatamente ininteressante tutto l'operato del poeta se non per il poeta stesso). Benjamin dà per scontato che i protagonisti del dibattito critico passato siano familiari al lettore, al punto da negargli non dirò ogni resoconto ma anche ogni riferimento bibliografico. Ma dove la comprensione del lettore è messa davvero a dura prova è nell'impiego di una terminologia personalissima, dove dietro o accanto al critico si fa sentire il filosofo che opera con un suo vocabolario rigorosamente impiegato ma non sempre spiegato, la cui interpretazione viene affidata interamente all'inferenza del lettore. C'è da chiedersi, ad esempio, se tutti i lettori di Benjamin abbiano chiaro il senso del termine "contenuto reale" differenziato dal "contenuto di verità" (*Angelus Novus. Saggi e frammenti*, p. 163 e *passim*) dei singoli passi del romanzo goethiano che il critico ha occasione di discutere. Il termine, naturalmente, è tutt'altro che ingenuo e non ha senso ricercarne il significato a norma di lessico convenzionale. Appare evidente che Benjamin lo usa in un senso intensivo, personale, senza cogliere il quale, tuttavia, tutto il gran ragionamento del saggio minaccia di rimanere in una penombra forse suggestiva ma non certo rispondente all'intenzione dell'autore.

Uno dei nuclei portanti del saggio benjaminiano può essere indicato nell'identificazione del "mitico" come spazio essenziale del romanzo che esso analizza. E qui ho incontrato qualche difficoltà, perché nella mia visione il mitico nel romanzo non aveva affatto il ruolo fondamentale che Benjamin gli attribuiva. Che il romanzo avesse a che fare con le forze profonde che condizionano l'agire umano, era certamente chiaro. Che tali forze dovessero identificarsi con il mito, mi appariva una forzatura. Tanto più in quanto Benjamin non si sofferma, al solito, a chiarire il senso in cui parla di mi-

to. Certo, il dibattito novecentesco, più o meno coevo alla stesura del saggio, mi forniva alcuni spunti, ma lasciava anche ampi spazi di ambiguità, che solo dall'interno delle pagine benjaminiane potevano ricavare, quando la ricavavano, qualche illuminazione. E comunque non riuscivo a collimare la frequentazione del mito postulata da Benjamin con la mia immagine di Goethe e del suo saldo senso della realtà che avrebbe dovuto preservarlo da tentazioni mitologizzanti. Per anni ne ho tratto la convinzione che in realtà il gran discorrere del mitico nelle *Affinità elettive* fosse faccenda che perteneva più al critico che all'oggetto della critica, più a Benjamin che al Goethe delle *Affinità elettive*. Insomma, la mia impressione era che il saggio benjaminiano parlasse in termini essenziali più del suo autore che del suo oggetto. La discussione del romanzo, quindi, come pericope per arrivare a parlare indirettamente di sé. Faccio uso qui di una formulazione volutamente estrema, giacché appare impossibile non riconoscere nel saggio uno sforzo di comprensione approfondita del romanzo. Ma insomma, quel che a me appariva era una selezione fortemente "tendenziosa" degli elementi di giudizio, mirata a dar ragione di una percezione del mito come substrato di una vita non vissuta in banale superficialità. E ciò mi sembrava assai più benjaminiano che goethiano.

Oggi non sono più sicuro di questa chiave di lettura, e anzi sono pronto a riconoscere nelle tesi benjaminiane l'individuazione di un elemento portante della narrazione goethiana. In particolare ciò risulta significativo là dove Benjamin richiama il legame del mitico col caos, il che permette di ricondurre il ricorso al mitico allo smarrimento sia personale sia, soprattutto, storico che caratterizza l'ultima stagione goethiana, quella inaugurata appunto dalle *Affinità elettive*. Di questo smarrimento Benjamin in effetti non discute espressamente, ma la sua argomentazione si inserisce bene in una diagnosi che forse non è del tutto la sua, ma che non la contraddice. In un certo senso, quindi, posso affermare di riconoscere oggi al saggio benjaminiano una valenza critica, cioè di penetrazione del testo, maggiore di quanto non fossi disposto a fare qualche anno fa.

E tuttavia ad ogni rilettura di questo saggio mi si conferma una impressione di personale protagonismo del critico, il saggio mi diventa ogni volta oltre che uno sforzo di comprensione del roman-

zo un autoritratto dell'autore. Si tratta, in altri termini, di un testo fortemente marcato da una cifra personale, che non fa certo torto all'impegno ermeneutico perseguito con coerenza e con una strumentazione scientifica e metodologica di straordinaria acutezza, ma che non rinuncia, e anzi quasi esibisce il carattere personale, direi individuale, proprio di Walter Benjamin, del suo procedere critico. Si tratta in fondo forse di una variante o di un residuo di quella mia impressione che un tempo mi aveva portato a ritenere che il saggio parlasse più del suo autore che del suo oggetto, mentre ora riconosco che è difficile negare pertinenza alle argomentazioni benjaminiane, anche a quella che mi era apparsa una sopravvalutazione del mitico. E allora?

Per il saggio critico benjaminiano occorre parlare di qualità della pagina o della scrittura. Il termine è largamente inconsueto. La critica letteraria paga il suo doveroso tributo alla pretesa oggettività della scienza anche in termini stilistici. Tutti conosciamo formule e stilemi ricorrenti che trasformano in affermazione dal sapore generale e oggettivo tesi largamente soggettive e personali. La lingua tedesca in particolare permette un uso di strutture (impersonali oppure passive) che tolgono ogni apparenza linguisticamente troppo legata alla persona del critico. E non mancano esempi anche estremi di questa spersonalizzazione della prosa critica di cui non so dire quasi nulla di buono e che mi sembra particolarmente diffusa presso gli studiosi più giovani. Quasi a darsi sicurezza, dietro il paravento del linguaggio scientifico, di tesi non del tutto sicure.

Benjamin, al contrario, firma per così dire con nome e cognome ogni sua affermazione, non certo nel senso che ribadisca ad ogni passo la sua autorialità, ma nella sicurezza delle sue affermazioni, nella nettezza delle prese di posizione, anche nella radicalità della valutazione della critica precedente. Il confronto avviene mettendo in gioco la persona, la cultura e la sensibilità del critico. Non si tratta di un esangue esercizio di interpretazione, ma di un vigoroso confronto con un testo straordinariamente ricco e, attraverso tale confronto, con il proprio mondo ideale, ideologico, estetico e soprattutto filosofico. La critica di Benjamin si può comprendere adeguatamente solo alla luce del retroterra filosofico che gli è proprio, la comprensione del quale, tuttavia, è lasciata dall'autore tutta allo sforzo del lettore. In buona sostanza, il saggio sulle *Affinità*



*elettive* non può costituire, se lo si vuole comprendere approfonditamente, la prima lettura benjaminiana. Piuttosto l'ultima, o almeno deve venire accompagnato dalla conoscenza delle altre cose maggiori del critico-filosofo-scrittore. Solo a questo punto, in una lettura per lettori progrediti, esso svela tutta la sua ricchezza.

Ricchezza che, e qui torno in parte malgrado tutto a quella mia prima, ormai remota impressione di lettura, riguarda certo il romanzo goethiano, ma riguarda anche molto il mondo spirituale di Walter Benjamin. Si vedano, ad esempio, le pagine finali del saggio in cui si discute in riferimento soprattutto ad Ottilie della bellezza come «apparenza». Senza dubbio si tratta di pagine di grande tensione critica, che si sforzano di penetrare l'enigma del romanzo e certo ne illuminano un punto essenziale (ogni lettore avrà sicuramente rilevato la costanza con cui Goethe sottolinea ad ogni occasione la bellezza di Ottilie, anche se poi non ne fornisce alcun dettaglio, lasciandone tutto il disegno alla fantasia del lettore). Ma ci si può chiedere se il pur convincente approccio di Benjamin esaurisca il problema, o se esso lasci spazio ad altre interpretazioni, ad altre prospettive ermeneutiche e ad altre valutazioni. In effetti, a livello fenomenico superficiale, il ragionamento di Benjamin appare così strutturato, così convinto, così carico di *vis* argomentativa, da far pensare ad una interpretazione intenzionalmente esclusiva. Così certo non è, come ben sappiamo. La critica non dice mai costitutivamente l'ultima parola, perché l'ultima parola in realtà non esiste. Ma quello che abbiamo di fronte, nelle pagine di Benjamin, è un interlocutore vigorosamente connotato e coinvolto, la cui tesi astrattamente potrà venire contestata o corretta, ma che si presenta con tutti i caratteri della convinzione, convinzione anche personale, in cui si mette in gioco la personalità del critico, il quale vi porta tutto il suo mondo ideale. Questo è quanto definisco la natura intrigante e personale, intrigante perché sommamente personale, del procedere critico benjaminiano.

È possibile, allora, leggere il saggio di Benjamin certo quale autorevole guida ermeneutica che dischiude non pochi snodi di un romanzo tanto enigmatico come le *Affinità elettive*, ma è possibile leggerlo anche avendo l'occhio non tanto a Goethe quanto a Benjamin. Il critico (in realtà il critico-filosofo) si esercita su questo tema per così dire in prima persona. Spingendo al paradosso questa

affermazione, verrebbe da dire che anche qualora non si condividesse nulla del saggio in quanto analisi del romanzo goethiano, esso rimarrebbe uno scritto degno di lettura e di rilettura, proprio perché dice qualcosa sul suo autore, perché parla dello scrittore Benjamin. Non voglio spingere il paradosso, già in sé insostenibile se preso alla lettera, fino a parlare di pretestuosità del tema goethiano, ma almeno di una duplicità di interesse sì. Due personalità di eccezione parlano in queste pagine, quella di Goethe mediante l'esegesi del critico e quella di Benjamin tramite il *velamen* o l'occasione del discorso su Goethe. Non sono molti gli esempi di opere critiche di cui si possa affermare altrettanto.

Walter Benjamin nasce a Berlino nel 1892 da una famiglia appartenente alla borghesia ebraica. I suoi studi, iniziati a Berlino e proseguiti a Friburgo e Monaco, si concludono a Berna, dove Benjamin si laurea nel 1918 con una tesi sul concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco. A causa della sua origine ebraica, il suo lavoro sul *Dramma tedesco barocco*, presentato all'Università di Francoforte per l'abilitazione, viene respinto. Vive allora come libero traduttore e saggista, frequenta Ernst Bloch, Asja Laccis – regista lettone che lo avvicina al marxismo – e Bertolt Brecht. Collabora inoltre con l'Istituto di scienze sociali retto da Horkheimer e Adorno. Trasferitosi a Parigi nel 1926, si dedica, a partire dalla metà degli anni Trenta, alla stesura di importanti saggi letterari e filosofici (*Kafka, Baudelaire, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), oltre che all'opera sui *passages* di Parigi. All'entrata, nel 1940, delle truppe tedesche in Francia, tenta di raggiungere gli Stati Uniti dalla penisola iberica, ma fermato dalle autorità di frontiera spagnole a Port Bou si toglie la vita.

### Edizione di riferimento

*Le affinità elettive*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, 1962, pp. 163-243 (*Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. 1.1, Frankfurt a. M. 1974, Suhrkamp, pp. 125-201).

### Letteratura secondaria

Arendt, Hannah: *Il pescatore di perle: Walter Benjamin (1892-1940)*, Milano 1993, Mondadori.

Garloff, Peter: *Philologie der Geschichte: Literaturkritik und Historiographie nach Walter Benjamin*, Würzburg 2003, Königshausen & Neumann.

Lindner, Burkhardt (Hrsg.): *Benjamin Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2006, Metzler.

Schiavoni, Giulio: *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino 2001, Einaudi.

Scholem, Gershom: *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Milano 1992, Adelphi.

Witte, Bernd: *Walter Benjamin. Introduzione alla vita e alle opere*, Roma 1991, Lucarini.



Anton Reininger

KARL KRAUS, UNTERGANG DER WELT DURCH  
SCHWARZE MAGIE, 1922

Der apokalyptische Titel dieser Sammlung von Aufsätzen, Essays und Polemiken aus den Jahren 1908 bis 1915 scheint zunächst nur dadurch gerechtfertigt zu sein, daß Kraus inzwischen auf den katastrophalen Ausgang jenes Krieges zurückblicken konnte, für dessen Ausbruch er auch die zeitgenössische österreichische und vor allem Wiener Presse verantwortlich machte. Das dokumentarische Drama *Die letzten Tage der Menschheit*, an dem er seit dem Juli 1915 arbeitete, hatte ja eben dieses Phänomen der Massenverhetzung durch die Presse bei Ausbruch des Krieges stark in das Blickfeld gerückt. Doch war der Titel der Sammlung in Wirklichkeit einem Aufsatz entlehnt, den er schon im Dezember 1912 in der «Fackel» veröffentlicht hatte. Er war der Versuch, auf den Begriff zu bringen, was er mit der ausgedehnten Kollage von Zitaten aus Berichten österreichischer Korrespondenten vom 1. Balkankrieg mit dem Titel *Das ist der Krieg – C'est la guerre – Das ist die Zeitung!* im Oktober 1912 mehr gestisch dem Leser hatte nahebringen wollen. Die dabei vorherrschende Art der Berichterstattung, die auf «Eindrücke, Stimmungen und Beobachtungen» setzte und auf jeden Versuch verzichtete, eine annähernd adäquate Vorstellung von der Totalität des Geschehens zu geben, sollte sich gleichsam von selbst das Urteil sprechen, indem sie den Krieg in ein glücklich bestandenes Reiseabenteuer verwandelte. Die Polemik des einen Monats später nachgereichten Beitrags *Untergang der Welt durch schwarze Magie* richtete sich dann ausdrücklich gegen die negativen Züge des neueren Journalismus, deren wahre ästhetische und moralische Implikationen vielleicht an den aufgezeigten Beispielen

nicht für jeden gleichermaßen deutlich oder eindeutig sichtbar geworden waren.

Kraus greift zu einem überraschenden Mittel, um seine Vorstellungen von einem anderen Journalismus begrifflich zu machen. Er bedient sich ausgedehnter Zitate von Zeitungsmeldungen aus der Revolutionszeit 1848 und hält sie den zeitgenössischen Journalisten und natürlich auch Lesern als Spiegel einer auf Tatsächlichkeit und Wesentlichkeit zielenden Schreibweise vor. Sie haben vor allem die Funktion, eine Qualität einzufordern, die der Wirklichkeit ihr Recht gibt und nicht der Subjektivität des Schreibers den ersten Platz einräumt. Es ist die in Wien herrschende «infame Meinungspressen» (*Untergang der Welt*, S. 428), der Kraus den Kampf angesagt hat. Sie, die in den impressionistischen Eindrücken ihrer Entsandten schwelgt, noch «im Krieg den Mut zur Plauderei findet» (S. 430) und «gegen den Krieg die Schrecknisse einer im Frieden verreckenden Kultur» mobilisiert. Das Problem der Sachgerechtigkeit enthüllt also sofort auch seine moralischen Implikationen. Eine schlichte Schreibweise, ohne die Schnörkel einer selbstgerechten Subjektivität wird, wie im Falle der neuen Ästhetik, die der Bauweise von Loos zugrunde liegt, zum neuen qualitätsvollen künstlerischen Ausdruck und zur Garantie der Vermittlung von Wahrheit. Trotz allem nimmt es sich seltsam aus, daß sich Kraus in diesem Zusammenhang vor allem zum Anwalt der um ihre Rechte betrogenen Phantasie macht, die unter dem Druck des pleonastischen Feuilletonstils regrediert, weil ihr die Reaktionen frei Haus geliefert werden.

Aber natürlich hatte Kraus auch allen Grund, sich im Rückblick auf die Katastrophe des Krieges 1914-18 als Geschichtsprophet zu fühlen, der den Kaiser Wilhelm schon 1908 als apokalyptischen Reiter gesehen hatte, dem die Macht gegeben war, «den Frieden von der Erde zu nehmen, und daß sie sich einander erwürgten» (S. 12). Durch Sperrdruck hat er in der Buchausgabe dieser Artikel eben jene Stellen nun hervorgehoben, die das Kommende richtig vorausahnten. Daß die Annexion Bosniens durch Österreich-Ungarn im Oktober 1908 und darauf folgenden politischen Spannungen mit Serbien und Rußland die Kriegsgefahr deutlich anwachsen ließen, war nicht nur Karl Kraus klar bewußt. Doch er gehörte zu der immer kleiner werdenden Minderheit derer, die nicht

für einen Krieg gegen Serbien plädierten. Auch deshalb nicht, weil er von der sich beschleunigenden technischen Entwicklung eine neue Dimension der Verwüstung erwartete.

Er selbst, als Herausgeber der «Fackel» fühlte sich vor allem für die kulturellen und politischen Folgen zuständig, die vom Gebrauch der modernen Druckpresse ausgingen. Daß sie und die anderen jüngsten Erfindungen wie Automobil und Telephon im Laufe der Zeit das Bewußtsein der Menschen folgenreich verändern würden, davon war er überzeugt, doch beließ er es bei einem Ausdruck ängstlicher Sorge wegen der nicht abzusehenden Entwicklung, die sie in Gang gesetzt hatten.

Die Mobilmachung der österreichischen Armee gegen Serbien im März 1909 sollte auf Wunsch des Außenministers Graf Aerenthal durch eine Pressekampagne psychologisch unterstützt werden. Daraufhin veröffentlichte die «Neue Freie Presse», die schon zuvor einiges in dieser Richtung getan hatte, einen Artikel des Historikers Friedjung, der ganz ausdrücklich ein militärisches Eingreifen rechtfertigte, weil Serbien «illoyale» Verbindungen «mit unlauteren Elementen unserer Monarchie» (S. 22) unterhielt. In seinen Argumenten berief er sich auf eine Dokumentation, die ihm vom österreichischen Außenministerium zugespielt worden war, das wie erst später klar wurde, selbst «Opfer eines Operettenfälschers» geworden war. Darin ging es vor allem um den Nachweis einer hochverräterischen Verschwörung von Abgeordneten des kroatischen Landtags mit der Regierung in Belgrad, die von den Beschuldigten jedoch auf das heftigste geleugnet wurden. Als die Kriegsgefahr vorüber war, reichten sie gegen Friedjung eine Verleumdungsklage ein, bei deren Verhandlung Kraus selbst anwesend war: sie wurde für ihn zum weithin sichtbaren Fanal der Verantwortungslosigkeit der österreichischen Außenpolitik, aber vor allem auch der Presse in ihrem Versuch, die öffentliche Meinung zu manipulieren. Denn es gelang den Klägern über jeden noch bestehenden Zweifel hinaus nachzuweisen, daß sie vollkommen unschuldig waren. Die von Friedjung vorgelegten Dokumente erwiesen sich als Fälschung, der er nur allzu bereitwillig aufgesessen war, weil sie seinen politischen Überzeugungen entgegenkamen. Sein Nationalliberalismus machte ihn zum Erfüllungsgehilfen der deutschen Expansionspolitik. Er wurde durch diese Affäre weithin

sichtbar zum Vertreter einer politisch korrumpierten Intelligenz, die den eigenen wissenschaftlichen Anspruch an die Tagespolitik verriet und angesichts der Entdeckung des Schwindels die Zuflucht zur naiven Gutgläubigkeit suchte. Das ironische Sprachspiel, mit dem Kraus das Verhalten eines durchaus renommierten Historikers als die «Inzucht von Staatsgeschäftigkeit und Wissenschaftshuberei» definierte, war letztlich noch eine harmlose Satire eines Verhaltensmusters, das nur wenige Jahre später beim Ausbruch des Krieges zu den wohlbekanntenen Exzessen in Patriotismus auch unter den sogenannten Intellektuellen führen wird. Kraus hatte prophetisch die fatale Rolle eines Phänomens vorweggenommen, für das er hier den Namen «der schleißige Dreibund von Politik, Presse und Wissenschaft» geprägt hat. Das Problem war freilich nicht so sehr die Leichtgläubigkeit Friedjungs, die seiner wissenschaftlichen Qualifikation kein gutes Zeugnis ausstellte, sondern die ideologische Bereitschaft zum negativen Vorurteil gegenüber einigen geschichtlichen Phänomenen, die er vom Standpunkt seines deutsch-österreichischen Patriotismus aus ablehnen mußte. Auf das Gebiet der Politik wollte sich Kraus jedoch nicht begeben. Andeutungsweise stellt er zwar fest, daß die politisch Schuldigen an der ganzen Affäre, die «einen kostspieligen Kriegsplan auf teuren Fälschungen aufgebaut habe(n)» (S. 23-24), nicht vor das Gericht gestellt wurden, doch hat es damit sein Bewenden. Das wahre Interesse gilt dem Versagen eines Intellektuellen, der sich mit der Welt der Presse eingelassen hat. Was ihm an Friedjung so bedenklich erschien, das war eben seine besondere journalistische Beredsamkeit: er hatte sie schon bei der Behandlung historischer Probleme gezeigt, was ihm die Gunst eines größeren, gebildeten Publikums eintrug, das sich, wie Kraus ausdrücklich hervorhebt, eben vor allem durch diese ungewöhnliche Gabe täuschen ließ. Die Schönrednerei mußte sich freilich in der Tagespolitik mit dem Problem der Wahrheit auseinandersetzen, die sich in diesem Fall oft leichter überprüfen läßt als bei fernen historischen Ereignisse.

Aus der detaillierten Darstellung des Prozesses und durch die Analyse des dabei vorherrschenden Sprachverhaltens wird auch sichtbar, daß die Hoffnung der Kläger auf einen völligen Erfolg gegen ihren Verleumder schwerlich begründet waren. Kraus beginnt



an diesem Punkt eine harsche Polemik gegen einige Aspekte der österreichischen Strafprozeßordnung. Das heißt, er meldet Zweifel an der Fähigkeit der Geschworenen an, in politischen Prozessen dieser Art, zu einem gerechten Urteil zu kommen. Die Freisprüche im Schattendorfer Prozeß des Jahres 1927 gegen die vermutlichen Verantwortlichen eines politischen Mordes werden ihm darin noch einmal recht geben. Im überhitzten politischen Klima der Ersten Republik hatten sie überdies katastrophale Folgen. Der von den gegen das Urteil protestierenden Demonstranten verursachte Brand des Justizpalastes und die darauf folgende blutige Unterdrückung dieses von den Sozialdemokraten mit zu verantwortenden Massenaufmarschs waren entscheidende Stationen auf dem Weg in die Diktatur.

Für Kraus waren die Geschworenengerichte eine «liberale Wahngeburt» (S. 268), denn der gesunde Menschenverstand und das sogenannte «gesunde ursprüngliche Empfinden», auf die sich seine Verteidiger oftmals beriefen, waren Phrasen, auf die zu bauen Selbstbetrug war, wenn man auf diese Weise die Mängel der Rechtsprechung durch die staatlich bestellten Richter beseitigen wollte. Kraus sah in dieser Einrichtung ein tief verankertes Mißtrauen gegen den Staat und seine Repräsentanten, über deren Mängel er sich übrigens keinerlei Illusionen machte. Doch den in den Geschworenengerichten auftretenden Wiener Kleinbürgern wollte er die ihnen zugeschriebene innere Unabhängigkeit nicht glauben. Er war nicht bereit, sie von dem Verdacht einer «grundsätzlichen Befangenheit durch Unbildung, Parteipolitik und Erwerbssinn» (S. 273) freizusprechen. Nationale, religiöse und rassische Vorurteile waren eher die Regel als die Ausnahme. Die behauptete Vermittlung von abstraktem Recht und tausendgestaltigem Leben, die sich durch das Wirken der Geschworenen ereignen sollte, war nur ein weiteres Beispiel für die Ersetzung der Wahrheit durch die Phrase.

Kraus war durch das negative Beispiel der «Neuen Freien Presse» so in den Bann geschlagen, daß die Vorstellung einer positiven Rolle der Zeitungen für das Funktionieren des politischen und kulturellen Lebens eines Landes nur am Rande seiner Überlegungen auftaucht. Die Lage der österreichischen Presse gab freilich kaum Anlaß, in eine solche Entwicklung allzu großes Vertrauen zu

setzen, denn sie war das willige Instrument, um die öffentliche Meinung im Sinne der Regierung und der dominierenden Wirtschafts- und Finanzgesellschaften zu beeinflussen. Durch die Lähmung des Parlaments wegen des Nationalitätenstreites, war die demokratische Dialektik zutiefst gestört und die Presse wurde zum Organ der Regierung, um sich auf diese Weise einen Schein von breiterer Zustimmung in der Öffentlichkeit zu schaffen. Nicht geringer war die Rolle als Sprachrohr der Wirtschafts- und Finanzinteressen, die ganz ungefiltert, ohne den Versuch einer kritischen Wertung der Vorgänge in sie Eingang fanden. Die «Neue Freie Presse», zweifelsohne die politisch einflußreichste Zeitung in Mitteleuropa, hatte überdies die damals durchaus weitverbreitete Charakteristik, daß der Eigentümer zugleich auch Herausgeber war und die ideologische Richtung weitgehend bestimmte. Die sogenannte öffentliche Meinung war im Wesentlichen die von ihm der Redaktion vorgegebene.

Aus Anlaß der Reichstagswahlen von 1911, die der liberalen Partei beträchtliche Gewinne gebracht hatten, greift Karl Kraus den Besitzer und Herausgeber der «Neuen Freien Presse» in der Julinummer der «Fackel» direkt an: er läßt auf dem Frontispiz eine Photomontage abdrucken, die Moritz Benedikt, den wahren Sieger der Wahl vor dem Parlamentsgebäude und in einer Vertikalen mit der Statue der Pallas Athene zeigt, so als ließe er sie sich «zum Hals herauswachsen» (S. 72). Die gezielte Wahlpropaganda der Zeitung hatte Erfolg gezeitigt. Aber trotz des Wahlsieges der Liberalen war das wahre Problem des österreichischen Parlamentarismus, die Unversöhnlichkeit der Nationalitäten nicht aus der Welt geschafft. Doch eben in dieser Situation war die Rolle Benedikts als heimlicher Mitregent nur umso fester zementiert.

Kraus bediente sich eines durchaus modernen Mittels, um seinen Gegner herabzusetzen. Die Photographie, das bloße «Zitat der Wirklichkeit» (S. 72) schien ihm aussagekräftiger als eine Karikatur. Die Wirklichkeit sprach für sich selbst, bedurfte nicht der verdeutlichenden Verzerrung durch die Hand des Karikaturisten. In dem Kommentar, den er in einer der folgenden Nummern der «Fackel» dazu veröffentlichte, läßt er freilich an der denunziatorischen Absicht, die ihn bei der Komposition dieses Bildes bewegt hatte, keinen Zweifel. Seine Photomontage wollte sichtbar ma-

chen, «wie das aussieht, was den Staat beraubt und was die Welt verpestet» (S. 38), damit «das Antlitz der Macht» nicht länger verborgen bleibt, «welche die Partei des Geldes gegen den Geist vertritt» (S. 38). Kraus sieht in dieser Gestalt des Eigentümers der «Neuen Freien Presse» eine seltsame Synthese aller jener negativen Kräfte, denen er in diesen Jahren die Schuld an der politischen und kulturellen Krise Österreichs zuschiebt. Mittels dieser einfachen Photographie wollte er zeigen, «wie die Geldgier die Faust ballt, welchen Blick die Aufklärung hat, welchen Bart der Einfluß und welche Nase der liberale Triumph» (S. 38). Er glaubte nicht an die von den Liberalen propagierte «neue, freie Weltanschauung» (S. 69). Die von ihm ausdrücklich als «rabiote Wucherer» Bezeichneten hatten in seinen Augen nicht die Berechtigung als deren Hüter aufzutreten. Obwohl Kraus ausdrücklich feststellt, nichts mit den Christlichsozialen zu schaffen zu haben (S. 71), läßt er doch seine Sympathie für sie erkennen: «Der Zwang, das Kreuzifix zu grüßen, scheint mir noch immer kulturvoller als die Anbetung einer aufgeklärten Kanaille, die das ganze Staats- und Privatleben unter ihrer erpresserischen Fuchtel hält...» (S. 69). Kraus scheint im gewerblichen Mittelstand die Masse der liberalen Wähler zu vermuten. Sie flößen ihm nahezu Angst ein: «...ich weiß auch, daß es nichts Fürchterlicheres gibt, als wenn die Dummheit zur Besinnung kommt oder wenn ein Universitätsprofessor unter dem Vorsitz eines Friseurs sein Programm entwickelt und sich von einem Selcher empfehlen läßt» (S. 69). Doch eben diese Schichten hatten bis vor kurzem die Christlichsozialen unterstützt, die nach Kraus Meinung wie alles Gute, «den Weg alles Schlechten» (S. 71) gehen mußten. Aber sein Haß auf die in der Gestalt Benedikts verkörperte liberale Ideologie war so groß, daß er ihren Anhängern, die er ironisch als «Lichtbringer» bezeichnet, «die schwarze Pest» der Christlichsozialen an den Hals wünscht.

Die Erwartungen, die Karl Kraus an die Lesbarkeit des Bildes seines Erzfeindes knüpfte, waren kaum einzulösen. Es sei denn, man identifizierte sich mit den gängigen antisemitischen Klischees, die daran ohne allzu große Mühe aufzufinden waren. Das Photo Benedikts entsprach nur zu gut dem Zerrbild, das in späteren Jahren vom «Stürmer» unters breite Volk gebracht wurde, aber unter den Wiener Antisemiten wohl schon damals schwerlich unbekannt

war. Der wohl implizite Rückgriff auf die Physiognomie und die ideosynkratische oder ideologisch motivierte Abneigung gegen ständisch geprägte Kleidungsgewohnheiten, um eine Person abzuwerten, gehörte sonst nicht eben zu Karl Kraus Gewohnheiten. Andererseits ist es auch schwer vorstellbar, daß er sich bei diesem Pamphlet nicht bewußt war, wie weit er dem grassierenden Antisemitismus Vorschub leistete. Adorno hat Kraus freilich gegen den Vorwurf des Antisemitismus in Schutz genommen. Die Härte, mit der er gegen einen Moritz Benedikt vorging, hatte ihren Grund in der Enttäuschung, daß die assimilierten, bürgerlichen Juden «den Geist an die Sphäre des zirkulierenden Kapitals zedierten» (Adorno, *Noten zur Literatur*, S. 66). Sie, auf denen schon das Odium der parasitären Ausbeutung lastete und die deshalb als Opfer ausersehen waren, verrieten nach dieser Interpretation eben jenes Prinzip, auf dem ihre wahre Hoffnung beruhen sollte. Freilich unterschätzte Kraus die Gefährlichkeit der antisemitischen Presse im Vergleich zur liberalen, weil ihm ihre Talentlosigkeit ein zureichender Schutz vor einem durchschlagenden Erfolg erschien.

Es ist dieser Kontext, der dem in den Band mit aufgenommenen Pamphlet *Heine und die Folgen*, das erstmals 1910 veröffentlicht worden war, ein zusätzliches Gewicht verleiht. Die Verurteilung Heines als des Begründers des Feuilletons und des journalistischen Impressionismus, in denen Kraus die bedeutungsvollsten Symptome des Verfalls der verantwortungsvollen Berichterstattung sieht, ist umso unbedingter als er zum Verantwortlichen für diese in seinen Augen fatale Entwicklung gestempelt wird. Das Pamphlet war vielfach nur eine Synthese einer seit zehn Jahren andauernden, kritischen und vielfach unversöhnlich polemischen Auseinandersetzung mit einem Schriftsteller, der damals in Wien im Mittelpunkt eines äußerst emotional geführten Streits um den Wert seiner Dichtung und seine Rolle im kulturellen Leben des 19. Jahrhunderts. Es gab einerseits eine größere Gemeinde von Heineverehrern, die vor allem in den Kreisen der Liberalen ihre Anhänger hatten, sich aber auch auf die nahezu fetischistische Verehrung Heines durch die Kaiserin Elisabeth berufen konnten. Daneben stand jedoch der offen geäußerte Haß auf Heine von seiten der völkisch nationalen und christlich sozialen Parteigänger, der Kraus natürlich sehr wohl bekannt war. Es wäre wohl nur überhebliche Besserwisseri, woll-

te man Kraus vorwerfen, er habe die Bedeutung dieser Komponente weit unterschätzt. Aber nichts trieb ihn an, Heines Werk, wenn schon kritisch, so doch auch differenziert und vor dem Hintergrund seiner Zeit zu betrachten. Indem er Heine eine bedeutende Mitverantwortung für die Entstehung einiger der wichtigsten von ihm bekämpften Verfallserscheinungen der modernen Zivilisation zuschrieb, zog er ihn in den unerbittlichen publizistischen Kampf hinein, den er von den Seiten der «Fackel» gegen die Herrschaft des liberalen, «aufklärerischen» und aufs engste mit dem Finanzkapital verbundenen Bürgertums führte. Er, der selbst bedingungslos für die vollkommene Assimilation der Juden an die europäische Kultur eintrat, entwickelte seine letztlich ideosynkratische Abneigung gegen Heine vielleicht in Reaktion auf die instinktive Ahnung, daß in ihm, der in seinem frühen Werk zur lautesten Stimme der deutschen romantischen Lyrik geworden war, eben jene Anpassung gescheitert war und tiefe Wunden hinterlassen hatte.

Fataler Weise war Heine einer der Lieblingsdichter der «Neuen Freien Presse», die ihm nicht nur immer wieder Feuilletons sondern sogar Leitartikel widmete. So entstanden viele der polemischen Artikel, die Kraus gegen Heine in diesen Jahren schrieb als Repliken zu Beiträgen, die in dieser Zeitung veröffentlicht worden waren. Wenn er hier als erster Feuilletonist gefeiert wird, der schon «lauter hochmoderne Eigenschaften», das heißt «eine köstliche Mischung von burschikosem Humor und Politik, von Gefühl und Ironie» (Ludwig Hirschfeld: *Heine als Feuilletonist*, in «Neue Freie Presse», 25.2.1906) besitzt, so war das in den Augen von Kraus eine provokatorische Lobrede auf eine Kultur, die er mit allen Mitteln bekämpfen wollte. Ausgangspunkt war immer die Wandlung des Sprachverhaltens, von Kraus als «Lockerung der Sprachfessel» bezeichnet, die erstmals von Heine praktiziert worden war, aber nun im Werk Nietzsches und Rilkes ihre Fortsetzung gefunden hat (*Ich und das Ichbin*, in «Die Fackel» 20, 1918, Nr. 484-498, S. 93). Dieser Vorwurf zielte auf die Unbedenklichkeit, mit der sich die Sprache die Wirklichkeit gefügig machte, statt die Annäherung an sie als eine Aufgabe zu empfinden, deren Mühe sich im Sprachgestus niederschlägt. Heine war der vollendete Formalist, der die Wirklichkeit in gefälligen Geschenkpackungen verbarg.

Was im Journalismus vor allem Instrument zur Vermittlung der Wirklichkeit sein sollte, war zum schmückenden kunstgewerblichen Ornament verkommen. In der Denunziation von Heines Schuld an dieser Entwicklung läßt es Kraus nicht an zweideutigen Anspielungen fehlen, so wenn er ihm vorwirft, er habe in Deutschland die «Franzosenkrankheit» (S. 186), sonst im jargon eine wohl bekannte venerische Erkrankung, eingeschleppt. Was zunächst ein ästhetisches oder Wahrheitsproblem war, verwandelt sich unter der Hand in ein moralisches, von dem vor allem das Sprachgefühl betroffen ist. Der Weg ins Verderben ist gepflastert mit rutschigen Steinen auf denen die Stationen eingemeißelt sind: «Geschmeichel, Geschmeide, Geschmeidig, Geschmeiß» (S. 186).

Vom lyrischen Werk Heines wollte Kraus nur den letzten Teil retten, der in seinen letzten Lebensjahren unter den in der «Matratzengruft» ausgestandenen Leiden entstanden ist. Mit einigem Zynismus erklärt er den sich nähernden Tod als den einzigen wahren Helfer, der Heine in den Rang eines Dichters erhob (Goltzschnigg, *Die Fackel*, S. 63). Doch selbst jenes von Heine geprägte Wort stimuliert in ihm noch sarkastischen Spott über die fortdauernde Wirkung seiner Prosa. Die Pietät des Journalismus verlange, «daß heute in jeder Redaktion mindestens eine Wanze aus Heines Matratzengruft gehalten wird. Das kriecht am Sonntag platt durch die Spalten und stinkt uns die Kunst von der Nase weg» (*Untergang*, S. 207).

Kraus unterwirft den Dichter Heine, freilich nicht ihn allein, in seinem für den öffentlichen Vortrag konzipierten Essay einem «drakonischen Gerichtsprozeß» (Goltzschnigg, *Die Fackel*, S. 64), wie schon Elias Canetti festgestellt hat: an die «unbarmherzige Verfolgung» schließt sich der «Vorgang der vernichtenden Strafe» an, die öffentlich vor dem Publikum vollzogen wird. In den beiden späteren Heineessays, *Die Feinde Goethe und Heine* und *Die Freunde Heine und Rothschild*, die nicht in diese Sammlung aufgenommen wurden, tritt dieser Strafprozeßcharakter noch stärker hervor, da sich Kraus eines ausgeprägt juristischen Sprachgestus und einer spezifisch juristischen Terminologie bediente, um die Dialektik seines Vorgehens gegen den Angeklagten zu strukturieren (Goltzschnigg, *Die Fackel*, S. 64).

Auf den ersten Blick mag es überraschen, daß Karl Kraus in die-

sen Sammelband auch einen Essay über *Nestroy und die Nachwelt* mitaufgenommen hat. Doch mit den anderen Beiträgen verbindet ihn das Thema der Sprache: Nestroy wird zum Zeugen für die gelungene Beziehung zwischen Wort und Wirklichkeit. Der geradezu panegyrische Lobpreis des Wiener Komödienschreibers stellt ihn in dieser Hinsicht mit Shakespeare gleich. Für Kraus ist er «der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge. Er erlöst die Sprache vom Starrkrampf, und sie wirft ihm für jede Redensart einen Gedanken ab» (*Untergang*, S. 230). Nestroy besaß für ihn die außergewöhnliche Fähigkeit blitzhaft im zum Lakonismus tendierenden Sprachspiel eine innere Wirklichkeit sichtbar zu machen, die in der modernen Literatur in Metaphern zerredet wird. Er holt «ein Drinnen von einem Draußen» und nimmt die «angeschaute Realität ins Gefühl», statt sie zu «befühlen, bis sie zum Gefühl» passt (S. 228). Es ist an diesem Punkt, daß das Lob Nestroys in die Kritik Heines und seiner Nachfolger umschlägt. Seine Sprache ist das Gegenbild zu der in der Feuilletonlyrik gängigen, «die ein passendes Stück Außenwelt sucht, um eine vorrätige Stimmung abzugeben» (S. 228). Und Kraus illustriert den Abstand zwischen Nestroy und Heine mit einer parodistischen Umformung eines nestroyschen Satzes, in dem in zwei Zeilen die Erfahrung der vergehenden Zeit in einer dialektal gefärbten Umgangssprache ausgesprochen wird, in lyrische Sentimentalitäten im Stile Heines, die eben dieses Gefühl zu einem Gedicht auswalzen. Durch den Gestus der Alltagssprache hindurch meint Kraus die Vergeistigung zu spüren, die noch den «dicksten Stoff» verwandelt. Nestroys satyrische Leichtigkeit ist von Wirklichkeit gesättigt, hat zu ihrer Voraussetzung, daß sie sich auf ihren Widerstand eingelassen hat. Daß aber Heines «falsche Lyrik nur Jassagerei ist, schnöde Berufung der schon vorhandenen Welt» (S. 228), ist nur ein Teil der Wahrheit, vielleicht der größere, aber nicht der ausschließliche.

Es ist offenkundig, daß sich Kraus in vielen Dingen mit Nestroy identifizierte. So etwa auch mit der Tendenz, sich nicht auf eine ideologische Position festlegen zu lassen, wie auch Nestroy die Revolution zu loben schien, aber zugleich die Krähwinkler verspottete, mit der Sprache der Figuren der scheinbaren Tendenz seiner Handlung widersprach. Und so wie Nestroy zieht er es vor, in den

Verdacht antiliberaler Gesinnung zu kommen, nur um sich nicht vorwerfen zu müssen, «intellektuellen Scheinwerten» (S. 234) gehuldigt zu haben. Kraus sieht in Nestroy einen Vorläufer seines Kampfes gegen die freisinnige Diktatur der Wiener Presse. «Er hörte bereits die Raben der Freiheit, die schwarz sind von Druckerschwärze» (S. 235). In Kenntnis dieser inneren Geschichte kann es nicht allzu sehr überraschen, daß Kraus am Ende im autoritären Regime der Dollfuß und Schuschnigg die letzte Zuflucht vor der ansteigenden Flut des Nazismus gesehen hat.



Karl Kraus, 1874 in dem kleinen böhmischen Städtchen Gitschin geboren, kam schon als kleines Kind nach Wien, wo er sein ganzes Leben verbrachte. Sein Studium der Jurisprudenz gab er bald auf, um sich ganz seinen literarischen Interessen zu widmen, die sich vor allem als beißende Polemik gegen einige der herrschenden kulturellen Tendenzen artikulierten. 1899 gründete er seine Dreimonatszeitschrift «Die Fackel», die er bis zu seinem Lebensende weiterfuhr, wobei er seit dem Jahr 1912 alle Beiträge allein verfaßte. Die später unter dem Titel *Sittlichkeit und Kriminalität* (1908) gesammelten Beiträge aus der Fackel bezeichneten eine entscheidende Wende in seinem Schaffen, indem er entschieden von der literarischen Kritik zu jener der Gesellschaft wechselte. In dem Riesendrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1918-19) machte Kraus in zahllosen der Wirklichkeit nachgebildeten Szenen den Abgrund von Haß, Lüge und Heuchelei sichtbar, der den Untergang des Habsburger Reiches begleitete. Angesichts des Aufstiegs des Nationalsozialismus fühlte Kraus selbst, daß seinem Wort die Kraft mangelte, Entscheidendes zu seiner Bekämpfung beitragen zu können. Erst lange nach seinem Tod im Jahre 1936 wurden die Schriften zu diesem Thema unter dem Titel *Die dritte Walpurgisnacht* veröffentlicht.

### **Zitierte Ausgabe**

*Untergang der Welt durch schwarze Magie*, in *Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. 1989, Suhrkamp.

### **Sekundärliteratur**

Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M. 1965, Suhrkamp.

Goltschnigg, Dietmar: *Die Fackel ins wunde Herz*, Wien 1999, Passagen.



Jochen Vogt

GEORG LUKÁCS, GESCHICHTE UND  
KLASSENBEWUSSTSEIN, 1923

Die acht unterschiedlich langen und gewichtigen Abhandlungen, teils philosophisch, teils politisch akzentuiert, die Georg Lukács unter diesem Titel zusammenstellt und 1923 im Berliner Malik-Verlag herausgibt, hatte er seit 1919, zum größten Teil im Wiener Exil nach dem schnellen Scheitern der ungarischen Räteregierung, der er ja angehört hatte, verfasst oder überarbeitet. Es ist mehr als nahe liegend, dass sich in ihren Themen, Argumentationslinien und wechselnden Akzenten die widersprüchlichen Erfahrungen mit den politischen Umwälzungen seit 1917, das Auf und Ab von revolutionärer Euphorie und bitteren Niederlagen plastisch ausdrücken. Das Fanal des Russischen Oktober von 1917 hatte die Hoffnung auf eine baldige «Weltrevolution» (*Geschichte und Klassenbewusstsein*, Vorwort 1967, S. 31) entzündet, die in Deutschland ihren zweiten Brennpunkt finden würde; auf der anderen Seite müssen aber sowohl die tiefe Enttäuschung über das ungarische Debakel wie auch die Niederlage der bewaffneten Linken in den so genannten mitteldeutschen Märzkämpfen von 1921 nun auch theoretisch verarbeitet werden.

Die teils explizit, teils implizit politischen, genauer: *revolutionstheoretischen* Positionen eines Werkes, das sich dezidiert als *philosophisches* deklariert, provozieren unmittelbar nach Erscheinen eine heftige Diskussion im politischen Spektrum der Linken. Scharfe Kritik von Seiten der frontal attackierten SPD war zu erwarten, aber auch aus der Kommunistischen Internationalen wird, von Sinowjew und anderen, und gewiss nicht ohne Lenins Einverständnis, die Abweichung des Verfassers von der Parteilinie als

«linksradikales Sektierertum» gerügt (eine Kritik, der dieser selbst sich später, in einer vermutlich überlebensnotwendigen «Selbstkritik» aus der Moskauer Zeit nach 1933, wie auch rückblickend im Vorwort von 1967 anschließt).

Dagegen scheinen zahlreiche unabhängige Intellektuelle auf der Linken in diesem Werk politische und theoretische Orientierung erwartet und gefunden zu haben. Das gilt für Lukács' Studienfreund Ernst Bloch, der eine sehr positive Rezension verfasst, später aber – insbesondere in *Erbschaft dieser Zeit* von 1935 – andere, ja geradezu gegenläufige Wege geht. Mehr noch gilt es für Walter Benjamin. Er rühmt in der linksliberalen «Literarischen Welt», noch im Krisenjahr 1929, *Geschichte und Klassenbewußtsein* als ein Buch, das «lebendig geblieben» sei, als «das geschlossenste philosophische Werk der marxistischen Literatur», vor allem wegen der Verbindung theoretischer (d. h. philosophischer) und praktischer (d. h. politischer) Aspekte. In einem Brief an den Freund Gerhard Scholem macht er die Lektüre dieses Buches (neben der Begegnung mit der «hervorragenden Kommunistin» Asja Lacis auf Capri!) gar für seine eigene Annäherung an «kommunistische Positionen» verantwortlich.

Wie auch immer, der «absolute» Anspruch von Lukács' Argumentation, den Benjamin hervorhebt, also der Versuch, eine revolutionäre Strategie durch die Neufundierung der marxistischen Philosophie zu ermöglichen und auszurichten, hat damals wie später vor allem linke *Intellektuelle* fasziniert. Ähnliches gilt für die gleichzeitigen und tendenziell gleichgerichteten Bemühungen des Philosophen Karl Korsch, den Brecht bekanntlich als seinen «marxistischen Lehrer» bezeichnet hat. Im gleichen Jahr 1923 veröffentlicht er seine Schrift *Marxismus und Philosophie* und wird, wie Lukács, sowohl von Sozialdemokraten wie von Bolschewisten dafür kritisiert, dass er marxistische Theoriebildung und sozialistische Politik als offenen, zu Selbstkritik und Veränderungen fähigen Prozess definiert und gegen den starren Dogmatismus revisionistischer wie leninistischer (tendenziell bereits: stalinistischer) Spielart abzusetzen sucht.

Unter diesem Aspekt hat sich später auch die deutsche Studentenbewegung um 1968 sowohl für Korsch wie auch für den Lukács von *Geschichte und Klassenbewußtsein* interessiert. In diesem

Text, nunmehr durch mehrere Raubdrucke geädelt, sah man grundlegende Fragen marxistischer Theorie und sozialistischer Politik besonders klar herausgearbeitet, auch wenn einzelne Positionen nicht unkritisch übernommen werden konnten. Hans Jürgen Krahl, der theoretische Kopf des Frankfurter SDS, war maßgeblich an einer Diskussion über *Geschichte und Klassenbewußtsein heute* beteiligt, auch Rudi Dutschkes *Versuch, Lenin auf die Füße zu stellen* (1974) ist ein charakteristisches Dokument solcher Auseinandersetzung. Und selbst Theodor W. Adorno, der sich in mancher Hinsicht als Antipode verstehen mochte, hatte *Geschichte und Klassenbewußtsein* immerhin (man glaubt die Zähne knirschen zu hören) ins Lob der Frühschriften eingebunden, das er 1956 seiner Generalabrechnung mit dem späteren Lukács, insbesondere seiner *Zerstörung der Vernunft* vorausschickt.

Im Gesamtwerk von Lukács selbst markiert das Buch von 1923 ohnehin nur eine sehr kurze Phase, gewissermaßen seinen linksradikalen Wendepunkt, und wird aus realpolitischen Rücksichten schon sehr bald, in den sogenannten Blum-Thesen von 1924, entscheidend revidiert (die ihm in hübscher Symmetrie den Vorwurf der Rechtsabweichung einbringen).

Die Studien des Bandes kreisen variierend um wenige Zentralmotive philosophischer bzw. revolutionstheoretischer Art: «Totalität», «Geschichte», «Verdinglichung» und «Klassenbewusstsein». Der erste, relativ knappe Essay *Was ist orthodoxer Marxismus?* präsentiert sie in thematischer Engführung und kann als Einführung oder auch als Konzentrat gelesen werden. Mit dieser Titelformulierung positioniert sich Lukács im Richtungskampf der Arbeiterbewegung, und zwar wesentlich antirevisionistisch. Dem flachen Fortschrittsoptimismus der Sozialdemokratie, den sehr viel später noch Benjamin in den *Geschichtsphilosophischen Thesen* verhöhnt, spricht Lukács schlichtweg die marxistische Legitimation ab: Er habe den doppelten Anspruch, Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und proletarische Revolutionstheorie zu sein, aufgegeben und sehe den Weg zum Sozialismus quasi naturgesetzlich verbürgt. Die marxistisch «orthodoxe» (aber keineswegs «dogmatische») Legitimation beansprucht Lukács hingegen für seine eigene Analyse.

Was also ist orthodoxer Marxismus? Er ist zunächst und wesentlich Theorie-Praxis-Einheit, insofern er, anders als bürgerli-

che Wissenschaft, durch seine Erkenntnis eine umwälzende Veränderung der Realität anstrebt. Die historische Möglichkeit dazu ist durch das «Auftreten des Proletariats in der Geschichte entstanden», das zugleich «Subjekt und Objekt der Erkenntnis» ist, wodurch wiederum die «Theorie unmittelbar und adäquat in den Umwälzungsprozess der Gesellschaft eingreift» (S. 60). Damit ist der *theoretischen* Arbeit (etwa des Philosophen, Ökonomen, womöglich auch des Literaturtheoretikers) eine eigene Funktion im Klassenkampf zugesprochen; später wird besonders Brecht auf dem Topos vom «eingreifenden Denken» insistieren. (Kritisch darf man aber hier schon fragen, ob diese Argumentation tatsächlich die historische Rolle des Proletariats oder doch eher die der Intellektuellen garantiert).

In jedem Fall wird die bürgerliche Wissenschaft, der es um die Erfassung einzelner Tatsachen auf abgegrenzten Feldern geht, die also ihren gesellschaftlichen Zusammenhang ebenso wenig erkennt wie ihren historischen Charakter, unter grundsätzlichen Ideologieverdacht gestellt. Erst eine «historisch-dialektische Wissenschaft» wird Lukács zufolge eine (wie man später sagen wird) *ideologiekritische* Sicht gewinnen und fähig sein,

die Erscheinungen einerseits aus [...] ihrer unmittelbaren Gegebenheitsform herauszulösen, die Vermittlungen zu finden, durch die sie auf ihren Kern, auf ihr Wesen bezogen und in ihm begriffen werden können und andererseits das Verständnis dieses ihres Erscheinungscharakters, ihres Scheins als ihrer *notwendigen* Erscheinungsform zu erlangen (S. 68-69).

So wird die Wissenschaft von den Einzelphänomenen auf den Zusammenhang verwiesen, «der die einzelnen Tatsachen des gesellschaftlichen Lebens [...] in eine Totalität einfügt» und so erst «Erkenntnis der Wirklichkeit» (S. 69) in einem emphatischen Sinn möglich.

Damit ist der Begriff genannt, der das gedankliche Zentrum nicht nur dieses Buches, sondern vielleicht des Gesamtwerks von Lukács ausmacht: «Die konkrete Totalität ist also die eigentliche Wirklichkeitskategorie» (S. 71). *Totalität* ist zunächst eine zentrale Kategorie der idealistischen Philosophie, insbesondere Hegels, die Marx akzentuiert und aktualisiert hat: «Das Konkrete ist kon-

kret, weil es die Zusammenfassung von vielen Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen» (S. 70). (In diesem Sinne ist auch Brechts gelegentlich missverstandenes Diktum: «die Wahrheit ist konkret» zu verstehen.) Dabei steht für Marx der Primat der Ökonomie außer Frage und Lukács fordert demgemäß, den gesamten Geschichtsprozess als Totalität, als «einheitlichen Prozess» zu analysieren.

Dies gilt in besonderem Maße von der Erkenntnis der Gegenwart, also der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsform. In der Analyse der Ware als konkreter Totalität, zu Beginn des *Kapital*, hatte Marx das Muster einer solchen Analyse vorgelegt. *Verdinglichung*, diese originelle Konsequenz zieht nun Lukács, überzieht in der kapitalistischen Gesellschaft nicht nur die Welt der Waren, sondern auch die Menschen selbst und (wie er mit einem anrührend altmodischen Wort sagt) ihre *Seele*. Verdinglichung betrifft nicht nur, wie seit Marx und Engels bekannt, die Ausbeutung der proletarischen Arbeitskraft, sondern auch, wie Lukács betont, das menschliche Bewusstsein (je nach Klassenlage in unterschiedlicher Form) und die so genannten Überbaustrukturen der Gesellschaft: den Staat, das Rechtssystem, die Bürokratie; es gilt soziologisch gesehen für das Industrieproletariat wie für die lohnabhängige Intelligenz. Diese Zusammenhänge analysiert Lukács in der Abhandlung *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*, die in quantitativer wie qualitativer Hinsicht das entscheidende (und originelle) Kernstück des Bandes ausmacht.

Dort wird auch die Kategorie des *Klassenbewußtseins* näher bestimmt. Und zwar, wie Lukács im späten Vorwort einräumt, nach dem Muster «zwei Seelen in einer Brust» (Vorwort 1967, S. 7): Das empirisch vorfindliche, das «psychologische Bewußtsein» der Arbeiter ist trübe und in sich widersprüchlich, ihm kann allenfalls eine «Intention auf das Richtige», auf die Erkenntnis der wahren Klassenlage zugestanden werden. Hingegen ist das «zugerechnete» Klassenbewußtsein «*der bewußt gewordene Sinn der geschichtlichen Lage der Klasse*» (S. 159) selbst. Leicht ist in dieser Konstruktion eine revolutionär eingefärbte Variante von Hegels Denkfigur des absoluten Geistes zu erkennen, wenn man nicht gleich, wie der späte Lukács selber, süffisant von einem «reinen Wunder» (Vorwort 1967, S. 19) sprechen will. Weniger klar, für die revolu-

tionäre Bewegung jedoch äußerst dringlich, ist dagegen die Frage nach dem empirischen Träger dieses «richtigen» Klassenbewusstseins (die alltäglich vorhandenen Proletarier sind es jedenfalls nicht). Lukács gibt darauf zunächst keine greifbare Antwort, fast mystisch hofft er darauf, dass sich das wahre Klassenbewusstsein spontan herstelle – womit er dann fast automatisch auch die Revolution, «die – freie Tat – des Proletariats selbst» (S. 355) gewährleistet sieht – ohne freilich das dahinter stehende Problem der revolutionären «Gewalt» (S. 310) auch nur halbwegs angemessen zu erörtern.

Die abschließenden Essays, insbesondere eine zweite – posthume – Auseinandersetzung mit Rosa Luxemburg wie auch der Aufsatz *Methodisches zur Organisationsfrage* kreisen um eben diese Frage: wie und durch wen proletarisches Klassenbewusstsein in revolutionäres Handeln umgesetzt werden kann. Dabei wird deutlich, dass Lukács versucht, sich zunehmend von Luxemburgs Vorstellung der Massen-Spontaneität zu lösen und sich Lenins Konzept der bolschewistischen Partei als Avantgarde des Proletariats anzunähern, oder besser gesagt: zwischen beiden Positionen zu lazieren, was aber der Sache nach nicht gelingen kann und ihm, wie gesagt, von leninistischer Seite auch nicht gedankt wurde.

In wirkungsgeschichtlicher Perspektive haben sich zwei der genannten Kategorien als besonders problematisch erwiesen. So produktiv der Begriff der konkreten *Totalität*, als methodische Verschränkung von Einzelphänomen und historisch-sozialem Zusammenhang seither für alle Varianten kritischer Sozialwissenschaft, ja die historisch-hermeneutischen Disziplinen insgesamt geworden ist, so wenig flexibel handhabt ihn Lukács selber. Er akzentuiert das Moment der *Einheit* auf Kosten der *Mannigfaltigkeit*: von der Totalität zum Totalitären ist aber nur ein kleiner Schritt. Das könnte man auch an den späteren Analysen des Literaturtheoretikers Lukács zeigen, in denen eine bestimmte Form symbolischer «Totalität» zum ästhetischen Maßstab wird, der im Zweifelsfall stets dem realistisch geschlossenen, dem harmonisch gefügten Werk den Vorzug gibt vor dem avantgardistisch verfremdeten oder experimentell offenen. Damit sind in Lukács' Literaturtheorie und -kritik grundsätzliche Entscheidungen für und gegen bestimmte literarische Gattungen, Themen und Techniken



vorgegeben, die er in späteren Arbeiten, nicht nur im Rahmen der so genannten Expressionismusdebatte, immer wieder exemplifizieren wird. (Problematisch an Lukács' Literaturtheorie, die ihm den Zugang zu fast allen produktiven Konzepten der Zeitgenossen versperrte, ist ja gerade nicht, wie seit Jahrzehnten fälschlich behauptet, dass er sich «der marxistischen Doktrin überantwortet» hätte, «nach der Literatur nicht von ihrer Form konstituiert wird, sondern allein die Verhältnisse der ökonomischen Basis der Gesellschaft wiederzuspiegeln habe» (Glaser, *Methoden der Literaturgeschichtsschreibung*, S. 425). Die Problematik liegt vielmehr in seinem, hier darf man ruhig sagen: dogmatischen Festhalten an bestimmten Prinzipien der *Form* als ästhetischen Wertungskategorien).

Lukács' Totalitätsbegriff ist aber auch in *politischer* Hinsicht problematisch. So sieht er seine kapitalistische Gegenwart als homogene Totalität, absolut beherrscht vom Hauptwiderspruch zwischen Kapital und Arbeit. Wir wissen freilich längst, dass der politische Sprengstoff der zwanziger und frühen dreißiger Jahre bei den so genannten "Zwischenschichten", bei Kleinbürgern, Angestellten und ihrer schwankenden Haltung lag: auf ihnen beruhte letztlich die Massenbasis der Nationalsozialisten. Eng damit verbunden ist die Frage des *Klassenbewusstseins*: War die Konstruktion des «zugerechneten» Klassenbewusstseins nicht einfach eine Wunschprojektion, eine Konstruktion, die dazu verführte, die tatsächlichen Einstellungen, Wünsche und Bedürfnisse der proletarischen Massen zu ignorieren, die dann von den Nationalsozialisten fast mühelos bedient werden konnten? Dies darf zumindest im Lichte späterer Analysen etwa von Wilhelm Reich: *Was ist Klassenbewusstsein* (1934), und Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit* (1935), behauptet werden (Vgl. Vogt, *Nicht nur Erinnerung*).

Seinem Selbstverständnis nach schlägt Lukács in *Geschichte und Klassenbewusstsein* die Brücke von der (Geschichts-)Philosophie zur politischen Theorie und zu parteipolitisch-strategischen Überlegungen. Von Kunst und Literatur ist dabei nur ausnahmsweise die Rede, in «bemerkenswerten Nebenbemerkungen», wie Werner Jung seinerseits treffend bemerkt. Am wichtigsten ist dabei wohl die Passage, in der Lukács auf die Ideen und die Kunstauffassung der klassischen Periode eingeht. In Schillers Briefen

zur *Ästhetischen Erziehung* beispielsweise werde «auf der einen Seite erkannt, dass das gesellschaftliche Leben den Menschen als Menschen vernichtet hat» (also die Verdinglichung diagnostiziert), auf der anderen Seite aber das Prinzip aufgezeigt, wie der «zerstückelte, zwischen Teilsystemen aufgeteilte Mensch gedanklich wieder hergestellt werden soll», also eine Utopie der Versöhnung entworfen (S. 251-252). Dass dies nur «gedanklich» geschehen kann, ist freilich die klassenspezifische Grenze, die bürgerliche Philosophie und Kunst von der «Tathandlung» des Proletariats trennt.

Damit wird die Analyse der *Verdinglichung* noch einmal ins Zentrum der Argumentation gerückt. Man kann sie als das analytische Kernstück von *Geschichte und Klassenbewußtsein* verstehen, das – anders als die politisch-strategischen Perspektiven – bis heute seine Aussagekraft bewahrt und gerade in postmodernen Zeiten überraschende Einblicke gestattet. Was beim jungen Marx (den Lukács damals noch nicht lesen konnte) «Entfremdung» und bei Lukács selbst «Verdinglichung» heißt, erweist sich spätestens in den zwanziger Jahren als eine «Zentralfrage in der Kulturkritik, die die Lage des Menschen im Kapitalismus der Gegenwart untersucht» (Vorwort 1967, S. 25). Unüberhörbar ist noch im sonst so selbstkritischen Vorwort von 1967 der Stolz auf die bahnbrechende Leistung, auch und gerade im Blick auf die nachfolgende und konkurrierende Entfaltung des Problems etwa bei Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre.

Von hier aus fallen – zumindest dem literarisch Interessierten – dann auch Querverbindungen zu markanten Werken der zeitgenössischen Literatur ins Auge, die auf ihre Weise – und zumeist ohne Kenntnis des Lukács'schen Begriffs – dieses «Zentralproblem der Zeit, in der wir leben» (Vorwort 1967, S. 23) aufgreifen und zu ebenso innovativen wie inzwischen kanonischen Gestaltungen führen – etwa unter den folgenden Stichworten.

*Zeit-Erfahrung und Ich-Zerfall*: Dass die Zeit infolge mechanisierter Arbeitsprozesse zunehmend zerlegt, funktionalisiert und der subjektiven Verfügung entzogen wird, ist eine epochale Wahrnehmung. Infolgedessen wird auch eine auf subjektive Erfahrung gegründete Ich-Identität problematisch und droht zu zerfallen, oder kann nur im Rückzug auf eine «innere Zeit» gerettet werden. Thematisch und strukturell prägt die Zeit- und Identitätsproble-

matik die Romanwerke, die von der Jahrhundertwende bis in die dreißiger Jahre entstehen und die Gattung geradezu revolutionieren: von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* über Joyce und Prousts Epochenwerke bis zu Thomas Manns *Zauberberg* und Musils *Mann ohne Eigenschaften*. (Vormarxistisch hat der junge Lukács diese Problematik und ihr kreatives Potential, wie hinlänglich bekannt, bereits in der *Theorie des Romans* von 1918 beschrieben!)

*Individuum und Bürokratie*: Von fremden Mächten und unverständlichen Gesetzen beherrscht fühlt sich der Einzelne nicht nur im industriellen Arbeitsprozess, sondern auch in den großorganisatorischen Systemen von Planung, Verwaltung und Kontrolle – also bürokratischer, ja totalitärer Herrschaft. In Kafkas Romanen und Erzählungen wird solche gesellschaftliche Alltagserfahrung in scheinbar archaische Modelle wie Parabel und Allegorie rückübersetzt und sinnbildhaft universalisiert: Chiffren des Weltzustands.

Schließlich die *Sorgen der Intellektuellen*: Seit der Jahrhundertwende erleiden die bürgerlichen Kulturträger einen enormen Funktions- und Prestigeverlust. Sie werden randständig, für den gesellschaftlichen Prozess unerheblich, ja störend. Typische Reaktionsformen sind die Flucht in eine ästhetizistische Gegenwelt, etwa bei George oder auch Rilke, die Anpassung an die Marktgesetze (im Journalismus, den so viele Zeitromane der zwanziger Jahre behandeln) oder die kritisch distanzierte Beobachterrolle, die Musil im *Mann ohne Eigenschaften* für seinen Helden entwirft, selbst aber nicht (über-)leben kann.

All diese Problemfelder durchdringt auch Lukács in den entsprechenden Partien des Verdinglichungs-Aufsatzes, analytisch genau und stilistisch glänzend: Seine Zeit-Analyse (S. 174 ff.), die durchdringenden, teils auch polemischen Kommentare zum Journalismus (als «Prostitution» und «als Gipfelpunkt der kapitalistischen Verdinglichung», S. 194) oder zur Bürokratie (S. 191 ff.) zeigen ihrerseits, wie die «Verdinglichung in die Seele der Menschen» hineinragt, sie erfasst und verformt. Und es ist insofern fast schon traurig, dass ihm sein ästhetischer Dogmatismus den freien Blick auf die großen literarischen Entwürfe seiner Zeitgenossen, denen er bestenfalls «eine überaus große Empfindlichkeit» für die

Krisen der Gegenwart attestieren mag (S. 351), in den meisten Fällen versperrt.

Was bleibt nun, über mehrere historische Zäsuren, wenn nicht gar Zivilisationsbrüche hinweg, von *Geschichte und Klassenbewußtsein*? Ein stilistisch brillantes Dokument der Vergeblichkeit; ein Zeugnis intellektueller Selbsttäuschung und Überheblichkeit? Wer Vereinfachungen nicht scheut, könnte vielleicht sagen, dass dieses Buch mit seinem Gegenstand, dem marxistisch-sozialistischen Projekt, die unversöhnbare Diskrepanz von diagnostischer Schärfe und prognostischem Versagen teilt, die dieses historisch scheitern ließ. Unbestritten ist hingegen die argumentative Schärfe und stilistische Stringenz, die aus einer Sammlung disparater Aufsätze über mehr oder weniger gut kaschierte Brüche hinweg jenes angeblich «geschlossenste philosophische Buch der marxistischen Literatur» machte (Benjamin wie Bloch mochten sich wohl auch von seinem messianischen Unterton, den die philosophische Terminologie nicht immer verbergen kann, angerührt fühlen.) Dennoch: Der Aufsatz über die Verdinglichung – im Grunde ein Buch für sich (eine kommentierte Neuedition hat Axel Honneth für 2008 bei Suhrkamp angekündigt) – ist ein glänzendes Beispiel jener Kulturkritik, die nach einem Wort von Hans Magnus Enzensberger, mit ihren Gegenständen nicht untergeht (zumal diese in neuer, vielfach täuschender Form immer wieder auftauchen), sondern als “Epochenspiegel” benutzt werden kann. Der Spiegel, den Georg Lukács seiner Zeit vorhielt, in der illusionären Hoffnung, sie grundlegend zu verändern, ist seit langem zersplittert. Aber noch in seinen Scherben erkennen wir Umrisse unseres Heute.

Georg (György) (von) Lukács, geb. 1885, gest. 1971 in Budapest; ungarischer Philosoph, Politiker und Literaturtheoretiker. Promotion in Budapest 1908, Studien in Berlin und Heidelberg; lebensphilosophisch geprägte, wirkungsstarke Frühschriften, insbesondere *Theorie des Romans* 1916/18. Seit 1918 Mitglied der KP Ungarns, 1919 Volkskommissar für Bildung in der Räteregierung Béla Kun, danach Exil in Wien, ab 1931 literaturpolitische Tätigkeit im Umkreis der KPD in Berlin, nach 1933 Exil in Moskau; mehrfach politisch motivierte Selbstkritik; große literarhistorische und philosophiegeschichtliche Darstellungen. 1944 bis 1951 Professor für Philosophie in Budapest, 1956 wieder im ZK der KPU und Minister in der Reformregierung von Imre Nagy; zeitweilige Deportation nach Rumänien. 1963 Publikation der zweibändigen *Ästhetik*. Posthum erscheint die *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, unvollendet bleibt das Alterswerk einer *Ethik*.

### **Zitierte Ausgabe**

*Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, mit einem Vorwort 1967, Neuwied und Berlin 1968, Luchterhand.

### **Sekundärliteratur**

Boella, Laura: *Il Giovane Lukács. La formazione intellettuale e la filosofia politica 1907-1929*, Bari 1977, De Donato.

Dannemann, Rüdiger: *Das Prinzip Verdinglichung. Studie zur Philosophie Georg Lukács'*, Frankfurt a. M. 1987, Sandler.

Glaser, Horst Albert: *Methoden der Literaturgeschichtsschreibung*, in: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus, München 1973, DTV, Bd. 1, S. 413-431.

Jung, Werner: *Georg Lukács*, Stuttgart 1989, Metzler.

Vogt, Jochen: *Nicht nur Erinnerung: "Hitlers Gewalt". Ernst Blochs Beitrag zur Faschismustheorie*, in: *Ernst Bloch*, Sonderband «text + kritik» (1985) S. 98-123.



Antonella Gargano

EGON ERWIN KISCH, IL REPORTER SCATENATO  
(DER RASENDE REPORTER), 1924

Recensendo il volume di Kisch *Zaren, Popen und Bolschewiken* (Zar, popi e bolscevichi, 1927), che raccoglieva le impressioni del soggiorno in Unione Sovietica dal dicembre del 1925 alla primavera del 1926, lo «Hamburger Abendblatt» scriveva: «Il libro è pieno di vita come un film tratto direttamente dalla realtà, con scene abilmente tagliate, il giusto ritmo e una precisa tecnica di ripresa». Molti anni più tardi, nel 1985, il regista Billy Wilder, a Beverly Hills, ricostruendo la stagione berlinese del suo incontro con quel reporter che era già entrato nella leggenda, dichiarava: «Egon Erwin Kisch aveva coniato un nuovo tipo di giornalismo: i suoi reportages erano costruiti come una buona sceneggiatura cinematografica, erano “classicamente” divisi in 3 atti, il lettore non si annoiava mai». I due commenti, sia pure da prospettive diverse, pongono l'accento su un aspetto particolare della scrittura del giornalista e scrittore praghese, la sua tessitura filmica. Che il cinema come forma di spettacolo e di consumo, ma soprattutto nella sua dimensione linguistica, abbia attirato l'attenzione di Kisch basterebbero a dimostrarlo non certo il suo ingaggio, del tutto occasionale, come controfigura in *Die Frauengasse von Algier* (La strada delle donne ad Algeri, 1927) di Wolfgang Hoffmann-Harnisch, quanto piuttosto le puntualissime pagine dedicate in *Paradies Amerika* (Paradiso America, 1930) all'incontro con Chaplin e alla “lezione” del grande regista su alcune scene di *City Lights*. Ma se è evidente che il viaggio (in forma illegale) attraverso l'America tra l'ottobre 1928 e l'aprile 1929 non poteva non mettere Kisch in contatto con la “fabbrica” di Hollywood – lo stesso titolo completo del volume

americano, *Egon Erwin Kisch beehrt sich darzubieten: Paradies America* (E. E. K. ha l'onore di presentare: Paradiso America), fa il verso, del resto, al linguaggio della distribuzione cinematografica –, più sorprendenti appaiono gli accenni al film e alla tecnica cinematografica che si ritrovano, isolati ma significativi, tra le pagine di resoconti precedenti a quella esperienza. Tra i *reportages* pubblicati nel 1924 con il titolo *Der rasende Reporter* una ricognizione di Vienna dall'alto della torre di Santo Stefano e attraverso un telescopio fa scorrere le immagini della città come in un «gigantesco film», mentre durante la navigazione a bordo di un tender lungo i canali della regione industriale renana uno scenario di torri d'estrazione, rotaie e teleferiche fa scattare in chi sta registrando e raccontando quel paesaggio una riflessione sulle «inaudite potenzialità cinematografiche» e l'ideazione, affidata ad una fulminante parentesi, di un vero e proprio soggetto cinematografico per un film d'azione con inseguimenti, nascondimenti e salti spericolati. Ma non meno significativo, anche se niente più che un'associazione d'idee a proposito di nomi danesi letti sulle lapidi del cimitero in occasione del funerale della sua affittacamere a Copenhagen, appare l'accenno ad un film, probabilmente *Il favorito della regina* di Franz Seitz, proprio per la sua natura di «pellicola di consumo».

Non sono rare, del resto, tra le pagine giornalistiche di Kisch risalenti all'inizio degli anni Venti le recensioni dedicate a «prime» cinematografiche o a proiezioni di particolare interesse: si pensi soltanto all'analisi dell'«ambiguo» *Fridericus Rex* di Arsen von Czerépy, o alla discussione, in *Tolstoj sullo schermo*, di *Polikuška* firmato da Sanin. Ma, se si ritorna al resoconto delle giornate hollywoodiane con Chaplin, un passaggio all'interno del racconto di quella straordinaria decostruzione delle prime sequenze di *City Lights* fa riferimento al «serio, difficile, gravoso lavoro della drammaturgia e della regia», dove una scena viene smontata e rimontata infinite volte interrogandosi sulla funzione e sulla intelligibilità di un dettaglio. Una «lezione», questa di Chaplin, che sembra essere stata raccolta, per così dire, in anticipo da Kisch, se si tiene conto del modo con cui fin dai primi contributi sulla stampa il reporter costruisce le sue storie e i suoi resoconti.

Quando nel 1924 pubblica la raccolta di *reportages*, il cui titolo nella doppia valenza di «reporter volante» e «scatenato» sarebbe



stato destinato a sovrapporsi al suo autore e a identificarsi con lui, Kisch ha alle spalle una lunga attività giornalistica, prima sotto forma di lavoro volontario presso il «Prager Tagblatt», poi in forma stabile dal 1906 al 1913 come cronista del quotidiano praghese in lingua tedesca «Bohemia» e in seguito, tra il 1913 e il 1914, presso il «Berliner Tageblatt». È qui, in queste redazioni e in questa stagione, che nasce quel modello della scrittura di Kisch che Ernst Bloch avrebbe definito come «la forma propria della sua arte», di un'arte nel senso forte del termine, capace di combinare un indiscusso fiuto giornalistico e una materia spesso sensazionale e incandescente con un discorso che è sempre il risultato di un attentissimo lavoro di limatura e – per riprendere l'indicazione di Billy Wilder – di adattamento ad una precisa “sceneggiatura”.

Le cronache di Kisch, insomma, a volerle leggere sulla scorta delle categorie lukácsiane, non rispondono mai al principio della descrizione, ma piuttosto a quello della narrazione che organizza le scene, i fatti, gli eventi, li raggruppa secondo determinate sequenze e imprime in questo modo un ritmo particolare all'insieme del racconto. Ed è di nuovo un'idea di Wilder, la divisione in 3 atti dei *reportages*, a trovare conferma, ad esempio, già in un breve testo del 1912 (*Prags Erwachen*) compreso nella raccolta *Aus Prager Gassen und Nächten* (Strade e notti di Praga), dove il risveglio della città è costruito montando in successione le ultime immagini della vita notturna con le porte dei locali che si aprono per lasciar uscire un attardato avventore, il movimento contrario dei carri che si avviano verso i mercati e un primo piano finale sullo stesso autore e sul suo ritorno a casa. Una analoga articolazione si ritrova in *Bei den Heizern des Riesendampfers* (Dai fuochisti della nave a vapore, uscito nel 1914 sul «Bohemia» e ripubblicato in una versione rielaborata in *Der rasende Reporter*) che ordina il racconto partendo dalla sala-macchine per passare agli uomini e concludersi su una serie di interrogativi di Kisch, mentre *Elliptische Tretmühle* (Pedalare su un'ellisse), il cui oggetto è la corsa dei 6 giorni nel Palazzo dello sport berlinese, conduce lo sguardo verso i ciclisti sulla pista, poi sul pubblico nelle tribune, inquadrando infine con una sorta di zoom finale un singolo spettatore richiamato dallo speaker attraverso il megafono alla sua tragedia familiare. Proprio *Elliptische Tretmühle* è del resto uno dei “pezzi” più scopertamente cinema-

tografici di Kisch che ha come suo evidente modello la scena del film di Karl-Heinz Martin *Von morgens bis mitternachts* (Dal mattino a mezzanotte, 1920).

Ciò che interessa nel caso dei servizi giornalistici di Kisch non è dunque tanto il possibile rapporto tra realtà e fantasia, tra cronaca e invenzione – una questione su cui invece molti critici si sono accaniti –, ma il modo in cui vengono composti i “pezzi”, il «lavoro sulla lingua e con la lingua» di cui dice Max von der Grün e che fa di lui proprio l'opposto di un «reporter volante», anzi l'opposto di un reporter *tout court* e piuttosto uno scrittore di storie. Perché, come scriveva Kisch già nel 1918 in *Wesen des Reporters* (L'essenza del reporter) «il fatto è soltanto la bussola del suo viaggio, ma il reporter ha bisogno anche di un cannocchiale: la “fantasia logica”». Nel corso della sua vita Kisch ha attraversato molte terre e molti paesi che ha raccontato nei suoi libri, da quelli dedicati all'Unione Sovietica e agli Stati Uniti, alle pagine sulla “Cina segreta” (*China geheim*, 1933) fino ai resoconti australiani (*Landung in Australien*, Sbarco in Australia, 1937) e dall'esilio messicano (*Entdeckungen in Mexico*, Scoperte in Messico, 1945), ma dalle sue ricognizioni è assente ogni aspirazione alla completezza di un inventario: sono sempre gli scorci e non le viste d'insieme, i dettagli e non i campi lunghi a dominare. Ed è sempre la stessa inesauribile curiosità a spingere Kisch alle sue peregrinazioni, dietro l'angolo di casa o dall'altra parte del mondo:

Non posso fare un percorso in tram senza voler cercare di capire che libro sta leggendo il signore nell'angolo opposto. Guardo dentro ogni finestra che non conosco, leggo tutte le targhette degli abitanti del palazzo in cui sto andando a fare una visita, vado alla ricerca nei cimiteri di nomi conosciuti. Vorrei esplorare ogni ripostiglio e ogni mucchio di vecchie carte. Ogni «Ingresso proibito» mi invita ad entrare, ogni cosa tenuta segreta all'indagine (*Marktplatz der Sensationen*, p. 73, trad. mia).

Questo lavoro sui materiali “grezzi” dell'osservazione, che passa come si è visto anche attraverso una frequente riscrittura, sembra seguire gli stessi principi che sono alla base del montaggio cinematografico, la cui scuola sovietica aveva avuto a Berlino una tempestiva circolazione: si pensi soltanto a *Fame nella Russia sovietica*

e *5 anni di Russia sovietica*, che nel 1922 la «Rote Fahne», con la quale proprio in quell'anno Kisch inizia una collaborazione, recensisce puntualmente. È lo stesso Kisch, del resto, a dichiarare implicitamente il suo interesse per il montaggio in una intervista del 1927 in cui, mentre esprime il suo giudizio sul cinema contemporaneo, vede il film di Ruttmann *Berlin, die Symphonie einer Großstadt* (Berlino, sinfonia di una grande città, 1927) come la trasposizione sullo schermo di tutto quello che da anni andava cercando di realizzare sulla pagina scritta: «Sostituire l'azione costruita con un semplice materiale fattuale, creare la tensione attraverso la messa a confronto contrappuntistica di contrasti sociali ed estetici». E in effetti, se la *cross-section* di una giornata berlinese è direttamente influenzata dalle esperienze del sovietico Dziga Vertov ed ha un suo precedente in *Moskva* (1926) del fratello di Vertov, Michail Kaufman, che filma la capitale dall'alba al tramonto, le pagine del 1912 dedicate – come si è detto – da Kisch a Praga sembrano anticipare, non solo per il soggetto ma per il montaggio delle sequenze, le esperienze della percezione della realtà attraverso il “cineocchio” che i registi sovietici anni dopo avrebbero portato sullo schermo.

Ma c'è soprattutto un altro elemento, di nuovo legato alla sintassi narrativa del film, che caratterizza i reportages di Kisch, ed è l'uso della soggettiva. Che un reporter debba cogliere la «vita in flagrante» – per dirla ancora con i “kinoki” sovietici – è evidente, ma il «rasender Reporter» non vuole offrire quadri oggettivi, al contrario, marca in modo esplicito il punto di vista, sottolinea la “sua” organizzazione dello spazio e del tempo, guida la prospettiva. Quella di Kisch, insomma, non è mai una ripresa dall'esterno, una scena o una storia non è mai descritta dal punto di vista dello spettatore, ma narrata – come dice Lukács – dal punto di vista di chi partecipa a quella scena o a quella storia. A confermare questa scelta dell'inquadratura dalla parte del partecipante è, per un verso, la grammatica dei testi con l'uso ricorrente della prima persona, a volte coniugata anche al plurale in quei passaggi come «abbiamo attraccato al porto di Amburgo», «abbiamo preso il largo» (*Die Weltumsegelung der “A. Lanna 8”*), La circumnavigazione del mondo con la “A. Lanna 8”) o «scendiamo agli inferi» (*Bei den Heizern des Riesendampfers*), che mettono in rilievo la presa diretta. Per altro

verso non è un caso che alcuni dei reportages raccolti in *Der rasende Reporter*, come altra forma d'uso della soggettiva, prevedano un atto di travestimento, un vero e proprio rituale attraverso il quale il reporter entra in scena, mescolandosi ai veri attori. È con un abito stracciato che Kisch a Londra si mimetizza tra i senzateo dei dormitori di Whitechapel, indossando come gli operai delle acciaierie di Bochum un occhiale protettivo spinge il suo sguardo fin dentro l'altoforno e con uno scafandro, dopo una complicata scena di vestizione, compie una passeggiata sul fondo marino. Un travestimento, infine, sono i tatuaggi che ricoprono il suo corpo e che, in epoche diverse della sua vita sono stati l'occasione per curiose tra gli angioporti di Costantinopoli, Trieste e Pennyfields.

L'influenza delle tecniche del montaggio, che appare del tutto evidente almeno in gran parte dei singoli reportages che compongono *Der rasende Reporter*, è rintracciabile per altro anche nella struttura complessiva del volume, nell'ordine e nella disposizione che sono stati dati ai testi. Kisch raccoglie i suoi migliori servizi giornalistici degli ultimi 10 anni, aggiunge nuovi scorci sul mondo del lavoro, mette a confronto e fa interagire immagini che colgono tutto il grigiore della città dei Krupp con quelle che raccontano la giornata dei pescatori di aringhe sull'isola di Rügen, lo scorcio su un'assemblea di bilancio dell'industria pesante e il sondaggio sul potere d'acquisto di un centesimo secondo il principio del montaggio che crea un suo proprio spazio, ma anche un suo proprio tempo. L'assoluta oggettività a cui Kisch si richiama nell'introduzione al volume, l'assenza di una "tendenza" che gli verrà rimproverata da molti e sarà stigmatizzata ad esempio da Tucholsky, va intesa di fatto come riferita ai dati, agli oggetti, la cui angolazione di ripresa non può che rispondere esattamente al suo contrario, vale a dire ad una assoluta soggettività.

È del 1928 il dipinto di Rudolf Schlichter che ritrae Kisch con l'immane sigaretta tra le labbra sullo sfondo del Romanisches Café di Berlino e di una colonna per le affissioni pubblicitarie che reclamizza i suoi libri: anche questo è il «rasender Reporter», ospite abituale del centralissimo caffè tra la Tauentzien e la Budapester Straße nel quale ha un tavolo fisso e, insieme, frequentatore della mensa popolare sulla Schönhauser Allee. Schlichter sembra aver voluto allontanare da Kisch ogni idea di avventurosità e di sensa-

zionalismo affidandola alla parola scritta e alla pubblicità per cogliere invece un momento di riflessione e un attimo di concentrazione dell'uomo la cui vita sarebbe stata dedicata per intero al giornale.

Figlio di un ebreo tedesco commerciante di stoffe, Egon Erwin Kisch nasce a Praga nel 1885. Si iscrive alla Technische Hochschule e alla Università tedesca di Praga, ma non terminerà mai gli studi. Nel 1912 pubblica la sua prima raccolta di reportages, *Aus Prager Gassen und Nächten*, e nel 1914 il romanzo *Der Mädchenhirt*. Allo scoppio della guerra è inviato in Serbia e poi nei Carpazi dove viene ferito. Nel 1918 è nominato comandante della Rote Garde a Vienna e un anno dopo entra nel Partito comunista austriaco. Nel 1921 si trasferisce a Berlino dove resterà fino al 1933 collaborando a diversi giornali, dal borghese «Börsen-Courier», alla «Weltbühne» legata alla sinistra liberale, all'organo del Partito comunista «Rote Fahne». Compie numerosi viaggi in Europa e in Africa: tra il dicembre 1925 e la primavera del 1926 è in Unione Sovietica e dall'ottobre 1928 all'aprile dell'anno successivo negli USA. Nel 1931 è invitato dall'Università di Charchov in Ucraina a tenere corsi di giornalismo. Nel 1932, dopo un viaggio illegale attraverso la Cina, pubblica *Asien gründlich verändert*. Subito dopo l'incendio del Reichstag viene arrestato e in seguito rilasciato per le pressioni del governo cecoslovacco. È delegato al congresso antifascista di Melbourne, ma le autorità locali gli vietano il visto di sbarco: gettatosi dalla nave sulla banchina, viene arrestato. Pubblica *Eintritt verboten*. Nel 1935 partecipa a Parigi al Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura e pubblica *Abenteuer in fünf Kontinenten*. Nel 1937 prende parte alla guerra civile spagnola a fianco dei repubblicani. Dal 1939 dopo un soggiorno in Francia parte alla volta del Messico dove resterà fino al 1946 collaborando alla rivista «Freies Deutschland». Pubblica *Marktplatz der Sensationen* (1942) e *Entdeckungen in Mexiko* (1945). Muore a Praga nel 1948.

### **Edizioni di riferimento**

*Der rasende Reporter* [1924], Berlin und Weimar 1990, Aufbau.

*Marktplatz der Sensationen* [1942], Berlin und Weimar 2002, Aufbau  
(*Alla fiera del sensazionale*, Roma 1993, e/o).

### **Letteratura secondaria**

Ceballos Betancur, Karin: *Egon Erwin Kisch in Mexiko: die Reportage als Literaturform im Exil*, Frankfurt a. M. 2000, Lang.

- Geissler, Rudolf: *Die Entwicklung der Reportage. Egon Erwin Kisch in der Weimarer Republik*, Köln 1982, Pahl-Rugenstein.
- Grün, Max von der: *Die Entdeckung eines Autors*, in *Egon Erwin Kisch*, «text + kritik» 67 (1980), pp. 5-9.
- Patka, Marcus G.: *Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors*, Wien 1997, Böhlau.
- Schlenstedt, Dieter: *Egon Erwin Kisch: Leben und Werk*, Berlin 1985, Volk und Wissen.





Giulio Schiavoni

GEORGE GROSZ / WIELAND HERZFELDE,  
L'ARTE È IN PERICOLO  
(DIE KUNST IST IN GEFAHR), 1925

Fu durante un soggiorno di studio a Berlino Est nel 1981 grazie a una borsa di studio del Centro Thomas Mann che mi venne indicato, come un riferimento quasi obbligato – per chiunque, intendendo studiare “ciò che restava” della cultura novecentesca di quella città straordinaria, avesse avuto l’opportunità di indugiarmi per così dire “sul campo” – il nome di Wieland Herzfelde. Lui ed altri ancora (per esempio il saggista e germanista Hans Mayer, su cui correva addirittura l’adagio «Kein Feier ohne Hans Mayer») passavano per memorie viventi del secolo, avendolo attraversato da protagonisti, sia pure in modo differente.

E così gli feci visita in privato nella sua abitazione a Berlin Weissensee, dopo essermi documentato su di lui in particolare sulla scorta del suo libro *Zur Sache geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80* (1976), che era uscito da non molto in occasione dei festeggiamenti per i suoi ottant’anni, e discorremmo per un intero pomeriggio (era ancora lucidissimo, dotato del fascino e del brio di un ragazzo senza freni, sebbene mi fosse stato detto che la sua memoria rischiasse, a volte, di non sorreggerlo), e continuammo poi a scriverci. Quell’incontro resta per me memorabile, come altri che la fortuna mi ha riservato (l’incontro con Gershom Scholem, ad esempio, o con l’inavvicinabile e temuta Hilde Benjamin).

Nella vivacità della rammemorazione mi si dischiuse così tutto un universo di gesti, di nomi e di eventi, il cui nucleo più incandescente si situava a ridosso della Prima guerra mondiale (il militarismo e le ragioni pro e contro il pacifismo, l’urgenza dell’ora che ob-

bligava a “prendere posizione”, il ruolo dell’arte) e in cui era ravvisabile una passione politica che lasciava trasparire inalterata la fiducia nella «forza della letteratura e dell’arte umane» (*Zur Sache*, p. 25, trad. mia) e che, nel vecchio militante, sembrava non conoscere frattura fra l’oggi e gli anni eroici della propria gioventù e che s’era corroborata negli anni hitleriani, permanendo poi quasi senza scalfiture e senza dubbi ancora fino a pochi anni prima della caduta del Muro.

Wieland Herzfelde (1896-1988) incarnava un rilevante frammento della storia tedesca. Dopo aver assorbito le esperienze della bohème e del Dada berlinesi ed essersi lasciato alle spalle il pathos dell’espressionismo, aveva dato vita nel 1916 al periodico berlinese «Neue Jugend», vietato e sequestrato l’anno seguente per le sue posizioni antimilitaristiche, attorno al quale s’erano radunati molti giovani permeati di slanci libertari. Dal 1915 al 1932, insieme al fratello John Heartfield, che aveva anglicizzato il proprio nome per protesta contro il bellicismo della sua Germania (cfr. p. 488), era stato il più stretto collaboratore e *Mitkämpfer* del satirico e caricaturista George Grosz (1893-1959). Aveva partecipato alla fondazione della KPD, venendo accettato – tra i più giovani – da Rosa Luxemburg nel 1918 nel Partito comunista e aveva vissuto l’esperienza spartachista. L’anno precedente aveva dato vita con il fratello John Heartfield a un’importante casa editrice, il Malik-Verlag, sostenuto tra gli altri dal conte Harry Kessler, dalla scrittrice Else Lasker-Schüler e dal regista Erwin Piscator e ampliatisi poi in Galleria d’arte (la *Grosz-Galerie*) e in libreria. Il Malik-Verlag, che traeva nome da un personaggio descritto da Else Lasker-Schüler, aveva svolto in Germania un ruolo decisivo nella produzione letteraria degli anni Venti e Trenta, pubblicando fra l’altro – oltre a riviste come «Der Gegner» e «Die Pleite» – l’opera *omnia* del best-seller americano Upton Sinclair (cfr. Grünzweig/Schulz, *Nachwort*, pp. 5-13), oppure testi di Martin Andersen Nexö e Henri Barbusse, come anche alcuni testi di scrittori rivoluzionari tedeschi quali Johannes Becher, Bert Brecht, Franz Carl Weiskopf, Oskar Maria Graf e George Grosz, e proponendo in Germania le opere di Maxim Gorki e di altri scrittori sovietici quali Vladimir Majakovski, Ilja Ehrenburg, Konstantin Fedin, Isaak Babel, Alessandra Kollontai, Marietta Schaginjan, Lydia Seifullina (cfr. *Gesamtkatalog*

*der Malik-Buchhandlung*). Dopo l'avvento di Hitler l'attività della casa editrice era quindi continuata a Praga e a New York.

Wieland Herzfelde era autore di recensioni, di saggi come *Geellschaft, Künstler und Kommunismus* (1921), *Nie wieder Krieg* (1922) e *Die Kunst ist in Gefahr* (1925), di raccolte poetiche (*Blau und Rot*, 1971, e *Was du berührst...*, 1976), di un testo di carattere autobiografico (*Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben*, 1949) che aveva raggiunto addirittura la sesta edizione, e di un'importante biografia del fratello, che s'era spento a Berlino nel 1968 (*John Heartfield. Leben und Werk*, 1962). Decisivo era stato il suo sodalizio con Grosz, che per simpatia verso l'America aveva mutato il proprio nome da Georg in George e che aveva finito per odiare – con la guerra – coloro che l'avevano provocata e salutata entusiasticamente, tanto da indurlo a considerare infamante l'ipotesi che l'amico avesse alla fine potuto prendere del tutto le distanze – negli Stati Uniti – dalle antiche scelte di campo. Con tutto ciò, la sua fama era comunque rimasta «sempre all'ombra degli autori da lui pubblicati e della sua produzione editoriale» (*Prag-Moskau*, p. 5).

Uno dei saggi emblematici ripresi nel volume *Zur Sache* s'intitola *Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch* (L'arte è in pericolo. Un tentativo di orientamento). Era stato pubblicato originariamente nel 1925 a Berlino a firma dello stesso Herzfelde e del suo amico George Grosz ed era stato tradotto in russo l'anno successivo. Si tratta di uno scritto intensamente programmatico, suddiviso in tre parti: la prima dedicata a una ricognizione dell'arte del presente; una seconda intitolata *Paris als Kunststadt* (Parigi come città dell'arte), in cui la ricognizione viene estesa alla perdita della centralità di Parigi dal punto di vista artistico e al clima di «stagnazione» e di affermazione del «juste milieu» che accomuna Germania e Francia, giudicata altrettanto «spenta sotto il profilo intellettuale e spirituale» (*Die Kunst ist in Gefahr*, pp. 36-37); e una parte finale intitolata *Statt einer Biographie* (In luogo di una biografia) in cui si traggono le conclusioni per il presente.

Per i due autori, che dichiarano di non poter condividere l'evidente indifferenza dell'uomo medio per i fatti artistici, misurarsi con l'«arte dell'epoca contemporanea» equivale a «entrare in un'arena». L'impressione – essi scrivono – è quella di trovarsi di fronte

a «una materia ingarbugliata e straordinaria» che ha a che fare con un'epoca contraddittoria contrassegnata da una «lotta spietata di tutti contro tutti». La confusione di tendenze e di orientamenti sembra regnare sovrana, e ci si domanda: «Chi può giudicare correttamente?» (pp. 5-7).

Per l'arte in genere – assicurano Grosz ed Herzfelde – non è un momento favorevole: si sta facendo strada l'indifferenza generale nei confronti degli avvenimenti sociali e dei fatti del proprio tempo; sta prendendo piede – nell'uomo medio – l'idea che ne si possa tranquillamente fare a meno. Essi dichiarano di non poter condividere una simile tendenza, e si dicono convinti che esista invece un «Bildhunger» diffuso, ovvero una «fame d'immagini» più intensa che mai rispetto al passato.

Un correttivo a questo disinteresse e forse persino alla sufficienza sprezzante esibiti dall'epoca nei confronti del fattore estetico sarebbe costituito fortunatamente dall'avvento della fotografia (quella che Grosz e Herzfelde definiscono «Illustrationsphotographie») e dal cinema (il «Kinematograph»), che parrebbero operare in netta controtendenza e offrire alla «fame d'immagini» un nutrimento considerevole:

Nessun'altra epoca è stata più ostile all'arte che l'attuale, e al tipo medio dell'individuo odierno ben si addice l'affermazione secondo cui egli potrebbe vivere senza arte. Quale che sia il modo di intendere l'arte, è certo che uno dei suoi compiti più originari è quello di soddisfare la fame d'immagini insita negli esseri umani. Questa fame d'immagini è presente nelle masse oggi forse più che mai, e verrà soddisfatta in un modo che non è ancora mai stato presente prima d'ora; ma non da ciò che noi usualmente indichiamo come arte con i nostri tradizionali concetti da vetrina – questo bisogno viene soddisfatto dalla fotografia con funzione illustrativa e dal cinematografo. [...]

Nel film il lavoro è anche più vivo, tenuto conto che il prodotto non è legato al talento di una sola persona. Per il fatto che ci lavorano diverse menti, il film finisce per avere un carattere socialmente efficace più facilmente del manufatto individuale dell'artista (pp. 7-9).

In questo senso le posizioni di Wieland Herzfelde e di George Grosz si direbbero in parte anticipare gli entusiasmi per le innovazioni tecniche che saranno caratteristici – specialmente sul finire

anni Venti – di autori come Brecht, Döblin, Moholy-Nagy e soprattutto Walter Benjamin, che in saggi quali *Breve storia della fotografia* (1931) e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) sviluppa il concetto di positiva distruzione dell'«Aura», nella sua unicità e lontananza, grazie all'indiscreta prossimità dell'obiettivo e alla riproducibilità illimitata della fotografia.

L'evento del giorno appare rappresentato in generale dal dinamismo, che traspare ad esempio nei disegni degli ingegneri («Cerchio ed elemento lineare scacciano l'Anima»), dalla tecnica, dal costruttivismo («I costruttivisti vedono con più chiarezza nell'epoca, [...] non si rifugiano nella metafisica [...], vogliono oggettività, intendono lavorare per esigenze reali», p. 11). Del resto è proprio l'«ingegnere» a costituire una metafora prediletta dei costruttivisti e di altri circoli di avanguardia dell'epoca, prima che prenda piede la famigerata formula staliniana degli scrittori come «ingegneri dell'animo umano».

Proprio da questa premessa teorica muove, probabilmente, lo slancio con cui Herzfelde e Grosz salutano in questo scritto il reimpiego di materiali quali il collage, oppure l'uso del fotomontaggio e dei disegni, o infine il ricorso all'illustrazione, chiamati a prendere il posto del «resoconto», che essi giudicano ormai fuori moda. Si tratta di elementi di cui sia lo stesso Grosz che John Heartfield stavano facendo (e sempre più faranno) largo uso quale strumento sia di socializzazione che di contropropaganda (si pensi ad es. agli efficacissimi fotomontaggi di Heartfield contro Hitler, radunati in seguito nel volume *Krieg im Frieden*). V'è d'altro canto in questi artisti un entusiasmo (al limite dell'infatuazione) di fronte all'idea di poter tecnicamente dominare il futuro (p. 15).

Non è poi irrilevante che, poco oltre, *Die Kunst ist in Gefahr* si ponga – sia pure retrospettivamente – in posizione di rifiuto drastico della guerra, che tramite la seduzione a opera della stampa e la «pomposità militare» minaccia la libertà individuale. In tale atteggiamento è condensato il vissuto esperienziale di entrambi gli autori, tra i pochi, disillusi oppositori berlinesi di allora alla guerra. Si è oltre la speranza inizialmente nutrita da tanti coetanei (soprattutto giovani) e rivela ben presto pura illusione che «la guerra non avrebbe riattivato solo gli istinti repressi che dormono in ognuno di noi, ma che avrebbe liberato realmente molti uomini da un am-

biente aborrito, dalla schiavitù del quotidiano o dal peso della propria personalità» (pp. 19-21). Proprio l'orrore per i massacri, la repellenza per la propaganda bellica e la – sia pure momentanea e parziale – esperienza della guerra costituiranno il punto di partenza per quella denuncia del mondo borghese che caratterizzerà i disegni di Grosz dal 1916-17 in avanti, sino al suo «grande quadro politico» andato distrutto e intitolato – in omaggio ad Heine – *Germania, una fiaba d'inverno (Deutschland, ein Wintermärchen)*, per non dire della vicenda che lo vedrà coinvolto in un processo sul finire degli anni Venti.

D'altro canto diviene esplicito l'omaggio all'esperienza berlinese del dadaismo, «l'unico autentico movimento artistico in Germania dopo decenni» nato come «reazione alle svagate tendenze della cosiddetta arte sacra, i cui sostenitori rimuginavano su cubi e gotico mentre i generali dipingevano col sangue» (p. 22).

A tale omaggio segue poi l'imperioso rinvio agli sviluppi che i due autori colgono nell'arte del proprio tempo (e insieme auspicano per essa), in un'arte esposta, per così dire, al «pericolo dell'istante». La nuova tendenza dell'arte – essi scrivono – è nel segno del suo rapporto con la rivoluzione; il «nuovo grande compito» ad essa assegnato è di essere «arte di tendenza al servizio della causa rivoluzionaria» (p. 24). Tale presa di posizione consegue alla consapevolezza che tutto risponde a una «tendenza», dato che «anche il non dare risposte è una risposta» (p. 27). L'artista si trova così collocato tra due fronti: tra una metà dell'umanità che è sfruttata e un'altra sua metà che è sfruttatrice; dal presente è chiamato a schierarsi nella «lotta di classe», ad assumere in proprio le ragioni della propaganda:

Questa lotta per l'esistenza, che vede una metà dell'umanità sfruttata e un'altra sua metà sfruttatrice, significa nella sua forma ultima e più marcata: lotta di classe.

Sì, l'arte è in pericolo.

L'artista di oggi, se non vuol essere uno che corre a vuoto, un antiquato fallito, può solo scegliere fra tecnica e propaganda di classe. In ambedue i casi deve accantonare l'«arte pura». O mettendosi in riga come architetto nell'esercito – purtroppo ancora organizzato in maniera feudale – che sviluppa le forze industriali e sfrutta il mondo, oppure mettendosi in riga, come descrittore e come critico che rispecchia il

volto della nostra epoca, nell'esercito degli oppressi, che lottano per la loro giusta partecipazione ai valori del mondo, per un'intelligente organizzazione sociale dell'esistenza (p. 32).

Questo concetto del farsi combattenti per la giusta causa dell'umanità viene del resto ribadito con enfasi anche alla fine del saggio, allorché – distanziandosi da un'arte à la Makart (definito come un mero pittore della borghesia) – Herzfelde e Grosz attaccano quanti, anziché lavorare per il proletariato, ovvero per «il propugnatore della cultura dell'avvenire», sono meri «deplorevoli satelliti della borghesia» (p. 41). E si congedano dai lettori con un invito a uscire dalla «barriera individuale» delle proprie stanze o dei propri atelier, a lasciarsi radicalmente alle spalle il «nebuloso anarchismo da bohèmien» rimproverato ancora all'arte espressionista, facendosi invece «pervadere» dalle idee della classe operaia:

Il compito dell'artista rivoluzionario è di svolgere una doppia propaganda, per purificare l'immagine del mondo dalle potenze sovranaturali, da Dio e dagli angeli, per acuire nell'uomo lo sguardo per il suo reale rapporto con l'ambiente che lo circonda. [...]

Che cosa dovete fare, che contenuti dare ai vostri quadri?

Andate a un incontro di proletari e guardate e ascoltate in che modo lì la gente – persone come voi – discute su come migliorare anche solo in minima parte la propria esistenza.

Cercate di capire: a lavorare all'organizzazione del mondo è questa massa! Non voi! (pp. 43-44).

Con tali premesse questo saggio di Herzfelde e Grosz si poneva per così dire all'inizio – come un punto d'avvio – di un non facile itinerario basato sulla propaganda e sulla mobilitazione concreta dell'espressione artistica e della fantasia in vista della «trasformazione del mondo» in cui avanguardia estetica e azione politica riuscissero a saldarsi tra loro.

In tal senso esso segnava di fatto una cesura rispetto all'esperienza espressionistica di artisti pur apprezzati che avevano fatto parte della «Brücke» e del «Blauer Reiter», giudicati troppo ripiegati sulle componenti estetiche, come ricordato da Hans Marquardt nel 1981:

*Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch* è una presa di posizione a favore di un'arte socialmente impegnata e un appello rivolto agli artisti, perché si arruolino nell'«esercito degli oppressi» e partecipino alla sua lotta «per una ragionevole organizzazione sociale della vita». Grosz chiede all'arte «durezza, [...] chiarezza che fa male!» perché «di musiche per addormentarsi ce n'è a sufficienza». In variazioni grafiche sempre nuove attacca la chiesa e il capitale, i militari e i socialdemocratici, il cui tradimento nei confronti della rivoluzione suscita tutta la sua indignazione (*Pass auf!*, p. 108).

Questo saggio del '25 avrebbe portato Wieland Herzfelde a divenire – in quanto editore marxista capace (a giudizio di Werner Mittenzwei) di mantenersi sufficientemente in equilibrio per non diventare «né un editore borghese né il direttore di una casa editrice di Partito» (Mittenzwei, *Die Ästhetik eines Praktikers*, p. 17) – un riferimento per tanti scrittori fino al 1947. Costretto all'esilio all'avvento del nazionalsocialismo, egli non si sarebbe perso di coraggio. Riparato a Praga, vi avrebbe pubblicato – insieme a Anna Seghers e Oskar Maria Graf – i «Neue deutsche Blätter», cui collaborarono non soltanto celebri scrittori dell'esilio, ma anche membri della Lega degli scrittori proletari-rivoluzionari, e avrebbe ripreso l'attività del Malik-Verlag, da lui proseguita anche nel successivo esilio negli Stati Uniti.

Così come esso avrebbe portato George Grosz a collaborare, nel 1928, al teatro politico di Piscator e ad ampliare il suo repertorio di caricature e di satire sociali del «volto» della classe dominante (*Das Gesicht der herrschenden Klasse* era appunto il titolo di una serie di suoi disegni apparsi dal Malik-Verlag nel 1921), quegli «uomini in fuga che, solitari, correvano come pazzi per strade deserte» (Schneede, *George Grosz*, p. 79). (Aveva scritto in una lettera a Otto Schmalhausen il 15 dicembre 1917 commentando il suo quadro *Dedicato a Oskar Panizza*: «Un brulichio di uomini-bestie indemoniati – che quest'epoca navighi verso l'autodistruzione è mia convinzione irremovibile –, il nostro paradiso insozzato... Ovunque tu vada, c'è puzza di merda», p. 64). Sarà allora la volta dei disegni della cartella *Hintergrund* (1928) intitolati *Maul halten und weiter dienen!* (un Cristo sulla Croce munito di maschera antigas e stivali militari, a proposito del quale Grosz spiegherà al giudice di aver voluto intendere che, «qualora Cristo si fosse presentato in guerra



per annunciare il Vangelo, per tutta risposta avrebbe ricevuto il grido crudele: Sta' zitto e continua a servire!», *Seid Untertan der Obrigkeit* (Siate sottomessi all'autorità: messaggio di un reverendo munito di Bibbia e Crocifisso e affiancato dal Kaiser e dalle autorità civili) e *Die Ausschüttung des heiligen Geistes* (La discesa dello Spirito Santo: ritratto di un sacerdote dalla cui bocca fuoriesce una scarica di ordigni militari pronti a riversarsi sui fedeli): disegni che, profilandosi come offesa dei «sani sentimenti popolari», provocheranno nei confronti di Grosz un processo per vilipendio della religione che farà scalpore e che si protrarrà dal 1928 sino al 1931. E sarà la volta di tavole e disegni non meno coinvolgenti che si aggiungeranno alle provocazioni degli anni Venti: *Die Gezeichneten* (Malik, Berlino 1930), *Das neue Gesicht der herrschenden Klasse* (Malik, Berlino 1930), *Über alles die Liebe* (Bruno Cassirer, Berlino 1930), *Interregnum* (The Black Sun Press, New York 1936). Del resto, anche se Grosz prenderà – nel periodo americano – le distanze dalle proprie scelte più politicizzate del periodo berlinese, non abbandonerà la denuncia della condizione dell'«uomo sociale», giungendo in alcuni quadri persino a presentire e anticipare la tragedia della Seconda guerra mondiale.

George Grosz (nome d'arte di Georg Groß) nacque a Berlino nel 1893. Dopo aver subito le influenze dell'espressionismo, del cubismo e del futurismo, nel 1917-1918 radicalizzò il suo stile pittorico, accentuando in disegni caricaturali e violente vedute urbane la sua denuncia del militarismo e della borghesia tedesca, aderendo anche al movimento dadaista berlinese. Nel 1919 aderì al Partito comunista tedesco e fu arrestato per aver partecipato alla rivolta spartachista. Intorno al '25 fece parte del movimento della Nuova oggettività, utilizzando il collage e il fotomontaggio. Nel 1928 collaborò al "teatro politico" di Piscator. Denunciato più volte e processato per incitamento all'odio di classe, oltraggio al pudore, vilipendio alla religione e ingiurie nei riguardi delle forze armate (nei suoi fogli, dal *Gott mit uns* all'*Ecce Homo*), fu considerato dal nazismo come un "artista degenerato". Nel '33 si trasferì negli Stati Uniti, per insegnare a New York. Tornato in Europa nel 1958, si spense a Berlino nel 1959.

Wieland Herzfelde, terzogenito dello scrittore Franz Held (propriamente Herzfeld) nacque a Weggis (in Svizzera) nel 1896. Durante la guerra, dopo essersi arruolato nell'esercito tedesco con destinazione al fronte occidentale, disertò e si stabilì a Berlino, dove nel 1916 diede vita alla rivista d'arte «Neue Jugend», schierata su posizioni pacifiste. Nel 1917 conobbe George Grosz, già da anni impegnato in opere di carattere politico-sociale, e fondò il Malik-Verlag insieme al fratello John Heartfield (che curava la grafica delle copertine). All'avvento del nazionalsocialismo fu costretto all'esilio e si rifugiò dapprima a Praga, dove pubblicò i «Neue deutsche Blätter» e continuò l'attività editoriale del Malik, poi a New York, dove nel '44 fondò la casa editrice antifascista Aurora Verlag. Nel '49 tornò in Europa, divenendo professore di Letteratura all'Università di Lipsia. Dal 1956 al 1970 fu Presidente del PEN-Zentrum della DDR. Si spense a Berlino Est nel 1988.

### **Edizioni di riferimento**

*Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch. Drei Aufsätze. Mit 2 Zeichnungen von George Grosz*, Berlin 1925, Der Malik Verlag (Malik-Bücherei Band 3). Le citazioni riportate nell'articolo sono tratte dalla ristampa fotostatica: *Die Kunst ist in Gefahr*, Königstein/Ts. 1981,

Athenäum. Il saggio è stato ripreso successivamente in: Wieland Herzfelde, *Zur Sache geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80*, Berlin 1976, Aufbau, pp. 106-124, e in *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915-1928, mit Texten von Else Lasker-Schüler, Wieland Herzfelde und Theodor Däubler*, hrsg. von Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig 1981, Reclam, pp. 85-105.

Herzfelde, Wieland: *Prag-Moskau. Briefe von und an Wieland Herzfelde*, hrsg. von Giuseppe De Siati und Thies Ziemke, Kiel 1991, Neuer Malik Verlag.

### Letteratura secondaria

Benjamin, Walter: *Breve storia della fotografia* (1931), in *Opere complete*, IV, Scritti 1930-1931, Torino 2002, Einaudi, pp. 476-91.

Id.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *Opere complete*, VI, Scritti 1934-1937, Torino 2004, Einaudi, pp. 271-319.

Beyer Marcel; Riha, Karl: *Grosz-Berlin. Autobiographisches, Bilder, Briefe und Gedichte*, Hamburg 1993, Nautilus.

Faure, Ulrich: *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916-1947*, Berlin und Weimar 1992, Aufbau.

Faure, Ulrich; Seuss, Juergen: *Einleitung* in Wieland Herzfelde, *Tagebuch eines Laien*, Assenheim 1996, BrennGlas.

Fraser, James (ed.): *The Malik Verlag 1916-1947. Berlin, Prague, New York*, New York 1984, Goethe House.

*Gesamtkatalog der Malik-Buchhandlung A. G.*, Faksimile-Ausgabe, Leipzig 1976, Zentralantiquariat der DDR.

Grünzweig, Walter; Schulz, Susanne: *Nachwort* in Upton Sinclair, Wieland Herzfelde, Hermynia Zur Mühlen: *Werter Genosse, die Maliks haben beschlossen... Briefe 1919-1950*, Bonn 2001, Weidle, pp. 5- 13.

Heartfield, John: *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*, München 1973<sup>2</sup>, Hanser.

Hermann, Frank: *Malik. Zur Geschichte eines Verlages 1916-1947*, Düsseldorf 1989, Droste.

Herzfelde, Wieland, *Der Malik-Verlag 1916-1947*, Katalog zur Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1967, Aufbau.

Mittenzwei, Werner: *Die Ästhetik eines Praktikers*, Introduzione a: Ulrich Faure, *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs*, cit., pp. 9-23.

Neugebauer, Rosamunde: *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst*, Berlin 1993, Gebr. Mann.

- Schiller, Dieter: *Über Ottwalt, Herzfelde und den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller in Prag. Studien und Dokumente*, Berlin 2002, «HellePanke» zur Förderung von Politik, Bildung und Kultur e. V.
- Schneede, Uwe M. (a cura di): *George Grosz. Vita e opere*, Milano 1977, Mazzotta.
- Selze, Peter: *Heartfield's Photomontages and Contemporary History*, in: *John Heartfield: Photomontages of the Nazi Period*, London 1977, Universe.
- Siepmann, Eckhard: *John Heartfield*, Milano 1978, Mazzotta.

Ursula Isselstein

## ELSE LASKER-SCHÜLER, ICH RÄUME AUF!, 1925

1923 ist ein besonders hartes Jahr für die Dichterin Else Lasker-Schüler. Die Sorgen um ihren vierundzwanzigjährigen, zeichnerisch hochbegabten aber kranken und lebensuntüchtigen Sohn Paul beherrschen sie. Sie selbst lebt in ärmlichsten Umständen in einem winzigen Dachzimmer des Hotels Sachsenhof, einer «Kajüte», die im Winter zu einer «Eiskammer» wird: «Eiszapfen meine Seife, Kamm und Schwamm».

Das Elend teilt sie mit den meisten ihrer zahlreichen Künstlerfreunde. Viele von ihnen waren schon um die Jahrhundertwende aus dem erstickenden wilhelminischen Bürgertum ins Bohème-Leben geflüchtet. Eine solche Entscheidung brachte oft bittere Armut, Hunger, Wohnen in Kellern, Dachstuben oder billigen Hotels mit sich. Der Erste Weltkrieg und die darauf folgende, immer grotesker galoppierende Inflation konnte selbst Bestsellerautoren der Vorkriegszeit in Not bringen: Wurde der Dollar zu Beginn des Kriegs gegen 4,20 Goldmark getauscht, so verzehnfachte er sich in den folgenden Jahren in immer kürzeren Abständen weitere elfmal. Im November 1924, als der Spuk dank der Währungsreform langsam zu Ende ging, wurde 1 USD gegen 1 Billion Mark (eine Zahl mit zwölf Nullen!) getauscht – und die vertraglich festgelegten Tantiemen der Autoren waren entsprechend entwertet. Galt z. B. für eine Tantieme der Valutawert des Tags der Bankanweisung statt dem der Auszahlung, so konnten dem Autor in einer Woche Milliarden Papiermark verloren gehen, der Verleger dagegen konnte entsprechende Valutagewinne kassieren. Ein Umstand, dem in den Augen der Betroffenen die wenigsten Verleger Rechnung trugen.

Dieses Problem spricht auch ein Bericht des italienischen

Schriftstellers und Journalisten Paolo Monelli an, der am 10. Januar 1924 in der «Stampa» von Turin erschien, ein lebendiges Portrait Else Lasker-Schülers, das die «interessanteste deutsche Dichterin» in ihrer damaligen Lage vorstellt. Der letzte Abschnitt «in seinem herrlichen Essay über mich» (*Anklage*, S. 73) ist ihrem «Krieg mit den Verlegern» gewidmet. Die Dichter-Malerin hatte dem Gast ihr eben erschienenenes, von Hand koloriertes und signiertes «Luxusbuch» *Theben* gezeigt, das Monelli liebevoll beschreibt um dann fortzufahren:

Hört nun aber die Geschichte des schönen Buchs. Jeder Band kostet 150 Goldmark; [...]. Aber das war die Zeit des falschen Geldes, und die Dichterin verdiente in zwei Jahren einige Milliarden Papiermark, die gerade ausreichten, vier Schreibfedern zu kaufen.

Obwohl, wie Monellis Essay zeigt, das Echo von Else Lasker-Schülers kulturpolitischer Kampffaktion bereits bis über die deutschen Grenzen gedrungen war, nimmt die Anfang 1924 einsetzende heftige publizistische Kontroverse zwischen Autoren und Verlegern – Herren unter sich – nur spät und in gönnerhaft klingendem Ton davon Notiz. Wie wir aber sehen werden, hat die Auseinandersetzung erst durch Else Lasker-Schüler das Niveau eines echten, wenn auch weitgehend monologischen Kulturstreits erreicht.

Den publizistischen Auftakt hatte die Wochenzeitschrift «Die Weltbühne» gemacht. Unverzüglich griffen das bürgerlich-fortschrittliche «Berliner Tageblatt», sowie auf Verlegerseite das «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel» in die Diskussion ein. Die letztendliche Publikation von Else Lasker-Schülers Broschüre im Januar 1925 rief dann mindestens fünf weitere Berliner und Münchner Zeitschriften auf den Plan.

Um etwas vom Klima der Zeit einzufangen und eine Folie für Else Lasker-Schülers eigenen Text zu gewinnen, muß es hier genügen, die erste Phase der Rezeption in der «Weltbühne» zu skizzieren. Die linksradikale Wochenschrift darf als repräsentativ gelten, weil sie trotz ihrer eher bescheidenen Auflage dank ihrem führenden Redakteur Kurt Tucholsky und dem Prestige ihres Gründers Siegfried Jacobsohn sowie zahlreicher namhafter Beiträge eine einflußreiche Rolle im Kulturleben der Zeit spielte.

Insgesamt erschienen im ersten Halbjahr 1924 in der Zeitschrift nicht weniger als elf Beiträge zur Autor-Verleger-Debatte. Sie beginnt mit einem Rundumschlag Herbert Eulenbergs, der die Verlegerschaft pauschal der «tollsten Ausbeutung» und «rücksichtslosen Erwerbsgier» nach Valutaprofiten bezichtigt. Mit nachsichtiger Ironie gegen die verbalen Exzesse Eulenbergs weist der Verleger Fritz Th. Cohn die Vorwürfe zurück: Die zugegebenen Valutagewinne seien zum Besten der Autoren in die Verlage investiert worden. In seinem langen «Brief an Eulenberg» stellt Kurt Wolff die Autorenklage in einen weiteren Kontext: das Jahr 1923 sei ein Kampf aller gegen alle gewesen. Seitenlange wirtschaftliche Erläuterungen münden in die Versicherung, auch die Verleger hätten «Millionen Goldmark» zugesetzt, aber natürlich seien die Autoren die Schwächeren gewesen, und wohl möglich, daß manch ein Verleger sie ausgebeutet habe. Daraufhin verlangt der Rechtsanwalt Eulenbergs, Erwin Reiche, genauere Aufklärung über die Praktiken der Tantiemenzahlungen seitens der Verleger und kündigt eine Bewegung unter hervorragenden Autoren an mit dem Ziel, sich gegen deren Machenschaften zusammenzuschließen. Damit erntet er eine spöttische Antwort wiederum von Cohn, der gegenseitige Freundschaft und vor allem Vertrauen der Autoren zu ihren Verlegern fordert. Eine zweite Front eröffnet daraufhin der finanziell unabhängige Carl Sternheim, indem er «dem verwaschenen Gewäsch von Seiten meiner schriftstellernden Berufsgenossen», die «von den Verlegern in den Hungertod getrieben» würden, «Dokumente» in Form von drei Briefen an den Kurt-Wolff Verlag voller Anschuldigungen und Invektiven zum Geschäftsgebaren Wolffs entgegensetzt. An diesem Punkt greift Arthur Eloesser im Namen des *Schutzverbands Deutscher Schriftsteller* mit längeren und vernünftig-sachlichen Ausführungen vermittelnd ein, doch schon in der nächsten Nummer stellt sich Erich Mühsam in einem offenen Brief auf Sternheims Seite mit weiteren Beschuldigungen gegen den Wolff-Verlag und mit dem Vorschlag, eine Autoren-Verlags-genossenschaft zu gründen. Der Verlag antwortet beiden mit einer höhnisch zu nennenden Rechtfertigung. Noch einmal meldet sich Eulenberg mit einem «kurzen sanften Schlußwort», während Mühsam, der dem Wolff-Verlag unwahre Behauptungen vorwirft, das letzte Wort hat.

Fragt man sich, worum es nun eigentlich zwischen diesen allesamt illustren Vertretern der Weimarer Kultur geht, so fällt die Antwort ziemlich enttäuschend aus: um die Valutagewinne der Verleger und die in der Tat erbärmlichen Einkünfte auch der erfolgreichen Autoren. Wobei natürlich die Geschäftsleute das leichtere Spiel haben – was Else Lasker-Schüler von Anfang an begriffen hatte.

Früher als alle anderen, schon im August 1923, hatte Else Lasker-Schüler beschlossen, «ohne Rücksicht auf meine noch ungedruckten Manuskripte» an die Öffentlichkeit zu treten und in achtwöchiger «Hausarbeit» im Namen der «Dichter aller Künste» ihre *Anklage gegen meine Verleger* in Form einer regelrechten Rede an ein «hochzuverehrendes Publikum» («h. P.») verfaßt, die sie ab November mehrmals in Berlin und anderen Städten in jeweils aktuell erweiterten Fassungen vortrug. Der große Erfolg dieser Auftritte ermutigte sie schließlich, den Text zu veröffentlichen. Es wird eine Broschüre von 38 Seiten, die im Januar 1925 im Selbstverlag erscheint und von der Dichterin unter großen Opfern eigenhändig vertrieben wird. Auch in Else Lasker-Schülers Augen hatten die Verleger die Hyperinflation zu ihren Gunsten und zum Schaden ihrer Autoren ausgenutzt. Ihre Anklage übertrifft an Heftigkeit sogar noch alle anderen. Aber sie bewegt sich auf einem anderen Kampffeld: ihrem ureigenen. Wo Eulenberg verallgemeinert und damit Böse wie Gute trifft, nennt Else Lasker-Schüler Namen und erzählt beispielhafte Episoden; wo Sternheim und Mühsam sich darauf beschränken, ihre persönlichen Fälle vermeintlicher Übervorteilung seitens des Wolff-Verlags anzuführen, die dieser leichtes Spiel hat zu entkräftigen, gibt Else Lasker-Schüler von vornherein die juristische, «spitzfindige» Unangreifbarkeit der Gegenseite zu, um sie dann mit der humoristischen, oft sarkastischen Ausmalung von Genrebildern und anekdotischen «Zeugenberichten» zu vernichten. Aber vor allem verschiebt sie die Diskussion des Konflikts von der «Plattform einer öffentlichen Bilanzzerörterung» (Mühsam), die sie ihrem Rechtsanwalt überläßt, auf seine ästhetischen Grundlagen, die sie als Sache der Dichter betrachtet.

Else Lasker-Schüler, schon seit Jahren eine zentrale Figur in der Berliner Kulturszene, galt Karl Kraus als «die stärkste und unwegsamste lyrische Erscheinung des modernen Deutschland» und



ihrem «Hauptverleger» Paul Cassirer als «die größte Dichterin der Jetztzeit». Ein Urteil, das dagegen die Prager Kafka und Rilke, die der Berliner avangardistischen Bohème-Kultur denkbar fern- und entgegenstanden, keineswegs teilten. In Berlin sah das anders aus. Die Wirkung der Vorträge klingt in einem glaubwürdigen Bericht von Kurt Pinthus über Else Lasker-Schülers furiosen zweiten Auftritt nach, erschienen am 28. Januar 1924 im Berliner «8-Uhr-Abendblatt». Die Dichterin habe «flammenden Auges, schwarze Locken schüttelnd, mit einer Stimme, die bald singt, bald höhnt, ihre apokalyptischen Anklagen wie eine alttestamentarische Prophetin in die verrottete Zeit [geschmettert]». Jeder müsse «hingegrissen sein von dem fulminanten Pathos, von der grellen Schärfe, die sich zur Posaune der Gerechtigkeit einigen» und fühlen, «daß hier einer der wenigen Menschen steht, in denen der göttliche Funke noch lebt». Diese anderthalbjährige Vorgeschichte der Broschüre von 1925 muß man mitdenken, um einen Text zu verstehen, der aus lebendiger, genauer: theatralischer Rede entstanden war. Im Übrigen hat sich Else Lasker-Schüler keinerlei Mühe gegeben, die Spuren dieser Mündlichkeit – z. B. in der Syntax – zu tilgen.

Vor uns liegt nun einer der wichtigsten und komplexesten Texte der Autorin. Der Titel kündigt eine Anklagerede an, und auf ihre Weise ist die Broschüre auch so zu lesen. Wenn die Dichterin scheinbar immer wieder vom Thema abschweift und sich dann wieder zur Ordnung ruft, so handelt es sich um ein bewußt eingesetztes pragmatisches Mittel mit dem Zweck, eine psychologische Tiefenwirkung auf ihr Publikum zu erzielen. Gerade *weil* Else Lasker-Schüler viel mehr Realistin ist, als ihr literaturgeschichtliches Klischee will, baut sie in dieses Gerichtsgenre ihr ganzes poetisches und thematisches Instrumentarium ein: «die lockende Welle meines Blutes, sie drängt über Sie zu kommen, Sie von meiner Anklage Ernst zu überzeugen. Ich stehe vor Ihnen, h. P., anzuklagen, keineswegs zu schwärmen, aber aufzuräumen».

Dieser Appell an das «h. P.», der sich, ca. vierzigmal wiederholt, gefolgt von der Forderung «aufzuräumen», wie ein Basso continuo durch den ganzen Text zieht, wechselt daher ab mit eingelegten Miniaturen fast aller literarischen Genres Else Lasker-Schülers: Zeugenaussagen in Form von Erzählungen, Genrebilder und Anekdoten aus dem Milieu der Bohème und der Verlage, Briefe, autobio-

graphische Einschübe (Kindheitserinnerungen samt Familiengeschichte und -legenden), Träume, Gedichte und Essays. Zusammen mit ihren neun Verlegern läßt Else Lasker-Schüler nacheinander auch ihre Bücher Revue passieren. Es entsteht ein buntes Bild im Stil der Zeit, den sie in *Mein Herz* anhand der Gemälde eines Freundes auch als den ihren definiert:

Er malt, wie ich dichte. [...] O, seine mannigfachen Buntheiten an den hellen Wänden! Wer denkt da an eine Linie; ebensowenig, wie man der Sonnenfleck Umriss nachspürt. Alle die spielenden Farben wirft die strahlende Phantasie seiner Kunst (*Mein Herz*, S. 37).

Wir werden dagegen versuchen, die argumentative, bzw. spekulative «Linie» nachzuzeichnen, die in das manchmal verwirrend bunte Bild eingewoben ist, denn wie gesagt ist genau sie es, die Else Lasker-Schülers Anklage von den anderen unterscheidet. Das knappe *Exordium*, ein Trompetenstoß wie auch die spiegelbildliche *Conclusio*, umschreibt bereits in seiner Bild- und Wortwahl das semantische Feld, das diese Linie durchziehen wird:

Ich werde die *Händler* aus ihren *Tempeln* jagen, die wir *Dichter* ihnen aufgerichtet haben. [...] Ich räume auf, mich treibt die *Gerechtigkeit*, bin *heilig zwangserfüllt*. [...] Räumen Sie mit mir auf, h. P., da es sich auch hier handelt um eine *Weltordnung*. (*Anklage*, S. 49. Kursiv U. I.)

Zunächst also die Berufung auf die berühmte Episode aus dem Lukasevangelium (19, 45-46) und ihre metaphorische Anwendung, gefolgt von der Motivation der neuen Tempelreinerin, die sich «heilig zwangserfüllt» für die «Weltordnung» (ein Lieblingswort der Dichterin) einsetzt. Essayistische Einschübe, eingebettet in «mannigfache Buntheiten», führen dann zum innersten Kern ihrer Mission, demgegenüber die ökonomischen Anklagen – allerdings aufs Schärfste angeprangerte – Äußerlichkeiten sind, die in die Kompetenz ihres Rechtsanwalts fallen. Als Dichterin spricht sie die metaphysische Substanz des Konflikts an – und damit die moralische oder auch nur deontologische Verantwortung der Verleger.

Wir beginnen mit einem regelrechten, dreiseitigen Essay (S. 77-80), der die im *Incipit* skizzierten Bilder ausführlich entwickelt, und dessen Gedankengänge die kürzeren essayistischen Reflexio-

nen verdeutlichen. Else Lasker-Schüler formuliert hier, deutlich wie nirgendwo anders, ihr künstlerisches Credo und von daher ihr (im doppelten Sinn) eigentliches Argument gegenüber den belletristischen Verlegern.

Alles dreht sich dabei um das Geheimnis der Inspiration, ein Phänomen, das bis heute auch die sich immer rascher verfeinern den Instrumente der Hirnforschung nicht dingfest machen konnten. Es auf Else Lasker-Schüler bezogen mit dem Etikett «romantisch» abzutun, ist nicht nur klischeehaft, sondern auch falsch. Seit jeher und bis heute hat es Künstler, Philosophen und Wissenschaftler beschäftigt. Nur die Erklärungen, die sich die Betroffenen dafür gaben, variieren, wobei bis ins 20. Jahrhundert hinein der Rekurs auf die Bereiche des Dämonischen oder Göttlichen, sei er nun wörtlich oder metaphorisch gemeint, dominiert. Heute spricht man lieber von einem Ausnahmezustand, der Neues erzeugt, laut dem Hirnforscher Ernst Poppel ein «Geistesblitz [...], ein hochgradig unbewußter Prozess», in dem man das seltsame, aber «absolut sichere Gefühl, „es stimmt“» habe. Der Lyriker Durs Grünbein, der kürzlich in einer Sondernummer des «Spiegel» darüber mit dem Neurologen diskutiert hat, vergleicht diesen Zustand mit dem der Trance, während der man sich «bei unbedingter Aufmerksamkeit nach innen» in einer «Dunkelkammer» der Konzentration «auf einer höheren Kognitionsebene», bewege. Wie vor ihm Else Lasker-Schüler vom Dilettantismus, dem Kunstgewerbe und dem Kitsch, distanziert sich Grünbein dabei ausdrücklich von den «so genannten Kreativen, die meinen, Kunstwerke ließen sich so zielgerichtet entwerfen wie Zahnputzbecher oder Autokarosserien».

Else Lasker-Schüler hatte achtzig Jahre früher ihre Erfahrung des schöpferischen Prozesses auf ihre Art, aber im Wesentlichen ähnlich beschrieben. Auch sie versucht, den «dichterischen Zustand» zu definieren, der dem schöpferischen Moment vorangeht und den sie als «Nirwana der Inspiration», «Hirnschlaf», «Entströmtsein des Herzens», oder, in jüdischer Tradition, als «Platzmachen für Gott» zu umschreiben versucht. Für die Dichterin ist nur *ein* Menschentyp, den sie «Bürger» nennt, von dieser Gabe ausgeschlossen. Vom Reeder über den Arzt, vom Wissenschaftler bis hin zum Kaufmann: In allen kann der göttliche Funke aufblit-

zen. Wenn es sich um «künstlerische Menschen» handle, seien sie «selbst in [ihrer] Abtrünnigkeit, religiöser, als ein gläubiger Bürger». Für sie alle gilt der Satz: «Wir Gottminiaturen erschaffen Weltminiaturen». «Die Inspiration ist raum- und zeitlos», man könne nicht «von moderner oder unmoderner Kunst» sprechen, denn «es gibt nur eine ewige Kunst» (alle Zitate in *Anklage*, S. 78-79), deren numinoser Ursprung auch den belletristischen Verleger – und hier kommen wir zu voraufgehenden essayistischen Passagen – «in jedem Fall dem höheren Gesetze» unterstelle, da er ja helfe, «Seelisches festzulegen, zu verbreiten». Und sie mahnt: «Dieses verantwortungsvolle Amt vergegenwärtige sich der Verleger gefälligst einmal sorgfältig. [...] Er gehe doch einmal in sich!» (S. 72). Mit einer gewagten, wie sie selbst sagt «pietätlosen» Metapher fragt sich Else Lasker-Schüler

ob Gott nicht selbst jung und ungeduldig seine Schöpfung: Die Welt, dem Satan zu verlegen gab? [...] Sind unsere Verleger nicht Knechte des Satans? [...] Sind wir Künstler nicht erhabene Gottsucher [...]? [...] Denn überwinden wir Künstler nicht alle das Schlechte doch einmal in uns und kehren heim? (S. 64)

und kommt zu dem Schluß: «Es handelt sich also um eine tiefreligiöse Frage mit dem Dichter und seinem Verleger» (S. 65).

Der Dichter und sein Verleger: ein Konflikt so alt «wie die Geschichte des Schrifttums überhaupt», von Aristophanes, der «über die Tantieme-Abrechnungen des Athener Staatstheaters schimpft», wie Cohn schreibt, über Goethe («Die Buchhändler sind alle des Teufels») bis zu Natalia Ginzburg, als langjährige Mitarbeiterin des Verlags Einaudi und Autorin mit beiden Seiten bestens vertraut. Nach dem Ende ihrer Verlagsarbeit schreibt sie in einem Protestbrief an einen ehemaligen Kollegen:

Ihr geht in Eurer Haltung gegenüber den Autoren von der – falschen – Voraussetzung aus, daß das Geld, das mit den Büchern verdient wird, keineswegs den Autoren, sondern Euch gehört. [...] Und irgendwann vergeßt Ihr die Person des Autors vollkommen. So hat der Autor, wenn er Geld von Euch verlangt, den überaus unangenehmen Eindruck, [...] um etwas zu betteln. Denkt daran, daß die Autoren

existieren; und daß Ihr, ohne sie, so gut wie tot seid (Pflug, *Natalia Ginzburg*, S. 116).

Wer weiß, ob es Else Lasker-Schüler, die als Kind so gerne mit Knöpfen wie als Erwachsene mit Buchstaben spielte, bewußt war, daß die Anfangsbuchstaben des Titels ihrer Anklageschrift das Akronym *Ira* ergeben. Es hätte ihr sicher gefallen: «Ich will aufräumen, säubern unsern Tempel mit der reinen Quelle des Zornes».

Die Dichterin, Zeichnerin und Vortragskünstlerin Else Lasker-Schüler wird 1869 in Elberfeld (Wuppertal) in einer wohlhabenden jüdischen Familie geboren. 1894 Heirat mit dem Arzt Berthold Lasker und Übersiedlung nach Berlin. Kontakte mit der Berliner Avantgarde und Ausbruch in die Bohème-Szene. 1899 Geburt des unehelichen Sohns Paul, der 1927 an Tuberkulose stirbt. 1903 Scheidung von Lasker und Ehe mit Herwarth Walden, geschieden 1912. 1932 Kleist-Preis, 1933 Flucht nach Zürich. 1939 Übersiedlung nach Jerusalem, wo sie im Januar 1945 stirbt.

### **Zitierten Ausgaben**

*Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger*, in *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Norbert Oellers et al., Bd. 4.1, hrsg. von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Frankfurt 2001, Fischer, S. 49-85 (ed. it. *È ora di fare piazza pulita! Atto d'accusa contro i miei editori*, in *Il mio cuore e altri scritti*, Firenze 1990, Giunti, pp. 203-251).  
*Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen*, München 1986, dtv.

### **Sekundärliteratur**

Pflug, Maja: *Natalia Ginzburg. Eine Biographie*, Berlin 1995, Wagenbach.  
Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Frankfurt 2006, Suhrkamp.

Fabrizio Cambi

ARNOLD ZWEIG, CALIBANO OVVERO  
POLITICA E PASSIONE  
(CALIBAN ODER POLITIK UND LEIDENSCHAFT), 1927

Arnold Zweig (1887-1968) è noto al grande pubblico per la sua vasta produzione narrativa che, entrando nelle pieghe esistenziali e spesso criminali dei suoi personaggi, ci aiuta parecchio a comprendere non poche dinamiche delle tragedie storiche e politiche della prima metà del Novecento: dalle *Storie di Claudia* (*Novellen um Claudia*, 1912), critico bilancio dell'estetismo della *fin de siècle*, al romanzo *La questione del sergente Grischa* (*Der Streit um den Sergeanten Grischa*, 1927), amara e lucida denuncia del militarismo prussiano che, con il coevo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, è forse la prova più autentica della *Neue Sachlichkeit*, fino ad arrivare al romanzo, uscito prima in ebraico, *La scure di Wandsbek* (*Das Beil von Wandsbek*, 1943), efficace radiografia di Amburgo nei primi anni del Nazismo. Meno conosciuta risulta invece l'intensa e altrettanto vasta attività pubblicistica e saggistica che, in gran parte mirata alle questioni dell'antisemitismo e dell'identità ebraica, rappresenta la costola ideologico-teologica della narrativa di Zweig e un fondamentale contributo per l'inquadramento e l'analisi di tendenze e fenomeni socio-culturali, diffusi negli anni della Repubblica di Weimar e prodroso dell'ideologia nazionalsocialista, per certi versi ancora oggi non superati.

Di famiglia ebraica, originaria della Slesia prussiana, vittima sul piano economico del clima antisemita, Zweig recupera il confronto con le radici e le tradizioni dell'ebraismo orientale con il suo trasferimento nel 1917 durante la Prima guerra mondiale dal fronte occidentale e centro-europeo a quello orientale. A Ober-Ost, Bialy-

stok, Kowno e Wilma in Lituania gli viene infatti affidato l'incarico di redattore e censore militare e grazie anche all'amicizia del grafico berlinese e sionista Hermann Struck e all'influenza di Martin Buber, di cui aveva già letto *La leggenda del Baal-Shem (Die Legende des Baalschem, 1908)* e *Tre discorsi sull'ebraismo (Drei Reden über das Judentum, 1911)* e col quale nel 1912 aveva avviato un carteggio, entra così di nuovo in contatto con il mondo ebraico orientale. Questo viaggio a ritroso nell'ebraismo della memoria, che accomuna Zweig ad altri giovani ebrei come Theodor Lessing, Alfred Döblin e Joseph Roth, determina nello scrittore un radicale superamento dell'iniziale entusiastica adesione alla guerra e una problematizzazione dell'esperienza dell'assimilazione nella tradizione ebraica occidentale. Zweig elabora fra il 1917 e il 1933 un lucido e originale percorso etico-politico, fondato su presupposti fenomenologici e psicologici, in cui appare evidente la ricezione del socialismo anarchico di Gustav Landauer, del sionismo culturale di Buber, del marxismo e della psicoanalisi freudiana. Socialismo, sionismo e umanesimo, quale eredità della tradizione classico-illuministica, sono le tre grandi componenti che orienteranno Zweig anche nei quindici anni (1933-1948) di esilio-“rimpatrio” in Palestina e i suoi ultimi venti nella Rdt di cui fu cofondatore, collocandolo d'altra parte in una scomoda e critica marginalità.

Il voluminoso e fondamentale saggio *Caliban (Calibano)*, concepito come «libro di saggistica e di lotta» nella metà degli anni Venti e pubblicato nel 1927, nello stesso anno del *Grischa*, è un sostanzioso ampliamento dello scritto *Der heutige Antisemitismus (L'antisemitismo attuale)*, apparso nel 1920 sulla rivista «Der Jude», fondata da Buber nel 1916. Ma proprio nel 1920 Zweig aveva pubblicato nel Berliner Welt-Verlag il suo primo ampio saggio *Das ostjüdische Antlitz (Il volto degli ebrei orientali)*, corredato da 50 litografie dell'amico Hermann Struck che costituiscono la fonte suggestiva della intensa e appassionata caratterizzazione mitizzata dell'ebreo orientale di cui si esaltano la purezza, la serenità, la dignità e un sentimento comunitario e identitario di appartenenza. L'estraneità nei confronti dell'ebreo occidentale assimilato è rafforzata dalla consapevolezza che il messaggio di Theodor Herzl non era un'utopia e che la «terra di Sion» non era un miraggio ma un approdo concretamente possibile. Zweig precisa la sua pro-



spettiva sionista nel saggio *Das neue Kanaan* (La nuova terra di Cànnaan, 1925), accompagnato da 15 litografie ancora di Struck, complemento di *Das ostjüdische Antlitz* tanto da farne un unico libro pubblicato nel 1929 col titolo *Herkunft und Zukunft. Zwei Essays zum Schicksal eines Volkes* (Origine e futuro. Due saggi sul destino di un popolo). L'immagine del sole della Palestina che avrebbe trasformato e tonificato l'ebreo piegato dai rigori del Nord riassume il progetto della fine della diaspora che parzialmente e forzatamente, in circostanze drammatiche, avverrà solo dopo pochi anni con l'avvento di Hitler. *Caliban*, che non può prescindere da questa cornice ideologica sionistico-socialista, è l'espressione più evidente della ricezione e dell'applicazione della teoria psicoanalitica freudiana a un fenomeno quale quello dell'antisemitismo tanto eclatante e devastante quanto di complessa ricostruzione genetica e problematica decifrazione psicologico-antropologica. Il titolo completo del saggio, *Caliban oder Politik und Leidenschaft. Versuch über die menschlichen Gruppenleidenschaften dargestellt am Antisemitismus* (Calibano ovvero politica e passione. Trattato sulle passioni umane di gruppo con riferimento all'antisemitismo) richiede di per sé un commento preliminare. È lo stesso Zweig a spiegare la ragione per avere riproposto nel titolo la figura di Calibano, personaggio deforme e selvaggio della commedia shakespeariana *The Tempest*, in cui è divenuto schiavo del mago Prospero per aver tentato di violentare la figlia Miranda. «Caliban – scrive Zweig nella prefazione – vive al di sotto del bene e del male – un tipo degno di compassione anche nella sua sbraitante malvagità. Lo governano il desiderio, l'ira, l'odio, la vendetta, la paura, il genuflettersi superstizioso davanti al feticcio e moltissima forza brutta» (*Caliban*, p. 11, trad. mia). Calibano, l'«incarnazione della pulsione» diviene agli occhi di Zweig metafora del magma informe dell'*es* freudiano che, se non imbrigliato dalla ragione, scatena la tempesta, quella della Prima guerra mondiale che ha cancellato «il mondo di ieri» e scatenerà la lucida follia nazista. Il saggio, che è dedicato a Sigmund Freud, risponde alla finalità di tradurre, vedremo non sempre in modo appropriato, la teoria freudiana della psicologia di massa nel fenomeno dell'antisemitismo. La dedica stessa ha un retroscena perché Zweig ne chiede il permesso a Freud in una lettera del 18 marzo 1927, assai

significativa per fissare la ricezione della psicoanalisi da parte di Zweig:

A questo mi muove una riconoscenza dettata da varie ragioni. In primo luogo senza il Suo pensiero, senza i Suoi fondamentali principi conoscitivi e le Sue nuove massime (reintroduzione dell'anima nella psicologia) [...] il mio modesto contributo non sarebbe mai stato possibile. In secondo luogo l'antisemitismo che Lei deve aver sperimentato in tutte le sue forme, Lei deve del rispetto. E in terzo luogo alla Sua nuova terapia psicologica devo personalmente il ristabilimento di tutta la mia persona (*Mal herbören, alle!*, pp. 314-315, trad. mia).

Freud, che manterrà fino alla morte uno stretto legame di amicizia con il «*lieber Meister Arnold*», maestro di scrittura e narrazione, accoglie la richiesta di dedica, ma dopo aver letto *Caliban* esprimerà a Zweig stesso il proprio disagio sia per la questione trattata («Sulla questione dell'antisemitismo ho poca voglia di cercare spiegazioni», lettera del 2.12.1927, trad. mia), sia per le evidenti imprecisioni e approssimazioni nell'impiego delle sue teorie. Si è spesso rilevato che Zweig è da considerare un autodidatta nello studio della psicoanalisi e della letteratura freudiana in generale cui si accosta già prima della Grande guerra con la lettura della *Interpretazione dei sogni* e poi, durante il conflitto, delle *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, funzionale alla redazione del *Grischa*. È singolare ad esempio che per la composizione del *Caliban* lo scrittore non prenda sufficientemente in considerazione come opera di riferimento *Psicologia delle masse ed analisi dell'io* utilizzando di conseguenza una terminologia superata che non distingue fra psicologia di massa e di gruppo. È tuttavia bene precisare, anche come notazione di metodo per la lettura del saggio, che *Caliban* più che un trattato scientifico rigorosamente connesso alle teorie di Freud o di Gustave Le Bon, va ancora oggi considerato un prezioso documento di ricostruzione e di analisi delle motivazioni profonde del radicamento e della perpetuazione dell'antisemitismo in un contesto non solo tedesco ma internazionale. Alla base dell'indagine di Zweig, condotta su binari sociopsicologici con escursioni di antropologia culturale, c'è un motore percettivo che registra, con anticipazioni folgoranti ma sempre inserite in un quadro ricco e a volte debordante di riferimenti storico-politici, sintomatologie

ed eventi che comprovano il progredire virulento dell'antisemitismo, peraltro in anni in cui la questione non era avvertita di stretta attualità. Nello sviluppo fenomenologico, che caratterizza il saggio suddiviso in otto libri, Zweig fissa con nettezza il contenuto delle rispettive parti: Antisemitismo come sintomo, come oggetto, come reazione, come contesto, sul carattere e la durata del sentimento antiebraico, sulla natura delle affezioni di gruppo, sull'affezione differenziale come nazionalismo, su antisemitismo e gioventù tedesca.

Il filo ideologico, col quale si snoda il saggio, è dato dalla convinzione che l'antisemitismo, pur travalicando i confini in una dimensione internazionale, è il puntello irrinunciabile del nazionalismo di ogni paese europeo che ad esso si richiama per consolidare la propria coesione. Questo presupposto, calato nella visione di Zweig, oscillante fra il mantenimento di un legame assimilatorio con la tradizione culturale tedesca e l'attrazione utopica per il sionismo, è dimostrato con l'esistenza di due principi polari mutuati dalla psicologia dei gruppi. Zweig introduce infatti il *Zentralitätsaffekt* (affezione di centralità) e il *Differenzaffekt* (affezione di differenza) in base ai quali si costituiscono e si omogeneizzano i gruppi contrapponendosi ad altri perché «l'umanità è fatta di gruppi; e questi gruppi coagulano intimamente non sulla base di "leggi oscure", di idee, convinzioni o interessi, ma per loro tramite, col pretesto di finalità oggettive, sono governati dalle passioni» (*Caliban*, p. 44). L'affermazione del gruppo, che si basa sull'uniformità e sulla rimozione della differenza e della diversità marcando la propria centralità, si fonda su una pulsionalità sovraindividuale che in qualsiasi momento può «spezzare la crosta della ragione». L'antisemitismo, che secondo Zweig si alimenta di un sentimento cieco e bestiale configurandosi come «una malattia psichica, un fenomeno di isterismo nazionale con tutti i suoi sintomi, dell'ira, dell'accecaimento, della sdegnata irritabilità» (p. 25), va comunque distinto dallo *Judenhaß* (odio per gli ebrei) che invece è da ricondurre a un sentimento individuale. L'antisemitismo come fenomeno biologico-psicologico di gruppo presenta una «visione aggressiva del mondo» che impulsivamente vuole liberare dall'ebreo inteso come *Unwert*, un disvalore rappresentato visivamente dalla sua bruttezza somatica. La concezione stessa della psicologia del gruppo non compor-

ta di per sé l'estensione dell'antisemitismo a un popolo intero, neanche a quello tedesco, ma si radica in una classe sociale, in Germania nella piccola borghesia. Zweig ammette d'altra parte che un impulso ulteriore all'affermazione dell'antisemitismo è dato proprio dalla contraddittorietà del processo dell'assimilazione degli ebrei nei paesi occidentali palesando addirittura aspetti antisemiti nei confronti dell'ebraismo orientale. Lo scrittore pensa senz'altro anche a se stesso quando osserva ironicamente: «si zoppica su entrambe le gambe, quando si è ebrei a casa ed esseri umani per strada» (p. 136).

Se l'assimilazione non rappresenta la soluzione ma la sanzione di un processo di laicizzazione e di omologazione dell'identità ebraica, il sionismo stesso come tendenza e strategia per restituire normalità agli ebrei sulla terra rivela i suoi limiti riproponendo in Palestina il medesimo schema oppositivo del gruppo ebraico e di quello arabo. Di fronte a una diagnosi tanto articolata quanto infuata, tragicamente confermata dalle vicende storiche successive, non sembrerebbero profilarsi possibilità di soluzione. In realtà Zweig, ebreo sionista e comunista, illustra un programma liberaldemocratico volto a superare il diaframma che si frappone tra i *Differenzaffekte* e basato sul dialogo e il rispetto dell'alterità: «democrazia, il riscatto dei gruppi dal rigido diktat della follia della centralità, la felicità di sentire il proprio io e di conservarlo al servizio di un'unità più grande, e cioè del popolo, cioè dell'Europa, vale a dire dell'umanità» (p. 268). Ma l'appello più convinto e incisivo è rivolto all'arte e alla sua funzione sociologica e universalmente comunicativa. Ricordando il suo saggio su Kleist, in cui sono citati anche Lessing e Büchner come artefici di un «legame tra grande forma artistica ed epoche politiche», Zweig assegna al dramma il rinnovato compito aristotelico di purificare dalle tensioni e dalle passioni non solo i singoli, ma i gruppi e quindi i popoli, una speranza e un monito che sei anni dopo la pubblicazione di *Caliban* sarebbero stati spazzati via dal Nazismo.

Arnold Zweig nasce il 10 novembre 1887 a Glogau, nella Slesia prussiana. Per le difficoltà economiche e il clima antisemita nel 1896 si trasferisce con la famiglia a Kattowitz. Nel 1907 avvia all'Università di Breslavia gli studi umanistici che prosegue a Monaco, Berlino, Rostock e Göttingen. Nel 1915 ottiene il Kleist-Preis per il dramma *Ritualmord in Ungarn* ed è arruolato prima sul fronte occidentale e nel 1917 sul fronte orientale dove gli è assegnato l'incarico di redattore e censore militare. Alla fine della guerra decide di dedicarsi completamente all'attività di scrittore e nel 1927 pubblica il primo romanzo di grande successo *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Nel 1933 lascia Berlino e si trasferisce in Palestina. Nel 1943 pubblica in ebraico i romanzi *Das Beil von Wandsbek* e *Der Spiegel des großen Kaisers*. Nel 1948 ritorna in Germania. Nel 1949 è eletto deputato della Volkskammer della DDR e l'anno seguente è il primo presidente della Deutsche Akademie der Künste. Nel 1967 la casa editrice Aufbau completa l'edizione delle sue opere in 16 volumi. Muore il 26 novembre 1968 a Berlino.

### **Edizioni di riferimento**

*Caliban oder Politik und Leidenschaft*, Berlin/Weimar 1993, Aufbau.  
*Mal herbören, alle!*, hrsg. von Wilhelm von Sternburg, Berlin 1995, Aufbau.

### **Letteratura secondaria**

Hermand, Jost: *Arnold Zweig*, Reinbek bei Hamburg 1990, Rowohlt.  
Hilscher, Eberhard: *Arnold Zweig. Leben und Werk*, Berlin/DDR 1967, Volk und Wissen.  
Midgley, David; Müller, Hans-Harald; Davis, Geoffrey (Hrsg.): *Arnold Zweig. Poetik. Judentum und Politik*. Akten des Internationalen Arnold Zweig-Symposiums aus Anlaß des 100. Geburtstags in Cambridge 1987, Bern/Frankfurt a. M./New York 1989, Peter Lang.  
Sternburg von, Wilhelm: *Traum ist teuer. Leben und Werk des Schriftstellers Arnold Zweig*, in *Mal herbören, alle!*, cit., pp. 7-42.



Susanna Böhme-Kuby

KURT TUCHOLSKY, DEUTSCHLAND,  
DEUTSCHLAND ÜBER ALLES, 1929

1929: Zehn Jahre Weimarer Republik, Anlass für Bilanzen. Während Graf Montgelas auf dem Weltreklamekongress – im Auftrag des Pressekonzerns Ullstein – für das ‘Deutschland von heute’ warb, urteilte Kurt Hiller am 1. Januar in der «Weltbühne» stellvertretend für viele linke Demokraten:

Nach zehn Jahren unterscheidet sich die deutsche Republik von dem Staatszustand, der vor ihr herrschte, erstens dadurch, dass Monarchen fehlen; zweitens dadurch, dass Verwaltung, Rechtssprechung und Gesetzgebung ungleich volksfeindlicher, ungleich rückständiger sind als zuvor. Der nationale Idiotismus an den Universitäten ist gewachsen; die politische Justiz wurde so klassenzynisch und parteiisch wie man das nie erlebt hatte, [...] sozialisiert wurde nichts [...] und der Strafgesetzentwurf [...] bleibt weit zurück hinter den Erkenntnissen, die der aufgeklärten Aristokratie des 18. Jahrhunderts geläufig waren.

Negative Urteile auch von rechts. Als Thomas Mann sich für die Republik aussprach, erhielt er die schneidende Antwort: «Was geht uns die Republik an. Es lebe Deutschland!», und der «Westdeutsche Beobachter» schrieb im August kurz und knapp: «10 Jahre Judenrepublik. 10 Jahre Volksbetrug. 10 Jahre Börsengauerei. 10 Jahre erbitterter Kampf gegen diese Halunken und Verbrecher, die 1918 der deutschen Front den Dolch in den Rücken stießen und uns an die internationale Judenhochfinanz verkauften und verrieten». Der Modernisierungsprozess Deutschlands nach dem Kriege hatte die unterschiedlichsten Erwartungen an eine demokratische Erneuerung enttäuscht; hinter dem *cliché* der ‘golde-

nen Zwanziger' erschöpfte er sich im wesentlichen in der Rationalisierung der autoritären Grundstrukturen und stärkte das Grosskapital, das Staat und Gesellschaft dominierte.

In diesem Kontext zog auch Kurt Tucholsky – polemisch und ernüchert zugleich – seine «abschliessende Bilanz» der kurzen republikanischen Erfahrung, die er seit 1919 als unermüdlicher Kritiker begleitet hatte. Die Idee zu Kollagen aus Text und Fotografie hatte ihn schon seit langem bewegt, doch erst aus der Zusammenarbeit mit Willi Münzenbergs «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» (AIZ), seit 1927, und dem Kontakt zu John Heartfield ergab sich ein konkreter Anlass zur Verwirklichung. Der Verleger des Neuen Deutschen Verlags schlug ihm 1928 vor, ein Buch zu machen, das die öffentliche Meinung aufrütteln könnte. Tucholsky war noch mit vielen Aktivitäten zwischen Berlin und Paris beschäftigt und stellte u. a. auch den Sammelband *Das Lächeln der Mona Lisa* zusammen, dessen Motto mit dem Vers endete: «Wer viel von dieser Welt gesehen hat, der lächelt, legt die Hände auf den Bauch und schweigt». Doch noch schwieg er nicht, sondern war – trotz aller Skepsis – bereit, seinen Kampf gegen die Rechte und die erstarkenden Nationalsozialisten gemeinsam mit der Arbeiterklasse und der KPD zu führen, aus der Einsicht, dass es in der sich zuspitzenden Krise der Republik für linke Intellektuelle keinen anderen Weg gab. Die Kunst war inzwischen zur notwendigen Waffe in diesem Kampf erklärt worden, und Tucholsky hatte gefordert, das Medium der Photographie für die Agitation von links einzusetzen. Sein Deutschlandbuch folgt dem auch von Walter Benjamin formulierten Auftrag des Tendenzphotographen, mittels Textierung die Photos dem modischen Verschleiss zu entreissen und ihnen einen revolutionären Gebrauchswert zu verleihen. Schon am 28. 4. 1925 hatte Tucholsky in der «Weltbühne» erklärt:

Die Photographie ist unwiderlegbar. Sie ist gar nicht zu schlagen. Was allein mit photographischen Gegenüberstellungen zu machen ist, weiss nur der, ders einmal probiert hat. Die Wirkung ist unauslöschlich und durch keinen Leitartikel der Welt zu übertreffen.[...] Lüdendorff in Zivil; das Auto eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers; Richtergesichter einer preussischen Strafkammer und ihre Opfer, [...] das sind Themen, die mit Worten gar nicht so treffend behandelt werden können, wie es die unretouschierte, wahrhaftige und



einwandfreie Fotografie tun kann. Die erst durch die Anordnung und die Textierung zum Tendenzbild wird. Sie ist eine masslos gefährliche Waffe. Der Zeichner kann sich etwas ausdenken. Der Photograph nicht.

Die Annahme, Photos seien objektiver als Zeichnungen, ist offenbar der neusachlichen Kunstanschauung geschuldet, die den dokumentarischen Wert vor den ästhetischen stellt; in einem der Beiträge des Deutschlandbuches (*Köpfe*), der «Gesichter, die in die Hose gehören» zeigt, relativiert er den Wahrheitsgehalt der Fotografie: «Photos sind halbwegs zuverlässige Reportage» (*Deutschland, Deutschland über alles*, S. 175). Die propagandistische Kraft des neuen Mediums war Tucholsky schon 1912 klargeworden, am 28. 6. beschrieb er im «Vorwärts» Photos von Arbeitsunfällen: «Nichts beweist mehr, nichts peitscht mehr auf als diese Bilder. Es gibt so wenige, zerstreut, durch Zufall entstanden. Das ist nichts. Systematisch muss gezeigt werden: so wird geprügelt, und so wird erzogen [...] Mit Gegensätzen und Gegenüberstellungen. Und mit wenig Text».

In diesem letzten Satz ist bereits *in nuce* das Strukturprinzip seiner Deutschland-Kollage formuliert, deren Neuheit eben darin liegt, dass Texte und Fotos unterschiedlicher Art, einander zugeordnet, oft überzeugende satirische Effekt schaffen. Die von Heartfield verwendete Tendenzfotografie entstammte grossenteils dem Archiv der AIZ, das über eine reichhaltige Dokumentation gerade proletarischen Lebens verfügte.

Bereits Heartfields Titel-Karikatur ist von starkem Effekt: Eine Kollage aus wilhelminischen, militärischen wie bürgerlichen Symbolen zeigt vor goldgelbem Hintergrund das Konterfei der deutschen Elite, halb Grossbürger, halb General: Ein schwarz-weiss-roter Kopf mit verbundenen Augen und kleinem republikanisch gefärbten Augenzwinkern, halb verdeckt durch den Schutzschirm einer Pickelhaube, quillt aus einem doppelten Kragen, halb Uniform, halb steifer Kragen. Einem schwarzen Mund, unter kaiserlichem Schnauzer, neben Schmiss am Kinn, entweichen schwarz-weiss-rote Frakturlettern: «Deutschland, Deutschland über alles», die erste Zeile von Hoffmanns *Lied der Deutschen*, nunmehr republikanische Nationalhymne. Über der Pickelhaube trohnt ein sei-

diger Zylinder, der keinen Zweifel daran lässt, wer in Deutschland – ungeachtet der institutionellen Fassade – das Sagen hat. «Ich gehöre seit dem Jahr 1913 zu denen, [...] die die verfassungsmässige Demokratie für eine Fassade und für eine Lüge halten, und die auch heute noch [...] einen hohlen Stahlhelm noch für lange nicht so gefährlich halten, wie einen seidigen Zylinder», hatte Tucholsky am 17. 5. 1927 in der «Weltbühne» geschrieben, als in den Strassen Potsdams der ‘Stahlhelm’ von preussischer Polizei eskortiert wurde. Nicht von ungefähr erinnert die Kollage an die *Gesichter der herrschenden Klasse*, die George Grosz 1923 gezeichnet hatte, aber Heartfield macht sie noch expliziter, indem er durch seine Montagetechnik die Verflechtung zwischen den herrschenden Mächten in einem unentwirrbaren ästhetischen Monstrum zeigt. Wesentlich simpler erscheint die Aussage der rückseitigen Kollage des Buches. Sie suggeriert eine Kumpanei von Polizeischlagstock und Offizierssäbel, die «brüderlich zusammen hält», wenn es gegen die Arbeiter geht, zweifellos abhebend auf die fatale Rolle der verantwortlichen SPD-Minister und Polizeipräsidenten der Republik.

Diesen ersten starken Signalen folgt, nicht weniger explizit, das Motto mit dem berühmigten Passus aus Hölderlins *Hyperion*: «So kam ich unter die Deutschen. [...] Barbaren von alters her, durch Fleiss und Wissenschaft und selbst durch Religion noch barbarischer geworden» (o. S.). Es ist eine jener unentrinnbaren literarischen Verdammungen, die viele Deutsche ihren grössten Dichtern von Goethe und Hölderlin, über Heine zu den Brüdern Mann und zu Brecht nicht vergeben haben. Am Ende der zwanziger Jahre, in einer Phase zunehmender ideologischer Zersplitterung, kann das Buch kaum noch als produktives Stimulanz wirken, denn seine offene Struktur spiegelt in ihrer Vielfältigkeit eine tief gespaltene und verstörte Realität. Und nicht nur damals – auch die Faksimile-Neuauflage in der Bundesrepublik (1964/1973) zeigte, dass sich an diesem letzten ‘Bilderbuch’ Tucholskys noch immer deutsche Geister scheiden: heftigste Ablehnung steht gegen tiefe Zustimmung. Tucholskys Werk von «bitterböser Einseitigkeit in der Stossrichtung und faszinierender Vielseitigkeit im Formalen» (Becker, *Mit geballter Faust*, S. 11) erweist sich somit als eine Art «literarisches Lackmuspapier», das sich je nach der politischen Verfasstheit der Leser verschieden einzufärben scheint. Hölderlins

Urteil über den Mangel an Menschlichkeit bei den Deutschen, ist in Tucholskys Schriften unendlich oft erneuert worden und durchzieht auch dieses Buch, das beleuchtet, was in der Republik undemokratisch und menschenverachtend ist. Auch Heartfields unbestechlicher Blick fokussiert die deutsche Misere: das Militär, das die Niederlage leugnet und zu neuem Krieg rüstet, opportunistische Politiker, weitgehend den Wirtschaftsinteressen unterworfen, die Vertreter einer Klassenjustiz mit oft sadistischen Zügen, die autoritäre Schule der Nation, aber vor allem die elende Alltäglichkeit, Reflex auch der materiellen Armut, zu der immer breitere Schichten des Volkes verdammt sind.

In seiner *Vorrede oder Die Unmöglichkeit, Fotografie zu textieren* nennt Tucholsky die Schwierigkeit, aus der Fülle des meist privaten Bildmaterials ein repräsentatives Gesamtbild Deutschlands entstehen zu lassen:

Dieses Buch will versuchen, [...] aus allerhand Photos das T y p i s c h e herauszuholen, soweit das möglich ist. Aus allen Bildern zusammen wird sich dann Deutschland ergeben – ein Querschnitt durch Deutschland. Weil aber die offiziellen Bildwerke den Schnitt durch diesen Käse stets so legen, dass sich die Maden nicht getroffen fühlen, wollen wir es einmal anders machen. Was sich beim Schnitt krümmt –: das sind die Maden. Auch sie sind Deutschland (S. 11-12).

Es beginnt *1918 am Rhein*, über den die geschlagenen Truppen zurückziehen: «Wozu sind sie herausgezogen? Für wen? [...] Für die Bankhalter eurer Kriege; für die Bankhalter eures Friedens» (S. 13). Und es endet mit dem Photogramm *Deutscher Tonfilm*, in einem neuen Krieg. Abschliessend das umstrittene Bekenntnis zur *Heimat*, in dem Tucholsky nach 225 Seiten Nein auch einmal Ja sagen will: «Ja zu der Landschaft und zu dem Land, in dem wir geboren sind und dessen Sprache wir sprechen». Und er reklamiert für jeden das Recht auf sein «Privat-Deutschland. Meines liegt im Norden. [...] Nein, Deutschland steht nicht über allem und es ist nicht über allem – niemals. Aber *mit* allen soll es sein, unser Land». Und frei nach Heine meldet er diesen Anspruch auch für all jene an, die zwar international fühlen, aber «besser Deutsch schreiben als die Mehrzahl der nationalen Esel» (S. 231).

Auf den dazwischenliegenden 220 Seiten versucht Tucholsky vor allem durch gezielte Kontrastierung die Oberfläche der Bilder aufzubrechen, die den Betrachter oft in die Irre führen. So kommentiert er die anonymen Fassaden der Regierungsbauten in der Berliner Wilhelmstrasse. Von schlichter Sachlichkeit, suggerieren sie dem Betrachter Harmlosigkeit, doch diese ist nur äußerlich, denn: «In diesen Häusern, lieber Steuerzahler, wird die Aussenpolitik deines Landes gekocht. Wie sie so harmlos daliegen, die alten Fassaden – man sollte gar nicht glauben, was da schon alles herausgekommen ist» (S. 194). Überhaupt: «Diese Häuser pfeifen auf das Volk, von dem sie nicht viel wissen. Sie brauchen es nur dann, wenn es gilt, in den Ackergräben zu verrecken, über die die Kanonen donnern, die Krupp und andere deutsche Fabriken den Feinden geliefert haben». Auch der strengen Fassade des Zeughauses, «dieses Reklamebaus für den Krieg – [...] für die Untertanenseligkeit des Gehorsams», sieht man nicht an, was in ihm vorbereitet wurde (S. 78). Die Funktion der Tarnung wird auch mit einem Foto illustriert, auf dem sich Soldaten unter einem Netz zu verstecken versuchen: «Der neueste Schutz bei der deutschen Reichswehr macht die Maschinengewehrabteilungen fast unsichtbar. Dieses Netz ist kein Netz. Es ist eine Allegorie» (S. 43). Für Tucholsky geht es darum, die Verstrickung in unsichtbare Netze aufzulösen. Es ist ein Kampf auch um die Symbole, den er führt, die alten Embleme der Macht waren ja viel leichter zu durchschauen, denn sie wurden ostentativ und als identitätsstiftend zur Schau gestellt: «In solch goldenen Kutschen sind sie nun gefahren; wie im Märchen. Jeder hat gleich sehen können, wer da König im Lande gewesen ist – jeder hat es sehen sollen. Heute ist das ganz anders». Machtstrukturen sind schwer durchschaubar. Wer heute in einem schlichten dunklen Wagen fährt, «kontrolliert vielleicht den Petroleumbedarf der halben Welt, [...] kann Krieg machen und, wenn es das Geschäft so mit sich bringt, Frieden. [...] Wahre Macht ist anonym» (S. 90). Auch die Hoheitszeichen der alten Macht nimmt er aufs Korn, die die Republik an ihrem Platze gelassen hat, wie z. B. das bombastische kaiserliche Wappen über dem Berliner Kammergericht: «Wenn ein neues Regime ans Ruder kommt, so vernichtet es gewöhnlich alle äusseren Spuren der Vorgänger, soweit ihm das möglich ist. So ist es bisher in der Weltge-

schichte gewesen. Die deutsche Republik aber hat ein böses Gewissen» (S. 188).

Wenn man von dem Echo auf E. M. Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* absieht, so hat kein anderes Werk in den letzten Jahren der Republik die Gemüter auch ausserhalb Deutschlands so stark erregt, wie das Mosaik von Tucholsky und Heartfield: Für die Züricher «Weltwoche» war es «die glanzvollste und geistvollste Streitschrift in deutscher Sprache», positiv urteilte man auch in Frankreich, Holland, Ungarn, und die «Times» sprach von «einer Tat», der nämlich, die historischen und gesellschaftlichen Wurzeln des deutschen Nationalismus blossgelegt zu haben, der sich auf eine neue Katastrophe zubewegte. In Deutschland war die Aufnahme des Buches geteilt, wie Tucholsky seiner Frau Mary Ende August aus Schweden schrieb: «Rechts natürlich Geheul und Ruf nach dem Staatsanwalt, «Literarische Welt» sehr gut, viele andere gut. Bisher *eine* ernsthafte Ablehnung, die sich links gibt.[...] Ganz besonders schön, dass Monty über eine Zeile empört ist, die – als fast einzige – nicht von mir ist. Ich decke sie natürlich, aber sie ist nicht von mir». Damit spricht Tucholsky das am meisten kritisierte Foto an, eine Kollage von Portraits hoher Militärs mit dem Untertitel: «Tiere sehen dich an», von Heartfield noch eingefügt, dem Tucholsky bei seiner Abreise die Schlussredaktion überlassen hatte, die er sonst immer selbst besorgte. Die Reklame-Wirkung dieser Rezeption ist gross, die erste Auflage von 15.000 Exemplaren in wenigen Wochen ausverkauft. Im September 1929 weigert sich das «Börsenblatt des deutschen Buchhandels», den Nachdruck von weiteren 10.000 anzukündigen, mit der Begründung, der Titel verunglimpfe die Nationalhymne.

Der von Tucholsky als Kritiker geschätzte Herbert Jhering formuliert in zwei Rezensionen die meisten der Argumente, die auch von anderen mit unterschiedlichen Nuancen variiert werden. Er wirft Tucholsky im wesentlichen vor, einen gegensätzlichen Effekt zu dem gewünschten zu provozieren, weil er immer wieder dieselben Phänomene in Deutschland anprangere, die es doch auch anderswo gebe. «Wenn ich immer dasselbe schreibe, tue ich das bewusst», antwortet ihm Tucholsky in seiner einzigen Entgegnung auf seine Kritiker, Salvarsankuren seien eben langweilig, aber auch die Spirohäten blieben ewig dieselben. Was er scharf zurückweist, ist

Jherings Unterstellung einer «Polemik ohne Risiko – gerade ein so begabter Mensch wie Tucholsky, ein Satiriker von diesem Range müsste in Deutschland selbst sein, an den Kämpfen teilnehmen, und es sich nicht als Zuschauer in Paris oder Schweden gutgehen lassen!» (Anhang, o. S.). Tucholsky entgegnet, auch in Kreisen der bürgerlichen Intellektuellen sehe er die Gefahr der allgemeinen Beruhigung, aufgrund jenes «ordentlichen, glatten Nationalismus und sauber rasierten Kapitalismus, der fein gebügelten Unterdrückung der Arbeiter». Und er fragt Jhering mit Nachdruck, ob er denn nicht den «unterirdischen Schrei» höre, «der oft keinen künstlerischen Ausdruck findet, und den man mit allen raffinierten Mitteln unterdrückt, wo man nur kann»? Diesem «Leid der Anonymen» erklärt sich Tucholsky verpflichtet, wenn er schreibe, denke er an den Proletarier, den Angestellten, «an das Leid, von dem ich durch Stichproben weiss» (Anhang, o. S.), das will er zeigen. Und am Schluss des Buches bekräftigt er: «Wir haben das Recht Deutschland zu hassen, weil wir es lieben. Man hat uns zu berücksichtigen, wenn man von Deutschland spricht, uns: Kommunisten, junge Sozialisten, Pazifisten, Freiheitsliebende aller Grade; man hat uns mitzudenken, wenn 'Deutschland' gedacht wird [...] Deutschland ist ein gespaltenes Land. Ein Teil von ihm sind wir» (S. 231). Im Sommer 1930 aber, schon im schwedischen Exil, notiert er auf der Mappe mit den gesammelten Buch-Rezensionen «tout passé».

Kurt Tucholsky (1890 Berlin - 1935 Göteborg), war einer der vielseitigsten Autoren der Weimarer Republik, der in fast 3000 Texten aller Art (Poesie und Prosa, Feuilleton, Reportage, Roman, Reisebeschreibung, Kabarett und Drama) seine Zeit beschrieb und die tradierten politischen Konstanten kritisierte wie kaum ein anderer, um aus "Teutschland Deutschland" zu machen. Unter Pseudonymen wie Peter Panter, Teobald Tiger, Ignaz Wrobel, Kaspar Hauser veröffentlichte er in ca. 80 Zeitschriften (und 11 Büchern). Seine wichtigsten Organe waren «Die Schau- (später) Weltbühne», sowie die «Vossische Zeitung», als deren Sonderkorrespondent er von 1924-1929 in Paris lebte. Er beklagte, «Erfolg, aber keinerlei Wirkung» zu haben und sah das Ende der Republik bereits 1930 gekommen. Seitdem im schwedischen Exil und seiner Publikationsorgane beraubt, nahm er sich als «aufgehörter Dichter» im Dezember 1935 das Leben.

### **Zitierte Ausgabe**

*Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen; montiert von John Heartfield*, Berlin 1929, Neuer Deutscher Verlag; Faksimilenachdruck, Reinbek 1964, Rowohlt (ed. it. *Deutschland, Deutschland über alles*, trad. di Alessandra Pepe, Roma 1991, Lucarini).

### **Sekundärliteratur**

Becker, Hans-Jürgen: *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys 'Deutschland, Deutschland über alles'*, Bonn 1978, Bouvier.  
Böhme-Kuby, Susanna: *Non più, non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar*, Genova 2002, Il melangolo.





Luca Zenobi

ALFRED DÖBLIN, CONOSCERE E CAMBIARE!  
(WISSEN UND VERÄNDERN!), 1931

«Il ruolo dell'intellettuale nella lotta di classe deve essere stabilito, o meglio scelto, solo in virtù della sua posizione nel processo di produzione». Walter Benjamin in un articolo del 1934 intitolato *L'autore come produttore*, stigmatizzava in questi termini gli argomenti contenuti nel saggio storico-politico di Alfred Döblin pubblicato tre anni prima. Si tratta, insieme a *Der deutsche Maskenball (Il ballo in maschera tedesco, 1921)*, di cui *Conoscere e cambiare!* rielabora in maniera sistematica le tesi fondanti, del principale scritto politico di Döblin.

La critica döbliniana alla teoria marxista e alle sue realizzazioni pratiche era fondata, secondo Benjamin, su una errata visione del compito delle attività spirituali (*das Geistige*): le deduzioni di Döblin avrebbero finito col porre l'intellettuale a fianco del proletariato, ma nel ruolo del protettore, del «mecenate ideologico», un ruolo impossibile in una società radicalmente scissa dal conflitto di classe e regolata dai moderni processi di produzione industriale. Il problema della collocazione di un'intera generazione di artisti saldamente legati alla borghesia per provenienza, formazione, principi e concezioni etiche, sovente schierati con forza dalla parte dei lavoratori nel conflitto di classe che anima gli ultimi anni della Repubblica di Weimar, è al centro dell'analisi della società tedesca e dei suoi sviluppi culturali elaborata da Döblin. In una *koiné* storico-letteraria segnata da un diffuso sentimento di insicurezza politica e spirituale, *Conoscere e cambiare!*, saggio a metà fra trattato storico e *pamphlet* politico, nasce come polemica politico-letteraria con il principale organo dell'Associazione degli scrittori proletari e

rivoluzionari, la «Linkskurve» (in particolare contro uno dei suoi fondatori, Johannes R. Becher), e si inserisce in una serie di scritti di analisi dell'epoca che, da prospettive talvolta contrapposte, tentano di delineare un quadro chiaro dei rapporti fra politica, cultura e società (nello stesso anno del saggio di Döblin escono ad esempio *La situazione spirituale del tempo* di Karl Jaspers, *Realismo e interiorità* di Franz Werfel, mentre l'anno prima era stato pubblicato *Bilancio delle prospettive* di Gottfried Benn).

L'allora studente di letterature romanze Gustav René Hocke, futuro storico della cultura, giornalista e scrittore coinvolto, fra l'altro, nel Gruppo 47, in una lettera aperta (una seconda lettera è andata perduta), aveva posto all'autore berlinese un interrogativo sulla possibilità di ritrovare verità universalmente valide di fronte a un mondo in cui sembrava essersi definitivamente perduto il contatto fra la cultura e la vita: le forme molteplici che il pensiero moderno aveva assunto di fronte al tentativo di risolvere i dilemmi fondamentali inerenti l'individuo e il suo rapporto con una realtà anch'essa sempre più frammentata, apparivano tutte parziali e inadeguate. Riguardo a un simile quesito, le posizioni assunte dalle letterature di altre nazioni, Francia, Stati Uniti, Russia e Italia, agli occhi del giovane studente si configuravano come soluzioni insufficienti, incapaci di risolvere il nodo decisivo del compimento di una missione sociale attraverso un lavoro intellettuale che riuscisse a coinvolgere anche le masse. Il materiale contenuto nelle prime risposte di Döblin, pubblicate sulla rivista «Das Tage-Buch» nel 1930 con il titolo *Offene Antwort an einen jungen Menschen* (*Risposta aperta a un giovane*), si amplia fino a dar vita alla pubblicazione autonoma in forma di saggio divisa in due parti: la prima, *Offene Briefe an einen jungen Menschen* (*Lettere aperte a un giovane*), può essere considerata come la *pars destruens*, in cui l'autore si contrappone con toni radicali al pensiero marxista che aveva avuto modo di conoscere in maniera approfondita a partire dal 1929 grazie alla frequentazione dello Studienzirkel Kritischer Marxismus diretto da Karl Korsch; la seconda, *Zusätze und Ausführungen* (*Aggiunte e approfondimenti*), è invece la sezione più propositiva nella quale si espone un percorso di sintesi, dalle tinte fortemente religiose e utopiche, teso al recupero della parte migliore della spiritualità tedesca.

Punto di partenza è l'accettazione della molteplicità di prospettive e di verità – una evidente eredità del pensiero nietzscheano di cui Döblin era profondo conoscitore, avendo redatto già durante gli studi due grandi saggi critici sulla *Volontà di potenza* e sulla dottrina morale nietzscheana (1902-3) – che la scienza moderna e positivista non era stata in grado di cogliere. Di fronte a tale presa di coscienza il dissidio radicale fra pensiero e azione, che i marxisti avevano risolto con l'affermazione della lotta violenta per il conseguimento della dittatura del proletariato e con il disprezzo per l'intellettuale, trova soluzione per Döblin in un elogio del pensiero, unica e privilegiata forza in grado di produrre un mutamento sociale: «Alla terribile esaltazione dell'azione deve essere gradualmente contrapposta una esaltazione del pensiero. Quest'ultimo è indubbiamente esso stesso azione, azione gravosa, straordinaria, seppure impercettibile, e il pensiero, intendo quello vero, non il sogno o la speculazione fine a se stessa, è la sola radice davvero vitale di ogni cambiamento che ci riguardi» (pp. 134-135). Pur condividendo con i teorici marxisti la critica al capitalismo, impegnato in un doppio attacco «fisico e biologico» alle componenti più deboli della struttura sociale in nome del potere d'acquisto delle merci, Döblin rifiuta la «soluzione russa», individua nell'azione dei partiti il sintomo principale di quella «politicizzazione» (*Politisierung*) che ha chiuso irrimediabilmente l'accesso al popolo, corrompendo attraverso la lotta di classe la forza pura, interiore, utopica, «universalmente umana» del socialismo. L'inserimento delle attività intellettuali all'interno dei processi storico-economici (nella visione di Döblin una esemplificazione dello *Zeitgeist* hegeliano) è sostanzialmente per Döblin una negazione radicale della dinamica, libera vitalità della natura umana, unica origine dei sistemi economici e politici e delle loro evoluzioni. Se si nega questa «materia esplosiva» che l'uomo porta in sé in quanto «vero *perpetuum mobile*» che possiede le forze per trainare l'inarrestabile «carretto della storia», si finisce col disconoscere l'affinità fra la natura umana e il mondo naturale in quanto dimensioni metamorfiche, instabili: l'antidarwinismo nietzscheano e gli archetipi junghiani costituiscono per Döblin una chiara dimostrazione del rapporto dialettico fra l'uomo e i sistemi socio-economici, una relazione in cui la natura umana si delinea come «centro produttore» (*produzierendes Zen-*

*trum*, p. 153) – e non come assimilazione ai processi di produzione – in grado di imprimere il suo sigillo alla realtà. La situazione storica si pone così non più come produttrice dei nostri bisogni e della nostra dimensione intellettuale, ma come loro prodotto.

La critica di Döblin al marxismo su cui si concentrò il dibattito pubblico, e che l'autore volle proseguire in privato raccogliendo intorno a sé un gruppo di intellettuali con cui si confrontò fra il maggio del 1931 e il febbraio del 1933, si concretizza in un'analisi storica, in particolare delle origini della borghesia tedesca: dal pensiero di Lutero, momento fondante del processo di secolarizzazione cresciuto sul *cogito* cartesiano e interpretato come attacco radicale all'unità della persona umana, all'attuale situazione di crisi e sradicamento culturale vi sarebbe una unica via di sviluppo. La critica alla Riforma protestante si può senz'altro ricondurre alle riflessioni nietzscheane, soprattutto nella *Gaia scienza*, imprescindibili anche nel percorso intellettuale dell'odiato – e più volte attaccato pubblicamente da Döblin – Thomas Mann, dalle *Considerazioni di un impolitico* al *Doctor Faustus*. La liberazione dell'individuo dalla subordinazione alle gerarchie ecclesiastiche ha avuto come unica conseguenza una ulteriore scissione: «lo spirito tedesco è stato dato a Dio, il corpo tedesco ai principi» (p. 175). La spiritualità, dopo Lutero, appare degradata a un astratto godimento privato, una condizione tale da permettere il compimento, sul piano storico-sociale, di quella frantumazione del territorio tedesco che si configura così come il riflesso di un fenomeno più ampio: «il feudalesimo come fattore culturale», simboleggiato in maniera esemplare dall'assolutismo illuminato di Federico II, che da un punto di vista iconografico trova la sua perfetta rappresentazione nel monumento berlinese al sovrano prussiano, con l'omaggio a Lessing e Kant nascosto nella «parte posteriore» (*Kebrseite*, che in tedesco significa anche didietro) del gruppo equestre. Nella migliore delle ipotesi gli intellettuali di questa fase storica sono riusciti a osservare e descrivere tale fenomeno di fusione, incarnatosi nella figura di Federico, fra il potere materiale dominante e il potere spirituale dominante (così Dilthey), che ha dato vita a una forma di umanità parziale, incompleta, misera, una vera e propria «atrofia civile». Il danno causato da questo fattore tipicamente tedesco, la «scoliosi spirituale» che ne deriva, è facilmente rintracciabile nei suoi pro-

dotti letterari, considerati da Döblin una diretta emanazione di quel sistema di potere politico.

Il nucleo della riflessione döbliniana in questa parte del saggio ruota attorno al rovesciamento di uno dei concetti guida della cultura e della società tedesca, l'idea di *Bildung*, di formazione dell'individuo attraverso un percorso intellettuale capace di sviluppare armoniosamente le singole facoltà, un'idea sulle cui fondamenta era cresciuta la riforma humboldtiana del sistema scolastico-universitario tedesco. Goethe, Wagner, George e Nietzsche rappresentano le colonne portanti di un processo di «deformazione spirituale» (*Verbildung*, p. 181): nella vita e nell'opera del primo si possono individuare sia i pregi sia i pericoli principali della spiritualità tedesca, sostanzialmente l'impossibilità di uno sviluppo pieno e totale del proprio potenziale umano nella realtà opprimente di «100 atmosfere di pressione di dominio feudale»; Wagner, con il suo percorso a ritroso da rivoluzionario a sostenitore della guerra e dell'imperialismo, è il perfetto esempio del rischio che talvolta l'arte può rappresentare per il progresso dell'uomo. Particolarmente reciso e negativo il giudizio su George, un «piccolo talento», troppo debole e timoroso per confrontarsi con la realtà, e dunque quanto mai lontano dal popolo; la posizione di Nietzsche in questo panorama è, per Döblin, quasi irritante. La grandezza del filosofo è offuscata dall'errata analisi socio-culturale compiuta nella sua opera: la ricerca di una nuova classe dominante – la «bestia bionda» –, il dispregio del popolo come accozzaglia, la lotta contro il cristianesimo in una Europa in cui, agli occhi di Döblin, non esisteva più un cristianesimo, avrebbero impedito a Nietzsche di stabilire un vero legame con le forze reali del paese.

Il concetto fondante alla base di questa visione è il riconoscimento di un dato antropologico, che Döblin analizzerà in maniera più diffusa e dettagliata, riprendendo e variando le tesi di *Conoscere e cambiare!*, nel suo capolavoro filosofico, *Il nostro Essere (Unser Dasein, 1933)*: l'insanabile scissione nell'uomo tedesco fra corpo e anima, le cui conseguenze più evidenti sono individuabili in una «clericalizzazione» (*Verkirchlichung*) della religione, nella degenerazione della scienza a nozionismo specialistico, in una riduzione dell'arte a mero godimento, infine in una separazione fra la lingua dell'arte e la lingua viva. Insomma la crisi epocale seguita al collas-

so del sistema feudale è, nel momento storico attuale, visibile in ogni suo aspetto ed è una «crisi totale dell'Essere» (*völlige Daseinskrisis*). Se Lutero deve essere considerato il responsabile del momento iniziale di questo processo di degenerazione socio-antropologica, Marx ha avuto il demerito di reagire al vuoto idealismo della parte peggiore della Riforma con una involuzione materialistica e una restrizione del rapporto individuo-realtà ai soli fattori economici: a entrambi va dunque attribuita la colpa di aver violentemente strappato lo spirito e la natura l'uno dall'altra. Alla base della critica storico-antropologica di Döblin, condotta sulla falsariga del percorso spirituale intrapreso da Lutero e portato a conclusione da Marx, vi è dunque l'idea tutta settecentesca del «ganzer Mensch», ovvero dell'individuo inteso come totalità di anima e corpo, armonica fusione delle facoltà fisiche e di quelle psichiche. Non è il proletariato, astrazione teorica e programmatica della dottrina marxista, a rappresentare questo modello di umanità cui l'intellettuale deve porsi al fianco, bensì una più neutra «categoria operaia» (*Arbeiterschaft*) con la quale egli condivide interessi essenziali: l'adesione ai principi della natura umana smantellati nelle teorie socialiste e l'opposizione contro le forze oppressive del feudalesimo e del capitalismo. È il lessico delle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller che riecheggia nelle affermazioni di Döblin, quando l'uomo «naturale» al termine dell'emancipazione intrapresa da Lutero, trasformato nell'uomo «economico», viene definito come un «barbaro», un individuo sviluppato solo a metà, una persona claudicante cui viene indebolita anche l'altra gamba per ristabilirne l'equilibrio. I momenti chiave della storia tedesca – «l'anno del riscatto, il 1789, da noi è mancato, il 1525 e il 1848 non hanno avuto conseguenze» (p. 218) – hanno determinato «la morte del frutto nel grembo materno», la struttura feudale è rimasta al potere e persino la sconfitta del 1918 non ha permesso alla borghesia di scardinare una forma di potere estesasi ormai «fin dentro le persone». Dall'altro lato, la classe operaia tedesca appare a Döblin vittima di una vero e proprio «esperimento di selezione» (*Zuchtungs-experiment*, p. 209) in cui l'impulso pur giustificato e altamente necessario alla battaglia per il cambiamento è stato ingabbiato nel punto zero cui il pensiero «naturista» (in breve, la negazione di qualsiasi entità superiore all'uomo, alla natura e ai processi fisico-

chimici, economici e sociali che ne regolano il funzionamento) è giunto nel corso del secolo: l'uomo economico, tecnico e industriale di Marx e la bestia bionda di Nietzsche.

Una evidente contrapposizione con il pensiero nietzscheano è ciò che anima Döblin nell'ultima parte del suo saggio. I valori morali al centro della sua analisi, pur sottoposti a cambiamenti e rivolgimenti dal procedere della storia, restano l'espressione più alta dello spirito umano. Questa visione culmina in un elogio della religione – la cattolica sembra a Döblin la più adatta a rispondere alle esigenze spirituali dell'epoca – e nel presagio dell'avvento di una nuova epoca. Al *Tramonto dell'Occidente* preconizzato da Spengler – niente di più di una «fantasia» tipica di un periodo interamente votato allo sviluppo della tecnica – Döblin contrappone «l'alba di una nuova grande epoca universale» (p. 242). Il sentimento religioso che pervade l'uomo – «siamo, dalla testa ai piedi, religiosità!» (p. 241) – è tutto ciò che occorre all'individuo moderno per relazionarsi con la natura recuperando la parte spirituale – compresa la dimensione estatica e dionisiaca – di quel rapporto con la terra che una sorta di «malattia infantile» ha trasformato in sterile materialismo.

Una soluzione, questa, che non si fa fatica a riconoscere nei testi letterari pubblicati da Döblin in questi anni. Non solo nel destino del suo personaggio più celebre, Franz Biberkopf, che nel finale visionario di *Berlin Alexanderplatz* (1929) rinasce a nuova vita dopo un'epica battaglia con il suo destino e con la morte, ma anche in testi meno conosciuti come il dramma didattico *Il matrimonio* (*Die Ehe*, 1930), in cui compare per due volte l'esclamazione «Conoscere e cambiare!» che darà il titolo al saggio con cui condivide l'impianto ideologico-politico; anche nel finale del romanzo *Senza quartiere* (*Pardon wird nicht gegeben*, 1935) il protagonista Karl in punto di morte ritorna all'idea base del socialismo originario compiendo così quel passo verso la *Arbeiterschaft* che Döblin aveva raccomandato nel saggio del 1931. Ma anche negli scritti teorici, nella concezione del romanzo epico come processo collettivo, produzione simbiotica di autore e lettore tesa alla costruzione di una iperrealità, è evidente il tentativo di Döblin di risolvere in una nuova sintesi, capace di fondere naturalismo e spirito religioso, la lacerazione della soggettività moderna.

Certo, come è stato dai più notato, l'ottimismo di matrice illuministica che anima il pensiero e l'analisi storico-politica di Döblin, i tratti per certi versi anarchici della sua utopia, gli impediscono di intuire e riconoscere le reali dimensioni del fenomeno allora in piena esplosione del nazionalsocialismo. In effetti *Conoscere e cambiare!* dedica pochissime righe all'analisi dell'ideologia nazista, della quale pure è in grado di identificare lucidamente l'origine. La Repubblica di Weimar, nata dalla semplice sovrapposizione della forma parlamentare e del vecchio nazionalismo feudale – un'operazione di mero opportunismo priva di una qualsiasi preparazione ideologico-culturale – si era rivelata il terreno ideale per il successo di quelle forze che spingevano per il ripristino della vecchia idea di nazione. Quattro cause, secondo Döblin, hanno determinato il successo e la diffusione delle idee naziste nella società tedesca: *in primis* il vuoto, la «fame ideale della maggioranza della borghesia e di parte degli operai» (p. 260) causata dalla svolta in senso economico dei gruppi politici nazionali. In diretta connessione con questo dato Döblin rileva la passività cui è stato ridotto l'uomo dalle teorie e dai processi economici, una situazione ottimale per il rafforzamento del concetto di nazione di matrice feudale fondato sull'incitamento all'azione. Lo scarso desiderio di potere dei rappresentanti della democrazia parlamentare e lo stato di agitazione della borghesia, che a ragione si riteneva vittima predestinata di tali condizioni politiche ed economiche, completano il quadro di un'analisi che nella pur acuta individuazione dei presupposti risulta tristemente cieca nell'indagine delle possibili conseguenze:

È possibile che il movimento duri qualche tempo; avrà un effetto favorevole in quanto rafforzerà i movimenti ad esso contrapposti. Di certo il futuro non appartiene ai suoi fini vetero-feudalisticî imborghesiti, bensì alle forze che scaturiscono dai tre grandi serbatoi tedeschi [i principî religiosi, la borghesia, gli operai] (p. 262).



Alfred Döblin nasce a Stettin il 10 agosto 1878 da famiglia ebrea. Dopo l'abbandono della famiglia da parte del padre, fuggito in America con una donna più giovane, nel 1888 si trasferisce a Berlino. Conclusi gli studi universitari esercita l'attività di psichiatra. Nel 1910 inizia la sua collaborazione con Herwarth Walden, direttore della rivista espressionista «Der Sturm», sulla quale pubblica una serie di saggi e alcuni schizzi, confluiti poi nel volume *Die Ermordung einer Butterblume* (L'assassinio di un ranuncolo, 1913). Negli anni fra il 1919 e il 1921 collabora con la rivista «Neue Rundschau», per la quale, sotto lo pseudonimo di Linke Poot, scrive diversi articoli incentrati sulla quotidianità berlinese, che costituiranno poi uno dei nuclei del romanzo *Berlin Alexanderplatz*. Dal 1933 si stabilisce prima a Zurigo e poi a Parigi, prendendo la cittadinanza francese, e dal 1940 al 1945 negli Stati Uniti. Fra i primi esiliati a rientrare in patria dopo la guerra, in qualità di «ispettore culturale» dell'esercito francese, fonda la rivista «Das goldene Tor» e raccoglie intorno a sé numerosi giovani autori fra cui Günter Grass. Nel 1946 si converte al cattolicesimo. Pur criticandone il dogmatismo socialista, partecipa attivamente alla vita culturale della DDR. L'ultimo anno di vita è segnato dai frequenti ricoveri dovuti all'avanzare del morbo di Parkinson, che il 26 giugno 1957 lo porta alla morte.

### **Edizione di riferimento**

*Der deutsche Maskenball. Von Linke Poot. Wissen und Verändern!*, hrsg. von Heinz Graber, Olten 1972, Walter.

### **Letteratura secondaria**

Cantarutti, Giulia: *Presentazione* a Alfred Döblin, *Scritti Berlinesi*, Bologna 1994, il Mulino, pp. 9-37.

Kleinschmidt, Erich: *Döblin-Studien. II. »Es gibt den eisklaren Tag und unseren Tod in den nächsten 80 Jahren.« Alfred Döblin als politischer Schriftsteller*, in: «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» 26 (1982), pp. 401-427.

Köpke, Wulf: *Alfred Döblins Überparteilichkeit. Zur Publizistik in den letzten Jahren der Weimarer Republik*, in: *Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und Publizistik 1930-1933*,

hrsg. von Thomas Koebner, Frankfurt a. M. 1982, Suhrkamp, pp. 318-329.

Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*, Stuttgart 2001, Reclam.

Ian Wallace

LION FEUCHTWANGER, MOSKAU 1937, 1937

Am 31. Mai 1935 schreibt der in Südfrankreich exilierte deutsche Schriftsteller Lion Feuchtwanger während eines kurzen Aufenthaltes in Paris folgende Eintragung in sein bis heute unveröffentlichtes Tagebuch: «Der Russe Kolzow da, lädt mich ein, offiziell, nach Moskau zu fahren. Ich werde es wahrscheinlich nicht tun». Zwei Jahre später am 23. Mai 1937 – trotz Feuchtwangers anfänglicher Skepsis hat sein Moskau-Besuch inzwischen doch stattgefunden – ist Kolzow erneut beim Schriftsteller zu Besuch, diesmal in dessen Prachtvilla in Sanary-sur-Mer. Im Tagebuch ist unter diesem Datum zu lesen: «[Kolzow] [s]chlägt Änderungen im russischen Buch vor, die schwierig, aber nicht unmöglich sind». Und einen Tag später scheint Feuchtwanger Kolzows Vorschläge akzeptiert zu haben: «An der Überfeilung des russischen Buches gearbeitet».

Die Geschichte des russischen Buches, von dem hier die Rede ist, ist sehr bekannt und braucht an dieser Stelle nur kurz umrissen zu werden. Wie dem Tagebuch zu entnehmen ist, begann die Arbeit am Buch am 1. März 1937. Die erste Fassung war am 14. März schon fertig, und zwei Wochen später am 29. März wurde auch die Arbeit an der zweiten Fassung abgeschlossen. Die Arbeit an einer dritten Fassung wurde gleich begonnen, bis Feuchtwanger am 11. April folgende Tagebucheintragung unterstreichen konnte: «*Russisches Buch endgültig vollendet*». Es lässt sich also sagen, dass das Buch zwar relativ schnell, aber mit der für Feuchtwanger charakteristischen Sorgfalt geschrieben worden ist. Mit anderen Worten: die später vorgenommenen Änderungen am Text, die Feuchtwanger für nötig hielt, sind nicht als Folge der Schnelligkeit aufzufas-

sen, mit der er seinen Text hergestellt hatte. Sie sind eher auf die politische Brisanz des Inhalts zurückzuführen. Als das Buch Ende Juni 1937 unter dem Titel *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde* erschien, hat es aufgrund seiner überwiegend positiven Darstellung der Sowjetunion und Stalins auch unter Feuchtwangers Freunden für Aufsehen gesorgt. Arnold Zweig gibt zu, das Buch «kopfschüttelnd» gelesen zu haben, während der empörte Leopold Schwarzschild dem einst hochgeschätzten Kollegen, mit dem zusammen er ein paar Jahre früher ein Buch über Hitler hatte schreiben wollen, «eine sublimen Ahnungslosigkeit» ankreidet. Obwohl es andererseits stimmt, dass beispielsweise bei Brecht und Heinrich Mann durchaus positive Reaktionen auf das Werk zu verbuchen sind, läßt sich heute zusammenfassend feststellen, dass *Moskau 1937* dem Ruf Feuchtwangers auf die Dauer zweifellos geschadet hat. Auch für Wilhelm von Sternburg, dessen Monographie über Feuchtwanger sonst von grosser Sympathie getragen ist, bleibt es sein schwächstes Buch, während sich der in diesem Zusammenhang noch viel kritischere Karl Kröhnke in seiner anregenden Auseinandersetzung mit dem Werk sogar berechtigt fühlt, fast drei hundert Seiten lang der Frage akribisch nachzugehen, ob Feuchtwanger in seinem Bericht übertrieben, gelogen oder entstellt hätte.

In diesem kurzen Beitrag möchte ich mich mit den Änderungen beschäftigen, von denen oben die Rede war. Aufbauend auf Kröhnkes Feststellung, «[w]ie stark umformulierend der Schriftsteller noch in die Druckfahnen dieses Werks eingegriffen hat», versuche ich einen Vergleich zwischen dem auf gelbem Papier maschinengeschriebenen Text, der Kolzow zur Verfügung stand, und den Korrekturbögen, die vom Querido Verlag dem Autor unterbreitet wurden. Leider ist es Kröhnke 1990 nicht gelungen, weder bei der Feuchtwanger Memorial Library in Los Angeles noch beim Aufbau Verlag noch bei der Akademie der Künste in [Ost-] Berlin den Verbleib der Fahnen ausfindig zu machen. Wie dem auch sei: Korrekturbögen und Text sind in der Feuchtwanger Memorial Library in Los Angeles der Forschung heute zugänglich. Sie ermöglichen eine vergleichende Betrachtung dieser wichtigen Forschungsquellen, die auf die Entstehungsgeschichte eines problematischen Textes ein aufschlussreiches Licht wirft.

Obwohl Feuchtwanger am 11. April das Buch als «endgültig vollendet» bezeichnet und es auch zum Druck freigegeben hatte, sah er sich veranlasst, zwischen dem 23. Mai und dem 7. Juni sein Werk nochmals korrigierend aufzugreifen. Es ging nicht zuletzt um die Darstellung Trotzki's, die Kolzow in Frage gestellt hatte. Am 23. Mai ist im Tagebuch zu lesen: «[Kolzow] [f]indet im russischen Buch die Partien über Trotzki gefährlich» und gleich danach begann Feuchtwanger an der Überfeilung des Textes zu arbeiten – allerdings «[m]it nicht ganz gutem Gewissen» (26. Mai). Sein schlechtes Gewissen rührt offensichtlich daher, dass er das bei aller Kritik grundsätzlich positive, ja bewundernde Trotzki-Bild des Textes systematisch unterminiert und teilweise fast in sein Gegenteil verkehrt. Zitieren wir aus den ersten Seiten des sechsten Kapitels *Stalin und Trotzki* einen längeren Passus, der in der gedruckten Fassung gestrichen wurde:

Dieser Mann Leo Trotzki ist heute in der Sowjet-Union verfehmt, und man möchte dort am liebsten die Seiten, die er beschrieben, aus der Geschichte streichen. Aber das ist unmöglich, und der Fall Trotzki wird auch für die Gemüter der Sowjetbürger erst dann erledigt sein, wenn man wieder die Gerechtigkeit aufbringen wird, Trotzki historisch zu betrachten.

Man kann Trotzki's Autobiographie nicht ohne Bewegung lesen. Sie ist ein polemisches Buch, subjektiv von der ersten bis zur letzten Zeile, leidenschaftlich, ungerecht. Sie ist das Buch eines grossen Schriftstellers und eines tragischen Menschen. Nicht aber ist sie das Buch eines grossen Politikers. Leo Trotzki war, als er dieses Buch schrieb, ein grosser Politiker *gewesen*. Seine Tragik ist, dass er seit etwa zehn Jahren ein grosser Schriftsteller ist, der in der Politik dilettiert.

Das Vorwort der genannten ausgezeichneten Autobiographie Trotzki's, datiert vom 14. September 1929, schliesst mit den Sätzen: «Ich bin gezwungen, diese Zeilen in der Emigration, meiner dritten Emigration zu schreiben, während meine nächsten Freunde, die an der Schaffung der Sowjetrepublik entscheidenden Anteil haben, deren Verbannungsorte und Gefängnisse füllen [...]».

Trotzki ist das Beispiel des grossen Nur-Revolutionärs. Er ist der wunderbarste Führer im Kampf, ein herrlicher Soldat, ein Mann, wie ihn das Schicksal der russischen Revolution für ihren Kampf nicht besser schenken konnte, und nicht mehr zu brauchen, sowie dieser Kampf siegreich beendet war. Ein Kämpfer, kein Aufbauer. Alles, was er wähl-

rend des Kampfes sah, dachte, erkannte, anordnete, organisierte, war goldrichtig; alles wurde falsch, nachdem der Sieg errungen war. [...] Kampf schafft Massen, die leicht zu dirigieren und zu behandeln sind. Trotzki versteht solche Massen hinzureissen und für seine Zwecke zu brauchen. Er kann einen mächtigen Strom des Enthusiasmus entfesseln wie kein zweiter. Was er nicht kann, das ist diesen Strom 'kanalisieren', ihn für den Aufbau eines grossen Staates verwerten.

Die veröffentlichte Fassung dieses Kapitels setzt ganz andere Akzente. Trotzki's Verfemung in der Sowjetunion, seine dritte Emigration und die Verbannung seiner politischen Freunde bleiben hier unerwähnt. Mit Lob wird viel sparsamer umgegangen und auch dann nur sehr bedingt, so wenn er als «ein ausgezeichneter Schriftsteller» beschrieben wird, dem es aber dank seinem beispiellosen Hochmut an jeder staatsmännischen Grösse fehle. Wenn Feuchtwanger die Gegensätze zwischen Stalin und Trotzki in Erwägung zieht, bemüht er sich bei den Detailänderungen am Text ganz eindeutig um eine Urteilsverschiebung zugunsten Stalins. So ist der «blendende[], rednerische[] Trotzki» nur noch rednerisch, «seine[] raschen, genialen Einfälle[]» sind nur noch rasch, seine «blitzhaften, grossartigen Einfälle[]» sind nur noch blitzhaft, er ist keine «geniale Einzelercheinung» mehr, sondern nur noch eine blendende. Durch Hinzufügung eines neuen, die beiden Bolschewiken vergleichenden Satzes wird der Kontrast zu Stalin explizit: «Trotzki ist eine schnell verlöschende Rakete, Stalin das wärmende, dauernde Feuer». Der Eindruck, dass Stalin aus welchem Grund auch immer seinen Gegner bewundern könnte, wird durch die Streichung auch des folgenden Satzes vermieden: «Der gänzlich unliterarische Stalin fühlt sich angezogen von Literaten vom Schlage Trotzki's, es fesseln ihn Männer vom schillernden Talent eines Radek». Seine direkte Verantwortung für die Verurteilung und Erschiessung seiner trotzkistischen Gegner anlässlich der berüchtigten Schauprozesse, die im Text explizit gemacht wird, wird in der veröffentlichten Fassung zugedeckt, denn hier heisst es ohne Nennung des Täters, «Stalins trotzkistische Gegner [wurden] bis ins Letzte gedemütigt. Sie wurden verurteilt und erschossen».

Den Beweis für «die Überlegenheit Stalins über Trotzki» sieht Feuchtwanger jetzt in der Tatsache, dass Stalin darauf bestanden hätte, Trotzki's Porträt in die von Gorki redigierte *Geschichte des*

*Bürgerkriegs* aufzunehmen, während Trotzki's Buch «nur Hass und Hohn» für seinen Gegner übrig gehabt hätte. Stalins Überlegenheit wird auch dadurch betont, dass im Text zu findende Vergleiche zugunsten Trotzki's gestrichen werden, so wenn man im Text liest, «die Leistung des Aufbauers, der [sic] Organisators der Industrie und Landwirtschaft, kann ihrer Art nach niemals der Welt so in die Augen springen wie die des Feldherrn, des Redners, des grossen Propagandisten. / Stalin also blieb lange Jahre im Hintergrund, im Schatten Trotzki's». Die veröffentlichte Fassung sieht Trotzki's Leistung in einem viel kritischeren Licht und kehrt das Positive an Stalins frühen Jahren hervor: «Der nicht immer echte Glanz Trotzki's machte also lange Jahre hindurch das wesenhaftere Verdienst Stalins weniger sichtbar». Das Lob Trotzki's als «derjenige, der die Sowjetrepublik durch seine grossartige strategische Leistung aus der schlimmsten Gefahr gerettet hat», dem der Stalinstaat als «lächerliche, scheussliche Fratze des Sozialismus» erscheinen musste, und der «den groben, vierschrotigen, plumpen, bauernschlaunen» Stalin ablehnte, weil er «jetzt am Werk war, seine [Trotzki's] Verdienste umzulügen und vollends auszuradiieren», wird fallengelassen.

Es fällt ebenfalls auf, dass Feuchtwanger sich um die Tilgung einiger Abschnitte bemüht, die an eine Verbindung zwischen Stalin und Hitler denken lassen könnten. Der Hinweis, «ähnlich wie Hitler will er [Stalin] ringsherum kahl schiessen», fällt seinem Rotstift zum Opfer, so wie folgender Satz, in dem Hitler und die Moskauer Prozesse in einem Atem genannt werden:

Seit dem Tag des Kriegsausbruchs, sagte mir einer [gemeint ist ein früherer Freund der Sowjetunion], ist, vielleicht abgesehen von dem Tag, an dem Hitler seine Herrschaft antrat, der Tag, an dem das Urteil gegen Sinowjew und seine Freunde verkündet wurde, der schwärzeste in der Geschichte unserer Zeit.

Wie schon klar geworden sein dürfte, geht es Feuchtwanger vor allem darum, manches Detail herauszuschneiden, das als Kritik an Stalin aufgefasst werden bzw. seine Grösse in Frage stellen könnte. So wird auch der Hinweis auf «die Geschmacklosigkeit mancher Stalinbüsten», die auf den Wunsch des Künstlers zurückzuführen wäre, den Aufbau (und folglich dessen Organisator, Stalin)

zu sabotieren, als offensichtlich zu gefährlich fallengelassen. In den Fahnen werden die Stalinbüsten durch den harmlosen Hinweis auf «schlechte Illustrationen zu einem Buch über den Aufbau der Landwirtschaft» ersetzt. Dass es Feuchtwanger vor allem daran lag, nicht die Geschmacklosigkeit der Büsten totzuschweigen, sondern die direkte Verbindung zwischen der Person Stalin und dem Gedanken an Sabotage ausser Kraft zu setzen, zeigen an anderer Stelle die expliziten Hinweise auf den Stalinkult in der Sowjetunion und auf die vielen Stalinbüsten und -bilder, die überall zu sehen sind. Feuchtwanger bezieht sich diesbezüglich auf die auffallende Tendenz, Reden und Vorträge auch über künstlerische und wissenschaftliche Themen mit Verherrlichungen Stalins zu spicken, und wagt sogar zu behaupten, «die Vergötzung des Mannes» nehme oft geschmacklose Formen an. Trotzdem hielt er es für ratsam, den Satz «[...] manchmal muss sich der Redner grotesk verrenken, um eine Beziehung zu Stalin zustande zu bringen» ganz zu streichen – wohl weil die Verherrlichung Stalins aus sowjetischer Sicht nicht als grotesk aufzufassen war, sondern als Ausdruck der vielleicht naiven, aber auch echten Liebe des Volkes.

Dass Feuchtwanger zu seinem eigenen Zensor wird, beweist auch ein Absatz über die Gängelei mancher Schriftsteller durch die politischen Behörden in der Sowjetunion. Im Text bezieht sich Feuchtwanger an dieser Stelle auf sein persönliches Gespräch mit Stalin im Kreml:

«Die Demokratie», sagte mir Stalin, als ich von dieser Frage nicht abgehen wollte, ein wenig ärgerlich, «ist schliesslich nicht nur für einige Schriftsteller da», und als ich von jenem Plato sprach, der die Dichter aus seinem Staate verbannen wollte, hatte er nur ein Lächeln.

Der Eindruck, sein deutscher Gast hätte den grossen Stalin unter Druck gesetzt und sogar verärgert, wird dadurch entschärft, dass in der korrigierten Fassung von Stalin einfach nicht mehr die Rede ist. Stattdessen liest man: «[...] und dass Plato die Dichter aus seinem Staat überhaupt verbannt wissen wollte, ist für die Betroffenen nur ein schwacher Trost».

Problematisch an den hier diskutierten Änderungen – wie man abschliessend sagen kann – ist vor allem der Widerspruch zwi-



schen Feuchtwangers Selbstbildnis als unerschrockener Berichterstatter, der nur der Wahrheit verpflichtet ist und in dessen Namen alle Unannehmlichkeiten auf sich zu nehmen bereit ist, und seiner offensichtlichen Bereitschaft, seinen sorgfältig verfassten Moskau-Text unter Druck aus dem Kreml einer weitgehenden Revision zu unterziehen, die – wie oben zu zeigen versucht wurde – den Sinn des Textes an entscheidenden Stellen radikal ändert. Diese Feststellung wirkt besonders enthüllend in Bezug auf ein Buch, in dem der Autor sich selbst als jemand beschreibt, der lange prüft, bevor er sein Urteil fixiert: «[...] als Schriftsteller setze ich meinen Ehrgeiz darein, unverfälscht zu sagen, was ich denke, eine Neigung, die mir schon manche Ungelegenheit verursacht hat». Ob die Fassung seines Textes, die 1937 bei Querido erschienen ist, als unverfälschte Wiedergabe seines sorgfältig durchdachten, nach zwei gründlichen Überarbeitungen dem Verlag übergebenen Moskau-Berichts beschreiben lässt, darf aber bezweifelt werden.

Ironischerweise reichten die durchaus als Appeasement-Angebot in Richtung Moskau zu betrachtenden Änderungen nicht dazu aus, Stalin und seine Anhänger für das Buch langfristig zu gewinnen. Bald nach ihrem Erscheinen wurde die russische Ausgabe ohne Erklärung aus dem Verkehr gezogen.

Lion Feuchtwanger (1884 München - 1958 Pacific Palisades) hat sich als Dramatiker und als Kritiker im deutschen Theater einen Namen gemacht, bevor ihm mit der Publikation seiner Bestsellerromane in den zwanziger Jahren (so *Jud Süß*, 1925) der Durchbruch zum Weltruhm gelang. Als Jude, aber auch wegen seiner Verspottung Hitlers und der Nazis (beispielsweise in seinem Meisterwerk *Erfolg*, 1930) mußte er 1933 ins Exil gehen, zunächst in Frankreich, wo er zweimal kurz interniert wurde (s. seinen Bericht *Der Teufel in Frankreich*, Erstveröffentlichung 1941 in englischer Sprache) und ab 1940 in den USA. Auch im Exil blieb er ein außerordentlich produktiver Schriftsteller, dessen in zahlreiche Fremdsprachen übersetzte Werke in hohen Auflagen veröffentlicht wurden.

Lion Feuchtwangers unveröffentlichtes Tagebuch wird von der Feuchtwanger Memorial Library, University of Southern California in Los Angeles aufbewahrt. Ich danke den MitarbeiterInnen der Feuchtwanger Memorial Library, vor allem Marje Schuetze-Coburn, Michaela Ullmann und meinem Kollegen Dieter Segert für ihre freundliche Unterstützung meiner Arbeit.

### **Zitierte Ausgabe**

Moskau 1937. *Ein Reisebericht für meine Freunde*, Berlin und Weimar 1993<sup>2</sup>, Aufbau.

### **Sekundärliteratur**

Kröhnke, Karl: *Lion Feuchtwanger – Der Ästhet in der Sowjetunion. Ein Buch nicht nur für seine Freunde*, Stuttgart 1991, Metzler.

Leggewie, Claus: *Zurück aus Sowjetrußland? Die Reiseberichte der radikalen Touristen André Gide und Lion Feuchtwanger 1936/37*, in *André Gide und Deutschland / André Gide et l'Allemagne*, hrsg. von Hans T. Siepe und Raimund Theis, Düsseldorf 1992, Droste, S. 265-279.

Sternburg, Wilhelm von: *Lion Feuchtwanger. Ein deutsches Schriftstellerleben*, Berlin und Weimar 1994, Aufbau.

Luigi Forte

WALTER BENJAMIN, INFANZIA BERLINESE  
INTORNO AL MILLENOVECENTO  
(BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT), 1938

Aux yeux du souvenir que le monde est petit!  
(Charles Baudelaire, *Le voyage*)

Su Berlino Walter Benjamin avrebbe certo condiviso ciò che Gottfried Benn dichiarò in una lettera a Fr. Wilhelm Oelze nel settembre del 1935: «Città della mia vita, del mio destino, dei miei anni migliori! Ne avrò sempre nostalgia». Non sono pochi gli scritti, anche occasionali, dedicati alla capitale in cui egli era nato nel 1892. Avevano talvolta carattere autobiografico come nel caso della *Cronaca berlinese* (*Berliner Chronik*) concepita in gran parte a Ibiza tra aprile e giugno del 1932 e mai conclusa. L'amico Gershom Scholem, che pubblicò quel frammento nel 1970, lo ritenne a buon diritto la cellula germinale di *Infanzia berlinese* a cui lo scrittore si dedicò fin dall'estate di quello stesso anno durante un soggiorno nelle vicinanze di Marina di Massa. Nel tempo, e cioè fino al 1938, ne nacquero tre stesure, nessuna delle quali pubblicata prima della morte prematura dell'autore. Nel corso degli anni lo scrittore rinunciò via via alla dimensione autobiografica per un libro di miniature, come ebbe a scrivere Peter Szondi, di tasselli di un'infanzia trasfigurata. Tale prospettiva emerge già in un passo della *Cronaca* in cui il metodo autobiografico è messo in discussione in quanto «ha a che fare con il tempo, con il suo scorrere, con ciò che fissa il fluire continuo della vita». Al contrario, ora «il discorso è incentrato su uno spazio, su attimi e sul discontinuo». Un'ottica in cui i ricordi dell'infanzia, quasi inafferrabili ma atrocemente seducen-

ti, appaiono come «sogni dimenticati per metà». Riacquisirli diventa, ben oltre i frammenti di vita dell'autore, una sorta di viaggio iniziatico: riflessione sul tempo, su memoria e futuro, sugli aspetti rivoluzionari che sogno e veglia rivestono nella poetica del surrealismo, di cui Benjamin fu attento e originale interprete. Ma, come annotò Szondi, l'itinerario del nativo (ben diverso da chi osserva cose e luoghi da straniero) ha profonda affinità col libro di memorie: «Non invano egli ha vissuto in quel luogo la sua infanzia». Lo scrittore si pone dalla prospettiva della distanza, dell'irrecuperabile lontananza che paradossalmente gli offre la possibilità di proiettare nel presente le tracce di un'esperienza mai del tutto sepolta, ma anzi, in qualche modo rigenerata in mitiche sembianze. L'esule Benjamin è non solo consapevole del «tempo perduto», ma anche dell'assenza di una patria, nel tempo e nello spazio. Non a caso nella *Premessa* all'ultima redazione di *Infanzia berlinese* (1938) egli dichiara: «Nel 1932, mentre ero all'estero, iniziai a rendermi conto che presto avrei dovuto dire addio per molto tempo, forse per sempre, alla città in cui ero nato» (*Infanzia berlinese*, p. 3). Così – leggiamo nella *Cronaca* – il futuro profugo si riavvicina al passato come «un uomo intento a scavare», giacché la memoria è solo il medium di ciò che si è esperito, come la terra è il medium in cui sono sepolte le civiltà antiche. Per Benjamin lo scavo è altrettanto importante del rinvenimento: è progetto, metodo; è viaggio nel mondo ctonio (il sottosuolo resta costante metafora del suo errare) dove i fatti non sono che strati che alla fine svelano «ciò che di veramente prezioso si trova nelle profondità della terra: le immagini che, disgiunte da tutti i loro precedenti contesti, si trovano adesso, oggetti di grande valore – come frammenti o busti nelle gallerie dei collezionisti – nelle sobrie dimore della nostra tardiva comprensione».

Non stupisce leggere in *Le paysan de Paris* del surrealista Aragon: «L'image est la voie de toute connaissance». Quel libro fu una specie di Bibbia per Benjamin affascinato dall'idea di una mitologia della città moderna che avrebbe dovuto consolidarsi nel progetto dei «*Passages*» di Parigi, ma che di fatto già si riflette nella concezione di *Infanzia berlinese*. Scrivendo ad Adorno nel maggio del 1935, egli confessò: «Ai suoi inizi c'è Aragon – il *Paysan de Paris* di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pa-

gine, perché poi il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro». Nella prefazione del libro egli trovò non solo l'apologia dell'immaginazione, ma la stessa prospettiva di trasfigurazione del quotidiano, non di rado in classiche visioni, che culminava nell'interrogativo: «Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?».

Nel mondo di Benjamin l'autore francese convive perfettamente con l'amico Franz Hessel, il «contadino di Berlino» (p. 20) com'egli lo definisce: l'instancabile flâneur, la guida preziosa sotto il cui sguardo le ville del Tiergarten si trasformano in monumenti antichi e il Landwehrkanal diventa traghettatore di fantomatici naviganti in mitiche regioni. Hessel gli è stato compagno a Parigi, ha tradotto con lui molte pagine della *Recherche* proustiana, e nei suoi libri Benjamin scopre quell'alchimia essenziale ed enigmatica per ampliare il «minuscolo circondario della sua storia» – come si legge nella recensione al volume dell'amico, *Berlino segreta* – legata alla dimensione della lontananza e del passato. Hessel gli disvela la prospettiva della città come paesaggio e come testo su cui decifrare i temi della modernità. Nel suo famoso volume del 1929, *A spasso per Berlino (Spazieren in Berlin)*, l'attività del flâneur si dispiega nella lettura della città in cui uomini e cose sono paragonati a lettere dell'alfabeto che nel loro insieme formulano parole, frasi e pagine di un libro sempre nuovo, in incessante metamorfosi: una metafora che riemerge con forza nel Benjamin di *Strada a senso unico (Einbahnstraße)* dove la fantasmagoria della modernità si accende fra réclames e scrittura pubblicitaria che, con mercantile sfrontatezza, vanno dritte al cuore delle cose.

Città e infanzia sono i due poli entro cui si delinea il mosaico della modernità: il suo contesto sociale è la borghesia, la cui topografia è circoscritta alla zona del Westen, fra Charlottenburg e il Tiergarten. Ma le immagini che Benjamin fa sorgere in sé abbracciano un inedito spazio temporale in cui il futuro radica la sua speranza di autenticità nel passato, quasi un ideale richiamo a quel Friedrich Schlegel che ha un posto d'onore nella sua tesi di laurea, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, per il quale lo storico era un profeta rivolto all'indietro. Nell'intenzione di Benjamin quelle immagini «sono forse idonee a preformare nel loro intimo l'esperienza storica successiva» (p. 4). Al bambino infatti è possi-

bile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: riconoscere il nuovo, come lo scrittore suggerisce nei «*Passages*» di Parigi. Del resto, non si dimentichi che l'infanzia ha un ruolo essenziale nell'ambizione surrealista di ricomporre un'«esperienza immediata» e lo stesso Adorno vide nel surrealismo, in affinità con la psicanalisi, un «tentativo di svelare le esperienze dell'infanzia attraverso esplosioni». Tali esperienze hanno per Benjamin i tratti dell'avvenire. Una concezione del tempo e della memoria che, come ha suggerito Szondi, si differenzia dall'ottica di Proust, che nel passato cercava il modo di sfuggire al tempo, e cioè «al futuro, ai suoi pericoli, alle sue minacce, la cui minaccia estrema è la morte» (p. 141). Benjamin è ben lontano da rifluire in una sorta di atemporalità: nel passato e nelle sue icone, da cui può sprigionarsi quella luce nella quale il mondo apparve per la prima volta al bambino, egli evoca una dimensione aperta, legata all'esperienza e alla conoscenza storica che, in quanto tale, profetizza il futuro.

*Infanzia berlinese* vive nel segno di questo paradosso che scompiglia ogni illusione storicistica e destruttura il tempo come continuità: lo scrittore scopre nel passato tracce di un futuro che il bambino presagì senza conoscerle. Quel tempo lontano non è chiuso, ma cela in sé la speranza, o come si legge nei «*Passages*» di Parigi: «Il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata». Il percorso che l'adulto compie nel bambino è anche quello dello scrittore che s'immerge nell'Ottocento di Baudelaire attraversando ciò che fu con l'intensità di un sogno. È un percorso zigzagante, tortuoso, popolato da immagini e analogie, frammentario: è il labirinto della vita, di cui c'è traccia in Aragon, che diventa costruzione allegorica, struttura del desiderio umano alla ricerca della meta, patria dell'esitazione, come si legge in *Parco centrale (Zentralpark)*. Il movimento del ricordo si dispiega nel tempo come il labirinto nello spazio e al centro di esso si cela la dimensione dell'infanzia: i fotogrammi del libro benjaminiano sono altrettanti tentativi di avvicinamento, in cui però, come è stato detto, la meta è l'esperienza del cammino. Nell'orizzonte del bambino lo scrittore berlinese cerca l'inusitato, l'immagine non reificata: «Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!» avrebbe detto Baudelaire. È la stessa traiettoria in cui Benjamin colloca la città all'inizio del brano *Tiergarten* di *Infanzia*

*berlinese*: «Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta» (p. 18). L'errare, a questo punto, diventa metodo e Berlino, sul terreno lontano e incolto dell'infanzia, il nuovo labirinto, dove il soggetto ricostruisce, in una sorta di illuminazione profana mutuata dai surrealisti, il volto di un tempo rimosso. Recuperare totalmente quanto si è dimenticato non è più possibile, dichiara lo scrittore nel brano *L'alfabetario*; ma è sufficiente una traccia di abitudini disperse, così cariche di vita vissuta, che si mescoli «ai pulviscoli dei nostri involucri sgretolati» (p. 98), perché sopravviva il segreto di quel tempo.

Benjamin vaga come un flâneur tra le rovine del passato i cui frammenti vibrano di nuova autenticità, figure e oggetti riscattati da un occhio straniante, alle latitudini del sogno, mentre la città si restringe nell'aura di intérieur borghesi o si dilata nelle icone insondabili del mito. Persino nella Mosca postrivoluzionaria egli si sentì scivolare in uno stadio infantile: la percezione dell'attualità era magnetizzata da forme e oggetti arcaici legati a un mondo di fiaba. E anche allora si affacciò il labirinto: «La città – scrisse – si maschera, sfugge, inganna, chiama a percorrere i suoi meandri fino all'estenuazione».

La Berlino di Benjamin non ha nulla da spartire con gli elzeviri di Joseph Roth o di Siegfried Kracauer: non è lo spazio problematico dell'attualità, delle tensioni e contraddizioni sociali, ma del rifugio, della sicurezza affettiva. Anche là, come in *Kaiserpanorama*, dove le immagini esotiche che si susseguono davanti all'occhio estasiato del bambino sono permeate dal dolore dell'addio. Eppure ogni dettaglio di questo libro suggerisce l'intérieur, attrae in una calda corrente protettiva: la lontananza che diventa richiamo verso casa, il turbinio della neve in una sera d'inverno, mentre la città – annota lo scrittore – «era tutta afflosciata su se stessa come un sacco, carico di me e della mia felicità» (p. 53). Ci sono zone franche in cui il respiro del tempo si è fermato e il riapparire di figure e oggetti quasi cultuali dispensa appagamento: da zia Lehmann che regna come una fata nella casa della Steglitzer Strasse e offre al bambino un antico giocattolo, un «cubo di vetro in cui era racchiusa un'intera miniera vivente» (p. 28); oppure al Blumeshof, presso le due nonne, dove l'arredo borghese genera sicurezza e

snatura perfino la morte: «Così quella strada – si legge – divenne per me l'eliso, il regno delle ombre di nonne immortali eppure defunte» (p. 50).

Berlino traspira da favolosi intérieur e dispensa misteri attraverso la «magia della soglia» che impregna l'*Infanzia berlinese* e ri-vive più tardi in molti capitoli dei “passaggi”. Dietro c'è ancora una volta la silhouette dell'amico Hessel, che ha letto tutti i segreti che le pietre berlinesi hanno da narrare sulla città e «avverte sotto le soles le soglie che separano e distinguono fra loro le situazioni, le ore, i minuti, le parole». Benjamin, a sua volta, costruisce una sorta di topografia della soglia, dove il bambino, creatura della ram-memorazione, appare come una figura ubiqua, «sul liminare», tra scale, porte, armadi, pesanti arredi oppure metamorfizzato in una sorta di musiliano «altro stato». È il fanciullo che, nascosto dietro la portiera «diviene a sua volta qualcosa di fluttuante e di bianco, uno spettro» (p. 61); ma anche quello che caccia farfalle vicino a Potsdam, ai piedi del Brauhausberg (uno dei molti nomi dell'infanzia carichi di infinita suggestione) e sembra dissolversi in luce e aria o trascolorare come il paesaggio in un chiostro con vetrate variopinte. Di tutto ciò l'adulto, biografo del proprio io in preda a cangianti percezioni oltre il limine della realtà, cattura e annota l'attimo di catartico stupore: «Nel cielo, con un monile, in un libro mi perdevo nei colori» (p. 72).

Il mimetismo si serve di immagini allegoriche per delineare una soggettività alla ricerca di impulsi di autentico sentire dietro la soglia di un'epoca affacciata sull'abisso. Così nella Berlino dell'infanzia, su luoghi aperti come su spazi familiari, si spalancano le porte dell'antichità e la mitologia fornisce modelli di interpretazione del mondo infantile. La storia si arresta nel giardino mitico-profe-tico del Tiergarten, sulla scia di Hessel, fra cariatidi e atlanti, putti e pomone che decoravano le ville del parco: punti di una magica carta della città che è anche mappa dell'esistenza liberata dalle incro-stazioni del tempo. Non a caso si è parlato di memoria topografica, dove oggetti e luoghi diventano contenitori di una storia della sensibilità e delle emozioni. Come i cortili bui dove invecchia il tempo o le logge, che trattengono il bambino in una sorta di mausoleo, rivisitate come confini della casa berlinese dove comincia «il dio stesso della città» (p. 8). Ma anche al mercato coperto,



la Markthalle, il cui suono echeggia in mille frammenti diversi, lo sguardo del piccolo trasforma le venditrici in «sacerdotesse della Cerere venale» (p. 33) a cui una divinità del mercato versa in grembo la merce. Benjamin crea un cortocircuito fra mito e modernità, passato e presente, da cui dovrebbe scaturire la scintilla di una nuova percezione, il presagio di una patria e di una sicurezza che il presente ha cancellato.

La costruzione dell'infanzia si regge, come il mondo, su corrispondenze che occorre evocare: è lo sguardo metaforico, di cui ha parlato Szondi, che non riproduce il reale, ma inventa analogie. Vicino e lontano si annullano in un'irripetibile sensazione che unisce magicamente l'aria dei cortili berlinesi di un tempo con «i vigneti di Capri», dove – ricorda l'autore – «tenni tra le braccia l'amata» (p. 5). Ma sono soprattutto il lessico familiare, le parole in cui il bambino si avvolge, le risorse mimetiche del linguaggio che offrono al soggetto che si affaccia sul mondo la sensazione di un potere assoluto. Nella sua lingua fatta di immagini egli si appropria, in acrobatiche variazioni, di una realtà da cui ora l'adulto può forse prefigurare una nuova esperienza rivolta al futuro. È il soggetto di una modernità che con i suoi choc gli rende difficile impadronirsi di quell'esperienza già assai problematica nel secolo precedente, come dimostrano le pagine su Baudelaire. Qualche decennio dopo, nel Novecento, la situazione si è vieppiù aggravata. Leggiamo nel saggio su *Il narratore*:

Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole... (*Angelus novus*, p. 248).

Lo scrittore-archeologo insegua in *Infanzia berlinese*, sullo sfondo di tale decadenza e povertà di esperienza, proprio quel processo di riacquisizione di immagini autentiche spingendosi in profondità, fino alla soglia di un tempo in cui esse si formarono nel bambino: in questa catabasi avviene l'incontro. In tale occasione le rare istantanee del tempo si fissano sulla lastra della memoria in un originale processo fotografico riportato dalla *Cronaca berlinese*, dove si ri-

corda che gli attimi di esposizione improvvisa a una sorgente di luce ignota «sono anche attimi dell'essere al di fuori di noi stessi». E mentre l'io cosciente e vigile pena e agisce nel quotidiano «quello più profondo riposa in altri luoghi, ed è colpito da uno choc come il mucchietto di polvere di magnesio dalla fiamma del fiammifero. Ed è proprio questo sacrificio del nostro io più profondo per mezzo dello choc che fa sì che la memoria conservi le sue immagini più resistenti».

Le metamorfosi del bambino appartengono a questo processo e le immagini che l'adulto raccoglie si rapprendono come icone divinatorie, cifrati messaggi di una lontananza che nell'esilio dello scrittore, nella più assoluta estraneità, annunciano un futuro che il presente ha del tutto precluso.

*Infanzia berlinese* resta una delle più alte testimonianze di un'utopia che cerca di mettere al riparo dal male totale, nell'orizzonte di una patria ormai alienata, una profonda lezione di umanesimo, quella stessa che emerge dalle lettere di scrittori e intellettuali raccolte da Benjamin in *Uomini tedeschi*. Ad essa si accosta, nelle pieghe autobiografiche del libro, il messianico e malinconico presagio di una sicurezza che la vita si ostina a smentire. Ma, come egli scrisse altrove, «solo per chi non ha più speranza ci è data la speranza» (*Angelus novus*, p. 243).

Walter Benjamin è stato uno dei più significativi intellettuali della prima metà del Novecento. Scrittore, critico, filosofo, nacque a Berlino nel 1892 da una famiglia della borghesia ebraica. Studiò a Berlino, Friburgo e Monaco, laureandosi a Berna nel 1918 sul concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco. Fra il 1923 e il '25 scrisse un lavoro sul *Dramma barocco tedesco* con cui sperava di ottenere l'abilitazione presso l'Università di Francoforte. La tesi fu respinta ed egli continuò a vivere come libero scrittore, traduttore e saggista. Influenzato da Asja Lacis, che aveva conosciuto nel 1924 a Capri, si avvicinò al marxismo, recandosi a Mosca nell'inverno del 1926. Amico dello studioso di mistica ebraica Gershom Scholem e del filosofo Ernst Bloch, ebbe rapporti intensi anche con i membri della Scuola di Francoforte (Horkheimer e Adorno) e con Bertolt Brecht. All'avvento del nazismo si trasferì a Parigi. Nella seconda metà degli anni Trenta pubblicò saggi importanti come *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e su Baudelaire e lavorò all'opera sui *passages* parigini. In fuga di fronte all'avanzata dei tedeschi, si tolse la vita a Port Bou nel settembre del 1940.

### **Edizioni di riferimento**

*Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Ultima redazione (1938), traduzione e note di Enrico Ganni, Torino 2001, Einaudi (*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt a. M. 1987, Suhrkamp).

*Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino 1995, Einaudi.

*Opere complete*, vol. II (1923-1927), a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Torino 2001, Einaudi.

*Opere complete*, vol. IV (1930-1931), a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino 2002, Einaudi.

*Opere complete*, vol. V (1932-1933), ed. italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino 2003, Einaudi.

*I «passages» di Parigi*, voll. I-II, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Torino 2000 e 2002, Einaudi.

**Letteratura secondaria**

- Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*, Paris 1997, Gallimard.
- Bohrer, Karl Heinz: *Benjamins Phantasma-Stadt: Labyrinth zwischen "Ereignis" und "Interieur"*, in *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, hrsg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München 1992, Fink, pp. 478-493.
- Gagnebin, Jeanne Marie: *An der Schwelle des Labyrinths. Die Äußerung des Subjekts in der "Berliner Kindheit" von Walter Benjamin*, in *global benjamin*, cit., pp. 494-516.
- Günter, Manuela: *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*, Würzburg 1996, Königshausen und Neumann.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Das déjavu des ersten Blicks. Zu Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in «DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 47 (1973), pp. 711-729.
- Hessel, Franz: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hrsg. von Hartmut Vollmer und Bernd Witte, Oldenburg 1999, Igel-Verlag Literatur.
- Kleinschmidt, Sebastian: *Die Stadt als Landschaft. Der Philosoph als Erzähler*, Nachbemerkung zu Walter Benjamin, *Beroliniana*, München/Berlin 2001, Koehler und Amelang, pp. 258-274.
- Lindner, Burkhardt: *Allegorie*, in *Benjamins Begriffe*, hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Bd. I, Frankfurt a. M. 2000, Suhrkamp, pp. 50-91.
- Schiavoni, Giulio: *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino 2001, Einaudi.
- Scholem, Gershom: *Walter Benjamin und sein Engel*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1992, Suhrkamp.
- Schöttker, Detlev: *Erinnern*, in *Benjamins Begriffe*, Bd. I, cit., pp. 260-297.
- Stüssi, Anna: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert"*, Göttingen 1977, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Szondi, Peter: *Nota a Walter Benjamin, Immagini di città*, Torino 1971, Einaudi, pp. 101-115.
- Id.: *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin [1961]*, postfazione a Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, cit., pp. 121-142.
- Tiedemann, Rolf: *Introduzione a Walter Benjamin, I «passages» di Parigi*, cit., pp. I-XXXVI.

Sandra Bosco Coletsos

CARL GUSTAV JUNG, PSICOLOGIA DELL'ARCHETIPO  
DEL FANCIULLO  
(ZUR PSYCHOLOGIE DES KINDARCHETYPUS), 1940

Jung e Kerényi si sono occupati della figura del “puer” in particolare nei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (*Einführung in das Wesen der Mythologie*), rispettivamente nei saggi risalenti al 1940-41 *Psicologia dell'archetipo del fanciullo* (*Zur Psychologie des Kindarchetypus*) e *Il fanciullo divino* (*Das göttliche Kind*). Cito i due studi in quest'ordine, anche se in realtà è Kerényi che chiede a Jung di inserire le sue riflessioni nella *Einführung*, perché è proprio il saggio di Jung che ha stimolato le mie pagine seguenti. Nei *Prolegomeni* vengono tracciate le linee generali di una tipologia di “fanciullo” che compare frequentemente in diverse opere letterarie tedesche e non con caratteri e destini che, sulla base di una tipologia comune, possono evolversi in modi anche molto diversificati. «Il Puer Aeternus è quella struttura di coscienza e quel modello di comportamento che [...] rifiuta e combatte il Senex – il tempo, il lavoro, i limiti, l'apprendere, la storia, la continuità, il sopravvivere, il resistere» (Hillman, *Saggi*, p. 13). «Per forza il puer è debole sulla terra, perché non appartiene alla terra. La sua direzione è verticale [...]. Il mondo orizzontale, il continuum spazio-tempo che noi chiamiamo “realtà”, non è il suo mondo» (Hillman, *Puer Aeternus*, p. 98).

Partendo dai tratti evidenziati nel saggio di Jung e da tanti suoi allievi ripresi (v. in particolare von Franz, *L'individuazione e L'etero fanciullo*), intendo considerare il “puer” Hanno Buddenbrook e i suoi rapporti con alcuni altri fanciulli del mondo poetico non solo tedesco che, pur possedendo i tratti del fanciullo divi-

no, rimarranno “pueri aeterni” in quanto rifiuteranno il passaggio alla vita adulta.

Nel suo primo romanzo Thomas Mann crea un personaggio che unisce tutte le fragilità, il senso di inadeguatezza nei confronti della vita, l'incapacità viscerale di inserirsi in quel tessuto sociale che gli compete e che ritroveremo spesso nella sua narrativa ma che qui arriva alle estreme conseguenze in quanto tali caratteri della sua natura, uniti a una profonda debolezza vitale e a particolari condizioni esterne, gli impediscono di diventare adulto, di superare la fase dell'adolescenza. Anche se non si tratta di un “puer” appartenente alla letteratura “infantile”, se Hanno si inserisce nel romanzo come ultima manifestazione della decadenza della famiglia descritta e filosoficamente giustificata (cfr. per es. D'Angelo, *Mann*), mi pare interessante, considerando il fatto più visibile del «Verfallsprinzip», proporre un confronto con alcune figure “fiabiche” che appartengono ai Märchen grimmiani e a due classici libri scritti teoricamente per i bambini, *Peter Pan* di J. M. Barrie e *Il piccolo principe* di A. Saint-Exupéry con cui sento moltissime affinità, almeno simboliche, nell'affrontare la difficoltà di diventare “grandi”. Intendo quindi considerare questo particolare aspetto di un personaggio per altro così complessamente inserito nella struttura del romanzo.

I protagonisti delle storie in oggetto rifiutano le prerogative e i doveri dell'adulto, non vogliono diventare quello che da loro si attenderebbe e dunque affrontare e superare i normali e dovuti riti di passaggio; in particolare è proprio la figura di Hanno che mi ha fatto ripensare alle altre, anche se proprio lui non ha trovato il modo di sfuggire all'annientamento, al «Nichts», che il rifiuto del normale percorso della vita può comportare: non ha avuto accanto aiutanti magici, demonici, umani o animali che gli abbiano facilitato i compiti del vivere, non ha potuto rifugiarsi nell'“Isola che non c'è” né tornare (forse) sull'asteroide sperduto nello spazio dove vivere coi suoi fragili ed esclusivi sentimenti d'amore. A tanti altri personaggi potremmo pensare come per es. al protagonista del *Barone rampante* di Calvino o a Oskar Matzerath della *Blechtrommel* di Grass. Il primo, Cosimo di Rondò, mi pare tuttavia che non rifiuti tanto la vita adulta e responsabile in sé, quanto una determinata vita impostata sulla rigidità delle convenzioni sociali della sua

famiglia, perché in realtà, pur scegliendo di vivere in alto, sugli alberi, parteciperà molto attivamente e con abile maturità alla vita degli adulti. Oskar al contrario, dopo una serie di esperienze molto spiacevoli, nega categoricamente il mondo, vuole restare nel paradiso dello stato fetale, sceglie di vivere la vita dal basso, rifiuta la crescita fisica, ma sente vivacemente tutti gli appetiti dell'adulto. Come sottolinea Montandon, anche il romanticismo tedesco conosce una serie di pueri eterni che «sont modèles et souvenirs d'un état permettant, par la réminiscence à l'homme, un ressourcement, un retour à l'innocence de l'origine, à l'être absolu et pur qu'il portait en lui» (Montandon, *Du récit*, p. 152). Si potrebbe discutere a lungo su queste figure letterarie, ma la nostra scelta, in questo breve saggio, è proprio quella di confrontare Hanno con la dimensione più fiabicamente simbolica di cui sopra.

Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza e poi all'età adulta è estremamente importante e significativo, il giovane deve superare una fase assai complessa della vita, inevitabile per chi voglia proseguire il suo cammino, realizzarsi completamente come adulto. Soprattutto da parte del maschio era richiesta, fin dai tempi antichi, una forma di iniziazione attraverso prove imposte dalla cultura sociale di appartenenza, come risulta da uno studio relativo alle tracce di tali riti nei *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) dei fratelli Grimm (v. Bosco Coletsos, *Riti*). La sfida e la necessità di affrontare prove di coraggio, di sprezzo della vita, di passaggio attraverso una fase di annullamento, di identificazione in forme altre, di marchi automaticamente immedesimanti in un gruppo, di morte e rinascita che ritroviamo in tanti atteggiamenti estremi degli adolescenti della società occidentale moderna, ci confermano l'attualità e la necessità, nell'inconscio collettivo giovanile, di quei riti iniziatici oggi non più rigidamente codificati e guidati come invece accade in tante comunità antiche o ancora presso i popoli semicivili (pp. 4 sgg.).

La figura del "dumm" delle fiabe coincide con la maggior parte dei caratteri del "fanciullo divino", simile a una crisalide che poi svela la sua vera natura. Nel saggio *Der Dummling* Vonessen individua dieci tratti caratteristici di questo personaggio: è ingenuo, «naïv» perché inesperto, indifeso, privo di quell'astuzia innata che può supplire all'inesperienza, vive fuori dalla realtà che non sa af-

frontare con prontezza, non calcola quindi le conseguenze dei suoi atti e, non essendo calcolatore, è privo di malizia, delicato e generoso, soprattutto nei confronti dei deboli e degli animali, ha spesso un'anomalia fisica, è sordo e cieco nei confronti della realtà proprio perché interessato e catturato da altri valori (tipo dunque teoricamente piuttosto simile a Hanno).

Peter Pan è una figura molto speciale (può volare, era inizialmente simile ad un uccellino bianco), creata dallo scrittore M. J. Barrie, che ha col mondo dell'infanzia un rapporto affine pur essendo teoricamente adulto. Sa sentire col cuore e con la fantasia del bambino, sa vedere la realtà attraverso i suoi occhi; materialmente ne rappresenta il mondo fantastico assumendo i pensieri dei suoi piccoli amici, i cinque figli di Sylvia Davies, che segue con amore anche perché creature della donna amata, sostituti di quei figli che non avrà mai. Durante le sue passeggiate nei giardini di Kensington vive con loro la natura circostante creando le basi di quel mondo meraviglioso descritto dapprima in *Peter Pan nei giardini di Kensington* (1898) e poi in *Peter Pan e Wendy* (1901; v. in particolare Montandon, *Du récit*, pp. 157 sgg.). Rappresenta il mondo delle fate, della natura magicamente, fantasticamente viva, il rifugio, la fuga dal mondo reale per restare nell'infanzia eterna di un fanciullo che non diventerà mai "grande", ma che seduce e cattura chi gli si accosta, vero fanciullo divino, eterno. «Egli è giunto alle soglie della maturità, ma non le ha varcate; e, là dove voglia perpetuare il suo status, si rifiuta di varcarle. E questo lo fa sembrare, a lui per primo, eterno» (Loriga, *Androginia*, p. 21).

Un tratto molto significativo della biografia di Barrie è la morte del fratello quattordicenne David che la madre amava in modo tutto particolare e della cui perdita non può consolarsi, il cui posto il figlio sopravvissuto sa che non potrà mai prendere. La stessa esperienza aveva vissuto Saint-Exupéry in circostanze egualmente tragiche con il particolare che all'adolescente fratello dello scrittore francese pareva non dispiacere lasciare questo mondo in cui aveva intuito delle «soulliéries», brutture, che lo disgustavano. Sembrerebbe che ambedue gli scrittori, dopo tanto tempo, tentassero di salvare dalla morte i due fanciulli immaginando che sopravvivevano in un mondo fantasticamente o irrealmente vero (ben diverso dall'inutile oblio dell'oscuro regno della morte), dove ri-



marranno per sempre in una dimensione tutta loro, adolescentemente eterna, poeticamente viva.

Hanno non ha aspettative di nessun genere e si pone inerme di fronte alla brutalità della vita (almeno nei suoi aspetti concretamente borghesi, in particolare l'istituzione scolastica) per cui non prova solo un rifiuto, «Widerwille», ma anche una sensazione di nausea, di schifo, «Erkenntnisekel» (Vogt, *Buddenbrooks*, p. 103). Si crede destinato a diventare un uomo debole e fisicamente sofferente, incapace di affermarsi nella società, indegno delle aspettative della famiglia, in una possibile futura posizione simile a quella dello zio Christian, infine chiuso in una clinica. Come von Franz afferma: «Essi [i pueri] si ritirano in una sorta di distacco dalla vita [...] significa semplicemente che non hanno ancora trovato l'accesso all'acqua della vita, uno sbocco per le proprie energie. Si lasciano così andare alla deriva. A quell'età è tecnicamente difficile scoprire quali siano le proprie reali possibilità di vita, e quindi la vita si blocca» (von Franz, *L'individuazione*, pp. 82-83).

Rifiuta anche la possibilità di un successo, eventuale realizzazione nel campo della musica (cfr. D'Angelo, *Thomas Mann*, p. 171), ma non sa sfuggire alla famiglia, ha paura, questa è la sua sensazione dominante, non crede di poter trovare un altrove migliore dell'angosciante presente, né spera di poter avere mai l'aiuto di un potere trascendente la concretezza umana. Dice chiaramente di volere l'annullamento, la morte, quasi per chiudere la continuazione di una famiglia ormai «verrotten», marcia, fisicamente e spiritualmente corrotta (Mann, *I Buddenbrook*, p. 669).

Anche il piccolo principe muore, o meglio accetta di morire, ma come in un rito iniziatico, per poter rinascere e raggiungere più cosciente e sereno il suo asteroide e la sua rosa in quanto la perdita del corpo è la *conditio sine qua non* per raggiungere una dimensione possibile di vita, l'unica pura vita al di là del peso e dell'assurdo degli altri mondi, senza moralismi assoluti, lampionai autoschiavizzati da un lavoro ripetitivo e assurdo, contabili ottusi, bevitori senza speranza, e in fondo anche dell'imprevedibilità dei sentimenti, delle possibili incomprensioni dell'amicizia, dei pericoli del deserto. Ha lasciato il suo minuscolo pianeta per conoscere il mondo, per maturare, per capire l'amore e trovare l'armonia e il senso della vita. Quindi la sua non è una meta eroica ma umana-

mente pacificante che potrebbe tuttavia dare un senso positivo e sereno alla sua esistenza, meta che potrebbe essere forse raggiunta anche da Hanno se solo non fosse dominato dall'«Angst», che gli preclude qualsiasi azione, lo paralizza. Il piccolo principe di Saint-Exupéry ha il coraggio di intraprendere un ricerca verso la comprensione e la maturità, il «Verfallsprinze» (cfr. Keller, *Figuren*, p. 186; Vogt, *Buddenbrooks*, p. 108) dei Buddenbrook non pensa neppure di fare un simile tentativo, stretto nel suo paralizzante mondo di paura.

Hanno ha certo sentito e temuto fin da piccolissimo quello cui Peter Pan ha voluto sfuggire abbandonando la sua casa (ha sentito nella culla quello che i genitori progettavano per lui). Personaggio necessariamente più realistico, incorporato in un mondo adulto, Hanno non ha la possibilità di fuggire per sempre nell'«Isola che non c'è» o nei giardini di Kensington, d'altra parte non vive su di un asteroide e le difficoltà dei suoi rapporti col mondo circostante non si limitano a quelli con una rosa, ma con vari e tanti «umani» che imprigionano la sua personalità, gli impediscono di crescere esigendo il superamento di prove superiori alle sue reali, viscerali possibilità. Nei *Märchen* sarebbe intervenuto un aiutante magico, animale o umano, che avrebbe potuto enormemente facilitare i suoi compiti, premiare la sua ingenuità e purezza d'animo, non nel romanzo di Thomas Mann, dove non sono immaginabili figure di questo genere. Hanno vuole annullarsi perché non può sfuggire alla realtà che lo circonda, perché neppure le persone che dovrebbero amarlo di più hanno la possibilità di aiutarlo a vivere in una realtà così disperatamente tale. Soprattutto egli non crede, o non sa credere, in un luogo «altro» dove poter vivere un'eterna infanzia priva di responsabilità «adulte», nella natura che allora solo può essere dolce e benigna; Travemünde avrebbe potuto essere la sua «Isola che non c'è», dolcissimo mondo dell'infanzia eterna che così dolorosamente invece deve abbandonare. Soggiace al suo destino non riuscendo (o non volendo) a fuggire in un rifugio simile, in un'isola beata lontana da una società geneticamente spietata, in cui «der liebe Gott», il padreterno, il direttore dottor Wulicke, domina incontrastato (*I Buddenbrook*, pp. 651-652) ed è veramente disperante, ma significativo, che quella sia la sua sola immagine di Dio. Dunque non c'è rifugio né in cielo né in terra, ma solo nel-

l'annientamento, nell'oblio totale. Hanno è il "dumm", il fanciullo divino delle fiabe, di cui possiede i tratti più significativi, la sua estrema sensibilità e delicatezza («Dünnhäufigkeit», Keller, *Figuren*, p. 186) nei confronti della brutalità della vita. Ricco dentro di tante potenzialità, non riesce però a sfuggire alla soffocante trappola familiare e sociale, non è in grado di superare neppure la prima tappa per diventare adulto, che forse avrebbe potuto portarlo alla salvezza allontanandolo dalla famiglia, perché in realtà non ha la forza di volerlo («Die Abnahme der Lebensfähigkeit und die Zunahme der Sensitivität», p. 185) tanto è sopraffatto dal senso di inadeguatezza. In effetti è anche privo di quella forza vitale di cui invece è quasi sempre dotato il "dumm", da Parsifal al giovane che va in cerca della paura (*KHM* 4). Persino al piccolo principe che si allontana da "casa" con uno stormo di uccelli migratori, per capire ed imparare i valori essenziali della vita; nel deserto compie la sua iniziazione e accetta di morire ma per rinascere, per tornare sul suo pianeta.

Hanno è l'ultimo discendente di una famiglia che con pratica, intelligente e onesta attività ha raggiunto il massimo della raffinatezza borghese e si era concentrata su di lui ogni speranza di futura continuità (*I Buddenbrook*, pp. 356, 362), ma appena il bambino sente le aspettative del mondo intorno a sé, la spaventosa difficoltà di vivere da adulto, appena si rende conto come un padre può trasformarsi in un carnefice, allora il suo rifiuto della vita è totale:

«Allora, figliolo, sentiamo» disse breve il console. Si era seduto vicino alla tavola e aspettava. Non sorrideva affatto – come non sorrideva mai in simili occasioni. Serio, una delle sopracciglia sollevata, squadrava la figura del piccolo Johann con occhi indagatori, perfino freddi [...]. «Oh, mio caro, non così!» esclamò il senatore «Non ci si appoggia al pianoforte e non si tengono le mani sulla pancia [...] Dritto, senza puntelli! E parla sciolto! È la prima regola. Su, mettiti fra le portiere! E tieni la testa alta [...] e le braccia lasciale cadere tranquillamente [...]» Era una cosa crudele, e il senatore sapeva bene che in questo modo toglieva al bambino l'ultimo resto di sicurezza e di forza di resistenza. Ma lui non doveva lasciarselo togliere! Doveva acquistare fermezza e virilità [...] (pp. 436-437).

Si presenta una situazione simile a quella del *KHM* 33, *Die drei*

*Sprachen*, dove il padre condanna a morte il suo unico erede che non apprende quello che, da uomo pratico e perfettamente integrato in un certo tipo di cultura, esige per il continuatore della sua stirpe, ma solo il linguaggio dei cani, degli uccelli, delle rane. Diverso è poi naturalmente l'epilogo della fiaba perché il figlio "dumm" attraverso capacità non valutate e l'appoggio degli aiutanti magici riesce a diventare "re" (papa nello specifico racconto).

Invece Hanno fallisce ampiamente e quasi masochisticamente nella vita, anche se possiede una sensibilità eccezionale per la musica, per un mondo morbidamente speciale che condivide con la madre ma che sempre più lo divide dal padre e prova il senso e la consolazione dell'amicizia (Kai).

Ricordiamo ancora il tentativo a tavola di Thomas di instaurare un rapporto col figlio, ma sempre su quella base che il bambino aborre, cui si rifiuta con tutto se stesso, e invece l'esaltazione meravigliosa della sua prova musicale (cfr. p. 454), la felicità provata durante l'ascolto del Lohengrin, nel contatto con la "decadente" musica wagneriana.

L'unico momento di vera, profonda intesa del padre col figlio, in qualche modo soffocata sul nascere, è il momento in cui gli si rivolge per condividere ed alleggerire in qualche modo l'angoscia insostenibile del rapporto di Gerda col tenente von Throta (pp. 582 sgg.). Ma Thomas non vuole, non riesce ad approfittare di questa possibilità, e tanto più rigido appare di conseguenza. È proprio perché avverte ormai in sé i germi della stessa fragilità del figlio che tanto più duramente la combatte. Eppure Hanno è l'unico a capire l'insostenibile fatica del padre, ma anche a sentire di non potere a sua volta sopportare un simile peso.

Ricordiamo infine il desiderio del bambino di annullare la propria vita, espresso a grandi lettere, o meglio con un chiarissimo segno sul libro di famiglia:

quindi si rizzò, prese con noncuranza penna e righello, lo pose sotto il suo nome e fece scorrere ancora una volta lo sguardo su tutto quel groviglio genealogico. Poi, con aria tranquilla e svagata meticolosità, meccanicamente e come trasognato, tracciò con la penna d'oro due belle linee attraverso tutto il foglio, la superiore un po' più grossa di quella inferiore, così come doveva fare su ogni pagina del suo quaderno di aritmetica [...] Poi per un momento piegò la testa con aria

esaminatrice e si allontanò [...] «Che cosa significa! Che ti prende! Rispondi! Come ti è venuta in mente una cosa simile!» gridava il senatore colpendolo sulla guancia con il fascicolo arrotolato. E il piccolo Johann, indietreggiando, e toccandosi la guancia, balbettò! «Credevo... io credevo... che dopo non venisse più nulla» (pp. 469-470).

Certo Thomas è in uno stato di chiara depressione (il termine *Depression* è usato esplicitamente, p. 442) che non può facilitare il rapporto col figlio e nella fragilità nervosamente attiva seguita alle tante responsabilità assunte («Rastlosigkeit», Keller, *Figuren*, p. 179), agisce con troppa rigidità nei confronti di se stesso prima ancora che degli altri; non è certo nelle migliori condizioni per affrontare la situazione, anzi i suoi dubbi e la sopravvenuta insicurezza lo rendono ancora più duro di fronte a quanto psicologicamente avverte e non riesce a razionalizzare, dunque agli atteggiamenti del fratello Christian, al significato che la musica ha per Gerda, da cui è escluso, agli atteggiamenti di estrema debolezza di Hanno.

Gerda non parla mai, non dice nulla; fredda ed egoisticamente chiusa nel suo rapporto estetico col mondo (come una «Fee», Melusine; cfr. Keller, *Figuren*, p. 192) non è la giusta compagna per Tom. Mann non racconta i suoi pensieri e sentimenti, mentre lo fa per tutti gli altri personaggi, la sua personalità è «blass und schemenhaft» (p. 191). Pare intoccabile nel suo mondo "altro". Anche il suo legame col luogotenente René Maria von Throta resta dubbio e oscuro e Gerda in ogni modo non si preoccupa di far soffrire il marito, almeno a causa dell'opinione della gente. Certo non è nella madre che Hanno sente un appoggio o un rifugio, ma solo nella musica che tuttavia in qualche modo le appartiene, anzi proprio lei si pone in certo qual modo come «Verführerin zum Tode» (p. 191). Dopo la morte del marito e del figlio e il completo fallimento finanziario, ritorna al suo mondo come se tutto il passato non fosse stato che una parentesi nella sua vita.

Hanno è insomma sostanzialmente solo, ma non slegato dai vincoli familiari come di solito succede al fanciullo divino; forse anche per questo fatto la sua iniziazione è totalmente fallita o forse rifiutata. Si sente inadeguato di fronte alla durezza, alla prosaicità della vita, la rifiuta e preferisce l'annullamento. Non ha saputo vivere nel mondo magico della fiaba, non ha avuto l'aiuto di un qual-

che aiutante meraviglioso, nessun aviatore l'ha portato fra le braccia e gli ha comunicato amore e amicizia incondizionati, nessun vecchio e saggio animale gli ha indicato il percorso da seguire. Non ha avuto la possibilità di entrare nella natura e di riceverne aiuto. Sopraffatto dalla sua debolezza è stato inghiottito dalla grande madre nelle vesti naturalmente spietate, ma forse non impietose, della morte, dea divoratrice terribile, ma anche pacificante.

Hanno è il fanciullo divino più modernamente disperato proprio perché si sente abbandonato (cfr. Jung, *Einführung*, pp. 181-184), non ha nulla in cui credere che in qualche modo sia al di là di quella cruda realtà che non permette alla sua fragile natura di sopravvivere. «È malato, anzi devitalizzato, privo di qualsiasi volontà o capacità di sopravvivenza, e nemmeno l'arte può rappresentarlo per lui una prospettiva» (Freschi, *Mann*, p. 44).

Non vuole veramente trovare aiuto, una via d'uscita, non sa abbandonarsi e dunque non resta che la disperazione, la *Verzweiflung* che nasce dal dubbio (*Zweifel*) e dalla mancanza di fede. Anche il giovane Parsifal era giunto a questo limite estremo ed è solo abbandonandosi con umiltà al volere di Dio, che riesce a superare la disperazione e a “diventare re” nel modo più umanamente splendido, ma si tratta di un eroe medioevale, non spietatamente moderno (cfr. Bosco Coletosos, *Parzival*).

Jung parla della coscienza occidentale «come di una coscienza che corre il pericolo di uno sradicamento (*wurzelloses Bewusstsein*), quindi di una coscienza dis-orientata (*nicht mehr orientiert*) perché ha perso il suo oriente, la sua origine, il suo passato, nell'accezione tedesca della *Vergangenheit*, ciò da cui si viene» (Galimberti, *Commento*, p. 85) e Hanno mi pare perfettamente inserito in questa dimensione di creatura sradicata dalla solida positività del passato, incapace di vivere nella prosaicità borghese, chiuso di fronte a qualsiasi prospettiva o speranza futura, che, malato di tifo, potrebbe continuare a vivere solo a patto di accettare la vita:

Ma se egli sussulta di paura e di avversione alla voce della vita, che egli percepisce, se quel ricordo, quel suono allegro ed esortante gli farà scuotere il capo e tendere per difesa la mano dietro di sé, e lo farà fuggire sulla via che gli si è aperta davanti...no, è chiaro, allora morirà (*I Buddenbrook*, p. 679).

Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 luglio 1875 - Bollingen, 6 giugno 1961) è stato uno psichiatra e psicoanalista svizzero. La sua tecnica e teoria di derivazione psicoanalitica è chiamata "psicologia analitica". Inizialmente vicino alle concezioni di Sigmund Freud se ne allontanò definitivamente nel 1913, dopo un processo di differenziazione concettuale culminato con la pubblicazione, nel 1912, di *La libido: simboli e trasformazioni*. In questo libro espone il suo orientamento, allargando il campo della ricerca analitica dalla storia personale del singolo alla storia della collettività umana.

### **Edizioni di riferimento**

Carl Gustav, Jung; Karol, Kerényi: *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972, Boringhieri (*Einführung in das Wesen der Mythologie*, in Carl Gustav Jung: *Gesammelte Werke*, Düsseldorf 2006<sup>2</sup>, Walther, Bd. IX, 1 pp. 165-195).

Thomas Mann: *I Buddenbrook*, Milano 1983, Garzanti (*Buddenbrooks*, Berlin/Frankfurt a. M. 1963, Fischer).

### **Letteratura secondaria**

Bosco Coletsos, Sandra: «*Der knappe tump und wert*» (*Parzival* 126, 19): *eroe medioevale e moderno*, in «Il confronto letterario» 11 (1994), pp. 75-89.

Id.: *I riti di iniziazione all'età adulta nelle fiabe dei fratelli Grimm*, Alessandria 2003, Edizioni dell'Orso.

D'Angelo, Paolo: *Thomas Mann e Schopenhauer*, in «Cultura tedesca» 31 (2006), pp. 9-21.

Franz, Marie Louise von: *L'individuazione nella fiaba*, Torino 1987, Boringhieri.

Id.: *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Como 1992, Red.

Freschi, Marino: *Thomas Mann*, Bologna 2005, Il Mulino.

Galimberti, Umberto: *Commento a: «Psicologia dell'archetipo del fanciullo» di C. G. Jung*, in *Creatività e patologia del Puer Aeternus*, Atti del II Convegno Nazionale del Centro Italiano di Psicologia Analitica 1982, a cura di Mario Moreno, Roma 1983, pp. 83-90.

Hillman, James: *Saggi sul Puer*, Milano 1988, Cortina.

- Id.: *Puer Aeternus*, Milano 1999, Adelphi.
- Jesi, Furio: *Orfani e fanciulli divini*, in *Letteratura e mito*, Torino 1981, Einaudi.
- Keller, Ernst: *Die Figuren und ihre Stellung im Verfall*, in *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. von Ken Moulden und Gero Wilpert, Stuttgart 1988, Kröner pp. 173-200.
- Loriga, Vincenzo: *Androginia e duplicità del puer*, in *Creatività e patologia del Puer Aeternus*, cit., pp. 17-30.
- Montandon, Alain: *Du récit merveilleux ou l'ailleur de l'enfance*, Paris 2001, Imago.
- Vogt, Jochen: *Thomas Mann «Buddenbrooks»*, München 1983, Fink.
- Vonessen, Franz: *Der Dummling als Liebhaber*, in *Liebe und Eros*, hrsg. von Jürgen Janning und Luc Goby, Kassel 1988, Röth, pp. 131-157.



Francesca Tucci

STEFAN ZWEIG, IL MONDO DI IERI  
(DIE WELT VON GESTERN, 1942)

Se è vero che *Die Welt von Gestern* – l'opera che Stefan Zweig fa appena in tempo a congedare, all'inizio del 1942, prima di togliersi la vita – non si discosta di molto dal modello strutturale e tematico dell'autobiografia tradizionale, l'importanza che vi rivestono alcune grandi questioni di fondo, per lo più incentrate sul rapporto tra intellettuali e politica, permette senz'altro di accostare questa lunga panoramica su mezzo secolo di storia europea alla produzione letteraria di Zweig più specificamente connotata in senso saggistico. Il problema che occupa Zweig nella redazione del *Mondo di ieri* riguarda il senso stesso di quel pacifismo sostenuto da un'ostinata neutralità nel quale lo scrittore, fin dal tempo della prima guerra mondiale, aveva identificato il principale contributo alla difesa dell'umanesimo che individui impegnati in attività spirituali sono in grado di offrire ai propri contemporanei. L'astensione dalle velenose passioni della mischia politica era stata da Zweig concretamente praticata, con l'adesione all'appello indirizzato nel 1915 da Romain Rolland agli intellettuali europei affinché si tenessero «au dessus de la mêlée», ed esplicitamente teorizzata in più di un'occasione, sia nella dimensione nascosta della scrittura epistolare, sia in quei numerosi e fortunati saggi di carattere biografico che soprattutto negli anni Trenta avevano significativamente contribuito alla sua fortuna letteraria. In *Trionfo e tragedia di Erasmo da Rotterdam* (*Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, 1934), applicando a un caso esemplare della storia tedesca il suo convincimento per cui «non esiste una storia in sé – è solo mediante l'arte della narrazione che il puro e semplice evento diviene storia»,

Zweig aveva appunto riflettuto ampiamente sul valore e sui limiti dell'azione di civiltà che gli uomini di cultura possono esercitare in tempi di barbarie. Erasmo gli era parso in questo senso l'espressione eroica della volontà di testimoniare il carattere eterno e universale dei valori dell'umanesimo; la sua resistenza alla scomparsa dell'orizzonte rinascimentale vi veniva descritta in termini non privi di una monumentale solennità, secondo una tendenza alla stilizzazione delle grandi personalità creatrici chiaramente modellata sull'esempio di Thomas Carlyle. Zweig non aveva mancato, peraltro, di collegare apertamente la grandezza di Erasmo al suo rifiuto di mescolarsi alla storia politica della sua epoca. Erasmo, si legge, «non era nato per la guerra, e lo sapeva bene. Quando provò a ribellarsi alla propria natura immischiandosi in qualche conflitto, non poté che soccombere; ogni volta che l'artista e l'uomo di cultura oltrepassano i propri limiti e incrociano la strada dell'uomo d'azione, dell'uomo insediato a viva forza nel proprio tempo, essi dimezzano il proprio valore. L'uomo di cultura non deve prendere posizione, il suo regno è la giustizia, che aleggia sovrana al di sopra di tutte le contese».

La difficoltà di questo atteggiamento nell'epoca della violenza totalitaria era tuttavia limpidamente presente allo stesso Zweig. Se infatti, in una lettera a Hans Carossa dell'agosto 1936, egli prova a ridimensionare ogni possibile lettura politica dell'*Erasmus* definendo i suoi lavori di argomento storico «una specie di fuga dal presente», tutto il tema della contrapposizione fra Erasmo e Lutero è declinato in modo da associare al di là di ogni dubbio la Germania del Cinquecento a quella nazista e la figura di Lutero a quella di Hitler. Proprio la trasparenza di questo parallelo finì per irritare diversi lettori illustri dell'opera; se Alfred Döblin argomentò ancora in favore dell'*Erasmus* come estremo atto di testimonianza umanistica, scrivendo che i suoi difetti di astrazione erano paragonabili allo stato di incoscienza al quale in situazioni di estremo pericolo il corpo si costringe per custodire meglio la propria vitalità, Thomas Mann annotò nel diario, nel luglio 1934, che il travestimento di Lutero in uniforme nazista finiva per conferire allo stesso Hitler, suggerendo l'idea di una sua continuità con i momenti decisivi della storia nazionale, un pericoloso statuto di suggestiva potenza. Il fatto che non molti anni dopo lo stesso Mann si sia sensibilmente av-

vicinato a questa interpretazione mitografica del nazismo, vedendovi prima in scritti occasionali come *Fratello Hitler* (*Bruder Hitler*, 1939) poi nell'imponente costruzione del *Doktor Faustus* (1947) la manifestazione di forze immanenti al disegno complessivo dell'identità tedesca, è un segno molto chiaro della crucialità dei problemi affrontati da Zweig nella sua interrogazione circa le potenzialità e i limiti dell'azione politica degli intellettuali.

L'ambiguità in cui parrebbe impigliata la posizione di Zweig si può forse sciogliere osservando che la sua rappresentazione dei rapporti fra cultura e storia si pone in realtà sotto il segno di una duplice concezione della storia stessa. Lo scrittore distingue cioè con molta nettezza il livello fattuale della storia concretamente alimentata dall'azione degli uomini (e in essa vede per lo più una catena ininterrotta di abusi e violenze) dal livello spirituale della storia narrata e testimoniata. Il potere di indirizzo civile della cultura umanistica si esercita evidentemente su questo secondo livello; il compito proprio dell'intellettuale consiste per Zweig nel predisporre, attraverso la collezione e il montaggio narrativo di schegge destinate altrimenti ad andare disperse, una ricostruzione del passato in grado di sollecitare una reazione di sdegno nei confronti dell'iniquità e un moto di simpatia nei confronti della virtù. Secondo Zweig, del resto, le forme estetiche, in quanto radicate nella morale, sono pervase da una capacità di resistenza al trascorrere del tempo che conferisce loro un'influenza di durata notevolmente superiore rispetto al labile disegno della storia politica; come scrive in *Castellio contro Calvino* (*Castellio gegen Calvin*, 1936), «al modo in cui dopo un'inondazione le acque devono prima o poi ritirarsi, anche le dittature marciscono e si consumano in uno spazio brevissimo. Le ideologie muoiono con il carico dei loro trionfi insieme all'epoca che le ha generate; solo l'idea della libertà spirituale, che è l'idea suprema e dunque non dipendente da alcuna altra idea, non manca mai di ritornare, poiché è eterna come lo spirito».

*Il Mondo di ieri* è appunto il tentativo di scrivere una storia della propria epoca da una prospettiva morale, opposta come tale a quella storiografia di orientamento banalmente pragmatico, interessata solo alla registrazione dei vincitori e alla celebrazione della loro brutalità, che Zweig stigmatizza in una conferenza tenuta negli Stati Uniti alla vigilia della seconda guerra mondiale e intitolata

ta, in singolare simmetria con l'opera della quale ci stiamo occupando, *Storiografia di domani* (*Geschichtsschreibung von morgen*, 1939). La trasmissione di una memoria storica basata sul dominio assoluto delle imprese politico-militari e dei loro autori ha contribuito in misura tutt'altro che trascurabile, sostiene Zweig, all'affermazione del totalitarismo e alla diffusione dell'idea che la guerra sia l'unico strumento di risoluzione delle controversie internazionali. In questo contesto gli intellettuali sono completamente impossibilitati ad agire sul piano politico; la loro attività deve rivolgersi a una riorganizzazione radicale delle immagini storiografiche correnti, mirando a ridimensionare la funzione esemplare detenuta «dagli Alessandro, dai Napoleone, dagli Attila» per offrire invece all'ammirazione dei posteri «gli eroi che hanno servito lo spirito, prestandogli nuove forme di espressione, alimentando le nostre conoscenze e conferendo ai nostri sensi il dominio sugli elementi e la cognizione degli insondabili misteri del cielo e della terra».

Di qui il carattere privo di increspature della società absburgica che Zweig colloca al centro del racconto. Non si tratta infatti di fornire un resoconto neutrale di una serie di eventi, ma di assumere quegli stessi eventi in una prospettiva allegorica, neutralizzando tutte le possibili espressioni di squilibrio e di contraddizione per proiettare sulla storia degli ultimi anni dell'Impero sia l'immagine pedagogicamente efficace di un mondo governato dalla cultura e dalla socievolezza, sia il sogno, investito chiaramente di una funzione difensiva rispetto al presente, che quel mondo possa in qualche modo ripresentarsi. Invano il lettore cercherebbe nelle memorie di Zweig accenti di perplessità o di vero e proprio scetticismo come quelli che punteggiano la rievocazione satirica del tramonto della 'Kakania' nell'*Uomo senza qualità* di Musil o la lettura in chiave di sociologia della cultura svolta da Broch nel celebre saggio su *Hofmannsthal e il suo tempo*. L'immagine trasognata di una comunità perfettamente ordinata e intenta al divertimento tutto umanistico di una ininterrotta messinscena estetica occupa per intero l'orizzonte del 'fine secolo' descritto da Zweig. Leo Löwenthal avrà gioco facile nel rimproverargli almeno una certa cecità nei confronti degli elementi di crisi nascosti in un quadro del genere e nell'indicare alla base di tutto il *Mondo di ieri* una debolezza epigonale, «rispetto alla quale l'estetismo degli anni Novanta, la co-

siddetta atmosfera del *fin de siècle*, rappresenta una manifestazione di ineguagliabile dinamismo».

L'intenzione allegorica perseguita da Zweig fa sì, d'altronde, che l'opera sia programmaticamente sviluppata come costruzione inattuale e non oggettiva. L'interesse dell'autore non è accostarsi in modo realistico alla sfera pragmatica della storia del Novecento, ma riunire in una sorta di esposizione museale, dunque in un'ottica già integralmente postuma, testimonianze di una civiltà universale dello spirito e dell'umanesimo che nell'Austria di Francesco Giuseppe ha solo una fra le tante possibili realizzazioni. In una lettera dell'autunno 1939 a Felix Braun, Zweig, che nel 1934 aveva lasciato per sempre l'Austria per spostarsi prima in Inghilterra e poi, con l'inizio della guerra, negli Stati Uniti e infine in Brasile, mette in relazione il lavoro all'autobiografia con la sensazione che «la mia esistenza sia completamente vissuta; mi sento uno spettatore dotato oramai di partecipazione molto scarsa, tanta ne ho consumata in questi ultimi anni». Questa stanchezza, inducendolo al distacco e all'astensione, va a innestarsi su quell'idea che prudenza e neutralità siano le forme di comportamento pratico più congeniali al respiro universale che deve animare l'azione dell'uomo di cultura, idea alla quale Zweig aveva già avuto modo di conformare le sue prime reazioni all'affermazione del nazismo. Posto di fronte al carattere sempre più marcatamente militante assunto dalla «*Sammlung*», la rivista dell'emigrazione curata ad Amsterdam da Klaus Mann, Zweig aveva infatti fin dal settembre 1933 respinto qualsiasi ipotesi di adesione, affermando di «non essere una natura incline alla polemica» e di aver trascorso tutta la vita «scrivendo sempre e soltanto *in favore* di uomini e cose, e mai contro una razza, una classe, una nazione o un essere umano». L'intervento si conclude con un richiamo alla necessità di far fronte alla catastrofe del totalitarismo «non con deboli punture, ma mediante rappresentazioni in grande stile». *Il mondo di ieri* dovrebbe appunto dar forma a questa aspirazione, delineando un modello di civiltà radicalmente contrapposto a quello dominante in Europa alla vigilia della guerra e dando voce, come Zweig scrive nel maggio 1940 a Max Hermann-Neiße, «a ciò in cui abbiamo creduto e per cui abbiamo vissuto, poiché oggi una testimonianza è forse più importante di un'opera d'arte». Fatto sta che il disegno complessivo dell'opera fi-

nisce per essere compromesso proprio dall'idea che tra i due ordini di valori in gioco – nazismo e umanesimo – sia possibile instaurare un rapporto di condizionamento dialettico, e che dunque il vageggiamento di una civiltà tollerante e cordiale, pervasa da quella regola del «vivere e lasciar vivere, [...] che ancor oggi mi sembra più umana di tutti gli imperativi categorici» (*Il mondo di ieri*, p. 27), possa di per sé contrastare efficacemente inumanità e barbarie. In questo senso le energie impiegate da Zweig nella ricostruzione di quella *koinè* intellettuale oramai dispersa che un tempo teneva insieme i più avanzati spiriti europei si riducono a puro *flatus vocis*; nel pieno degli orrori della guerra, l'abbandono alla rievocazione della civiltà absburgica suona, secondo il giudizio che Delio Cantimori espresse su un'opera per molti aspetti paragonabile a quella di Zweig, *La crisi della civiltà* di Johan Huizinga, come «il grido di angoscia di un uomo di un altro mondo, nell'accorgersi che questo suo mondo si disfa, che questo suo periodo si chiude, che la sua epoca sta per finire».

La dilatazione del 'mondo di ieri' oltre i confini nazionali, in virtù di un legame elettivo fra individui illuminati a cui fa capo quell'orientamento cosmopolita sempre orgogliosamente rivendicato da Zweig, ha come effetto il progressivo scivolamento del 'mito absburgico' in un mito latamente umanistico, proiettato in un'età dell'oro dai contorni sfumati e difficilmente definibili. Se, come ha scritto Claudio Magris, «il mito absburgico non è un semplice processo di trasformazione del reale, proprio di ogni attività poetica, ma è la completa sostituzione di una realtà storico-sociale con un'altra fittizia e illusoria», l'autobiografia di Zweig, attribuendo una funzione testimoniale a un'intera epoca storica, senza curarsi cioè di definire selettivamente un nucleo di elementi ancora vitali di quella stessa epoca distinguendoli da altri oramai devitalizzati, finisce per compiere un esperimento di mitizzazione al quadrato. Oggetto di ridefinizione in senso mitografico è cioè tanto la vita civile e culturale europea negli anni che precedono la prima guerra mondiale, quanto in generale l'idea stessa di passato, al quale Zweig attribuisce un'efficacia a lungo termine in cui è difficile vedere più che il risultato di una trasfigurazione, appunto, fittizia e illusoria.

Sovrapponendo la linea di un destino individuale al mosaico più complesso di un intero periodo storico, Zweig finisce per oscura-

re tutti gli elementi contrari a quell'impressione di totalità che gli appare come l'unico paradigma in grado sia di descrivere il passato, sia di opporsi alla degenerazione del presente. Un'idea di totalità, questa, entro la quale i singoli frammenti della realtà che egli ricostruisce, quelli del vissuto individuale e quelli della storia collettiva, devono necessariamente ricomporsi in un disegno unitario. Qualche anno più tardi un altro biografo, il Serenus Zeitblom del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, riuscirà con ben altra perizia nel difficile compito di ricavare il carattere di un periodo storico attraverso il conflitto tra un individuo e l'ambiente che lo circonda. Il valore umanistico di un'operazione del genere, che Mann definirà come «l'asservimento del notturno e del mostruoso al culto degli dèi», deriverà proprio dalla franchezza usata nella rappresentazione estetica del male.

Stefan Zweig nasce a Vienna nel 1881, in una famiglia di origine ebraica completamente assimilata. La stabilità economica del suo ambiente di origine gli permette di affiancare agli studi in filosofia diversi viaggi anche oltre i confini europei, nel corso dei quali ha modo di stringere rapporti con un gran numero di intellettuali di altri paesi e di affinare quell'orientamento cosmopolita che è alla base di tutta la sua attività intellettuale. Il grande successo raccolto negli anni Venti come autore di novelle (soprattutto *Verwirrung der Gefühle*, 1927) viene ulteriormente alimentato, negli anni Trenta, dalla pubblicazione di numerose biografie di personaggi della storia europea (tra gli altri Joseph Fouché, Maria Antonietta, Erasmo da Rotterdam e Maria Stuart). Nel 1934 lascia l'Austria e trascorre otto anni di esilio tra Inghilterra, Stati Uniti e Brasile, dove porta a termine *Die Welt von Gestern* e, nel febbraio del 1942, si toglie la vita.

### **Edizione di riferimento**

*Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. di Lavinia Mazzucchetti, Milano 1994, Mondadori (*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M. 1970, Fischer).

### **Letteratura secondaria**

Gelber, Mark H. (ed.): *Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings*, Tübingen 2007, Niemeyer.

Matuschek, Oliver: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2006, Fischer.

Prater, Donald A.: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*, München-Wien 1981, Hanser.



Wolfgang Emmerich

MAX HORKHEIMER / THEODOR W. ADORNO,  
DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG, 1947

Am Anfang steht ein wehmütiger Blick zurück: auf eine der lebendigsten, inspirierendsten, menschlich angenehmsten Tagungen, an der ich je teilhaben durfte: die Internationale Konferenz *Die Literatur der DDR 1976-1986*, die vom 28. bis 30. Mai 1987 in Pisa stattfand und von Anna Chiarloni, Gemma Sartori und Fabrizio Cambi organisiert worden war. Sie führte Kolleginnen und Kollegen aus Italien mit solchen aus anderen europäischen Ländern, darunter die Bundesrepublik Deutschland und die DDR, und aus den USA zusammen. Nicht zu vergessen die Dichter: Volker Braun, Christoph Hein und Helga Königsdorf. Es waren die Zeiten von Glasnost und Perestroika, ein wenig davon auch in der DDR, und keiner – keiner! – wusste, was zweieinhalb Jahre später geschehen würde. Ich hatte Gelegenheit, zum Thema *“Dialektik der Aufklärung” in der jüngeren DDR-Literatur* zu sprechen, und siehe da, mein Beitrag wurde sogar mit einigen anderen zusammen im Sommer 1989 in dem Bändchen *Positionen 5. Wortmeldungen zur DDR-Literatur* im Mitteldeutschen Verlag Halle/Saale gedruckt. Schauen Sie mir diesen Text heute an, dann wird mir klar, dass die Zensur in der DDR zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr funktioniert hat. Vielleicht war auch das ein bisschen *“Dialektik der Aufklärung”*, in der umgekehrten Richtung?

Wie auch immer, die *Dialektik der Aufklärung*, dieses «Grundbuch der Kritischen Theorie», wie es in der Forschungsliteratur immer wieder genannt wird, war für meine Generation von (Literatur-)Wissenschaftlern (*vulgo* 68er genannt) eine Inspiration, deren Sprengkraft kaum zu überschätzen ist. Es wurde zum Schlüssel, um

die westlich-kapitalistischen Verhältnisse aufzuschließen und qualifiziert zu kritisieren. Es wurde für mich, wie meine *Kleine Literaturgeschichte der DDR* schon in der ersten Fassung von 1981 zeigt, auch zu einem Hilfsmittel, um die Verhältnisse im Osten Deutschlands – die jüngere kritische DDR-Literatur inbegriffen – besser verstehen und analysieren zu können; so auch in dem besagten Pisaner Vortrag, der sich mit zivilisationskritischen Texten von Günter Kunert, Franz Fühmann, Heiner Müller, Christa Wolf und Christoph Hein beschäftigte.

Inzwischen ist die *Dialektik der Aufklärung* über 60 Jahre alt, aber mir scheint, dass das Buch nichts von seinem Erkenntniswert, von der Tiefenschärfe seiner Analysen und seiner suggestiven, bannenden Kraft verloren hat (was nicht heißt, das Buch habe in allem recht behalten). Überdies ist es, entgegen allen Vorurteilen über die Unlesbarkeit zumal Adornos, sprachlich faszinierend, klar und kaum je hermetisch geschrieben. Es ist (auch) ein Stück hochkarätige essayistische Literatur, anders gesagt: eine Abfolge von fünf Gedanken sprühenden, zugleich erzählerischen Essays, denen noch über 50 Seiten *Aufzeichnungen und Entwürfe* folgen – Denkfragmente, «Philosophie in Revueform», wie sie in den 20er Jahren schon Walter Benjamin, Ernst Bloch (von ihm stammt die Bezeichnung), Siegfried Kracauer und andere gepflegt hatten und wie sie Adorno in den *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* von 1951 noch einmal aufgriff. Auf das vielleicht überraschende Attribut "erzählerisch" wird zurückzukommen sein. Man weiß, dass Adorno den *Exkurs I: Odysseus oder Mythos und Aufklärung* und das Kapitel *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug* geschrieben hat, Horkheimer die anderen beiden Kapitel *Exkurs II: Juliette oder Aufklärung und Moral* (das sich im wesentlichen mit Nietzsche und de Sade beschäftigt) sowie *Elemente des Antisemitismus. Grenzen der Aufklärung*. Das philosophisch anspruchsvollste Kapitel, die Einleitung zum *Begriff der Aufklärung*, gilt als echte Gemeinschaftsarbeit.

Die *Dialektik der Aufklärung* ist 1944 im US-amerikanischen Exil entstanden. Das Ziel dieses «schwärzesten Buches» der beiden Autoren war, mit Jürgen Habermas zu sprechen, «den Selbstzerstörungsprozeß der Aufklärung auf den Begriff zu bringen» (S. 130). Was hatte die Autoren, von Haus aus Marxisten oder doch

zumindest Hegelianer und überdies von Sigmund Freud und Max Weber stark geprägt, auf die Spur dieses Prozesses gesetzt? Nun, es war eine Kette traumatischer, deprimierender politischer Erfahrungen: die in die Irre gegangene Entwicklung Sowjetrusslands seit der Oktoberrevolution, die schwere Niederlage der deutschen Arbeiterbewegung und die Herrschaft des Faschismus in Deutschland seit 1933, kulminierend im Massenmord an den Juden und einem grauenvollen Weltkrieg. Aber ebenso schwerwiegend waren die neuen Erfahrungen in den USA: eine am Ende nur formale Demokratie, in deren Tiefe – das hatten Adornos empirische Untersuchungen gezeigt – der autoritäre Charakter der kleinen Leute sein Unwesen trieb; schließlich die alles vereinnahmende Effektivität einer perfekten Kulturindustrie, die die gesellschaftliche Rolle des kritischen Intellektuellen oder Künstlers – und noch dazu des exilierten – vollends fragwürdig machte.

Die tiefe Deprimiertheit, die aus dem Exilbuch spricht, ist wohl auch der entscheidende Grund für die Zurückhaltung der Autoren, was eine Neuauflage des Buches angeht. Denn es gab, von Raubdrucken durch die 68er Studenten abgesehen, keinen Nachdruck bis zum Jahr 1969. In dem Vorwort *Zur Neuauflage* von 1969 (mit nur wenigen Retuschen gegenüber der Erstausgabe) bekräftigten Horkheimer und Adorno die Haltbarkeit ihrer Gedankengänge, auch jenseits der Nazidiktatur in der «verwalteten Welt» von heute: «Die in dem Buch erkannte Entwicklung zur totalen Integration ist unterbrochen, nicht abgebrochen», so schreiben sie. «Die Prognose des damit verbundenen Umschlags von Aufklärung in Positivismus, den Mythos dessen, was der Fall ist, [...] hat überwältigend sich bestätigt» (S. IX-X). Doch versehen sie diese Diagnose einer Welt unter dem Vorzeichen einer totalitären instrumentellen Vernunft nun doch mit dem Vorbehalt, dass es nicht müßig sei, sich nach Maßgabe der «anderen» Vernunft für eine menschlichere Welt einzusetzen – auch und gerade in ihrer deutschen Heimat, in die sie 1949 zurückkehrten und in der sie nun schon 20 Jahre als Philosophen, Soziologen und Pädagogen eminent wirkten. Dass die studentische Protestbewegung zwei ihrer wichtigsten Lehrer in ebendiesen späten 60er Jahren in furiosem Tempo links (?) überholte, ja, der Missachtung preisgab, ist eine eigene Geschichte nicht ohne Tragik.

Ich kann hier nur einige Grundgedanken der *Dialektik der Aufklärung* skizzieren, die ich für uneingeschränkt aktuell halte. Der erste: Aufklärung, aufklärendes Denken ist in die Welt gekommen als Gegenkraft zum Mythos. Gegen dessen in der Kette der Geschlechter verankerte autoritäre Überlieferung setzt es den «zwanglosen Zwang des besseren Arguments». Doch das ist nur die eine Seite, denn – so Horkheimer und Adorno – Aufklärung ist totalitär. Indem ihr Anspruch *per definitionem* grenzenlos ist, sich alles und jedes inner- und außerhalb des Menschen unterwirft, wird aufklärerische Rationalität zur nivellierenden «Instanz des kalkulierenden Denkens, das die Welt für die Zwecke der Selbsterhaltung zurechtet und keine anderen Funktionen kennt als die Präparierung des Gegenstandes aus dem bloßen Sinnmaterial zum Material der Unterjochung» (S. 90).

Gerade die Entdeckung und Handhabung der Vernunft als einer «reinen», souveränen, die keiner religiösen oder sonstigen Pietät mehr gehorcht, gerade die Einsetzung des «Verstandes ohne Leitung eines anderen» (Immanuel Kant) habe es praktisch möglich gemacht, so Adorno und Horkheimer, Vernunft als «Organ der Kalkulation» zu gebrauchen, die «gegen Ziele [...] neutral» ist, bis hin zu ihrer «faschistisch rationalisierten Gestalt» (S. 94-95) in den Vernichtungslagern – wir können 40 Jahre später ergänzen: bis hin zur Möglichkeit der Selbstauslöschung der aufgeklärten Subjekte, ob in einem Atomkrieg oder mittels einer schleichenden Zerstörung unserer Lebensgrundlagen. Folgerichtig können Horkheimer und Adorno diese Zurechtung der Welt zu einem einzigen, «gigantischen analytischen Urteil selbst wiederum als Regression auf die Ausgangsstufe des blinden Mythos bezeichnen» (S. 33).

Mit diesem Gedankengang zum historischen Schicksal des menschlichen Vernunftvermögens korreliert ein zweiter zentraler Gedanke, der, so scheint mir, für die *Literatur* von besonderer Bedeutung ist, insofern er das menschliche Individuum betrifft. Adorno und Horkheimer begreifen den geschichtlichen Prozess menschlicher Identitätsbildung als Prozess fortschreitender Selbstbeherrschung im Sinne einer Auflösung, ja, Abtötung alles Lebendigen am einzelnen Menschen. An zwei zentralen Stellen des Buches wird dieser Sachverhalt auf den Begriff gebracht:

Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart (S. 40).

Die Herrschaft über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht, denn die beherrschte, unterdrückte und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige, als dessen Funktion die Leistungen der Selbsterhaltung einzig sich bestimmen, eigentlich gerade das, was erhalten werden soll (S. 62).

In brillanter Weise zeichnet Adorno an der Odysseus-Gestalt des Homer die «Urgeschichte des Subjekts» nach und demonstriert damit gleichzeitig, dass der Mythos tatsächlich, wie das Buch behauptet, «den endlosen Prozeß der Aufklärung ins Spiel gesetzt» hat (S. 17). Viele Abenteuer des Odysseus – der Kampf mit dem Polyphem oder das Sirenen-Abenteuer – gewinnen durch die Interpretation des Philosophen einen ungeahnten Zuwachs an Bedeutung (und zeigen, dass er ein begnadeter Interpret literarischer Texte ist). Adorno kann an der Gestalt eines Literatur gewordenen Mythos aufzeigen, wie ein langwieriger Lernprozess hin zur Beherrschung der widrigen *äußeren Natur* mit der Repression der eigenen *inneren Natur* (also der individuellen Triebwünsche und Gefühle) einhergeht – bis diese innere Natur, als verleugnete und verdrängte, gleichsam in Vergessenheit gerät. In den zusammenfassenden Worten von Jürgen Habermas:

Der Zwang zur rationalen Bewältigung der von außen eindringenden Naturkräfte hat die Subjekte auf die Bahn eines Bildungsprozesses gesetzt, der die Produktivkräfte um der schieren Selbsterhaltung willen ins Unermeßliche steigert, aber die Kräfte der Versöhnung, die bloße Selbsterhaltung transzendieren, verkümmern läßt. Herrschaft über eine objektivierte äußere und die reprimierte innere Natur ist das bleibende Signum der Aufklärung (S. 134).

Damit sind die Begriffe “Aufklärung” und “Rationalität” – dies ist eine entscheidende Prämisse der Gedankengänge Adornos und

Horkheimers (und eine eklatante Verschiebung gegenüber dem klassischen Marxismus) – nicht mehr nur geistesgeschichtliche, sondern gesamtgesellschaftliche Kategorien, denen Ideologie und Technik, Ökonomie und Herrschaft subsumiert sind. Allerdings beharrten die beiden Philosophen auch damals, 1944-47 im amerikanischen Exil, bei aller radikalen Vernunftkritik (immer auch: *mit* den Mitteln der Vernunft) auf deren Dialektik, und das heißt: eben auch auf der potentiellen Kraft der Vernunft, eine Kehre vollziehen und auf die Utopie eines «wahrhaft menschlichen Zustands» hinwirken zu können; eines Zustands, in dem die Subjekte frei und versöhnt miteinander leben. Insofern geht Jürgen Habermas' Kritik an der «hemmungslosen Vernunftskepsis» (S. 156) seiner beiden Mentoren zu weit.

In einer Hinsicht hat zumindest Adorno seine Position aus dem Aufklärungs-Buch revidiert: nämlich bezüglich Kunst und Literatur. Helga Geyer-Ryan hat das Buch treffend einen «Text der Abwesenheit» genannt, in dem Sinne, dass nicht nur keine «moralische», sondern auch keine «ästhetische Vernunft» in ihm vorkomme (S. 116). Außer dem Diktat der geist- und widerstandslosen «Kulturindustrie» (und im Deutschland der Zeit: der faschistischen Repression) gibt es für den melancholischen Blick des Philosophen (außer zwei, drei allgemeinen Bemerkungen) nichts in den Künsten, das der Beachtung wert wäre. Das hat sich nach der Remigration Adornos entscheidend geändert, wovon immerhin vier Bände mit *Noten zur Literatur* und eine umfangreiche *Ästhetische Theorie* zeugen. Bekanntlich lässt der Autor auch hier nur ganz wenig von der zeitgenössischen Kunst gelten, Kafka, Beckett und Celan zumal. Aber immerhin sind Kunstwerke als Alternative zum omnipräsenten Diktat der instrumentellen Vernunft überhaupt wieder vorhanden. Und Adorno hat in einer Vielzahl von Essays Anregungen gegeben, wie sie im Bewusstsein von Zeitgenossenschaft gelesen werden können. Das wäre meines Erachtens auch auf manche Texte der DDR-Literatur übertragbar, z. B. die Heiner Müllers und Volker Brauns, auch wenn Adorno ihnen nie Beachtung geschenkt hat (freilich starb er schon 1969).

Einen letzten Aspekt will ich erwähnen, der mir in der Rückschau auf meine eigenen Lektüren der Dialektik der Aufklärung bemerkenswert erscheint. Ich hatte das Wort "erzählerisch" ver-

wendet, um die Darstellungsweise dieses Buches zu charakterisieren. Was meine ich damit? Nun, die einzelnen Kapitel wie die Kapitelfolge der *Dialektik der Aufklärung* folgen keineswegs einem logisch-systematischen Darstellungsmuster. Aber sie sind auch mehr als eine bloße Collage von Gedankensplintern. Vielmehr bilden sie, als einzelne und hintereinander gelesen, wie die meisten Geschichtsphilosophien eine zusammenhängende Narration, ja, eine Metaerzählung in Lyotards Sinne. Zwar haben Horkheimer und Adorno keine säkularisierte Heilsgeschichte in der Nachfolge der großen Aufklärer von Voltaire bis Karl Marx geschrieben, an deren Ende ein (nunmehr irdisches) Eschaton steht, das Erlösung und Rettung verspricht. Vielmehr haben sie eine konsequente *Unheilsgeschichte* erzählt, an deren Ende, offenbar unausweichlich, die Katastrophe, der Untergang auf uns wartet. Damit folgen sie der archetypischen Plotstruktur der Tragödie, mit Hayden White zu sprechen. Das ist faszinierend, aber am Ende ... auch nur ein Konstrukt, das die Wahrheit *nicht* zwingend für sich hat. So lautet meine Empfehlung: Lesen wir wieder und wieder in der *Dialektik der Aufklärung*, aber lassen wir uns von ihrem so zwingend erscheinenden Gedankengang nicht unterkriegen!

Adorno, Theodor W. [Wiesengrund]. Geboren am 11. September 1903 in Frankfurt am Main. Vater jüdischer Weinhändler, Mutter aus Italien stammende Sängerin. Studium der Philosophie, Soziologie, Psychologie und Musiktheorie in Frankfurt. Freundschaft mit Siegfried Kracauer, Max Horkheimer und Walter Benjamin. Parallel zum Studium Musikkritiker. 1924 Promotion. Studium der Kompositionslehre bei Alban Berg und Arnold Schönberg in Wien. 1931 Habilitation über Kierkegaard. 1934 Emigration nach Oxford, 1938 nach New York. Mitglied des (ehedem Frankfurter) Instituts für Sozialforschung. 1942-49 in Californien. 1949 Rückkehr nach Frankfurt. Seit 1956 Leitung des Instituts für Sozialforschung (gemeinsam mit M. Horkheimer) und Ordinarius für Philosophie. Gestorben am 6. August 1969 in Brig/Schweiz an den Folgen eines Herzinfarkts. – Hauptwerke: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944/1947, gemeinsam mit M. H.), *Der autoritäre Charakter* (1950), *Minima Moralia* (1951), *Negative Dialektik* (1966), *Ästhetische Theorie* (1970).

Horkheimer, Max. Geboren am 14. Februar 1895 in Zuffenhausen bei Stuttgart; aus jüdischer Fabrikantenfamilie. Studium der Philosophie. 1922 Promotion, 1925 Habilitation in Frankfurt am Main. Seit 1930 Ordinarius für Sozialphilosophie in Frankfurt. Mitbegründer und Direktor des Instituts für Sozialforschung bis zu dessen Schließung durch die Nazis. 1934 Emigration zunächst nach Genf und Paris, dann New York. Dort Neugründung des Instituts für Sozialforschung. 1949 Rückkehr an die Universität Frankfurt. 1950 Wiedererrichtung des Instituts für Sozialforschung und Rektor der Universität Frankfurt. Begründer und Herausgeber der «Zeitschrift für Sozialforschung» (1932-39), fortgesetzt als «Studies in Philosophy and Social Science» (1940-42). Ehrenbürger der Stadt Frankfurt. Gestorben am 7. Juli 1973 in Nürnberg. – Hauptwerke: *Studien über Autorität und Familie* (1936, gemeinsam mit E. Fromm und H. Marcuse), *Dialektik der Aufklärung* (1944/47, gemeinsam mit Th. W. A.), *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1967), *Traditionelle und kritische Theorie* (1970).



**Zitierte Ausgabe**

*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [Amsterdam 1947, Querido], Frankfurt a. M. 1969, Fischer.

**Sekundärliteratur**

Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985, Suhrkamp, S. 130-157 (= V. *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno*).

Kunneman, Harry; de Vries, Hent (Hrsg.): *Die Aktualität der "Dialektik der Aufklärung". Zwischen Moderne und Postmoderne*, Frankfurt a. M./New York 1989, Campus (hierin der zitierte Aufsatz von Helga Geyer-Ryan).

van Reijen, Willem; Schmid Noerr, Gunzelin (Hrsg.): *Vierzig Jahre Flaschenpost: Dialektik der Aufklärung 1947 bis 1987*, Frankfurt a. M. 1987, Fischer.

Schmid Noerr, Gunzelin (Hrsg.): *Metamorphosen der Aufklärung. Vernunftkritik heute*, Tübingen 1988, edition discord.

Wellmer, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a. M. 1985, Suhrkamp.

Wiggershaus, Rolf: *Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung*, München/Wien 1986, Carl Hanser.



Eva Bauer Lucca

MAX FRISCH, TAGEBUCH 1946-1949, 1950

Vom Tagebuchs Schreiben:

Wir leben auf einem laufenden Band, und es gibt keine Hoffnung, dass wir uns selber einholen und einen Augenblick unseres Lebens verbessern können. Wir sind das Damals, auch wenn wir es verwerfen, nicht minder als das Heute –

Die Zeit verwandelt uns nicht.

Sie entfaltet uns nur.

(*Tagebuch 1946-1949*, S. 361)

Frischs Tagebuch gehört zu dem seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr in den Vordergrund rückenden Typus des von der privaten Aussage abgehenden literarischen Tagebuchs als einer Werkstatt künstlerischer Ideen. Der Titel *Tagebuch* täuscht. Es geht hier nicht um die unmittelbare Form autobiografischer Aufzeichnungen, bei der ein Autor Erfahrungen mit sich und seiner Umwelt aus subjektiver Sicht in Form von täglich verfassten und chronologisch aneinander gereihten Skizzen festhält. Das Tagebuch aus der unmittelbaren Nachkriegszeit ist streng durchkomponiert; doch was man in Händen hält, sind keine unmittelbaren Aufzeichnungen des Autors. Frisch nimmt dem Leser kommentarlos diese Illusion, bevor sie überhaupt erst entstehen kann. Frischs Aufzeichnungen gewähren auch Einblicke in sein Privatleben, doch sind sie unpersönlich und werden daher zu Recht als bloße Bestandesaufnahmen bezeichnet. Seine Berichte aus dem Europa der Jahre 1946 bis 1949 sind eher als Protokolle seiner Begegnungen in der Nachkriegszeit anzusehen und haben als solche historische wie auch aktuelle Bedeutung.

Frischs *Tagebuch 1946-1949* erscheint im September 1950 im

Suhrkamp Verlag. Die Aufzeichnungen der Jahre 1946 und 1947 sind schon 1947 unter dem Titel *Tagebuch mit Marion* im Atlantis Verlag veröffentlicht worden. Nur wenig überarbeitet, bilden sie nun den einleitenden Teil des *Tagebuch 1946-1949* (S. 770). Max Frisch bündelt in diesem literarischen Gebilde eigenen Charakters poetische Skizzen, Alltagsbeobachtungen, Reiseberichte, ästhetische und weltanschauliche Reflexionen und variiert eines seiner großen Themen, die sog. "Bildnisthematik": Der Text über dieses Thema mit dem programmatischen Titel *Du sollst dir kein Bildnis machen*, der für Frischs Schaffen als dominant gelten kann, ist 1946/1947 in den «Schweizer Annalen 3» veröffentlicht worden. Auch diesen Text hat Max Frisch in sein *Tagebuch* übernommen und ihn zwischen Reiseberichten über Deutschland und Polen platziert (S. 369-371). Der Text kann als Schlüssel zu Frischs Gesamtwerk angesehen werden.

Kassandra, die Ahnungsvolle, die scheinbar Warnende und nutzlos Warnende, ist sie immer ganz unschuldig an dem Unheil, das sie vorausklagt?

Dessen Bildnis sie entwirft.

Irgendeine fixe Meinung unserer Freunde, unserer Eltern, unserer Erzieher, auch sie lastet auf manchem wie ein altes Orakel. Ein halbes Leben steht unter der heimlichen Frage: Erfüllt es sich oder erfüllt es sich nicht. Mindestens die Frage ist uns auf die Stirn gebrannt, und man wird ein Orakel nicht los, bis man es zur Erfüllung bringt. Dabei muss es sich nicht immer im geraden Sinn erfüllen; auch im Widerspruch zeigt sich der Einfluss, darin, dass man so nicht sein will, wie der andere uns einschätzt. Man wird das Gegenteil, aber man wird es durch den ändern (S. 370-371).

Frisch fragt sich, inwieweit das Wesen der Menschen statt von ihren Lebensfakten von ihren Fiktionen, Wünschen, Träumen und Ängsten bestimmt wird. Die private Sphäre von Max Frisch steht völlig im Hintergrund – zugunsten eines locker verbundenen Mosaiks von Reflexionen über Politik, Literatur, Theater und von Erinnerungen an Begegnungen (z. B. mit Brecht und Wilder). Frisch äußert sich nicht nur zum deutschen Sprachraum; so kommentiert er beispielsweise im Abschnitt "Beim Lesen":

Carlo Levi, ein italienischer Maler, von den Faschisten für viele Jahre

verbannt, schreibt das Buch seiner Verbannung, Schilderung einer wüstenhaften Gegend, einer fast heidnischen Hinterwelt, die eigentlich niemand kennt, auch die Italiener nicht; das Buch [...] wird zum außerordentlichen Erfolg in Italien und darüber hinaus (S. 553).

Auch Max Frisch selbst hat sich im Tagebuch zu seiner persönlichen Ausformung des Tagebuchs, die für ihn und manche Figuren in seinen Romanen so charakteristisch ist, geäußert. In seinen Aufzeichnungen flicht er auch gerne und oft Überlegungen über die Schriftstellerei, das Theater und die Architektur ein. Schreiben wird für Frisch zum Versuch, «unser Wesen kennen zu lernen, seine Wirrnis oder seine heimliche Einheit, sein Unentrinnbares, seine Wahrheit» (S. 361). Schon beim Durchblättern fällt das Skizzenhafte von Frischs Tagebuch auf. Der Autor äußert sich darüber folgendermaßen: «Die Skizze hat eine Richtung, aber kein Ende; die Skizze als Ausdruck eines Weltbildes, das sich nicht mehr schließt oder noch nicht schließt; als Scheu vor einer förmlichen Ganzheit, die der geistigen vorausseilt und nur Entlehnung sein kann» (S. 448).

Das Tagebuch besteht aus 131 Einheiten, die sich über den Zeitraum von 1946 bis 1949 erstrecken und die alle mit einer Überschrift versehen sind. Es handelt sich um fiktionale und nicht-fiktionale Texte, wobei die Anzahl der nicht-fiktionalen Texte deutlich überwiegt. Dennoch nimmt das *Tagebuch 1946-1949* auch eine zentrale Stelle in der Genese des dichterischen Werkes von Max Frisch ein. In erzählender Form enthält es bereits Anläufe, Skizzen und Strukturmodelle, aus denen sich später die großen Dramen und Romane entwickelten und in deren Entstehungsgeschichte man hier einen frühen Einblick erhält. Auf allen Ebenen dieses Tagebuchs beeindruckt Frischs strahlende Intelligenz, seine stilistische Bravour, der Reichtum an Beobachtungen und Reflexionen, die Fülle an Themen und die Vielfalt an literarischen Formen.

Die enge Verbindung von Tagebuch und literarischem Werk lässt Frischs Tagebuch zur Präfiguration schriftstellerischer Ideen werden. So erweisen sich die Aufzeichnungen als wichtiges Dokument, das Einblicke in die Arbeitsweise von Max Frisch gestattet. Wie dies auch bei andern Schriftstellern zu beobachten ist, zum Beispiel bei Franz Kafka oder Thomas Mann, antizipiert Frisch hier

einen Teil seiner Werke zumindest in ihrem Kern. So finden sich im *Tagebuch* Vorformen zu den vier Theaterstücken *Graf Öderland* (1951, vgl. *Der Graf von Öderland*, 1946, S. 406-443), den beiden Parabelstücken *Andorra* (1961, vgl. *Der andorranische Jude*, 1946, S. 372-374) und *Biedermann und die Brandstifter* (1958, vgl. *Burleske*, 1948, S. 556-561) sowie zu *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1948, vgl. *Arabeske*, 1948, S. 628). Aus der kurzen Prosafassung *Der andorranische Jude*, die erstmals 1950 im *Tagebuch* 1946-1949 erschienen ist, kam 1961 – nach fünfmaliger Umarbeitung – *Andorra* zur Veröffentlichung und wurde noch im selben Jahr im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt. Während ursprünglich ein typisch jüdisches Außenseiterschicksal im Zentrum stand, die soziale Erfahrung des Findelkindes Andri, rückt in dem in *Andorra* umbenannten Theaterstück das Kollektiv der andorranischen Gesellschaft in den Mittelpunkt. Dreht es sich in der Prosaerzählung noch um das angebliche Findelkind und sein “Anderssein” sowie um das Phänomen, dass man ein Orakel nicht loswird, bis man es zur Erfüllung bringt, so verlagert Frisch den Schwerpunkt bei der Umschreibung für das Theater auf die andorranische Gesellschaft als Ganzes, an die Kritik an ihr und ihren Vorurteilen, aufgrund derer sie den vermeintlichen Juden Andri schließlich zu Tode bringen. Im *Tagebuch* 1946-1949 sind also bereits die Themen angeschnitten, die im Zentrum von Frischs späteren Werken stehen werden: So geht es um die Flucht vor der Determination durch die Vorurteile der Andern – ein Thema, das Frisch aus der biblischen Formel «Du sollst dir kein Bildnis machen» abwandelt –, um seinen Zeitbegriff und die Zeit als bloßer Behelf für unsere Vorstellung sowie um das Problem der Kommunikation des persönlich Erlebten und die Gestaltung der Wirklichkeit. Ferner finden sich in diesem “Tagebuch” zahlreiche Reflexionen über die zeitgenössische Literatur, übers Theater im Allgemeinen und über die Besonderheiten von Brechts Lyrik.

Auch über die Unzulänglichkeit der Sprache als eigentliches Instrument des Tagebuchschreibens macht sich Frisch im *Tagebuch* Gedanken:

Was wichtig ist: das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, lässt sich bestenfalls umschreiben, und das

heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erleben enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen. Unser Bestreben geht vermutlich dahin, alles auszusprechen, was sagbar ist; die Sprache ist wie ein Meißel, der alles weghaut, was nicht Geheimnis ist und alles Sagen bedeutet ein Entfernen. Es dürfte uns insofern nicht erschrecken, dass alles, was einmal zum Wort wird, einer gewissen Leere anfällt. [...] Wie ein Bildhauer, wenn er den Meißel führt, arbeitet die Sprache, indem sie Leere, das Sagbare, vortreibt gegen das Geheimnis, gegen das Lebendige. Immer besteht die Gefahr, dass man das Geheimnis zerschlägt (S. 378-379).

Das Problem der Mitteilung des persönlichen Erlebten und die Gestaltung der Wirklichkeit beschäftigt Frisch zeitlebens. Er ist der Ansicht, dass jedes Erlebnis im Grunde unsäglich bleibt, solange man hoffe, es «mit dem wirklichen Beispiel [...], das uns betroffen hat», ausdrücken zu können, Ausdrücken kann man – so meint Frisch – nur Beispiele, die dem Schreibenden so ferne liegen wie dem Leser: «nämlich das erfundene» (S. 448). In dem Moment nämlich, in dem ein Schriftsteller die Form des Tagebuchs verlässt, gibt er das Skizzenhafte auf, und er beginnt festzulegen, statt die Dinge nur festzuhalten. Er läuft Gefahr, das von Frisch beschriebene «Weiße» zwischen den Wörtern auszufüllen und das Unsagbare auszudrücken.

In der Vorrede zu seinen Tagebuchaufzeichnungen *An den Leser* begründet Frisch sein Schreibrecht nicht in seiner Person, sondern ausschließlich in seiner Zeitgenossenschaft und in der Tatsache, dass er ein Verschonter ist, «der außerhalb der nationalen Lager steht» (S. 349). Frisch schrieb sein Tagebuch aus einer Perspektive, bei der er sich «am Rande der Folterkammer» (S. 475) sieht. Sein Anliegen ist es, das aufmerksam registrierte Zeitgeschehen ebenso wie das persönlich Erfahrene mit größter subjektiver Offenheit und kritischer Einsicht menschlich erfahrbar werden zu lassen. Christa Wolf meint in ihrem Frisch-Aufsatz, dass dies nicht «die Zeit für Ich-Geschichten» sei, eine Thematik, die ihr selbst nahe liegt. Ihr fällt auf, dass Frisch in seinen Tagebüchern «Sachlich-Politisches, “die Welt” zur Sprache» bringe, und dass in ihnen das «Ich» ein seltenes Wort sei. Fast alle Prosaarbeiten – so stellt sie fest

– hätten andererseits romanhaften Charakter und seien Ich-Geschichten (Wolf, S. 7).

Das *Tagebuch 1946-1949* führt vor, wie aus biographisch-historischen Erfahrungen modellhafte Situationen extrapoliert werden können, und wie aus den Staatsgrenzen zwischen Deutschland und der Schweiz eine symbolische Barriere zwischen Normalität und Wahnsinn wird. Anlässlich der Mobilmachung der Schweiz während des Krieges macht Max Frisch selber Grenzerfahrungen als Soldat und erlebt Abschiebungen. In seiner Büchner-Preis-Rede von 1958 erinnert Frisch daran. Er nennt zunächst namhafte Autoren und Emigranten wie Bertolt Brecht und Georg Büchner, erinnert aber auch die namenlosen Opfer, die an der Grenze zurückgewiesen und in den sichern Tod geschickt wurden (*Büchner-Preis-Rede*, S. 60). Karl Krolow hat sein Werk als typisch schweizerisch empfunden, denn nur aus der Distanz sei der ruhig menschliche Ton, die «chronistische Mitteilung» möglich geworden (Bänziger, S. 44-45).

Das *Tagebuch 1946-1949* ist mehr eine Bestandsaufnahme vom Europa der unmittelbaren Nachkriegszeit – Frisch, der den Zweiten Weltkrieg von der neutralen Schweiz aus beobachtet hatte, bereist nun das vom Krieg gezeichnete Europa und vor allem Deutschland – die wichtigsten Stationen seiner Reisen sind München, Frankfurt, Nürnberg, Berlin, Stuttgart, Hamburg, Kampen und Westerland – diese Reisen bilden den biographischen Hintergrund und den äußeren Anlass des Tagebuchs, das die Grenzen eines Reisetagebuchs weit überschreitet. Frisch beobachtet KZ-Überlebende, Trümmerfrauen, Bettler, Sieger und Besiegte, Verbrecher und Opfer und registriert, wie er dies so treffend beschreibt: «Man hält die Feder hin, wie eine Nadel in der Erdbebenwarte und eigentlich sind nicht wir es, die schreiben, sondern wir werden geschrieben. Schreiben heißt: sich selber lesen» (S. 361). Seine Stellungnahmen zu den politischen Ereignissen erfolgen aus Distanz und ohne Stellungnahme angesichts der Zerstörung, auf die er bei seinen Reisen durch die deutschen Städte trifft. «Für ein Volk, das nur sich selber sieht, gibt es bloß zweierlei: Weltherrschaft oder Elend. Die Weltherrschaft wurde versucht, das Elend ist da» (S. 383). Frisch liefert Stimmungsbilder aus einem Europa, dessen Schicksal zum Zeitpunkt der Niederschrift in der Schwebe lag. Man wusste nicht, wie es weitergehen würde. Die Eindrücke sind noch frisch, und die Gespräche, die Frisch mal de-



tailliert, mal skizzenhaft wiedergibt, wirken trotz der erkennbaren Nachbearbeitung durch den Autor unmittelbarer und authentischer als manche zeitgenössische Reportage. «München muss herrlich gewesen sein», schreibt Frisch im April 1946, «man spürt es noch, die grünen Inseln überall, Alleen und Parke». Als krassen Gegensatz dazu beschreibt er einen «Eroberer zu Pferd, der immer noch in die Leere eines vergangenen Raumes reitet, stolz und aufrecht auf einem Sockel von Elend, umgeben von Stätten des Brandes, Fassaden, deren Fenster leer sind und schwarz wie die Augenlöcher eines Totenkopfes; auch er begreift noch nicht» (S. 367). Und einen Monat später schreibt er: «Wenn man in Frankfurt steht, zumal in der alten Innenstadt, und wenn man an München zurückdenkt: München kann man sich vorstellen, Frankfurt nicht mehr. Eine Tafel zeigt, wo das Goethehaus stand. Dass man nicht mehr auf dem alten Straßeboden geht, entscheidet der Eindruck: die Ruinen stehen nicht, sondern versinken in ihrem eigenen Schutt» (S. 374). An anderer Stelle beschreibt Frisch eine erschütternde Szene am Bahnhof:

Flüchtlinge liegen auf allen Treppen. [...] Ihr Leben ist scheinbar, ein Warten ohne Erwartung, sie hängen nicht mehr daran; nur das Leben hängt noch an ihnen, gespensterhaft, ein unsichtbares Tier, das hungert und sie durch zerschossene Bahnhöfe schleppt, Tage und Nächte, Sonne und Regen; es atmet aus schlafenden Kindern, die auf dem Schutte liegen, ihren Kopf zwischen den knöchernen Armen, zusammengebückt wie die Frucht im Mutterleib, so, als wollten sie dahin zurück (S. 375-376).

Das *Tagebuch* 1946-1949 ist sicher kein Tagebuch im landläufigen Sinne, aber dafür ein anregender Einstieg in Frischs Denken, es bietet nebst einer Sammlung geistreicher Essays ein unmittelbar wirkendes Stimmungsbild aus dem Nachkriegs-Europa.

Im Grunde ist alles, was wir in diesen Tagen aufschreiben, nichts als eine verzweifelte Notwehr, die immerfort auf Kosten der Wahrhaftigkeit geht, unweigerlich; denn wer im letzten Grunde wahrhaftig bliebe, käme nicht mehr zurück, wenn er das Chaos betritt – oder er müsste es verwandelt haben. Dazwischen gibt es nur das Unwahrhaftige (S. 376).

Max Frisch, schweizerischer Schriftsteller, geboren in Zürich 15.5.1911, gestorben in Zürich 4.4.1991, der abwechselnd in New York, Zürich und Berzona/Tessin lebte, stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen. Er studierte von 1931 bis 1933 Literaturwissenschaft und wandte sich nach dem Tod seines Vaters 1933 vornehmlich dem Journalismus zu. Ein Mäzen ermöglichte ihm ab 1936 das Architekturstudium, das Frisch 1941 mit dem Diplom abschloss. Bis 1954 übte er den Architektenberuf aus, widmete sich danach aber ausschließlich seiner schriftstellerischen Arbeit. 1958 erhielt Frisch als erster nicht in der Bundesrepublik lebender Schriftsteller den Georg-Büchner-Preis und 1989 verlieh ihm die Stadt Düsseldorf den Heinrich-Heine-Preis.

### Zitierte Ausgaben

- Tagebuch 1946-1949* [1950], in *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. II, 1944-1949, Frankfurt a. M. 1986, Suhrkamp, S. 347-776 (trad. it. *Diari 1946-1949*, Milano 1961, Feltrinelli).
- Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. IV, S. 229-243.

### Sekundärliteratur

- Bänziger, Hans: *Frisch und Dürrenmatt*, Bern 1960, Francke.
- Hein, Christoph: *Achtung Abgründe! Laudatio für Max Frisch anlässlich der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.12.1989.
- Kieser, Rolf: *Max Frisch – Das literarische Tagebuch*, Frauenfeld 1975, Huber.
- Saalmann, Dieter: *Anmerkungen zum Thema Christa Wolf – Max Frisch*, in «Neophilologus», 66/4 (1982), S. 589-601.
- Schafroth, Heinz F.: *Bruchstücke einer großen Fiktion. Über Max Frischs Tagebücher*, in *Max Frisch*, «text + kritik» 47/48 (1975), S. 58-68.
- Scholz-Petri, Gisela: *Max Frisch. Zur Funktion von Natur und Politik in seinen Tagebüchern*, Darmstadt 1980, Agora Verlag.
- Stephan, Alexander: *Max Frisch*, in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1993, text+kritik.
- Wolf, Christa: *Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form*, in *Max Frisch*, «text + kritik» 47/48 (1975), S. 7-12.

Michele Sisto

GÜNTHER ANDERS, KAFKA: PRO E CONTRO  
(KAFKA: PRO UND CONTRA), 1951

Kafka non serve, non aiuta. È questa la sentenza pronunciata da Günther Anders a conclusione del suo *Kafka: pro e contro*, che reca il significativo sottotitolo *I documenti del processo* (*Die Prozeß-Unterlagen*). Un verdetto sconcertante, oggi, quando l'opera di Kafka è riconosciuta come uno dei culmini della letteratura non solo del Novecento europeo ma «universale». Eppure nel 1951 il giudizio di Anders non appariva incongruo: era, anzi, condiviso da molti, in particolare nell'ambito della critica di ispirazione marxista (ancora nel 1983 Primo Levi, alle prese con la traduzione della *Metamorfosi*, lo definiva un libro «patogeno»). E il contesto di un'Europa messa a ferro e fuoco dalla furia nazionalsocialista conferiva ai suoi argomenti la persuasività dell'evidenza. Rileggiamo quella che, se si trattasse di un reale processo, definiremmo la motivazione della sentenza.

«Bisogna bruciare Kafka»? – si era chiesto Anders, riprendendo l'interrogativo proposto nel 1946 dalla rivista del Partito comunista francese «Action». No, è la sua risposta: bisogna invece «comprenderlo a morte», vale a dire appropriarsene *ex negativo*, farne un monito.

Si debbono ereditare anche i moniti. E attraverso i grandi moniti si deve *educare se stessi e formare gli altri*. Il disegno, da lui [Kafka] eseguito, del mondo come non dovrebbe essere; il disegno degli atteggiamenti che non possono essere i nostri – questi abbozzi, posti nelle nostre anime come segnali di pericolo, *saranno utili*. E poiché sono stati tracciati da un uomo buono, che in fondo dubitava dell'utilizzabilità della sua opera e ne chiese perfino la distruzione, forse possiamo

*sperare* che egli, come ammonitore, potrà realizzare ciò che non gli era riuscito di realizzare per sé e per altri come consigliere: *recare aiuto* (*Kafka: Pro e contro*, p. 141, corsivi miei).

Educare, formare, sperare, essere utile, recare aiuto. Questi termini rivelano inequivocabilmente che il codice sulla base del quale Kafka viene condannato non è quello specifico della letteratura bensì quello, universale, della vita associata degli uomini. Il rifiuto di giudicare il testo letterario *iuxta propria principia* appare tuttavia al lettore d'oggi un'ostinazione anacronistica, ancor meno sopportabile della condanna di Kafka.

Eppure proprio Anders, con tutta la sua opera – dalla diagnosi che *L'uomo è antiquato* (*Die Antiquiertheit des Menschen*, 1956) ai bellissimi «appunti per una storia dei sentimenti» *Amare, ieri* (*Lieben, gestern*, 1986) – insegna a riconoscere che ogni fenomeno umano è esposto al soffio della storia, ne è plasmato: non solo, dunque, la produzione di ciò che chiamiamo letteratura muta col mutare delle condizioni sociali della sua possibilità; insieme alla produzione muta anche il consumo, vale a dire il modo di leggere, e di valutare, il testo letterario.

Ricostruire la genesi e le caratteristiche specifiche della critica «sociologica» di Anders può dunque servire a comprendere meglio quali siano le nostre attuali categorie di percezione dell'opera letteraria e che cosa generalmente diamo per scontato quando scriviamo di letteratura.

Qual è il «metodo» di Anders? Il suo punto di partenza non è Kafka, ma la «moda kafkiana». La prima redazione del saggio risale al 1934, quando Anders è *émigré* a Parigi, in fuga dalla persecuzione hitleriana; la seconda, scritta durante l'esilio negli Stati Uniti e parzialmente pubblicata sulla rivista newyorkese «Commentary», è del 1946; l'edizione in volume appare a Monaco nel 1951. Sono gli anni della scoperta americana di Kafka, che coincidono, in Europa, con il trionfo dell'esistenzialismo e, in Germania, con una vasta produzione di «romanzi lemurici» come *Die Stadt hinter dem Strom* di Hermann Kasack: una «letteratura del vuoto, del nulla – rassegnato, sordido e ottuso più che tragico», contro la quale ancora nel 1954 Ladislao Mittner, che ha ben presente il «brillante ed acutissimo libretto» di Anders, sente la necessità di prendere posi-

zione, opponendole un *Kafka senza kafkismi*.

Sullo sfondo di dodici anni di nazionalsocialismo, della distruzione scatenata dalla guerra totale e dello sterminio del popolo ebraico, il successo di Kafka è, agli occhi di Anders, sospetto:

[il suo successo] nasconde un'affermazione indiretta e inconscia di quella terribile condizione in cui non si era ritenuti degni di sapere, ma si era obbligati ad agire con precisione. Ciò che è stato fisicamente insopportabile, ora viene fatto oggetto di ammirazione nella veste poetica, e l'orrore del passato, invece di essere sobriamente serbato, viene ricordato in una versione abbellita (p. 114).

Il processo Eichmann non è ancora stato celebrato, ma Anders sembra cercare le ragioni di ciò che a lungo, in seguito, sarà ritenuto inspiegabile: che l'imputato potesse difendersi dicendo «Mi limitavo a eseguire gli ordini». Kafka, dunque, complice della «banalità del male»? Indirettamente sì. Perché «il suo messaggio morale è: *sacrificium intellectus*; e quello politico: mortificazione di se stessi» (p. 53).

Assunto come oggetto un fenomeno culturale, la moda kafkiana, il metodo di Anders consiste nel ricercarne l'origine non tanto nella società che esprime quel fenomeno, quanto piuttosto nei testi di cui quella società si alimenta, nel caso specifico quelli di Kafka. Egli presuppone dunque un accordo immediato, una sorta di rispecchiamento psico-sociale, tra la visione del mondo espressa nell'opera di Kafka e la visione del mondo del suo lettore. Solo cursoriamente Anders si preoccupa di verificare in che misura il lettore distorca il testo kafkiano per adeguarlo alle proprie esigenze: ciò che essenzialmente gli preme è accertare in che misura Kafka sia *responsabile* del proprio successo. La sua critica si presenta quindi come una forma di critica ideologica del testo, o critica della *Weltanschauung* dell'autore.

La sua caratteristica più singolare è lo spostamento ricorrente, e repentino, dal piano estetico-filosofico al piano etico-politico. Fintantoché si sofferma sugli strumenti poetici e conoscitivi usati da Kafka il giudizio di Anders è positivo; ma quando passa ad analizzare l'origine e gli effetti *sociali* della sua arte, scatta inesorabile la condanna. Nelle quattro sezioni del suo saggio egli ripercorre l'opera kafkiana da quattro prospettive diverse, e, ogni volta, con un

improvviso scarto argomentativo – un impercettibile *click!* – i reperi raccolti per la difesa si trasformano in prove a carico, i *pro* in *contro*. E questo sempre sulla base dello stesso principio: ciò che non può essere accettato in Kafka non è lo stile, ma la concezione del mondo (che in Anders è per definizione il mondo *sociale*). A meritare la condanna non è lo scrittore, ma l'uomo. Il capo d'accusa può essere così riassunto: Kafka *non critica mai lo stato di cose esistente, anzi lo legittima*. Vediamo da vicino.

Nel primo capitolo (*Al di qua come al di là*) Anders presenta Kafka come «scrittore di favole realista»: attraverso l'inversione caratteristica della favola (animali al posto di uomini: Gregor Samsa mutato in *Ungeziefer*), egli descrive il mondo dal punto di vista di chi al mondo è totalmente *estraneo* e dunque percepisce i reali rapporti sociali (*l'al di qua*) come qualcosa di assolutamente inaccessibile, trascendente (un *al di là*). Da una parte Kafka riesce, dunque, in un'impresa senza precedenti: la *mimesi* allo stesso tempo realistica e profetica di un mondo totalmente alienato (e in questo Anders lo accosta a Marx). Dall'altra, invece, va incontro al fallimento, perché – *click!* – accetta come ovvio che il mondo abbia sempre ragione e chi ne è escluso – l'agrimensore K., ma l'ebreo Anders pensa certo alla propria condizione di esule – abbia in ogni caso *torto*. Kafka è «un moralista dell'uniformazione» (p. 53).

Il secondo capitolo (*Non simboli ma metafore*) spiega ingegnosamente l'oscurità di Kafka osservando che i suoi testi non sono costruiti intorno a simboli che rimandano a qualcos'altro, ma su metafore che egli prende alla lettera: e poiché in uno stesso testo egli accumula più metafore, percorrendo i traslati di ciascuna senza curarsi delle contraddizioni, queste entrano in collisione, producendo un effetto di indecifrabile profondità. Ma come non sceglie tra una metafora e l'altra, così Kafka – *click!* – non sceglie tra una verità sul mondo e l'altra, presentandole tutte come equivalenti. Questo «agnosticismo politico» rispecchia la posizione di chi è privo di diritti: i personaggi kafkiani sono perpetuamente costretti a «interpretare il mondo perché sono altri ad amministrarlo e modificarlo» (p. 79). Il fatto che egli non lasci «un messaggio di valore definito» rende Kafka «un autore filosoficamente e moralmente inutilizzabile, malgrado la ricchezza delle sue vedute» (p. 81).

Nel terzo capitolo (*La Medusa*) troviamo una lucidissima anali-

si sociologica del linguaggio kafkiano. Anders collega il concetto di bellezza a quello di distanza (è bello ciò che è lontano), osservando poi che questa distanza è essenzialmente una «distanza *sociale*» (bellezza del re intoccabile, della donna irraggiungibile; il corsivo, come quelli che seguono, è di Anders). Se dunque è bello il linguaggio «che si distacca dalla quotidianità sociale» (ad es. quello sacerdotale), l'elevatezza dello stile è indissolubilmente legata all'esistenza di classi sociali distinte e tra loro distanti. In Kafka, per la prima volta nella storia della letteratura, «l'elevatezza dello stile è una conseguenza della *distanza dal mondo come intero*, non della distanza di una classe di uomini» da un'altra classe entro lo stesso mondo. Il suo «tedesco burocratico trasfigurato» è in realtà – *click!* – «la lingua di chi non si sente legittimato a parlare in modo diverso (cioè più intimamente) dal *postulante davanti allo sportello dell'autorità*». Kafka «quindi accetta moralmente la distanza con cui il mondo lo tiene alla larga e, facendo questo, assume naturalmente anche lo stile linguistico del mondo (nei confronti di se stesso)» (p. 100). Il suo «*linguaggio protocollare*» diventa «*la giustificazione del dato di fatto in esso protocollato*» (p. 101), registra «*l'ordine dell'orrore*»: la sua bellezza è «gorgonica» perché *fissa* ad un tempo il mondo e il lettore, paralizzando quest'ultimo moralmente, così come lo sguardo di Medusa pietrificava chiunque lo incrociasse.

L'ultimo capitolo (*Ateismo che si vergogna*) affronta l'aspetto teologico-religioso. Anders inserisce Kafka nella storia della secolarizzazione (*ateismo*) che ha percorso i secoli XVIII e XIX e individua il suo contributo nell'aver recuperato a una visione del mondo non religiosa un aspetto caratteristico della religione: l'esattezza del rituale. Ma, nell'assenza di un Dio che le dia un contenuto, la morale di Kafka – *click!* – non fa che tradursi in un'obbligatorietà priva di contenuto («*Esegui con precisione i doveri che non conosci!*», p. 112): il suo è un «formalismo dell'illibertà» (p. 113), che si accorda perfettamente con la *Gleichschaltung* imposta dal terrore fascista.

Quattro volte, dunque, scatta la ghigliottina che divide il giudizio estetico da quello etico. Pervaso del «senso della città in fiamme» Anders non può, in ultima istanza, che emettere un verdetto di condanna, ma è turbato da un'intuizione: che esista un nesso di dipendenza tra la (straordinaria) bellezza dell'opera di Kafka e la sua (inaccettabile) ambiguità.

Anders accumula indizi. È sempre più difficile, osserva, che un'opera letteraria possa sostenere una tesi o lasciare un messaggio senza cadere nel ridicolo o fuori dai confini dell'arte. Paradossalmente, anzi, «proprio questo “esser escluso” da ogni affermazione netta, l'eterno “forse, forse anche no”, dà ancora alle affermazioni [di Kafka] *la forma disperata di opere d'arte*» (p. 124). La grazia della sua lingua è legata alla sua impotenza: «La sua serenità è quella di chi non viene preso sul serio, non quella di chi non è serio» (p. 103). Anders non può fare a meno di notare che «la disciplina e la bellezza» delle opere di Kafka derivano da un fenomeno estetico nuovo: un ritualismo, non legato ad alcun contenuto determinato e dunque non obbligante. La forma come *primum*.

Anders si trova ad affrontare questa novità non solo nei panni del critico, ma anche in quelli di scrittore. Almeno fino al 1945 egli persegue infatti tenacemente la carriera letteraria, e anche in seguito, quando la sua «filosofia d'occasione» sarà interamente volta a scongiurare il pericolo di una guerra atomica – il suo libro più tradotto è il carteggio col pilota di Hiroshima Claude Eatherly, *Off limits für das Gewissen* (*La coscienza al bando*, 1961) – continua a scrivere poesie, racconti, favole, dialoghi, spesso incastonandoli nella sua produzione saggistica. (Il debito del pensatore Anders nei confronti della letteratura – e in particolare di scrittori quali Döblin, Brecht, Kafka e Beckett – è stato ottimamente illustrato da Pier Paolo Portinaro). Tuttavia, pur essendo Anders l'unico filosofo a cui è dedicata una voce nel KLG, il suo lavoro maggiore, il romanzo distogico *Die Molussische Katakombe* (*La catacomba dei Molussi*), iniziato negli anni del saggio su Kafka (ma pubblicato solo nel 1992), è oggi ritenuto un fallimento, illeggibile perché – come osserva forse un po' ingenerosamente Werner Fuld – legato alla concezione «riduttiva» di una letteratura “impegnata” e intesa come strumento politico, ch'egli si era formata nei primi anni Trenta.

Maestro e interlocutore di Anders è, in quel periodo, Bertolt Brecht. Egli osserva notevoli affinità di stile tra Kafka e Brecht – entrambi «scrittori di favole realisti» – ma predilige quest'ultimo perché, pur impiegando mezzi poetici spesso simili, persegue scopi assai diversi: la differenza – così in una pagina di diario del 1941 – è «che Br. vuol rendere gli spettatori maturi nel giudizio (*urteilsreif*) e capaci di riconoscere i pregiudizi come tali; che insegna a giudi-



care; che distingue il corretto giudicare dal giudicare errato» (*Über Brecht*, p. 141; trad. mia). Diversamente da Kafka, Brecht resta fedele a un'idea strumentale della letteratura, che ha le sue radici nell'Illuminismo.

Tuttavia, più lucidamente di molti contemporanei, Anders intuisce che nella letteratura occidentale, e in area tedesca proprio negli anni di Kafka (1883-1924), è avvenuto un rivolgimento senza precedenti: e non sbaglia nel ricercarne le cause in un mutamento sociale.

Questo mutamento è stato descritto in modo persuasivo da Pierre Bourdieu, che ne *Le regole dell'arte* ricostruisce la vera e propria rivoluzione nei rapporti di produzione della letteratura avvenuta in Francia alla fine del XIX secolo. Per la prima volta nella storia il mercato letterario raggiunge dimensioni tali da consentire a un consistente numero di scrittori di vivere della propria scrittura; alle figure già note dello scrittore *rentier*, funzionario statale o bohémien si affianca la nuova figura dello scrittore di professione, il quale può mettersi al servizio del mercato oppure rifiutare ogni compromesso con il mondo economico, cercando la propria legittimazione sociale nel riconoscimento dei propri pari; si arriva così, in alcune sfere di produzione ristretta, all'invenzione dell'«estetica pura», fondata sull'idea che il valore di un testo letterario dipenda non più dal suo contenuto ma esclusivamente dallo stile. Ma questa rivoluzione della scrittura, osserva Bourdieu, «presuppone e suscita allo stesso tempo una rottura del legame fra l'etica e l'estetica»: lo scrittore «moderno» assume «una postura di impassibilità, di indifferenza e di distacco, o addirittura di disinvoltura cinica» (*Le regole dell'arte*, p. 173 e s.) rispetto alle cose del mondo.

Il legame tra estetica pura e indifferentismo etico è dunque strutturale nella fase di fondazione del «campo letterario», come mostra non solo il caso francese (Flaubert, Baudelaire) analizzato da Bourdieu ma anche quello tedesco (Stefan George), recentemente ricostruito da Christine Magerski. (Il che non impedisce che in altre fasi della storia del campo il rapporto tra etica ed estetica non possa declinarsi in altre forme). La postura di Kafka, che, nelle parole di Anders, «mostra il mondo visto dall'esterno» (*Kafka*, p. 51), non è nella sostanza diversa da quella di Flaubert (di cui Kafka era un grande ammiratore): «piazarsi con un balzo al di so-

pra dell'umanità intera e avere in comune con essa solo un rapporto di sguardo» (lettera a Louise Colet, 1853; cit. in *Le regole*, p. 174).

Quando Wendelin Schmidt-Dengler osserva che Anders, nel condannare Kafka sulla base della sua ambiguità (*Vieldeutigkeit*), condanna in realtà ogni possibilità di comunicazione letteraria ha ragione. Ma solo in parte, perché anche l'idea di Schmidt-Dengler, da lui espressa nel 1985 e tuttora dominante, secondo cui l'ambiguità sarebbe un fattore costitutivo e imprescindibile della comunicazione letteraria, va storicizzata. Non solo il *nomos* della produzione letteraria si è trasformato e si trasforma: con esso si trasforma anche lo sguardo dei lettori, in particolare di quelli più vicini alla produzione (recensori, critici, professori universitari). Prendere Kafka alla lettera, come fa Anders, che vede in lui prima un filosofo che uno scrittore, diventa una possibilità sempre più marginale entro le letture di Kafka considerate legittime. (Va però segnalata, in controtendenza, la lettura di Kafka data da Bourdieu nell'ultimo capitolo delle *Meditazioni pascaliane*, "L'essere sociale, il tempo e il senso dell'esistenza", che ha non pochi punti di contatto con l'analisi di Anders).

Una delle principali lotte che attraversano il campo letterario internazionale fin dalla sua costituzione è quella tra i portavoce di una lettura dei testi secondo criteri esclusivamente «letterari» (*literaturwissenschaftlich*, secondo Schmidt-Dengler) e chi invece sostiene, con Hegel, che «è il contenuto l'aspetto decisivo dell'arte, così come in ogni opera umana».

Con questa citazione dall'*Estetica* Cesare Cases concludeva, nel 1983, un saggio dedicato a *La critica sociologica*, nel quale passava in rassegna gli strumenti e i principali rappresentanti di questo «metodo» critico, allineando – nel solco tracciato da Hegel – Marx, Gramsci, Lukács, Benjamin e Adorno. Il comune denominatore dei loro indirizzi critici è lo sforzo di reagire, in nome di un umanesimo anticapitalista d'ispirazione marxista, a quella che veniva detta «divisione del lavoro», ovvero all'autonomizzazione dei singoli campi di produzione culturale. A un'arte che per la prima volta nella storia poneva il suo *primum* nella forma, lasciando cadere in secondo piano il contenuto e abdicando ad ogni funzione progressiva nei confronti della società, essi opponevano l'unità di contenuto e forma giungendo ora, con Lukács, a condannare in blocco qua-

si tutta la letteratura del Novecento sotto l'etichetta spregiativa di «avanguardia», ora, con Adorno, a esaltare proprio nell'«avanguardia» dei Kafka e dei Beckett l'ultima reale possibilità, *ex negativo*, di fare arte in un mondo completamente alienato.

In questa galleria, che oggi potremmo provvisoriamente completare con il nome di Pierre Bourdieu, spetta un posto anche a Günther Anders. Oggi il suo *Kafka* può essere utilmente letto come una presa di posizione non tanto *contro* uno scrittore, ma *per* una modalità di lettura dei testi letterari che abbia il coraggio di andare oltre l'aspetto strettamente letterario. «Prendere un autore sul serio – scrive Anders nell'introduzione – significa non parlare soltanto di lui; importante, infatti, è chi rappresenta altre cose e ha conseguenze per altre cose» (*Kafka*, p. 27).

Günther Anders (pseud. di Günther Stern, Breslavia 1902 - Vienna 1992), oggi noto soprattutto come ex marito di Hannah Arendt o cugino di Walter Benjamin, è secondo Costanzo Preve uno dei maggiori filosofi del Novecento. Ebreo assimilato, studia filosofia con Cassirer, Husserl e Heidegger ma interrompe l'abilitazione in seguito a un parere negativo di Adorno. Nel 1933 il suo nome viene trovato sull'agenda di Bertolt Brecht, sequestrata dalla Gestapo. Fuggito prima in Francia, trascorre poi diciassette anni negli Stati Uniti, dove esercita i mestieri più diversi, dall'interprete al cameriere, senza riuscire a integrarsi negli ambienti culturali del paese. Rientrato a Vienna nel 1950, continua a condurre vita appartata, assumendo un ruolo pubblico solo nella campagna antiatomica da lui promossa insieme a Robert Jungk. Tra il 1956 e il 1980 pubblica il suo *opus magnum*, *Die Antiquiertheit des Menschen*. Secondo Preve il pensiero di Anders è a tutt'oggi trascurato perché non conciliabile con le ideologie dominanti negli ultimi decenni, in virtù della radicale critica tanto alla «retorica della modernizzazione», appannaggio dello storicismo marxista, quanto «alla retorica della complessità» su cui si fonda la «chiacchiera» postmoderna. *Die Antiquiertheit des Menschen*, come gran parte dell'opera di questo «pensatore insopportabile», non è tradotto in lingua inglese.

### **Edizioni di riferimento**

*Kafka. Pro e contro*, a cura di Barnaba Maj, Macerata 2006, Quodlibet  
(*Kafka: pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München 1951, Beck).  
*Über Brecht*, in *Mensch ohne Welt*, München 1984, Beck, pp. 133-165.

### **Letteratura secondaria**

Bourdieu, Pierre: *Le regole dell'arte. Genesis e struttura del campo letterario* [1992], Milano 2005, Il Saggiatore.  
Id.: *Meditazioni pascaliane* [1995], Milano 1998, Feltrinelli.  
Cases, Cesare: *La critica sociologica* [1983], in *Il testimone secondario*, Torino 1985, Einaudi, pp. 300-312.  
Fuld, Werner: *Günther Anders*, in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1993, text + kritik.

- Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): *Günter Anders kontrovers*, München 1992, Beck.
- Magerski, Christine: *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871*, Tübingen 2004, Niemeyer.
- Mittner, Ladislao: *Kafka senza kafkismi*, in *Letteratura tedesca del Novecento*, Torino 1960, Einaudi, pp. 249-294.
- Portinaro, Pier Paolo: *Il principio disperazione. Tre studi su Günther Anders*, Torino 2003, Bollati Boringhieri.
- Preve, Costanzo: *Un filosofo controverso*, introduzione a Günther Anders, *L'uomo è antiquato I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino 2003, Bollati Boringhieri, pp. 9-27.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Ein Modell der Kafka-Rezeption: Günther Anders*, in *Was bleibt von Franz Kafka. Kafka Symposion Wien 1983*, hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien 1985, Braumüller, pp. 185-197.



Maria Fancelli

GOTTFRIED BENN, PROBLEMI DELLA LIRICA  
(PROBLEME DER LYRIK), 1951

In ogni ora,  
in ogni parola  
continua sanguina  
la ferita della creazione.

*In ogni ora*  
(G. Benn, da *Flutto ebbro*, trad. di A. M. Carpi)

Sulle circostanze esterne e sulle vicende che accompagnarono la stesura del testo benniano *Problemi della lirica*, conosciuto anche come discorso di Marburgo, sappiamo ormai quasi tutto. Le dettagliatissime note all'edizione completa delle opere di Benn, infatti, ci permettono di seguire agevolmente il processo di costruzione di quella che subito fu considerata da molti la nuova *ars poetica* delle prime generazioni postbelliche; e ci permettono altresì di vedere come un lavoro d'occasione, nato dall'invito del Rettore dell'Università di Marburgo a tenere una conferenza ai corsi estivi di quella università, si trasformò abbastanza rapidamente in un consistente saggio che era insieme una retrospettiva della poesia europea moderna, un bilancio della propria attività e, soprattutto, un'orgogliosa rivendicazione della potenza e della sovranità della lingua e della parola poetica.

Un discorso tanto sorprendente da colpire per primo lo stesso editore Max Niedermayer; il quale, ricevuto il manoscritto la mattina del lunedì 9 luglio 1951, lo lesse e lo spedì direttamente in tipografia, cosicché il testo a stampa era pronto già ai primi di settembre, tre settimane dopo l'affollata conferenza del 21 agosto;

usciva come edizione separata e, in quanto tale, con un certo rilievo, perché Benn era riuscito a vincere le incertezze del Limes Verlag, più propenso ad inserirlo nel già pianificato volume antologico *Essays* e a rilanciare in tal modo anche gli altri saggi in un orizzonte teorico rinnovato.

Che cosa aveva infiammato l'editore e che cosa aveva innescato quel processo di canonizzazione della poetica benniana, fino a fare dei *Problemi della lirica* un punto di riferimento, di discussione e di confronto per molti giovani e vecchi autori? (cfr., a questo proposito, Zagari, *Curriculum di un saggista*, pp. 361-391).

Nella lettera nella quale comunicava a Benn la sua decisione di andare subito in stampa, Max Niedermayer aveva scritto di essere stato colpito dal fatto che quel tema, così poco rappresentabile, aveva sfondato il recinto della poesia e aveva inglobato il mondo. Ma che cosa voleva dire, propriamente, inglobare il mondo?

Per rispondere a questa domanda è forse opportuno fare un passo indietro e, seguendo proprio le dettagliate note dell'edizione Klett-Cotta nonché le fonti epistolari e testimonianze dirette, ripercorrere nei tratti essenziali le fasi di stesura del discorso di Marburgo e la sua prima ricezione. Non senza avere ricordato che il Benn del 1951 usciva dalla lunga esperienza del doppio divieto di pubblicazione – prima da parte nazista e poi da parte alleata –, ma era comunque ormai «una venerata istituzione» (Baioni, *Introduzione*, p. XV). Aveva vissuto anni di solitudine, di frustrazione e di dolori personali, fra cui il suicidio della sua seconda moglie Hertha von Wedemeyer nel 1944. A Berlino egli aveva ancora davanti a sé tutto il desolato panorama di rovine e di morte lasciato dalla guerra.

In questo quadro di disfatta storica e di progressiva riemersione personale l'idea di accettare l'invito del Rettore di Marburgo è presente da subito nelle lettere a Oelze e alla figlia; non solo perché a Marburgo il poeta aveva trascorso i primi due semestri della sua vita universitaria e a quella sede era evidentemente legato da molti ricordi; ma soprattutto perché l'invito era comunque un importante e pubblico riconoscimento, un'occasione di rilancio, e un modo di ripensare e di riproporre le proprie scelte, nel momento in cui tanti intellettuali e scrittori erano impegnati in un'opera di coraggiosa autocritica, di autocoscienza e di ricostruzione del tes-



suto morale della Germania disfatta – si pensi in modo particolare al Gruppo 47.

La risposta al Rettore fu per questo subito positiva anche se l'attivazione vera e propria sarebbe cominciata soltanto nel marzo del 1951 per concludersi il 5 luglio, allorché Benn scrisse all'amico Oelze di avere finito il lavoro e di tornare finalmente a vivere una vita normale. Anche da parte sua, dunque, c'era la percezione di un impegno fuori dall'ordinario che lo aveva assorbito pienamente e distolto dall'ordine quotidiano. Se ci chiediamo in che direzione era andato il suo lavoro nei cinque mesi nei quali il poeta dice di non aver vissuto una vita normale vediamo, fin dalle prime pagine dei *Problemi della lirica*, che l'arco delle letture preparatorie è stato effettivamente molto ampio e che molte di quelle letture vi erano state variamente travasate. Tutta la parte iniziale, infatti, è un panorama dall'alto della lirica europea moderna e una sorta di introduzione, ovviamente sintetica, ai problemi della contemporaneità; nella quale il poeta Benn si reinterroga su antenati e maestri, pone lo sguardo sul lungo percorso che lo ha preceduto e alla fine redige un profilo storico molto suggestivo, in gran parte fatto di citazioni, autocitazioni e dotti rimandi.

Non molti anni dopo Reinhold Grimm, autore di un illuminante e ineludibile studio sui *Problemi della lirica*, dimostrava con dovizia di particolari come Benn avesse compiuto quel travaso: le citazioni erano spesso di seconda mano o in traduzione, molte fonti non venivano citate, la conclamata *ars poetica* era fatta in grandissima parte di pezzi propri e altrui, e niente vi sarebbe stato che non fosse già stato scritto e pensato da qualche parte. Il saggio di Grimm era del 1967, ma nel 1977 gli fu aggiunta una breve appendice nella quale si rincarava la dose e si smontava perfino una delle più fortunate formule benniane, *trunken zerebral*; questa, infatti, sarebbe stata solo la disinvolta variante di un passo di Schelling, laddove si affermava che il segreto della vera poesia era di essere contemporaneamente *trunken und nüchtern*. Il germanista invitava perfino a valutare con cautela la misura stessa del successo, ivi compresa l'approvazione extra-nazionale di Thomas Stearn Eliot il quale, a suo avviso, non poteva fare altro che lodare i *Problemi della lirica*, dal momento che essi ricalcavano in gran parte le sue stesse posizioni.

Reinhold Grimm non è stato certo il solo a dire che la singolare *ars poetica* non era farina nuova. Anche l'allora poeta sperimentale Peter Rühmkorf nel 1957, un anno dopo la morte di Benn, aveva scritto più o meno lo stesso, lamentando perfino una certa tendenza alla volgarizzazione pedagogica; ma aggiungeva però che, a differenza dei molti intellettuali compromessi col nazismo e in cerca di riabilitazione, Benn mostrava una sua superiore integrità e un suo formato: e che egli faceva l'effetto di uno strano ibrido «tra un angelo caduto e una stella che sorge» (Rühmkorf, *Lyrik-Schlachthof*, p. 19). Una suggestiva definizione che coglieva molto bene la doppia valenza della poesia benniana e della sua fortuna.

Tuttavia, né le ben documentate indagini di Reinhold Grimm, né le parole di Rühmkorf, nonché analoghe prese di posizioni di altri (cfr. Gerth, *Absolute Dichtung?*, p. 244), sono andate molto oltre la registrazione del carattere combinatorio e metamorfico dei *Problemi della lirica*, nel frattempo largamente accertato. Non solo, ma se vogliamo, la tendenza al riuso e al rimontaggio del materiale poetico e poetologico, proprio e altrui, è stata una costante della poesia di Benn; per cui l'operazione critica ancora oggi necessaria è piuttosto quella di chiarire da un lato le modalità della riscrittura nello specifico contesto della conferenza, dall'altra le ragioni di tanta risonanza in presenza di contenuti in gran parte già noti.

Se proviamo, dunque, a rileggere il testo da questo punto di vista, possiamo cominciare da un caso particolarmente emblematico: quello, per esempio, che riguarda il carattere intellettuale e riflessivo della poesia moderna, tema chiave in tutta l'opera di Benn, ripreso con speciale enfasi proprio all'inizio della conferenza. Per dire che la lirica moderna ha avuto in Francia il proprio centro di irradiazione e in Gérard de Nerval e Mallarmé i padri riconosciuti; che essa è un prodotto eminentemente «artistico», legato «all'idea di coscienza e di controllo critico» e contraddistinto da un'intima relazione tra poesia e fenomenologia della composizione. Il poeta moderno è colui che è profondamente interessato alla produzione, alla costruzione artificiale, al processo creativo, come avrebbe fatto soprattutto Valéry, «nel quale la contemporaneità dell'attività poetica e di quella introspettiva-critica giunge al confine dove l'una e l'altra si compenetrano» (*Problemi della lirica*, p. 268). Come

si vede, si tratta di affermazioni che non colpiscono certo per il loro carattere di novità; del resto Hugo Friedrich, autore di un libro notissimo sulla «struttura» della poesia moderna uscito nel 1956, aveva detto addirittura che in tutta la prima metà del secolo niente di sostanzialmente nuovo si era prodotto sul piano poetologico (Friedrich, *La lirica moderna*, p. 162).

Tornando al saggio benniano, tuttavia, la percezione di molti di trovarsi di fronte ad una *ars poetica* nuova doveva venire da altri fattori: e questi erano, assai verosimilmente, il montaggio estraniante di vecchi enunciati in uno specifico contesto sui problemi della poesia, l'uso di termini e clausole di forte impatto che avevano come effetto una suggestiva risemantizzazione di tutto il suo discorso e, non ultimo, il momento storico in cui il vigoroso discorso di Marburgo veniva pronunciato.

Proviamo a fare un esempio: la parola *Artistik* (artisticità), di ascendenza nietzscheana, entrata da tanti anni nel gergo benniano, veniva riusata con una diversa e più efficace strategia espositiva e argomentativa. Non a caso, proprio in merito a questa parola Hugo Friedrich aveva scritto con chiaro riferimento al discorso di Marburgo che: «Benn ha riportato in onore il concetto di artisticità, definendo con esso quella volontà stilistica e formale che ha una sua propria verità, superiore alle verità dei contenuti» (p. 183). Giuliano Baioni è stato ancora più esplicito quando ha detto che delle tante formulazioni di questo concetto, date da Benn nel corso della sua opera, la più esauriente è forse quella contenuta in *Problemi della lirica*, laddove si legge che artisticità «è il tentativo dell'arte, in mezzo alla generale decadenza dei contenuti, di vivere se stessa come contenuto e di formare da questa esperienza un nuovo stile; è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza: la trascendenza del piacere creativo» (Baioni, *Introduzione*, p. XV).

A noi sembra che proprio nelle ultime parole della frase si produca un efficace scarto di senso sia nella formulazione, sia nei contenuti. Se proviamo, infatti, a immaginare l'effetto che poteva fare nell'anno 1951, davanti al cumulo di macerie che era ancora la Germania e di fronte all'enorme sforzo di autocritica di tanti tedeschi, rivendicare come contrassegno distintivo della poesia moderna la volontà di forma, l'estasi, l'ebbrezza e il piacere dell'atto crea-

tivo, è evidente che le antiche parole come *Artistik* o *schöpferische Lust* trovassero proprio in quel drammatico orizzonte di attesa una nuova eco, suonassero per molti come una liberazione e come una legittimazione a fare ancora poesia, come il ritrovamento di qualcosa che si era dimenticato o rimosso e di cui non si osava più parlare.

La stessa strategia di risemantizzazione e di rilancio degli elementi portanti della sua visione poetologica si può registrare nella parte centrale del saggio. Qui infatti, dopo aver tracciato il breve profilo storico e avere in qualche modo esibito una genealogia molto illustre, Benn riproponeva le linee essenziali della sua concezione estetica, organizzandola in tre punti distinti, in modo che il pubblico potesse seguirlo. Si rendeva conto, Benn, che gli ascoltatori non avevano ancora capito che aspetto avesse la poesia lirica del suo tempo. E, poiché nemmeno lui in fondo lo sapeva tanto bene, provava a dire ciò che la poesia moderna non era, perché fosse subito possibile riconoscerla. A questo fine elencava quattro famosi sintomi diagnostici utili a valutare il grado di inautenticità e non modernità di un testo poetico: la separazione tra oggetto e soggetto poetante; l'uso della preposizione comparativa «come»; il ricorso ad una scala cromatica modellata su un presunto vero; il tono serafico come segno della mancanza di ogni rapporto con il reale. In presenza di questi sintomi si poteva essere certi di non avere davanti una poesia moderna. Era questo il primo punto.

Il secondo punto concerneva di nuovo quel processo creativo per il quale si era invocata una nuova trascendenza, e anche qui Benn usava formule di grande impatto per descriverlo: all'origine dell'atto poetico ci sarebbe stato «sempre un oscuro germe primario, una materia psichica» (*Problemi della lirica*, p. 280); al centro l'immenso patrimonio latente delle parole; infine il prodotto artistico obbligato nel suo assetto finale, la coazione della parola ad esistere, la messa in forma di una materia che preesisteva in un suo ordine dato. Un ordine che solo il poeta sa riconoscere e un filo d'Arianna che solo il poeta possiede.

Il terzo punto era la definizione e la funzione della parola poetica; è qui che Benn compie lo sforzo più alto, recupera e riformula i passi davvero memorabili del suo lungo esercizio di poeta e di saggista. Non può che autocitarsi, e così riprende un saggio del

1923, *Das lyrische Ich*, nel quale aveva formulato forse la prima volta con chiarezza la poetica dello spirito costruttivo, ne estrapola lunghi pezzi interi e li salda imperiosamente al suo nuovo discorso. Rafforza e perfeziona con rinnovato vigore il suo feticismo della parola e del verso, l'idea del suo potere fallico, del suo turgore, della sua misteriosa potenza: «Parole, parole – sostantivi! Basta che aprano le ali, e dal loro volo cadono millenni. [...] Botanica e geografia, popoli e paesi, tutti i mondi così perduti per la storia e per la sistemica, qui il loro fiorire, qui il loro sogno – ogni leggerezza, ogni malinconia, ogni disperazione dello spirito si fanno sentire a partire dagli strati di una sezione trasversale di concetto» (*Problemi della lirica*, p. 284). Battono le ali e dal loro volo cadono millenni, sono sedimentazione e accumulo.

Il discorso di Marburgo, aveva ragione l'editore Niedermayer nella lettera citata all'inizio, sembrava davvero inglobare il mondo, in una visione quasi cosmogonica. Dal suo sapere medico-scientifico discendevano anche quelle intonazioni antropologiche finora poco studiate, ma che sono tuttavia presenti in tutta la produzione saggistica e costituiscono probabilmente l'elemento davvero distintivo della poetica benniana, il vero scarto anche rispetto alla sua fonte suprema che è la filosofia e la prosa di Friedrich Nietzsche, la differenza rispetto a tutte le poetiche che si susseguono tra il 1950 e il 1960. Lo aveva ben capito Giuliano Baioni quando scriveva che «al pari dell'antropologo culturale Benn ricerca nella sua poesia il principio formale o costruttivo dell'invariante antropologica che determina le varianti delle diverse culture; e come l'antropologo, egli rifiuta l'idea dell'evoluzione e ne soffre angosciosamente il tempo che condanna come mero processo di morte e di dissoluzione» (Baioni, *Introduzione*, p. XXIX).

In questo modo, descrivendo la potenza della parola poetica come una stratificazione di senso nell'arco grande dei tempi geologici, Benn invitava a guardare la sostanza antropologica, le vicissitudini della storia nella lunga durata, riduceva di fatto lo spazio del recente passato, dislocava gli ascoltatori oltre le rovine e il tempo storico; dava l'idea di una poesia che è esercizio e artificio, lavoro e scavo, evocazione e montaggio, estasi, piacere e godimento, invarianza di strati profondi.

Perciò a dispetto di tutti i prelievi, autoprelievi e citazioni, se

non fu *ars poetica* perché non dava contenuti nuovi e nuove regole, *Problemi della lirica* fu però consapevolezza piena dei problemi del momento e valutazione dell'effetto sull'ascoltatore, strategia di sopravvivenza, rivendicazione della potenza del processo creativo, non umile professione di fede davanti «a masse in attesa di redenzione», come mesi prima aveva detto Max Rychner, in una lettera del 22 settembre 1950.

Si potrebbero citare altre formule e altri passi memorabili di questo saggio, nonché il loro effetto particolarissimo in quell'agosto 1951 a Marburgo: soprattutto la famosa definizione della poesia assoluta come poesia non rivolta a nessuno, senza fede, senza speranza, con il suo disperato carattere monologico e anacoretico. Anche a questo proposito sarebbe opportuno poter ampliare la nostra riflessione; ma forse basterebbe leggere bene le citazioni cristallizzate dall'uso e dalla loro stessa suggestività. Basterebbe, anzi, rileggere per intero la definizione di poesia assoluta contenuta alla fine del saggio benniano, per capire che poesia assoluta non è solo rescissione di ogni altro valore che non sia quello dell'assetto formale e dei suoi significanti. Essa è anche dolore, leggiamo, vicissitudine, ferita, esperienza tragica:

Da tutto ciò viene la poesia che forse raccoglie una di queste ore lacerate -: la poesia assoluta, la poesia senza fede, la poesia senza speranza, la poesia non diretta ad alcuno, la poesia di parole che voi montate in maniera affascinante. E, per dirlo ancora una volta, chi non vuole scorgere, anche dietro questa formulazione, altro che nichilismo e lascivia, non si avvede che dietro fascino e parole ci sono ancora abbastanza oscurità e abissi dell'essere da soddisfare il più profondo pensatore, che in ogni forma che affascina vivono a sufficienza sostanze di passione, natura ed esperienza tragica (*Problemi della lirica*, p. 294).

Due mesi dopo il discorso di Marburgo Benn riceveva il premio Büchner, che nove anni più tardi sarebbe andato a Paul Celan. Questi, in un celebre discorso di ringraziamento intitolato *Il meridiano* (*Der Meridian*) avrebbe accostato o, meglio, contrapposto a quella di Benn la sua ancor più ardua e dolente riflessione poetologica, tracciando l'idea di una poesia che ha «necessità di andare a un incontro con il mondo». Ma la vera differenza tra il discorso

di Marburgo di Benn e il discorso di Darmstadt di Celan stava nel fatto che il primo rispondeva ad un'esigenza di persuasione, di salvezza e di riaffermazione di sé, mentre il secondo rispondeva ad un bisogno di introspezione, di spoliamento, di dedizione e di abbandono al proprio rischio. Due grandi voci in un decennio pieno di fervori, di interrogazioni, di drammatiche testimonianze personali, alla vigilia del quale era stata pronunciata la famosa interdizione di Adorno a fare poesia dopo Auschwitz. È nell'orizzonte di quel decennio che si devono pensare ancora oggi i *Problemi della lirica* del medico e poeta Gottfried Benn, come uno dei luoghi più avanzati della riflessione poetologica del Novecento e come parte viva di un dibattito molto alto sulla poesia, quale non si sarebbe più avuto per molti anni a venire.

Gottfried Benn nasce nel 1886 a Mansfeld, un paese del Meclemburgo. Figlio di un pastore protestante, abbandona lo studio della teologia e della filosofia per dedicarsi alla medicina presso l'Accademia militare Kaiser Wilhelm di Berlino. Si laurea nel 1912 e, congedatosi dall'esercito, entra come anatomo-patologo nell'ospedale di Charlottenburg-Westend. Nel marzo dello stesso anno pubblica il ciclo poetico *Morgue*, che lo eleva ad importante esponente del movimento espressionista. Ad esso segue, l'anno successivo, la raccolta *Söhne* (Figli). Allo scoppio della guerra è inviato come medico militare in Belgio. Dall'esperienza in un ospedale per prostitute luetiche nasce il saggio *Cervelli*. Nel 1917 esce *Fleisch. Gesammelte Lyrik* (Carne. Tutta la lirica). Al 1920 risale invece il saggio *L'io moderno*. Nel 1932 Benn è eletto membro dell'Accademia prussiana delle arti. Nel 1933 aderisce alla politica culturale del nazionalsocialismo ma l'anno successivo prende le distanze dal regime. Bollato come artista "degenerato" a causa dei suoi legami con l'espressionismo, decide di ritirarsi a vita privata. Nell'isolamento scrive, tra l'altro, *Poesie Statiche*, *Flutto ebbro*, *Frammenti*, *Distillazioni* e testi in prosa. Nel 1951 ottiene il Premio Büchner. Muore a Berlino nel 1956.

### Edizioni di riferimento

*Problemi della lirica*, trad. it. di Luciano Zagari, in *Lo smalto sul nulla*, Milano 1992, Adelphi, pp. 266-306 (*Probleme der Lyrik*, in *Sämtliche Werke*, Bd. IV: *Prosa*, hrsg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 2001, Klett-Cotta, pp. 9-44).

*Flutto ebbro*, trad. it. di Anna Maria Carpi, Parma 1989, Guanda (*Trunkene Flut*, Wiesbaden 1949, Limes Verlag).

### Letteratura secondaria

Baioni, Giuliano: *Introduzione a Gottfried Benn, Poesie statiche*, Torino 1972, Einaudi (ristampato in *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Fancelli, introduzione di Claudio Magris, Roma 2006, Edizioni di storia e letteratura).

Capriolo, Paola: *L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Milano 1986, Bompiani.



- Dyck, Joachim: *Der Zeit-Zeuge. Gottfried Benn 1929-1949*, Göttingen 2006, Wallstein.
- Friedrich, Hugo: *La lirica moderna*, Milano 1958, Garzanti (*Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, Rowohlt).
- Gerth, Paul: *Absolute Dichtung? Zu einem Begriff in der Poetik Gottfried Benns* (1968), in *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt a. M. 1987, Fischer, pp. 240-260.
- Grimm, Reinhold: *Die problematischen 'Probleme der Lyrik'* (1967), in *Gottfried Benn*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 206-239.
- Lethen, Helmut: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*, Berlin 2006, Rowohlt.
- Meli, Marco: *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di G. Benn*, Pisa 2006, ETS.
- Rühmkorf, Peter (Pseud.: Leslie Meier): *Lyrik-Schlachthof* (1957), in *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986*, cit., pp. 19-23.
- Zagari, Luciano: *Curriculum di un saggista*, in Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 361-391.



Chiara Sandrin

MARTIN HEIDEGGER, IL LINGUAGGIO NELLA POESIA  
(DIE SPRACHE IM GEDICHT), 1953

... und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen  
müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist.

Georg Trakl a Erhard Buschbeck, 1911

Publicato per la prima volta nel 1953 nella rivista «Merkur» con il titolo *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichts*, il saggio è considerato come uno dei più densi e problematici tra gli scritti heideggeriani (cfr. Derrida, *Heidegger*, p. 106). Esso raccoglie idee e riflessioni maturate in un quarantennio di costante interesse per Trakl, la cui importanza era stata riconosciuta da Heidegger fin dal 1912, dopo la lettura delle poesie pubblicate nella rivista «Der Brenner» (carteggio con H. Arendt, p. 137). Si tratta di uno dei nodi fondamentali intorno a cui si sviluppa, entro l'arco degli anni Cinquanta del Novecento, la filosofia del linguaggio heideggeriana, nella sua stretta connessione con il problema dell'essere. Tra il 1950 e il 1959, Heidegger scrive infatti una serie di saggi sul linguaggio, intitolati nell'ordine cronologico: *Die Sprache* (1950), *Aus einem Gespräch von der Sprache* (1953/54), *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht* (1953), *Das Wesen der Sprache* (1957/58), *Das Wort* (1958), *Der Weg zur Sprache* (1959), tutti raccolti nel volume *Unterwegs zur Sprache* del 1959. Già il primo saggio del 1950, sebbene non contenga un'esplicito riferimento al rapporto tra pensiero e poesia, fornisce un'indicazione del modo in cui, secondo Heidegger, il pensatore debba porsi il problema del linguaggio, che manifesta già subito una propria specifica priorità nei confronti dell'uomo: il dire del linguaggio, infat-

ti, precede il dire dell'uomo, che non sarebbe in grado di parlare, se prima il linguaggio stesso non gli parlasse. Il linguaggio parla all'uomo attraverso le cose che vengono dette e in queste cose dette viene custodito, senza che tuttavia il suo dire si esaurisca in esse. Si tratta allora di cercare il dire del linguaggio all'interno di ciò che viene detto, ma più ancora di porsi in ascolto di quanto resti non detto. L'ascolto del non detto si impone soprattutto in presenza del dire più puro del linguaggio, di quella poesia che parli con le parole dell'origine.

Il rapporto tra poesia e pensiero è esplicitamente affrontato nel saggio del 1957, *Das Wesen der Sprache*, come rapporto tra due istanze del tutto diverse l'una dall'altra e tuttavia reciprocamente vicine. La loro vicinanza anzi – è questa l'ipotesi di Heidegger – si cela proprio «nell'amplissimo divergere del loro dire» (*L'essenza del linguaggio*, in *In cammino*, p. 154). Proprio nel loro procedere parallelo, e secondo un movimento che tende a una intersezione nell'infinito, poetare e pensare

sono tenuti distinti l'uno dall'altro, ciascuno entro la propria oscurità, da una differenza sottile ma chiara. Poetare e pensare non sono separati, se per separazione si deve intendere distacco irrelato. Le parallele si intersecano nell'in-finito, in un'intersezione che non sono esse a produrre. È grazie a tale intersezione che si delinea il profilo che ne segna l'affinità essenziale. Quella delineazione è la cesura. Tale cesura, disgiungendo poetare e pensare, ne origina insieme la prossimità. [...] La vicinanza che avvicina è essa stessa l'evento in virtù del quale poetare e pensare vengono costituiti nella loro propria essenza (pp. 154-155).

L'articolazione degli argomenti all'interno de *Il linguaggio nella poesia* si sviluppa in una successione di tre momenti, indicati sinteticamente come: a) l'indicazione del luogo, b) l'osservazione del luogo, c) la riflessione sul luogo del poema. Le tre sezioni del saggio sono introdotte da una breve premessa che mette a fuoco i punti fondamentali della discussione:

- il significato della parola *Erörterung*, da cui il saggio trae il titolo
- l'unicità del poema da cui muove il poeta
- il fondo inespresso del poema

- il colloquio del pensiero con la poesia
- il problema dell'ascolto del poema.

Il secondo argomento – «Ogni grande poeta compone movendo da un unico poema» (*Il linguaggio nella poesia*, p. 45) – si intreccia con la tesi portante del saggio, vale a dire con il principio ermeneutico-poetologico di una lettura del poema tesa ad scoprirne il «luogo». Ed è dunque su questo stesso principio che Heidegger richiama subito l'attenzione (per l'edizione italiana del saggio heideggeriano da lui curata, Alberto Caracciolo sceglie di non tradurre *Erörtern* ed *Erörterung* nel loro significato corrente, rispettivamente, di «discutere» e «discussione», né di accogliere i diversi suggerimenti di altri traduttori, che adottano per il verbo soluzioni come «situare», «collocare», ma di lasciare che la «traduzione della parola risulti dalla chiarificazione che ne verrà dallo stesso discorso heideggeriano»):

*Erörtern* vuol dire qui per prima cosa: indicare il luogo (*Ort*). E poi significa: osservare il luogo. Ambedue le cose: osservare il luogo e indicare il luogo sono i passi fondamentali per una *Erörterung* [...]. L'esito di questa domanda è, come si addice al cammino del pensiero, una domanda. Tale domanda chiede dove si collochi quel luogo. La *Erörterung* parlerà di Georg Trakl null'altro di lui considerando se non il luogo della sua poesia (p. 45).

Diversamente dai cicli di lezioni dedicate alla poesia di Hölderlin, concentrati su un unico poema, in questo saggio su Trakl Heidegger sceglie di citare una serie di versi tratti dall'intera opera poetica, dissezionata secondo una «strategia della frammentazione» (Fotì, *Heidegger*, p. 15) che alla fine del processo interpretativo ottiene come risultato una nuova composizione, punto di incontro di poesia e pensiero. Un tale modo di procedere è subito indicato dallo stesso Heidegger come arbitrario; tuttavia, egli aggiunge, «la scelta è guidata da un intento preciso: portare la nostra attenzione, quasi d'un balzo, al luogo del poema» (*Il linguaggio nella poesia*, p. 47). Nella prima parte del saggio il luogo è solo indicato, osservato dalla prospettiva dell'estraneità, della separatezza. Il primo verso citato, «Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden» (L'anima è qualcosa di straniero sulla terra), conduce subito al cuore della lettura heideggeriana della poesia di Trakl, osservata come tutta imperniata

sulla figura dello straniero peregrinante. Interpretando il termine *fremd* come derivato etimologicamente dall'antico alto tedesco *fram*, «in cammino verso», Heidegger legge l'estraneità dell'anima sulla terra non nella prospettiva di una sua appartenenza a una patria ultraterrena, intesa platonicamente come l'unica dimensione davvero esistente, e quindi come il luogo in cui essa ambirebbe ritornare, ma nella prospettiva di una coincidenza dell'essenza dell'anima con la sua ricerca della terra:

Il poeta chiama l'anima 'qualcosa di straniero sulla terra'. Ma è proprio la terra il luogo in cui il suo andare ancora non è potuto giungere. L'anima *cerca* la terra, non la fugge. Proprio nell'essere in cammino alla ricerca della terra, per potervi poeticamente costruire e dimorare così soltanto salvando la terra *come* terra, l'anima realizza la propria essenza (p. 48).

Il passo successivo, nella seconda parte del saggio, cerca «di investigare il luogo finora solo indicato, così da portarlo a migliore evidenza» (p. 56). Il luogo del poema di Trakl è secondo Heidegger il luogo compiuto della *Abgeschiedenheit*, della «dipartenza». Per raggiungerlo è necessario seguire «il sentiero dello straniero e chiederci: chi è il dipartito? Quale è la regione dei suoi sentieri?» (p. 57). Heidegger risponde subito alla seconda domanda riprendendo l'ultimo verso del *Gesang des Abgeschiedenen* (*Canto del dipartito*), in cui si nominano «die mondenen Pfade der Abgeschiedenen» (i sentieri lunari dei dipartiti), che gli suggeriscono di affermare che «i sentieri si snodano attraverso l'azzurro della notte» (p. 57). Per rispondere alla prima domanda, che chiede *chi* sia il dipartito, dopo aver ricordato che in tedesco *die Abgeschiedenen* sono anche i morti, Heidegger ricorre a tre versi tratti da tre punti diversi della lirica *Psalm*: «Der Wahnsinnige ist gestorben» – «Man begräbt den Fremden» – «In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen» (Il folle è morto – Seppelliscono lo straniero – Nella sua tomba il bianco mago gioca con le sue serpi). Il bianco mago è per Heidegger il morto che «*vive* nella sua tomba [...] in così tranquillo raccoglimento, da poter giocare con le sue serpi» (p. 57). E il morto è quello stesso folle del primo verso citato. Proprio sul significato dei termini «morto» e «folle» Heidegger però si sofferma, cercando le ragioni della loro reciproca comunanza.

Il morto è il folle (*der Wahnsinnige*). Significa, questo termine, demente? No. Follia (*Wahnsinn*) non vuol dire un pensare che fantastica cose insensate. *Wahn* deriva dall'antico alto tedesco *wana* e significa: senza. Il folle pensa (*sinnt*); anzi pensa come nessun altro: non però con la logica degli altri. Egli ha un altro modo di pensare. *Sinnen* significa originariamente: viaggiare, tendere a, prendere una direzione; la radice indogermanica *sent* e *set* significa 'via'. Il dipartito è il folle in quanto è in cammino per qualche altro luogo (p. 57).

L'identificazione della figura del dipartito con quella del folle come conseguenza del fatto che il folle, *der Wahnsinnige*, è colui che va verso un altro luogo, riconduce al tema dell'estraneità dell'anima e dunque alla ricerca della terra come luogo dell'anima: anche il morto – il dipartito, lo straniero – vive in quella stessa quiete di un mattino che attende il futuro. Come Elis, il fanciullo che, «morendo, è passato nel mattino», lo straniero è il «non nato»:

Elis non è un morto che si decompone, giuntagli la morte alla sera della vita. Elis è il morto che passa e vive nel mattino. Questo straniero dispiega il vero essere dell'uomo portandosi agli inizi di ciò che ancora non è giunto a gestazione (antico alto tedesco *giberna*). Quel momento più quieto e perciò più acquietante, costitutivo dell'essenza dei mortali, ma non ancora giunto a gestazione, il poeta lo chiama il non nato (*das Ungeborene*) (p. 59).

Il nesso che qui si stabilisce tra la figura del dipartito e quella del folle va ricondotta al concetto heideggeriano della *Ver-rückung* (spostamento), che indica una condizione di dislocamento dell'uomo rispetto al proprio consueto essere al mondo, una condizione che gli consente di interpretare la propria esistenza in un senso radicalmente diverso da quello della semplice appartenenza agli esseri viventi e razionali.

Nella condizione del *Ver-rückter* – che non va naturalmente confusa con l'accezione corrente di un «*verrücktwerden*» (impazzire), ma tenendo presente il legame che nella lingua tedesca si stabilisce tra i termini *verrücken*, *verrückt*, *Verrücktheit*, («spostare», «spostato» nel senso di folle, «follia») e i termini *entrücken*, *Entrücktheit*, che indicano lo spostamento come «allontanamento», «rapimento estatico» – l'uomo osserva la propria condizione nella

prospettiva di una diversa consapevolezza, quella del *Sein zum Tode* (essere per la morte) heideggeriano, indispensabile passaggio sulla via del raggiungimento dell'essenza dell'uomo in quanto *Da-sein*. Come accade per il non nato Elis, anche il dipartito «custodisce e serba la quiete della fanciullezza per il futuro risveglio del genere umano» (p. 59).

La poesia di Trakl chiama dunque alla dipartenza, che è il luogo cercato, in un senso che, colto nell'attualità del suo «non essere più» e del suo «non essere ancora», assume valore escatologico. Il carattere polisenso del linguaggio poetico deriva secondo Heidegger proprio dal fatto che il suo dire proviene «sempre insieme e da ciò che nel distacco si lascia e da ciò cui il distacco destina» (p. 74). E proprio il carattere mobile di questo linguaggio in cammino chiede un ascolto attento a quella che Heidegger chiama la «*zweideutige Zweideutigkeit*», «l'ambiguità ambigua» della poesia. La complessità del discorso trakliano, resa evidente attraverso i molteplici riferimenti ai diversi testi citati nel saggio heideggeriano, viene dapprima raccolta sotto il segno binario dell'ambiguità.

«Verde» è il disfacimento e il fiorire; «bianco» il pallore e la purezza; «nero» la tenebra che occulta precludendo e l'oscurità che cela custodendo; «rosso» la corposità del vermiglio e la delicatezza del rosa; «argenteo» è il pallore della morte e lo scintillio delle stelle. «Oro» è lo splendore del vero e il «ripugnante riso dell'oro» (p. 74).

Tuttavia, se, nella poesia di Trakl, il molteplice significato dei colori, o la ricorrenza di parole come crepuscolo e notte, tramonto e morte, spirito e Dio, è inizialmente «solo» ambiguo, questa ambiguità – la pluralità dei significati – presa nel suo insieme, non è che l'espressione parziale di un'interrezza coincidente con quel nucleo più interno che è il luogo, l'unico motivo che sta a fondamento del suo poema. L'impianto binario su cui Heidegger imposta la propria interpretazione della poesia di Trakl, riconducibile allo schema fondamentalmente bipolare dell'ermeneutica heideggeriana, riduce dunque dapprima la pluralità dei significati a due sfere: il detto (nella sua tonalità polifonica) e il non detto, e poi, sulla base di questa riduzione, si spinge ad osservare il carattere necessariamente univoco della poesia.



Nella sua lettura Heidegger sottolinea infatti, più che in qualunque altra sua lettura di poeti, l'assoluta univocità, il rigore impareggiabile del linguaggio poetico trakliano:

Il rigore del tutto particolare del linguaggio di Trakl, per natura denso di una molteplicità di significati, è, in un senso più alto, così univoco da risultare infinitamente superiore anche ad ogni esattezza tecnica che possa essere raggiunta da un concetto la cui univocità sia quella propria della scienza (p. 75).

Il numero singolare, *Gedicht*, con cui Heidegger indica nel sottotitolo del saggio l'oggetto della sua analisi, la ricerca del luogo «del poema» di Trakl (*eine Erörterung seines Gedichts*), è dunque già un'indicazione programmatica:

La polifonia del poema trakliano proviene da un punto unificante, cioè da una monodia, che, in e per sé, resta sempre indicibile. La molteplicità di significati propria di questo dire poetico non è l'imprecisione di chi lascia correre, bensì il rigore di chi lascia essere, di chi si è impegnato nella disciplina del «retto contemplare», docilmente conformandosi alla sua legge (p. 75).

L'accostamento del linguaggio poetico trakliano a quello musicale è suggerito in più punti del saggio, in un senso che si precisa sempre più decisamente quanto più si precisa il significato del rapporto tra silenzio e suono, che implica il rapporto tra il suono e l'ascolto. Alla domanda: «*Was heißt Dichten?*» Heidegger risponde:

Comporre poesia significa: dire di nuovo, [ripetere] cioè il suono, partecipato, dello spirito della dipartenza. Comporre poesia, prima di diventare un dire nel senso del pronunciare, per la maggior parte del tempo è solo un ascoltare. La dipartenza assume dapprima l'ascoltare entro il proprio suono, affinché questo suono possa risuonare attraverso il dire in cui esso riecheggia. Il linguaggio di questo dire diventa così un ridire, diventa: poesia. Quello che [nella poesia] viene detto custodisce il poema nel suo essere essenzialmente non detto (p. 75; trad. mia).

Il suono (*Wohllaut*) cui Heidegger fa riferimento è costitutivo del-

la poesia trakliana e va ricondotto alla radicale tensione verso il dire autentico che la caratterizza. Più che di una ricerca di eufonia, si tratta del tentativo di creare una sonorità, una corrispondenza armonica di suoni in cui sia possibile riconoscere l'attesa di quanto resti ancora taciuto. L'operazione ermeneutica di Heidegger restringe dunque l'ambito della sua indagine al luogo che per sua essenza precede ogni dire. Si riconosce in questo modo di procedere – e in generale nell'impostazione dell'intero saggio – l'importanza che Heidegger ha sempre attribuito alla mistica di Meister Eckhart, individuata come «il punto d'inizio della filosofia tedesca» (*Hölderlins Hymnen*, p. 123) e ricordata fino agli anni estremi per lo straordinario arricchimento che la lingua tedesca ne ha tratto (Appelhans, *Poetologie*, pp. 313 e ss.; cfr. anche il carteggio con H. Arendt, p. 274). È da questo patrimonio di possibilità retoriche che Heidegger ricava proprio il termine *Abgeschiedenheit*, così importante all'interno del saggio, e riconducibile al titolo di un trattato di Meister Eckhart, dove con *Abgeschiedenheit* si intende la condizione preliminare per la *unio mystica*. Il concetto di *Abgeschiedenheit* indica inoltre per Meister Eckhart – che in Dio vede «ein wort, ein ungesprochen wort» (una parola, una parola non pronunciata) – quella regione di parole non pronunciate in cui Dio si trattiene (Meister Eckhart, *Werke*, p. 569; cfr. Appelhans, *Poetologie*, pp. 314-315) e che sembra coincidere con il luogo cercato nel saggio heideggeriano, quel «Wohllaut des Geistes der Abgeschiedenheit» indicato come il dire poetico. Questo dire, che è eco e ascolto e che si sforza di liberarsi in modo sempre più deciso di ogni elemento soggettivo, diventa per Heidegger la possibile alternativa al soggettivismo scientifico dell'epoca della tecnica. Nel senso di questa de-soggettivizzazione, che suggerisce un accostamento del linguaggio trakliano alla musica strumentale, si introduce la terza e ultima sezione del saggio con l'interrogazione sulla «località» del luogo:

La rigorosa monodicità del linguaggio polifonico nel quale parla (il che significa al tempo stesso: tace) la poesia di Trakl, «cor-risponde» alla dipartenza quale luogo del poema. [...] Non senza esitazione ci accingiamo ad affrontare, in conclusione, l'altro problema: dove quel luogo si collochi (*Il linguaggio nella poesia*, p. 76).

La formula riassuntiva con cui si azzarda una risposta è offerta in conclusione del saggio: «Una *Erörterung* del poema di Trakl ci presenta questo poeta come il poeta della terra della sera ancora indisselata» (p. 79). Il significato che Heidegger assegna allo *Abendland*, alla terra della sera, l'Occidente di Trakl, è esposto a partire dalle considerazioni sulla parola *Geschlecht*, su cui si è già soffermato nella prima sezione del saggio, nominando i suoi diversi significati e riconoscendo in essa come matrice un'impronta, il segno di un colpo subito:

La lingua tedesca chiama la natura umana uscita da e improntata a un'unica matrice «*das Geschlecht*». Questo termine indica così la stirpe umana, nel senso di umanità, come pure le stirpi, nel senso di ceppi, schiatte e famiglie; tutto questo a sua volta distinto nella duplicità dei sessi (p. 55).

Nella terza sezione del saggio la parola *Geschlecht* è interpretata in riferimento a un verso della poesia *Abendländisches Lied*, in cui essa compare preceduta dall'articolo indeterminativo messo tipograficamente in evidenza (sul complesso di significati del termine *Geschlecht*, cfr. Derrida, *Heidegger*, pp. 145-173 e 173-222):

O, die bittere Stunde des Untergangs,  
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun,  
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:  
E i n Geschlecht.

(*Abendländisches Lied*, vv. 18-21, *Dichtungen*, p. 66)

O, l'ora amara del declino,  
Adesso che guardiamo un volto di pietra in acque nere  
Ma raggianti sollevano le ciglia d'argento gli amanti:  
U n o è il genere.

(Trad. mia).

Il rilievo tipografico appare particolarmente significativo a Heidegger, che osserva:

*Ein* appare messo anche tipograficamente in rilievo. È, per quanto mi

risulta, l'unica parola spaziata che figuri nelle poesie di Trakl. Questo «*una* stirpe» messo in evidenza racchiude la nota fondamentale sulla cui base il poema di questo poeta tace il mistero. [...] Questo *una* nell'espressione «una stirpe» non sta a indicare «uno» in luogo di «due». Il termine «uno» non vuole indicare un'indifferenziata piatta unità. L'espressione «una stirpe» non significa assolutamente qui un fatto biologico, né l'«unisessualità» e nemmeno l'«indifferenziazione dei sessi» (p. 77).

L'unità indicata dallo «*Ein*» del verso trakliano non va dunque compresa nel senso di una uniformità indifferenziata. Anche per l'interpretazione della poesia di Trakl vale l'assunto fondamentale della lettura heideggeriana dei poeti – da Hölderlin a Rilke, a George – tesa a ridurre le diverse, molteplici possibilità interpretative all'unica possibile: quella secondo cui la poesia autentica è solo poesia dell'essere, dove il genitivo conserva tutta la sua ambiguità. Quando, in conclusione del saggio, Heidegger riprende la plurivalenza dei significati del termine *Geschlecht* e il riferimento alla duplicità dei sessi che esso indica, vuole sottolineare il persistere delle differenze in quell'unità che le riassume. Lo *Ein* in cui le differenze dei generi sono contenute non è unità distruttiva ma generativa; non si costituisce alla fine di un processo di consunzione, ma annuncia una futura, più autentica storicità del genere umano. La formula «pericolosa» secondo cui Trakl sarebbe il poeta della «Terra della Sera non ancora disvelata» espone infine in estrema sintesi la prospettiva mistica ed escatologica della poetologia heideggeriana.

Nato a Meßkirch, nel Baden meridionale, nel 1889, Martin Heidegger si dedica inizialmente allo studio della teologia, che abbandona a favore della matematica e della fisica. Accanto ai testi della filosofia aristotelico-scolastica, è la filosofia di Edmund Husserl a rivelarsi decisiva per la sua formazione. Assistente di Husserl a Friburgo dal 1919, nel 1923 è chiamato come professore straordinario a Marburgo. Dopo la pubblicazione di *Sein und Zeit* (1927), nel 1928 è chiamato presso l'Università di Friburgo, dove succede al vecchio maestro Husserl nella prima cattedra di Filosofia. Eletto rettore, in circostanze eccezionali, di quella stessa Università nel 1933, dal maggio dello stesso anno è tesserato nel Partito Nazionalsocialista, da cui dirà in seguito di aver preso le distanze già nel 1935. Dopo un difficile procedimento di denazificazione concluso nel 1949, escluso dapprima dall'insegnamento universitario, riprende l'attività pubblica in affollate conferenze. Dal 1952, in qualità di professore emerito, tiene ancora alcuni corsi presso l'Università di Friburgo. Tra difficili dibattiti sulla sua personalità storico-politica e riconoscimenti prestigiosi, Heidegger trascorrerà il resto dell'esistenza, tranne alcuni brevi viaggi, a Friburgo e nella sua baita di Todtnauberg, nella Foresta Nera. Nel 1976 muore a Friburgo.

### **Edizioni di riferimento**

*Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano 1973, Mursia, pp. 45-81 (*Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, in *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1975<sup>5</sup>, Neske, pp. 35-82).

*Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 39: Abt. 2. Vorlesungen 1923-1944. Frankfurt a. M. 1980, Klostermann.

Hannah Arendt: *Martin Heidegger: Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, hrsg. von Ursula Ludz, Frankfurt a. M. 1998, Klostermann.

Meister Eckart: *Die deutschen und lateinischen Werke, Die lateinischen Werke*, Bd. 2: *Magistri Echaridi Expositio libri Exodi* [n.a.] hrsg. von Heribert Fischer, Stuttgart 1961, Kohlhammer.

Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1987<sup>2</sup>, Otto Müller.

### **Letteratura secondaria**

Appelhans, Jörg: *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*, Tübingen 2002, Niemeyer.

De Alessi, Fabrizio: *Heidegger lettore dei poeti*, Torino 1991, Rosenberg & Sellier.

Derrida, Jacques: *Heidegger et la question*, Paris 1990, Flammarion.

Firmage, Robert: *Truth in Trakl*, in *The Dark Flutes of Fall: Critical Essays on Georg Trakl*, ed. by Eric Williams, Columbia 1991, Camden House, pp. 233-254.

Fotì, Veronique M.: *Heidegger and the Poets. Poiesis/Sophia/Techne*, Atlantic Highlands (NJ) 1992, Humanities Press.

Hoff, Ansgar Maria: *Das Poetische der Philosophie: Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida*, Bonn 2002, DenkMal.

Petzet, Heinrich W.: *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Frankfurt a. M. 1983, Societäts-Verlag.

Pfeiffer, Johannes: *Zu Heideggers Deutung der Dichtung*, in «Der Deutschunterricht» 2 (1952), pp. 57-68.

Rey, William H.: *Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 30 (1956), pp. 89-136.

Schiavoni, Giulio: *Sui rapporti Trakl-Heidegger. L'inarrestabile fuga dell'anima senza cammino*, in *Heidegger I e II*, fascicolo monografico di «Nuova Corrente» 76-77 (1978), pp. 390-411.

Shapiro, Gary: *The Owl of Minerva and the Colors of the Night*, in «Philosophy and Literature» 1, 3 (1977), pp. 276-294.

Marcella Costa

THEODOR W. ADORNO, INTERPUNZIONE  
(SATZZEICHEN), 1956

1.

La riflessione sull'interpunzione nel Novecento tedesco è caratterizzata da due spinte contrapposte: da un lato il tentativo, in forma prima di *Empfehlungen*, poi di *Resolutionen*, di fissare in maniera via via più rigida l'uso dei segni in riferimento a regolarità sintattiche; dall'altro, in modo meno sistematico, il richiamo da parte di singoli autori al valore essenzialmente soggettivo dell'interpunzione, intesa come elemento stilistico in grado di rivelare la complessa articolazione del pensiero e del progetto poetico.

Come è noto, le attuali convenzioni interpuntive tedesche sono il risultato di secoli di sedimentazione di pratiche interpuntorie finalizzate dapprima a facilitare la lettura ad alta voce, dunque al servizio dell'oratore e dell'ascoltatore, quindi a scandire i testi dando informazioni sulla loro partitura frasale e sulle connessioni fra i periodi, al servizio dell'occhio e della lettura silenziosa. A questa giustapposizione e sovrapposizione di canale (orale e scritto) è da attribuire la natura mutevole e poco sistematica delle convenzioni interpuntive, oltre che la polimorfia dei singoli segni: si pensi ad esempio al cumulo di funzioni della virgola, che esprime valori sintattici ma anche semantici e pausativi, a cavallo fra articolazione logica e ritmica. Inoltre, le pratiche interpuntive variano in rapporto al genere testuale, agli stili autoriali e individuali, ma tale variazione può essere colta, come osserva Mortara Garavelli (*Prontuario*, p. 4), solo a partire dal confronto con le convenzioni in vigore.

## 2.

Partiamo dunque dal polo della norma, ovvero dai ripetuti tentativi di fissare le funzioni dei segni interpuntivi in un più ampio quadro di regolamentazione della lingua nazionale. In generale, mi paiono molto significativi i titoli dei saggi o libelli che si occupano di questo tema: si tratta spesso di “proposte”, di “tentativi”, di “raccomandazioni” (cfr. ad es. il *Versuch einer deutschen Interpunktionslehre* di Konrad Duden, 1876), a segnalare la difficoltà di ricondurre a funzioni precise e univoche la polimorfia dei singoli segni. Le regole fissate nel corso del secolo si attengono sostanzialmente alla concezione di una punteggiatura sintattica e lasciano in secondo piano l'altrettanto importante funzione della punteggiatura come «traccia dei processi di pianificazione del testo e guida per la lettura» (Mortara Garavelli, *Prontuario*, p. 51). Lo statuto più complesso è sicuramente quello della virgola, che oscilla fra valore sintattico e pausativo, e per la quale la *Rechtschreibung* del Duden elabora una serie molto complessa di regole e eccezioni, frutto dei numerosi tentativi di riforma lungo tutto il Novecento. Molti studiosi si sono pronunciati contro l'uso sintattico della virgola (si veda la copiosa documentazione in Garbe, *Geschichte*). Oltre alla funzione, grammaticalmente ben definita, di marca di subordinazione, la virgola ha uno statuto molto più incerto ad es. in presenza di un infinito in funzione di oggettiva (Duden 1986, Regola 107): qui sono le movenze testuali a decidere della sua presenza o assenza (es.: «Sich selbst zu besiegen ist der schönste Sieg», ma: «Sich selbst zu besiegen, das ist der schönste Sieg»; «Diesen Beitrag bitten wir auf unser Konto zu überweisen», ma: «Wir bitten, diesen Beitrag auf unser Konto zu überweisen»). In alcuni casi l'uso della virgola con funzione demarcativa è lasciato alla discrezione di chi scrive (ad es. quando è difficile distinguere tra verbo pieno e verbo ausiliare: «er glaubt[, ] mir damit imponieren zu können»; «wir bitten[, ] diesen Auftrag möglichst schnell zu erledigen» ecc.), mentre altrove (Regola 127) i criteri prosodici, altrimenti banditi, diventano determinanti. Una cosa è certa: nella *Rechtschreibung* del Duden l'enunciazione di singole regole numerate e riferite ai segni collocati in ordine alfabetico fra altre regole ortografiche non rende conto della complessità e interconnessione



dei singoli segni. Utile sarebbe perciò tentare una descrizione funzionale dei fenomeni interpuntivi del tedesco in relazione ai loro tre valori fondamentali: 1. indicatori di struttura in grado di rivelare le demarcazioni dell'enunciato (<.>, <;>, <,>), 2. indicatori di illocuzione (il <.> per l'affermazione, il <?> per la domanda, il <!> per l'esclamazione/esortazione), 3. indicatori di connessioni, di stratificazioni enunciative e del non detto (<:>, <->, <...>, <( )>). Poiché non è questo il luogo per approfondire un simile percorso, mi limito qui a segnalare la necessità e l'intenzione di affrontarlo in altra sede.

3.

La tesi secondo cui il valore dell'interpunzione travalica la mera funzione sintattica, così come viene proposta dalle norme ortografiche del Duden e dalla discussione sulla regolamentazione dell'ortografia del tedesco, è al centro del saggio *Interpunzione (Satzzeichen, 1956)* di Th. W. Adorno. In una decina di densissimi paragrafi Adorno sintetizza le direttrici fondamentali della discussione sulla punteggiatura: la dimensione testuale dei segni, il loro rapporto con altri mezzi espressivi, la dimensione storica e ideologica, gli usi e le infrazioni nella lingua d'autore. Il valore dei punti viene definito ricorrendo a una serie di analogie – con il corpo umano, con la musica – che rendono conto delle stratificazione di forme e funzioni. Per Adorno il valore primigenio della punteggiatura è fisiognomico:

Il punto esclamativo non è uguale all'indice minacciosamente alzato? I punti interrogativi non sono come lampeggiatori o come un batter di ciglia? Secondo Karl Kraus i due punti spalancano la bocca: guai allo scrittore che non la riempie di cibo nutriente. Il punto e virgola ricorda otticamente dei baffi che pendono; ancor più forte sento io il suo sapore di selvaggina. Vanesie e soddisfatte, le virgolette, si leccano i baffi (*Interpunzione*, p. 101).

L'antropomorfizzazione dei segni non è però rivolta a spiegare la loro funzione di istruzioni per la lettura, bensì a descriverne il valore nel processo di scrittura. Prima ancora di diventare strumento di

comunicazione, dunque della mediazione tra testo e lettore, essi sono «segni della esposizione», sgorgano come arcane incisioni, «hyeroglyphisch», dalla partitura del testo. Tale immanenza rende superfluo qualsiasi tentativo di ometterli: essi sono i segnali tangibili dell'architettura di un testo, delle sue articolazioni e cesure. Ne consegue l'assoluta inutilità di espungerli, come accade ad esempio nella scrittura del *Georgekreis*: grazie al loro valore intrinseco, essi riaffiorano *in absentia* alla superficie del testo.

Adorno coglie bene il valore primevo dei segni interpuntivi, usati fino a tutto il Medioevo per scandire unità declamative. Il loro statuto ibrido, fra prosodia e sintassi, rivela il rapporto asintotico che lingua e musica intrattengono: virgola e punto ricordano la chiusura parziale e totale, la distinzione fra virgola e punto e virgola è assimilabile a quella tra fraseggi forti e deboli. Anche la musica atonale conserva suo malgrado, proprio nell'uso parsimonioso delle segnature, l'analogia con il linguaggio. Adorno auspica, per tener vivo il parallelismo fra lingua e musica, un uso altrettanto «ascetico» dei segni interpuntivi nella scrittura.

Accanto alla dimensione fisica, corporea, che si muove per così dire sul piano orizzontale del testo, il sistema interpuntivo ha anche una dimensione verticale, dovuta alla stratificazione storica di segni e funzioni: «La natura storica dei segni d'interpunzione si manifesta nel fatto che in essi invecchia precisamente ciò che una volta era moderno» (p. 103). Anche qui lo sguardo di Adorno incrocia più prospettive. Da una parte, quella relativa all'evoluzione storica dei segni: un sistema così ridotto permette di penetrare bene la dimensione del mutamento formale e funzionale dei singoli segni, ad esempio del più contraddittorio di essi, il *semicolon*, che nella tradizione greca, rappresentato da un punto alto <'>, segnala l'intonazione ascendente, mentre a partire dal Cinquecento, sostituito dagli Umanisti con la forma composita <:>, riunisce in sé il valore continuativo della virgola e quello sospensivo di derivazione greca. Nell'accavallarsi e riplasmarsi di forme e funzioni Adorno intravede il movimento dialettico tra antichità e epoca cristiana, la finitezza permeata di infinito. Tuttavia la dimensione storica dei segni interpuntivi non si esaurisce nella sintesi di epoche diverse. In ciascun segno si sedimentano anche usi e vezzi autoriali, o di intere correnti letterarie, e il segno lasciato dalle pratiche interpunto-

rie individuali determina necessariamente la percezione che di tali segni hanno i posteri. In quest'ottica, il punto esclamativo, abusato nei testi espressionisti come gesto di scrittura disperato, è per Adorno segno inutilizzabile, perché rimanda inesorabilmente al gesto autoritario del soggetto, che dall'esterno impone vigore a una materia altrimenti inerte. In altri casi, tuttavia, l'uso di un determinato segno è rivelatore del volere soggettivo dello scrittore, che, anche attraverso i segni interpuntivi, «prende in mano le redini» e intreccia la sua voce a quella dei suoi personaggi: è il caso del silenzio rappresentato dal trattino «severo» nelle novelle di Theodor Storm o dell'uso delle parentesi in Proust, che le preferisce ai trattini perché segnali più forti – Adorno le descrive come «dighe più solide» – della volontà del narratore di rompere la parvenza del continuum della narrazione. L'uso proustiano delle parentesi mette in luce l'aporia del sistema interpuntivo: il «bisogno soggettivo di logica ed espressione» (p. 107) non trova, se non raramente, riscontro nelle regole interpuntive, spesso «rigide e grossolane» (basti vedere, per l'uso dei trattini vs. parentesi, le regole 55-58 del Duden).

La stratificazione temporale delle pratiche interpuntive ha poi un ulteriore risvolto, che definirei ideologico: quando la non appariscenza, che per Adorno è «l'elemento vitale dell'interpunzione» (p. 107), si volge nel suo contrario, i segni interpuntivi perdono il loro primigenio valore. Qui il riferimento è alle virgolette citazionali, usate per riportare porzioni di testo, e alle virgolette di dissociazione, riferite a singole parole e con lo scopo di prendere distanza. Nella pubblicistica e nel discorso politico Adorno scorge un ulteriore valore di questi segni, usati come indicatori di ironia. Qui egli rimanda all'uso inconsciamente paradossale che di esse fanno Marx e Engels, i quali, fissando attraverso il cliché tipografico la loro posizione, annullano la componente dialettica professata nei loro scritti, dogmatizzandone in questo modo il contenuto:

Le virgolette ironiche ammucchiate da Marx e Engels sono ombre che il procedimento totalitario getta sui loro scritti, che pure intendevano il contrario: il seme da cui alla fine maturò ciò che Karl Kraus chiamava il moscadano [*Moskauerwelsch*] (p. 105).

La deriva ideologica delle virgolette, seppure di segno opposto, era stata colta, qualche anno prima, anche da Victor Klemperer, che nella LTI osserva l'ossessiva ricorrenza delle virgolette ironiche, cui corrisponde, nella retorica dei discorsi alle masse, il tono sprezzante nella voce dell'oratore. Private della loro funzione usuale, la citazione neutrale, le virgolette insinuano nel lettore il dubbio sulla veridicità di ciò che viene citato, alludendo a valutazioni contrastanti con quelle indicate dalla denominazione: in questo senso, nel discorso discriminatorio del nazionalsocialismo, Rathenau è «un tedesco», Heine un poeta «tedesco» (cioè un sedicente tedesco; per questo uso Wolfgang Borchert parla di «Anprangerung des Gänsefußchens», «gogna delle virgolette». Cfr. Borchert, *Das ist unser Manifest*, in Garbe, *Geschichte*, p. 229).

#### 4.

Alcuni brevi paragrafi in ordine sparso sono poi dedicati alla disamina degli usi autoriali dei punti, un aspetto spesso trascurato sia dalla critica testuale sia dalla stilistica, e tuttavia centrale se si pensa all'intenzionalità con cui gli autori si adeguano, o si sottraggono, alle regole interpuntive. Le osservazioni di Adorno si concentrano sui segni meno appariscenti e, nel contempo, meno codificati: il trattino, i tre puntini, il punto e virgola, la virgola (sulle virgolette cfr. sopra).

Iniziamo dal trattino, segno che si afferma a partire dal XVIII secolo con una varietà di valori difficili da determinare, ma sempre riconducibili alla volontà di introdurre discontinuità nell'enunciato: la lineetta infatti, oltre a indicare l'aposiopesi, può anche avere funzione parentetica. Quando racchiudono un inciso, i trattini sono per Adorno da preferire alle parentesi, che, rispetto ai primi, introducono cesure troppo forti nel testo e indicano implicitamente l'inutilità dell'inserito: metaforicamente egli paragona le parentesi a delle *enclaves* nel testo, mentre i trattini sarebbero in grado di «accantonare le frasi parentetiche dal flusso senza tenerle in prigionia» (*Interpunzione*, p. 106). Tuttavia, per segnalare che in questo ambito trionfano gli usi soggettivi – e fedele al procedere dialettico di argomenti e contro-argomenti – Adorno ricorda l'uso insistente

delle parentesi nella *Recherche*: qui esse, «dighe più solide» rispetto ai trattini, fanno in modo che gli incisi, e con essi il narratore, emergano dal continuum della narrazione; in Proust, cioè, l'interpunzione è una componente genuinamente funzionale al progetto estetico. Adorno individua poi altre sfumature stilistiche delle lineette, in particolare di quelle singole, cioè prive della lineetta terminale correlata: nelle novelle di Theodor Storm i trattini sono «profondamente corresponsabili del contenuto», essi assumono quasi un valore mitico, segnalano implicitamente, insinuandosi fra i segmenti che vengono così separati con una forte pausa temporale, il timore della voce narrante di fronte alla dimensione numinosa della materia narrata. Proprio questo segno, che crea connessioni implicite fra i segmenti che separa, trova impieghi disparati e assume valori stilistici difficilmente schematizzabili. Nei testi del Naturalismo, ad esempio, esso caratterizza il linguaggio frammentario e inarticolato dei personaggi più umili e disperati, come la timida Helene in *Prima dell'alba* (*Vor Sonnenaufgang*) di Gerhart Hauptmann:

Nein – und das – wollte ich unbedingt ... unbedingt noch sagen, bevor ... bevor – Sie gingen.

Ai tre puntini (i puntini di sospensione), che pure hanno numerose funzioni, vengono dedicate brevissime osservazioni: essi sono soprattutto indicati da Adorno come stilema abusato dagli autori impressionisti per lasciare aperte le frasi e prolungare per vezzo il discorso nell'ambito del non detto; un escamotage per celare il vuoto che occhieggia da questa epoca, svenduta come atmosfera atemporale e ormai priva di qualsiasi dignità letteraria.

Infine, due segni più propriamente demarcativi vengono trattati in luoghi separati del saggio e con intenti diversi. Per quanto riguarda il punto e virgola, Adorno fa quasi un necrologio di questo segno: la sua scomparsa coincide con la progressiva incapacità di articolare periodi complessi e di modularli con partiture di diversa intensità (virgola, punto e virgola, punto). Corresponsabile di questo congedo dalla complessità è il lettore/cliente, per il quale il mercato editoriale produce testi lineari e obiettivi: un atteggiamento che comporta lo svilimento della scrittura e, con essa, del-

l'oggetto in essa articolato, riducendola «a livello di frase protocollare [e] a semplice registrazione dei fatti» (*Interpunzione*, p. 105). Al segno meno appariscente e più polimorfo, la virgola, il cui statuto è difficilmente definibile in termini chiari e netti, vengono dedicate alcune brevissime riflessioni: Adorno descrive la funzione della virgola per opposizione rispetto al segno a lei più vicino, vale a dire il punto e virgola, in termini di debolezza (per la virgola) e di forza (per il punto e virgola), sottolineando in questo modo il valore semantico, a scapito di quello sintattico, dei segni interpuntivi. Altrove la minor forza demarcativa della virgola viene descritta come «non appariscenza» e come «mobilità»; essa infatti è il segno più malleabile, quello che, più di tutti, si adatta al pensiero di chi scrive e, nel contempo, nonostante la sua vicinanza alle intenzioni del soggetto scrivente – o proprio a causa di ciò – sviluppa una sua autonomia, una «Tücke des Objekts». Di fatto, la polisemia della virgola mette a nudo l'aporia intrinseca a tutto il sistema interpuntivo: esso è un insieme di segni scritti preposti in origine a riprodurre le movenze del parlato, poi cristallizzati in funzioni semantico-sintattiche precise, dalle quali tuttavia traspare il loro primigenio valore mimetico. Tale ambivalenza provoca un profondo disagio in chi scrive:

Di fronte ai segni d'interpunzione lo scrittore si trova in pericolo permanente; se si fosse completamente padroni di se stessi quando si scrive, si sentirebbe l'impossibilità di metterne mai uno correttamente e si abbandonerebbe completamente lo scrivere. Infatti le esigenze delle regole dell'interpunzione e del bisogno soggettivo di logica ed espressione non sono unificabili: la cambiale che lo scrivente trae sulla lingua va in protesto nei segni d'interpunzione (p. 107).

Di fronte a questo aspetto così problematico lo scrittore, consiglia Adorno, deve porsi come istanza critica e mediatrice fra un sistema astratto di regole e le esigenze di espressione soggettiva, e ridurre il numero dei segni all'essenziale, praticando una sorta di ascesi interpuntoria.

Theodor Adorno nasce a Francoforte nel 1903. Qui studia filosofia, sociologia e teoria della musica, e frequenta Siegfried Kracauer, Max Horkheimer e Walter Benjamin. Conclusi gli studi nel 1924, si reca a Vienna, dove è allievo di Alban Berg e Arnold Schönberg. Nel 1931 ottiene l'abilitazione all'insegnamento con un lavoro su Kierkegaard. Emigrato nel 1934 in Gran Bretagna, raggiunge nel 1938 New York, dove è membro dell'Istituto per la ricerca sociale, precedentemente situato a Francoforte. Rientrato a Francoforte nel 1949, dirige l'Istituto insieme a M. Horkheimer. Tra le sua opere principali: *Dialettica dell'illuminismo* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947), *I frammenti filosofici* (*Philosophische Fragmente* (1944/1947, scritto insieme ad Horkheimer), *Il carattere autoritario* (*Der autoritäre Charakter*, 1950), *Minima Moralia* (*Minima Moralia*, 1951), *Dialettica negativa* (*Negative Dialektik*, 1966), *Teoria estetica* (*Ästhetische Theorie*, 1970).

### **Edizione di riferimento**

*Interpunzione*, in *Note per la letteratura* (1943-1961), Torino 1979, Einaudi, pp. 101-108 (*Satzzeichen*, in «Akzente» 3 (1956), pp. 569-575, poi in *Noten zur Literatur*, Berlin/Frankfurt a. M. 1958, Suhrkamp, pp. 161- 172).

### **Letteratura secondaria**

Costa, Marcella; Tomaselli, Alessandra: *La storia della punteggiatura nella lingua tedesca dalla metà del Trecento alla fine del Settecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Bari/Roma 2008, Laterza.

Duden, *Die Rechtschreibung*, vol. 1, Mannheim/Zürich 1986, Duden Verlag.

Garbe, Burkhard: *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion*, Berlin 1984, Olms.

Mortara Garavelli, Bice: *Prontuario di punteggiatura*, Bari/Roma 2003, Laterza.





Alessandro Fambrini

ARNO SCHMIDT, SULLE TRACCE DEL SIG. SCHNABEL  
(HERRN SCHNABELS SPUR, 1956)

Nella prima produzione narrativa di Arno Schmidt la vena fantastico-utopica che accompagnerà lo scrittore di Amburgo per tutta la vita si iscrive nel solco di una tradizione consolidata: si tratta di tentativi per lo più abortiti, di abbozzi iniziati e poi messi da parte, i cui modelli – Hoffmann, Poe, Verne – non appaiono mascherati, ma sono anzi richiamati apertamente con frequenti citazioni. Tra i motivi ricorrenti, ve n'è uno in particolare che sembra esercitare un'attrazione duratura sull'immaginario di Schmidt e che si ripresenterà in innumerevoli varianti nel corpo della sua produzione: si tratta di quello dell'isola, elemento reale e costruzione metaforica intorno al quale si costruisce l'immagine stessa dell'intellettuale e dell'artista secondo l'eremitale, elitaria concezione schmidtiana.

Nell'autoreferenzialità che progressivamente informa l'opera di Schmidt e ne cannibalizza ogni passaggio – «Considerare tutto ciò che ho scritto, per amore e per odio, come sempre compresente!» si legge nel *Vorspiel* di *Dya Na Sore* (p. 12) – vengono recuperati anche i frutti di quei lontani esordi: e così un testo come *Pharos oder von der Macht der Dichter*, in cui il motivo dell'isola appare già pienamente definito e anzi si offre nella sua forma più pura, verrà incorporato – unico tra i frutti della prima stagione creativa – nella tarda rielaborazione di *Abend mit Goldrand* (1975), a chiudere il cerchio tra la maturità e la giovinezza (e non è un caso che Schmidt, con una mistificazione mirata, dati il suo manoscritto all'agosto del 1932, quando in realtà appare verosimile una stesura che risale al 1943-1944, agli anni della guerra e del soggiorno militare dell'autore in Norvegia). In *Pharos*, a metà tra lo Shakespeare della

*Tempesta* e Defoe, i cento metri per trenta dell'isola, che fa da sfondo all'azione e sulla quale sorge come unico edificio un grande faro, traducono lo spazio dell'angoscia e dell'ossessione del protagonista, naufrago esposto alle vessazioni e all'arbitrio dell'enigmatico guardiano, ma anche restituito ai suoi bisogni primari e potenziato, dalle limitazioni esteriori, nella sua capacità di introspezione, che si focalizza attraverso una cassa di libri (ennesima incarnazione nella letteratura schmidtiana dell'onnipotenza della letteratura) trascinata dai flutti e lo proietta verso un disegno di riscatto (che il racconto, incompiuto, non realizza).

Così in *Die Insel* (1937), il primo, lungo racconto di Schmidt, anch'esso incompiuto, agisce come iperbole barocca il topos del manoscritto ritrovato, che qui racconta di un secondo manoscritto ritrovato e cifrato, in cui è indicato il cammino per un mondo sotterraneo, un mondo dietro il mondo («Atlantid») al quale si accede, come nel Jules Verne di *Voyage au centre de la terre*, attraverso tortuose caverne nel nord dell'Europa. L'«isola» del titolo allude a uno spazio reale, ma in primo luogo alla dimensione librerica dell'esperienza: fin dagli esordi, i libri come isola rappresentano per Schmidt l'autentico territorio dell'utopia.

L'attrazione per il simbolo che l'isola racchiude fermenta e si sposta a riflessione critica attraverso il fuoco di un autore e di un'opera che, proprio grazie al lavoro di Schmidt teso a sottrarli all'oblio, rientrano nel canone della grande letteratura tedesca dopo due secoli di fortuna alterna: si tratta di *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer* (1731-1743) di Johann Gottfried Schnabel, ovvero di *Insel Felsenburg*, secondo la riedizione di Tieck che nel 1828 aveva riportato all'attenzione del pubblico dei lettori un romanzo che era stato salutato da un immediato successo all'epoca della sua pubblicazione e in seguito pressoché dimenticato.

Schnabel entra precocemente nel panorama di Schmidt: già a diciassette anni, a dar fede alla testimonianza – «Ho dovuto ruminare per venticinque anni questo tema per smoccarne fuori qualche dettaglio» (*Das Gesetz der Tristaniten*, p. 47) – che l'autore affida al suo portavoce, un omonimo «Herr Schmidt», nel saggio in forma di dialogo *Das Gesetz der Tristaniten* (1956), studio preparatorio al più ampio *Herrn Schnabels Spur. Vom Gesetz der Tristaniten*, che andrà in onda come speciale radiofonico della Süddeut-

scher Rundfunk in data 14 dicembre 1956 sotto il titolo *Treffpunkt für Zauberer – Arno Schmidt besichtigt “Die Insel Felsenburg”* ed entrerà poi a far parte della raccolta *Dya Na Sore* (1958) insieme ai lavori dedicati tra gli altri a Wieland, Moritz e James Fenimore Cooper, a tracciare l'eccentrico, privato percorso schmidiano attraverso la letteratura tedesca e non solo.

Venticinque anni prima: e quindi nel 1931, vicino all'epoca in cui Schmidt avrebbe concepito *Pharos* e iniziato a esplorare la sua teoria di isole dell'immaginario. In realtà, come spesso accade con Schmidt (se le sue isole sono spazi circoscritti di perfezione possibile, anche Schmidt si espose alla tentazione di chiudere il cerchio della propria vita nella perfetta simmetria), la ricostruzione appare alquanto posticcia. Altrove, l'autore tedesco afferma di aver conosciuto Schnabel «nella scelta tieckiana» (*Aus dem Leben eines Fauns*, p. 28): e difatti l'esemplare in possesso di Schmidt, sul quale è vergata la data di acquisizione del 16 febbraio 1956, reca a margine l'annotazione: «La stessa edizione acquistata nel 1938 è andata perduta in Slesia nel 1945» (Dunker, *Arno Schmidt*, p. 73). La stessa indicazione è contenuta nella lettera ad Alfred Andersch del 16 febbraio 1956 in cui Schmidt annuncia la proposta del saggio su Schnabel per il ciclo radiofonico di cui Andersch è curatore: «Questo è il secondo esemplare che in 25 anni affiora in commercio; li ho acquistati entrambi; il primo è andato perduto in Slesia» (*Briefwechsel mit Alfred Andersch*, p. 88). Poco cambia, comunque, visto che la data del 1938 ci proietta verso l'altro racconto, *Die Insel*, cui si accennava in precedenza.

Di lì a non molto, Schnabel entra direttamente nelle pagine schmidiane con il racconto *Die Fremden* (1942). Schmidt è evidentemente affezionato a questo suo tentativo, dal momento che lo recupererà all'interno del successivo tributo della «lettera fittizia» a «Herrn Johann Gottfried Schnabel (co) Felsenburg – Albertsraum» contenuta nella *Wundertüte*, del 1948/1949, zibaldone di narrazioni e pensieri che sarà pubblicato dopo la morte dell'autore, e in cui *Insel Felsenburg* è evocata come una rivelazione che condizionerà la vita dell'autore tedesco. In *Die Fremden* il romanzo di Schnabel è assunto a paradigma della funzione salvifica della scrittura, della sua capacità di creare alternative di mondi immaginati a una realtà soffocante e intollerabile:

Aveva iniziato parecchi mesi prima – quando era solo e nessuno poteva vederlo – a smarrirsi in mondi meravigliosi, e a modellare i suoi sogni e i suoi pensieri colmi di struggimento in creazioni così profonde, tanto da perdersi completamente nelle sue nuove realtà (*Die Fremden*, p. 513).

A queste parole, affidate al protagonista, alter ego di Schmidt e suo portavoce, Hans Flick, fanno eco quelle del frammento *Mein Onkel Nikolaus* (1943), in cui i mondi dell'ideale, «mondi nuovi e singolari», affiorano «dietro la rozza, sporca cortina che il volgo è solito chiamare appunto mondo, vita, realtà», e tutto ciò costituirebbe appunto «il tema eterno di Insel Felsenburg» (p. 590). Eterno, e insieme ben individuato nel contingente: in *Das Gesetz der Tristaniten* Schmidt abbina l'«odore» che si sprigiona dal romanzo di Schnabel con la Germania Democratica («Un'utopia davvero pericolosa; audacemente luterana; si leva un leggero odore di DDR» [p. 41]; siamo in una fase – quella di *Das steinerne Herz*, apparso nello stesso anno di *Herrn Schnabels Spur*: il romanzo di un frustrato bibliofilo tedesco-occidentale che realizza le sue passioni oltreconfine – in cui le simpatie dell'autore vanno decisamente verso l'est della linea che divide le due Germanie), a indicare che la ricetta salvifica delle realtà controfattuali, improntate in apparenza alla fuga e destinate alla consolazione, può facilmente attualizzarsi e ritornare alla storia.

Già in *Brand's Haide* (1951) la figura di Schnabel personificava la vocazione all'esilio in una dimensione fantastica, e a tale dimensione era deputata quella piena realizzazione dell'essere che l'uomo Schnabel – presentato sulle due tavole laterali di un trittico che lo raffigurano da un lato all'epoca del suo impiego di bibliotecario presso il signore di Wernigerode, con un «ghigno sfrenato e malvagio» dipinto sul volto, e dall'altro sul letto di morte, «il viso grigio e vizzo» su cui lampeggia «un miscuglio raggelante di paura della morte e sorriso» (*Brand's Haide*, p. 69) – non conobbe in vita. Al centro del trittico, avvolta in un'aura di perfezione, si staglia tuttavia la sua creatura, l'isola di Felsenburg: «Dalla tavola centrale s'irraggiava l'isola, grande e potente: pareti bianche sul mare rimbombante: oh, tu, esilio mio!» (p. 70).

Centro di un'esistenza per il resto segnata dal vassallaggio e

dallo squallore del dovere, l'isola si proietta nei territori dell'assoluto, in cui l'esilio, in quanto evasione dalle miserie del quotidiano, non è privazione, ma accrescimento e realizzazione, ciò che sarà ribadito in *Herrn Schnabels Spur*, in cui l'«esilio» si connota di una gradazione diversa e si trasforma in «asilo»:

Questi uomini sono tutti stanchi, naufraghi, estenuati dall'Europa. L'isola solitaria nei mari del Sud non è più per loro – come nell'esempio notevolmente più piatto di *Robinson Crusoe* – un lamentoso esilio; bensì il sospirato asilo (*Herrn Schnabels Spur*, pp. 67-68).

Dall'utilizzazione di *Insel Felsenburg* come materiale narrativo a un'elaborazione critica puntuale il passo è, nel caso di Schmidt, particolarmente breve. L'occasione scaturisce da una collaborazione con la Süddeutscher Rundfunk per un ciclo di «serate letterarie» di cui quella dedicata a Schnabel costituisce la quarta tappa dopo le prime trasmissioni su Brookes, La Motte Fouqué e Karl May. La proposta che Schmidt rivolge ad Alfred Andersch nel febbraio 1956 contiene già *in nuce* le argomentazioni del saggio e soprattutto il suo atteggiamento rivendicativo nei confronti di un'opera ritenuta ingiustamente dimenticata e sottovalutata. Così, oltre alla ricostruzione della propria mitologia personale rispetto all'oggettoromanzo e all'evoluzione del concetto di «esilio» in quello di «asilo» – «Se accenno al fatto che il romanzo, sebbene influenzato dal «Robinson», tuttavia tratta con maggiore profondità l'isola solitaria non più come *esilio*, bensì come *grande asilo* rispetto a un mondo impazzito - - : spero così di aver suscitato in Lei un po' di appetito per questa prelibatezza!» –, il progetto presenta in sintesi estrema l'albero genealogico di *Insel Felsenburg* che in seguito Schmidt provvederà a rinfoltire e che costituirà uno degli elementi portanti di *Herrn Schnabels Spur*:

Lei sa che ho lodato in più di un'occasione quel vecchio romanzo mammuth; [...] se adesso aggiungo che il famosissimo «Simplicius Simplicissimus» rappresenta per il suo tempo qualcosa *di meno* di quanto non faccia questa «Insel Felsenburg» per gli anni 1720-30; se dico che quello è ancora rinomato, mentre questo, in modo del tutto immeritato, è = scomparso; se rammento che intorno al 1750 questo libro si trovava accanto alla bibbia in ogni libreria persino la più pic-

cola; che l'onorato maestro artigiano lo dava da leggere al suo apprendista nell'età della sua formazione, prima che se ne andasse per il mondo; e tutti i nostri grandi di quegli anni ammettono di averlo divorato, colmi di entusiasmo: Goethe, Moritz, Tieck, Öhlenschläger (*Briefwechsel mit Alfred Andersch*, p. 88).

Preceduto dallo studio preparatorio *Das Gesetz der Tristaniten*, pubblicato nel 1985 dopo la morte di Schmidt, il saggio si costruisce come un dialogo, secondo il modello dell'introduzione di Tieck alla sua edizione di *Insel Felsenburg*, in cui il curatore s'immaginava intento a una conversazione con un amico a proposito del romanzo di Schnabel. Rispetto agli accenni e ai rimandi sparsi nei testi che lo precedono, in *Auf Herrn Schnabels Spur* il processo di identificazione con Schnabel e con la sua visione fantastica si attenua e si scompone nell'oggettività della riflessione critica che azzarda anche ipotesi di ricostruzione filologica: ma si tratta di un'oggettività solo apparente. Intanto, perché i risultati delle indagini e delle riflessioni di Schmidt sono affidati all'orchestrazione mossa del dialogo, in cui la retorica del dire e ciò che viene detto si condizionano a vicenda. E poi, soprattutto, perché nella sostanza l'operazione cui tende l'autore tedesco è ancora una volta quella creativa e depistante della mistificazione. Lo speciale radiofonico appare organizzato secondo una pentapartizione, che corrisponde a finalità didascaliche e al tempo stesso pone le basi per lo spericolato salto mortale con il quale la ricognizione di Schmidt si conclude. Ne esaminiamo di seguito i singoli nuclei portanti.

1) Il ruolo di *Insel Felsenburg* nella letteratura tedesca e mondiale. La prima «voce parlante» si rivolge a un secondo «Sprecher», dedito alla lettura dell'*Arthur Gordon Pym*, denunciando in modo provocatorio la natura epigonale del romanzo di Poe. Nella conversazione che si sviluppa, Schmidt costruisce una genealogia che, alla base della «letteratura delle isole misteriose», pone a fianco di *Robinson Crusoe* il semidimenticato romanzo di Schnabel: da quest'ultimo, e non dalla tanto più celebre opera di Defoe, sarebbero discesi esempi del genere quali *The Monikins* (1835) e *Mark's Reef* (1847) di James Fenimore Cooper, oltre a un'opera interna alla letteratura tedesca quale *Salas y Gomez* (1829) di Chamisso, oltre

al romanzo di Poe e alla sua prosecuzione con *Le Sphinx des Glaces* (1897) di Jules Verne, debitori entrambi, secondo Schmidt, all'edizione di Tieck e alla riscrittura, all'epoca altrettanto significativa e vitale, di Adam Ølenschlæger, *Øen i Sydhavet* (1823-24), alle quali si deve la rivitalizzazione del romanzo di Schnabel negli anni Venti dell'Ottocento.

2) Il testo, il contesto. Alla fine di una lunga serie di allusioni che incrementano l'effetto di *suspence*, viene finalmente pronunciato il titolo del romanzo, e non nella versione condensata di *Insel Felsenburg* che lo ha consegnato alla storia, bensì in quella originale, settecentesca e verbosa, in pratica una sinossi condensata delle vicende narrate che occupa diverse righe di testo. La data di nascita del protagonista Eberhard Julius, il 12 maggio 1706, serve a Schmidt come pretesto per porre a confronto le circostanze della storia con quelle del suo riflesso nella scrittura e istituire così una sorta di "antistoria" in cui le brutture e gli orrori del mondo reale si convertono in vette di bellezza e di immaginazione, un controcanto fantastico alle miserie di un'Europa nella quale «le povere genti sono costrette a massacrarsi» e che «rimbomba come sempre di fortezze e di vergini che crollano» (*Herrn Schnabels Spur*, p. 55). Su questo scenario, è sancito ancora una volta il ruolo della letteratura come territorio dell'utopia:

In Inghilterra è appena uscito il "Robinson"; il "Gulliver" di Swift; e "Seasons" di Thomson. Un'opera altrettanto meteoricamente indimenticabile l'ha prodotta la Francia: dai suoi viaggi in Oriente Antoine Galland ha riportato un frutto che ha dato alla fantasia dell'Europa nutrimento immortale con la traduzione di una raccolta di fiabe arabe: "Les Mille et une Nuit" – che lampeggia su ogni orizzonte della letteratura! (p. 55).

3) La storia. La parte centrale dell'intervento di Schmidt è dedicata al riepilogo dei contenuti di *Insel Felsenburg*, attraverso una sintesi che ne comprime l'orizzonte a uno scheletro di trama e scenario. Il romanzo viene così smontato e ricostruito in un profilo essenziale i cui elementi sono già di per sé indicativi di un'interpretazione:

Questo è dunque 'Die Insel Felsenburg': il guscio di un mondo dai contorni rocciosi. 20 chilometri di diametro. Abitato da una popolazione ridotta e industriosa, dedita per lo più all'agricoltura: tutti discendenti del centenario tedesco Albertus Julius e della sua sposa inglese, Concordia Plüers.

I loro figli, 9 tra maschi e femmine, si sono procurati un compagno grazie ai naufraghi portati dalle correnti o in viaggi segreti sulla vicina=lontana Sant'Elena, e, con il crescere del numero delle famiglie, si sono divisi insediandosi in 9 villaggi, chiamati «spazi». [...]

Il clima stesso è oltremodo favorevole: più 20 in estate, in inverno più 14 gradi Celsius; quindi temperato oceanico. Gli inverni si rivelano piovosi; neve: una volta al massimo ogni undici anni: «Eterna primavera», secondo quanto riporta la descrizione ufficiale [...].

Lingue ufficiali sono tedesco e inglese. Denaro e valori monetari – di cui tutti sono ricchi: in relitti e simili! – sono custoditi in comune nella Albertsburg, il centro amministrativo e culturale. Niente avvocati; niente scrittori. Molto si basa sullo scambio: nello «spazio di David» vivono calzolari di grande abilità che offrono le loro merci in cambio del sale dello «spazio di Stefan»; o della selvaggina dello «spazio di Simon». Le donne danno il loro contributo alla costruzione di case e di strade. La religione è strettamente evangelico-luterana, i cattolici non sono tollerati, né accettati come cittadini (pp. 60-61).

Già implicita nella parzialità della ricostruzione, la sovrapposizione Schmidt/Schnabel, sulla quale l'intero saggio si costruisce, esce allo scoperto nel giudizio riguardo al modello politico offerto dal romanzo, uno stato ideale che poggia sulla conciliazione di «cristianesimo e ateismo», destinati a «tendere in modo significativo al comunismo» (p. 61):

Nella maggior parte degli altri *Staatsroman* coevi gli eventi si raggruppano quasi sempre intorno a un principe che rappresenta un modello esemplare oppure la controparte negativa: ci si aspetta quindi la salvezza dall'alto! Questo vale ancora per "Usong" di Haller o per il "Goldene Spiegel" di Wieland. Qui, sull'isola di Felsenburg, cresce in modo organico e senza vacillare in mezzo a questi europei nord-occidentali – vessati in patria da innumerevoli sovrani barocchi alla roi-soleil – una varietà significativa di comunismo. Un fenomeno sorprendente (pp. 61-62).

4) Interrotte da un lungo inserto citazionale, le considerazioni di



Schmidt riprendono con informazioni riguardanti l'autore (del quale all'epoca molto si ignorava), la fortuna e la storia editoriale del romanzo. A differenza della prima parte in cui era stata ripercorsa la discendenza cui *Insel Felsenburg* aveva dato vita, qui il fuoco dell'attenzione si sposta sulla circolazione dell'opera di Schnabel all'interno della società dei lettori: una vicenda che, al pari della sua fortuna, conosce periodi di sistole e diastole, e di cui Schmidt passa in rassegna le testimonianze più lusinghiere, da Lessing a Herder, da Moritz a Goethe. Del resto, l'affermazione che *Insel Felsenburg* sia stato «dopo il "Simplizissimus" [...] il primo romanzo tedesco di influenza globale» (p. 69) non può che trovare un *pendant* nell'altra secondo la quale «tutti i nostri grandi l'hanno letto nella loro giovinezza, e la maggior parte di essi con entusiasmo» (p. 69). A maggior ragione stride quindi l'assenza del romanzo di Schnabel nel panorama editoriale degli anni Cinquanta, e Schmidt non risparmia il sarcasmo nei confronti dell'insipienza di «germanisti ed editori», cui si deve «la riprovevole frammentarietà in cui versa la nostra tradizione letteraria tedesca» (p. 72).

Di fatto, l'interessamento di Schmidt, sintetizzato nell'esortazione a ripubblicare il romanzo con cui si chiude questa sezione – «Una semplice ristampa dell'editio princeps sarebbe sufficiente; al limite 500 pagine a colonna doppia: la metà di un dizionario!» (p. 72) –, fornì l'impulso per la riproposizione dell'opera che conobbe varie nuove edizioni nel breve volgere di pochi anni. Nel suo complesso, poi, l'intervento aprì la strada a ulteriori indagini sulla vita dell'autore, il cui quadro appare oggi un po' più completo.

5) Tra tutti questi spunti, ciascuno di essi di per sé meritevole, è il finale dell'intervento, tuttavia, a contenere il principale elemento d'interesse e l'agente segreto dell'attrazione di Schmidt nei confronti di Schnabel e della sua *Insel Felsenburg*. Intorno alla questione se sia possibile localizzare la Felsenburg di Schnabel e sovrapporla a un'isola reale, facendo combaciare le tessere del romanzo e quelle della storia, Schmidt gioca le sue carte fatte di conoscenza e di retorica, in una variante di quella che è la tecnica ricorrente dei suoi saggi radiofonici in cui «i ritratti degli scrittori vengono tracciati in studiata contraddizione con la loro immagine tradizionale» (Guntermann, *Das Eigene*, p. 245). Sarà questa anche

la linea-guida dello sforzo critico più ambizioso e sorprendente di Schmidt, il saggio dedicato a Karl May, *Sitara und der Weg dorthin* (1963). Rotolando verso un colpo di coda sapientemente articolato attraverso la costruzione dialogica, erudizione, speculazione e azzardo si fondono a definire un'ipotesi che non è soltanto una fata morgana rispetto alla storia, ma diviene un vero e proprio manifesto della concezione schmidtiana di letteratura, in cui predominante è la capacità visionaria e manipolatoria dell'autore nei confronti di una realtà fattuale che si può ridefinire e riscrivere a piacimento sulle basi fornite dalle infinite possibilità combinatorie e affabulatorie del linguaggio.

La tesi di Schmidt, dunque, è che Felsenburg esista veramente e coincida con Tristan da Cunha, «la più remota di tutte le isole» (*Herrn Schnabels Spur*, p. 78), possedimento britannico situato nell'Atlantico meridionale a metà tra la costa dell'Africa e quella del Sudamerica. A supporto di tale affermazione Schmidt adduce una serie di «prove» (posizione geografica, caratteristiche fisiche, configurazione, clima, e così via) che dovrebbero risultare risolutive, e che invece, poste in seguito al vaglio dei fatti, si sono rivelate inconsistenti: è stato dimostrato, infatti, e senza grande affanno, che le conclusioni di *Herrn Schnabels Spur* sono improponibili, basate su presupposti errati e, anzi, su dati in parte deliberatamente contraffatti. Tristan da Cunha, all'epoca in cui Schnabel scriveva, era poco più di un'indicazione sulle carte nautiche ed appare inverosimile che l'autore tedesco, se anche non ne ignorava l'esistenza, possedesse informazioni dettagliate su di essa (Tristan da Cunha, del resto, solo superficialmente corrisponde alla Felsenburg schnabeliana: salvo che nella forzatura di Schmidt). È evidente che Felsenburg rappresenta un archetipo, incarna l'ideale dell'isola felice posta in uno spazio incontaminato come quello dei mari del sud, e il modello reale, se mai è lecito rinvenirne uno, coincide con ogni probabilità con la contea di Stolberg in cui Schnabel lavorava e viveva. Vi sono a questo proposito indicazioni che Schmidt bellamente ignora quando annota nel suo saggio che l'autore di *Insel Felsenburg* avrebbe lavorato «come segretario particolare e agente di corte presso il conte di Stolberg» (p. 69): una notizia che ricava da uno scritto di Adolf Stern, *Der Dichter der "Insel Felsenburg"* (1893), a sua volta basato su un'inchiesta riguardo le molte ombre

della vita di Schnabel, condotta nel 1811 dallo «Allgemeiner Anzeiger der Deutschen» di Gotha. Nel 1812, dopo vari mesi di silenzio, era stata infine pubblicata una risposta che appare attendibile:

L'autore del romanzo *Die Insel Felsenburg* è stato un certo Schnabel, segretario particolare a Stolberg nello Harz, lì defunto verso la fine degli anni Settanta. Il suo romanzo è una descrizione di quei paraggi e i suoi personaggi una copia della gente che viveva allora in quei luoghi. Ho ricavato questa informazione da un mio amico che è ancora vivo e ha conosciuto personalmente l'autore e l'ha sentito affermare queste cose di persona (Stern, *Der Dichter*, p. 67).

In questo come in altri passaggi di *Herrn Schnabels Spur*, le circostanze reali non collimano con la lettura di Schmidt che fa di Felsenburg il luogo di un'utopia senza tempo, e vengono senz'altro soppresse. Se la riflessione critica di Schmidt appare stringente, in realtà la sua coerenza è quella di un disegno organico al sistema autoriflessivo dell'autore, in cui anche lo sguardo si volge all'indietro, agisce su un'opera, la piega al suo disegno e con essa pretende di piegare la storia e la realtà. Alle molte coincidenze topografiche e circostanziali tra Felsenburg e Tristan da Cunha sulle quali Schmidt costruisce il suo *scoop* presunto, si aggiunge un elemento «mistico» che le contiene e le armonizza tutte, e secondo il quale Schnabel, scrivendo di una realtà che ancora non esiste, la profetizza e con ciò contribuisce a realizzarla. Felsenburg *deve* essere Tristan da Cunha perché i conti devono sempre tornare: non nella realtà, ma nella letteratura che rispetto alla realtà è una dimensione più armonica e in sostanza più vera. Meglio quindi se la letteratura non solo forza la realtà, ma la anticipa e in qualche modo la provoca, la costringe al suo farsi:

Con questo caso unico Le dimostro come, attraverso l'identità di situazioni esteriori – vale a dire conformazione dell'isola; completo isolamento, dunque distanza fisica e spirituale, le correnti marine come unico mezzo di comunicazione – e la capacità genial-intuitiva di Schnabel di identificarsi con una tale situazione [...], la verità, la realtà, vengano colte di sorpresa, colpite-superate! (*Herrn Schnabels Spur*, p. 76).

Così, i dettagli del romanzo di Schnabel prefigurano avvenimenti posteriori di decenni, ed è la popolazione di Tristan da Cunha a vivere secondo i dettami del romanzo di Schnabel, e non viceversa (del resto, non può essere altrimenti, dal momento che l'isola fu abitata soltanto a partire dall'inizio dell'Ottocento):

Se la popolazione di un paese [...] vive sul modello di un libro, non c'è niente di strano: noi, i maomettani, il codice sassone, per non parlare del Libro di Mormon, seguiamo le nostre bibbie, il BGB, o un Fuero Juzgo quale che sia.

Se questo libro ha 200 anni ed è un romanzo – allora la cosa si fa «biz-zarra». Se questo romanzo è scritto in una lingua straniera ed è igno-to agli abitanti – allora la cosa è «inquietante», d'accordo?! (Perché co-me Vi sentireste se Vi venisse letto in vecchio libro tutto quello che fa-te oggi ?!) (p. 73).

La Felsenburg trasfigurata (la trasfigurazione di un'utopia, utopia all'ennesimo grado) continuerà ad affacciarsi dalle pagine di Schmidt, filo di un grande intreccio in cui tutto si tiene, una realtà che si adegua all'invenzione fantastica. Così, in *Die Gelehrtenre-publik* (1957) sono allineati su un'unica fila Schnabel e Omero – al protagonista vengono illustrati i criteri per l'istituzione di monu-menti ai grandi del passato ed egli domanda: «Che cosa avviene quando non si conosce l'aspetto di un grand'uomo? di Omero o di Schnabel?» (p. 113) –, e in *Zettels Traum* (1970) Schmidt ritorna a Tristan da Cunha e a Felsenburg indicando una sequenza di «clas-sici» – perlomeno nell'accezione schmidtiana: autori che hanno impegnato l'attenzione e l'interesse dell'autore tedesco per tutta la vita – tra i quali ormai figura egli stesso:

(come TRISTAN DA CUNHA poi  
sempre=continuamente per i poeti  
sia stata stranamente=attrattiva  
: SCHNABEL (IF)/ POE/ JULES  
VERNE/ JOYCE/ anch'=Io ho scritto  
un (e che ancora «si tiene»  
!) LG su di essa !/ LAß-  
WITZ (*Zettels Traum*, p. 244)

Se Tristan da Cunha può essere Felsenburg, la realtà, allora, può divenire un libro, traducendo in termini concreti di identità un'idea che Schmidt accarezza a lungo: quella che i tesori dell'umanità, in forma cartacea, siano affidati alle isole più remote, che li conservino a futura memoria, intoccate dalle guerre e dalle calamità, ma anche dal semplice flusso dell'umanità. In *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) Schmidt propone che «isole lontane, altrimenti prive di utilità – ad es. Tristan da Cunha, Georgia del Sud, Sant'Elena, Isola di Pasqua» siano destinate a ospitare «grandi provviste di libri insieme ai più preziosi e irripetibili capolavori dell'umanità» (p. 117). È la stessa situazione di *Pharos*: ma ciò che nel racconto giovanile si colora di un senso di inquietudine, di pesante oppressione, come se la perdita di contatto con la realtà fosse il pegno che si paga nel lasciare la vita per inseguire una dimensione dell'essere fantasmatica, libresca, diviene in seguito, mano a mano, un miraggio di pienezza. Verso questa deriva Schmidt si lascerà sempre più scivolare nel corso degli anni, per apparire alla fine lui stesso, come il suo Schnabel, con i tratti segnati da «un disprezzo sublime nei confronti di se stesso e del mondo» (*Brand's Haide*, p. 69).

Arno Schmidt (Amburgo 1910 - Celle 1979) cresce a Lauban in Slesia. Figlio di un poliziotto, dopo la maturità lavora come impiegato commerciale fino alla chiamata alle armi. In seguito all'espulsione dalla Slesia, diventata polacca, si stabilisce in Bassa Sassonia dove, affetto da una malattia cardiaca, conduce una vita modesta e quasi monacale, in aperto contrasto con lo *Zeitgeist* del miracolo economico, dedicandosi interamente alla letteratura e guadagnandosi da vivere con traduzioni e piccoli incarichi pubblicistici. Dopo un lungo apprendistato (i primi tentativi letterari risalgono al 1937) esordisce nel 1949, a 35 anni, con *Leviathan (Il Leviatano)*, un trittico di racconti in cui l'arte appare come tentativo disperato di opporsi alla violenza della storia. Nel corso degli anni cinquanta Schmidt recupera le tecniche espressive dell'avanguardia storica, in particolare lo *stream of consciousness* di Joyce, in prose come *Brand's Haide (La brughiera di Brand, 1951)*, *Aus dem Leben eines Fauns (Dalla vita di un fauno, 1953)*, *Die Gelehrtenrepublik (La repubblica dei dotti, 1957)*. Culmine della sua sperimentazione formale e della sua opera di demolizione delle convenzioni letterarie sono le millecentotrentaquattro pagine del romanzo fiume *Zettel's Traum (Il sogno di Zettel, 1970)*, che l'editore Fischer commercializza in un enorme volume contenente la versione anastatica del dattiloscritto originale. Quando nel 1973 gli viene assegnato il Goethe-Preis, Schmidt commenta: «Troppo tardi!»

### Edizioni di riferimento

*Das Gesetz der Tristaniten*, in *Das Essayistische Werk zur deutschen Literatur*, Bd. I: *Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze*, Textredaktion von Rudi Schweikert, Zürich 1988, Haffmans, pp. 39-50.

*Herrn Schnabels Spur. Vom Gesetz der Tristaniten*, in *Das Essayistische Werk*, cit., pp. 51-78.

*Brand's Haide* [1951], Frankfurt a. M. 1979, Fischer.

*Aus dem Leben eines Fauns* [1953], Frankfurt a. M. 1979, Fischer.

*Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten* [1957], mit einem Nachwort von Dietmar Dath, Frankfurt a. M. 2006, Suhrkamp.

*Dya Na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe 1958, Stahlberg.

*Zettels Traum*, Stuttgart 1970, Fischer.

*Der Briefwechsel mit Alfred Andersch*, hrsg. von Bernd Rauschenbach, 2.

- verbess. Auflage, Zürich 1986, Haffmans.  
*Die Fremden*, in *Werkgruppe I* [Bargfelder Ausgabe], Bd. IV, 38 kleinere Erzählungen, Gedichte, Juvenilia, hrsg. von der Arno-Schmidt-Stiftung Bargfeld, Zürich 1988, Haffmans, pp. 505-515.  
*Mein Onkel Nikolaus*, in *Werkgruppe I*, Bd. IV, cit., pp. 585-595.  
*Arno Schmidts Wundertüte. Eine Sammlung fiktiver Briefe aus den Jahren 1948/49*, hrsg. von Bernd Rauschenbach, Zürich 1989, Haffmans.

### Letteratura secondaria

- Dunker, Axel (Hrsg.): *Arno Schmidt (1914-1979). Katalog zu Leben und Werk*, zusammengest. mit Hilfe des Archivs der Arno Schmidt Stiftung, München 1990, text + kritik.
- Guntermann, Georg: *Das Eigene im Fremde – gewollte Nähe. Arno Schmidts literarische Funkessays*, in *Arno Schmidt. Das Frühwerk III. Vermischte Schriften. Interpretationen von "Die Insel" bis "Fouqué"*, hrsg. von Michael Matthias Schardt, Aachen 1989, Alano, pp. 244-270.
- Kock, Peter: *Lesen? Leben? Schreiben... Über Arno Schmidt "Pharos oder von der Macht der Dichter"*, in *Arno Schmidt. Das Frühwerk III*, cit., pp. 194-205.
- Müller, Götz: *Utopie und Robinsonade bei Arno Schmidt*, in *Arno Schmidt*, «text + kritik» 11 (1986), pp. 71-91.
- Proß, Wolfgang: *Arno Schmidt*, München 1980, Beck.
- Rudolph, Dieter: *Tristan da Cunha*, in «Zettelkasten» 1 (1984), pp. 168-182.
- Schubert, Gerd: *Der Wein auf Tristan da Cunha*, in «Zettelkasten» 9 (1991), pp. 9-71.
- Stern, Adolf: *Der Dichter der "Insel Felsenburg"*, in *Beiträge zur Literaturgeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1893, Richter.
- Wollschläger, Hans: *Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt*, in *Arno Schmidt Preis 1982 für Hans Wollschläger*, Bargfeld s. d., Arno-Schmidt-Stiftung, pp. 19-62.





Giuseppe Dolei

PETER SZONDI, TEORIA DEL DRAMMA MODERNO  
(THEORIE DES MODERNEN DRAMAS), 1956

È ancora possibile scrivere una tragedia nell'epoca moderna? Nei suoi *Theaterprobleme* Friedrich Dürrenmatt dava una risposta negativa, motivandola con una ragione storico-filosofica. Perché scaturisca un dramma, ci vuole un soggetto responsabile di quello che fa, e perciò consapevole della sua colpa in caso di un suo errore. Ma nell'epoca contemporanea la responsabilità individuale è come scomparsa, essendo stata sostituita dalla responsabilità collettiva. Di ciò che nell'era atomica accade siamo tutti, in diversa misura, responsabili. Pertanto Dürrenmatt vedeva piuttosto nella commedia il genere teatrale più adatto a portare sulla scena le questioni cruciali del nostro tempo (Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, p. 62).

A risultati analoghi giunge per altra via il critico Peter Szondi nella sua ormai classica *Teoria del dramma moderno*. Allievo di Emil Staiger, egli si muove però in un quadro storiografico molto ampio, che va dall'estetica aristotelica a quella hegeliana, senza dimenticare i contributi più recenti di Theodor W. Adorno (*Filosofia della musica moderna*), György Lukács (*Teoria del romanzo*) e Walter Benjamin (*Origini della tragedia tedesca*). L'originalità dell'indagine szondiana consiste principalmente nell'aver individuato una strada poco o niente praticata dalla critica italiana, su cui ha pesato a lungo il pregiudizio crociano nei confronti dei generi letterari. Szondi individua invece nella trasformazione del genere drammatico la spia metodologica più opportuna per illustrare la crisi del dramma moderno.

Con rara finezza interpretativa Szondi illustra al lettore le tappe fondamentali della crisi del dramma classico, cioè del dramma

francese postrinascimentale. Il teatro di Racine o di Corneille, messo già in discussione da Lessing e dal classicismo tedesco, subisce un processo di inarrestabile erosione alla fine dell'Ottocento. Ad essere eroso è lo statuto fondamentale del dramma classico, ossia il dialogo come mezzo espressivo dei rapporti interpersonali. Il Rinascimento aveva infatti espunto dal teatro il prologo, il coro e l'epilogo, sicché il dramma diventa assoluto, ovvero assolutamente affidato al dialogo tra i personaggi. Le tre unità di tempo, luogo e azione costituiscono la necessaria conseguenza di tale impostazione drammatica.

Le trasgredisce in modo vistoso Ibsen, il grande drammaturgo norvegese che mette in scena (*Gian Gabriele Borkmann*, 1896) tre personaggi i quali non comunicano tra di loro e vivono il presente solo come pretesto per l'evocazione del passato. Per la quale però essi avrebbero bisogno di un romanziere che ne racconti le tappe, e non di un drammaturgo che li costringe a parlare, con le conseguenze segnalate da Szondi: «Il fatto che Ibsen non divenne il loro romanziere, non li lasciò nella loro vita, ma li costrinse a parlare, finì per ucciderli» (Szondi, *Teoria*, p. 24).

Comincia così un inarrestabile processo di epicizzazione del dramma che porterà alla sua distruzione come genere letterario codificato dall'estetica classica. Nelle *Tre sorelle* (1900) di Čechov il dialogo perde la sua funzione di strumento per esprimere i conflitti del presente, e la conversazione trapassa continuamente nella lirica della solitudine. Per le tre protagoniste del dramma e il loro fratello Andrej, costretti alla noia della vita di provincia, Mosca diventa l'emblema di una duplice chimera: ritornare al passato e prevedere un futuro nella capitale. Ogni personaggio prende lo spunto per effondersi sulla miseria del suo stato, sull'inesorabile usura del tempo che ha distrutto ogni suo sogno e lo ha reso vecchio prima del tempo. Il dialogo vero Andrej lo intrattiene con l'usciera Ferapont, che è sordo, mentre con chi ci sente bene e gli è affettivamente vicino egli non riesce a dialogare: «Io ho bisogno di parlare con qualcuno, ma mia moglie non mi comprende; delle sorelle, chissà perché, ho soggezione: temo che mi prendano in giro, che mi facciano sentire una gran vergogna» (Čechov, *Tre sorelle*, p. 46).

Il processo di dissoluzione non può essere arrestato nemmeno dal naturalismo, conservatore nel campo della drammaturgia. Ne

*Il padre* (1887) August Strindberg cerca di piegare l'ispirazione del dramma soggettivo alla disciplina formale del naturalismo. Inutilmente, giacché il dramma soggettivo, che in Strindberg affonda le radici nell'autobiografia, prende decisamente il sopravvento. Quello che a prima vista potrebbe sembrare un dramma familiare (un padre e una madre lottano per l'educazione della figlia secondo principi antitetici) si risolve interamente nell'ambito della soggettività del padre. È lui a dare alla moglie le armi per annientarlo: il dubbio della sua paternità e la confessione, scritta al medico, di essere pazzo. Le difficoltà di attenersi alle leggi del dramma classico sono attestate in Strindberg da cinque anni di silenzio successivi a *Il padre*, dal suo ricorso al dramma a tappe (*Stationendrama*) e dalla produzione più tarda. Nel *Sogno* (1901-02) l'unità di azione è sostituita dall'unità dell'io che sogna. I riflettori sono puntati sulla condizione umana, tanto misera da indurre la figlia di Indra ad assumere come *Leitmotiv* l'esclamazione «Quanta pena mi fanno gli uomini». L'opera, osserva Szondi, si distacca dal genere drammatico per accostarsi piuttosto alla «rivista» medievale. Il *theatrum mundi* borghese viene descritto in maniera oggettiva mediante l'apporto professionale di chi ci abita. Se il Poeta può attestare l'opera devastante del tempo e del dovere, che fanno di una bella ragazza una madre stanca e appassita, l'Avvocato assume su di sé, sente nel suo corpo e nella sua dimora la sedimentazione di tutte le colpe che gli vengono rivelate dai clienti.

Il dialogo perde ulteriormente la sua funzione di architrave del dramma nelle opere di Maurice Maeterlinck. Emblematico è l'ingresso di ciechi nel ruolo di protagonisti. Nel dramma intitolato appunto *I ciechi* (1894) sei vecchi ciechi stanno seduti nella radura di un bosco di fronte a sei donne, anch'esse cieche, e aspettano il ritorno del prete che li ha guidati nel bosco. Non sanno però che costui è morto e siede in mezzo a loro. Perciò non possono che fare delle congetture parallele, prive di azione drammatica. La cecità viene quindi introdotta come un espediente per giustificare l'assenza di azione e di dialogo.

Sorte solo apparentemente migliore tocca al dramma naturalista di Gerhart Hauptmann. Szondi individua proprio nel dramma sociale una *contradictio in adiecto*. Il documentario è una dimensione propria dell'epica, per cui il dramma *I tessitori* (1891) si af-

folla di personaggi come un romanzo, senza che i suoi cinque atti stiano in contrapposizione drammatica. Il fuoco della rivolta, per essere acceso, ha bisogno di un personaggio estraneo al mondo dei tessitori (Moritz Jaeger). L'unico elemento intrinsecamente drammatico è la contrapposizione tra i rivoltosi e il vecchio Hilse, che si astiene dalla protesta perché, da devoto alla sua fede religiosa, spera nella giustizia divina. In omaggio alla consuetudine drammatica, egli muore colpito accidentalmente da un proiettile dei ribelli mentre sta seduto al suo telaio, vicino alla finestra.

Come reagisce il drammaturgo del Novecento alla crisi del dramma così delineata? In suo aiuto viene il cinema, appena nato, che contribuisce al processo di epicizzazione grazie alla tecnica della scena mobile, del primo piano e del montaggio. Al teatro epico per eccellenza si arriva con Brecht, che già nelle *Note all'opera "Ascesa e caduta della città di Mahagonny"* (1931) elenca una serie di «spostamenti d'accento dal teatro drammatico a quello epico» (Brecht, *Note ai drammi*, pp. 56-57). Si tratta spesso di un vero capovolgimento della struttura e degli effetti della scena tradizionale. Al posto dell'azione che procura emozioni allo spettatore una narrazione che gli procuri nozioni e gli strappi decisioni. Al posto dell'uomo quale essere noto l'uomo come oggetto d'indagine. Al posto di uno stretto collegamento tra una scena e l'altra, dovuto all'intreccio drammatico, l'autonomia di ogni singola scena, che esaurisce in sé l'esposizione dell'argomento. Infine l'opinione corrente secondo cui il pensiero determina l'esistenza viene marxisticamente sostituita dalla tesi opposta, secondo cui l'esistenza sociale determina il pensiero.

Brecht si inserisce dunque nel processo di epicizzazione comune al teatro della sua epoca, ma, come osserva Cesare Cases, «la sua superiorità sul residuo teatro epico sta nel fatto che la nuova forma epica addita, nella veste della lotta di classe, quella collisione che faceva la forza del dramma classico e da cui essa trae, indirettamente, la propria» (*Introduzione*, pp. XXVIII-XXIX). Per una via adeguata ai tempi Brecht recupera così un ingrediente essenziale del dramma classico, ossia l'opposizione di due forze antagonistiche, qui gli sfruttati e gli sfruttatori. Inoltre, essendo regista oltre che drammaturgo, Brecht cerca di realizzare sulla scena la teoria del teatro epico esposta nel suo *Breviario di estetica teatrale*

(1948). Secondo la quale l'occhio scientifico del moderno uomo di teatro si deve spostare dalla natura all'uomo che l'ha sfruttata e che, nell'era capitalistica, cerca di sfruttare la forza-lavoro delle classi sociali subalterne.

Per questo teatro di indagine piuttosto che di intrattenimento l'azione deve perdere il ritmo incalzante del teatro classico ed essere rallentata per le esigenze della riflessione. Nascono così gli effetti di straniamento (testi proiettati a intervalli sullo schermo, cori, canzoni, ecc.) nell'intento di impedire un atteggiamento passivo dello spettatore: «Ad evitare che il pubblico sia indotto a gettarsi nella vicenda come ci si getterebbe in un fiume, per lasciarsi trascinare alla deriva, i singoli avvenimenti devono essere collegati in modo che i nodi dell'azione diano nell'occhio. Gli avvenimenti non devono succedersi inavvertitamente, bisogna invece che lo spettatore possa intervenire col suo giudizio tra le singole fasi dell'azione» (Brecht, *Breviario*, p. 181). Coerentemente lo straniamento dev'essere rafforzato dall'attore che, nel teatro epico, non deve immedesimarsi completamente col personaggio, per evitare che lo spettatore identifichi i suoi sentimenti con quelli del personaggio interpretato.

In modo diverso reagisce alla crisi del dramma Luigi Pirandello. Egli tematizza *tout court* l'impossibilità di rappresentare il dramma proponendo sei personaggi che vogliono portare sulla scena la loro tragedia, nonostante che l'autore prima e gli attori dopo non riescano a realizzarla. In questo fallimento dichiarato dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) Szondi vede giustamente qualcosa di più dell'incapacità soggettiva addotta da Pirandello nella prefazione. Il padre, da parte sua, si limita ad annunciare al capocomico la condizione paradossale di questa famiglia dilacerata: «L'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi della morte» (Pirandello, *Sei personaggi*, p. 35). L'indagine delle ragioni per cui Pirandello non riuscì a mettere al mondo dell'arte i sei personaggi diventa così il tema dell'opera. È ancora una volta il padre a dare una motivazione radicale del fallimento di questo dramma, malgrado la presenza di sei personaggi «interessantissimi», per usare l'autodefinizione della figliastra.

Il dramma viene condannato al fallimento perché ne sono minate le radici. Il linguaggio, che rappresenta lo strumento indispensabile per la comunicazione interpersonale, perde in Pirandello la sua omogeneità e si frantuma in tanti linguaggi soggettivi, che rendono impossibile un'intesa tra gli uomini: «E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci, non c'intendiamo mai!» (p. 45). Impossibile il dramma, che resta sepolto nel passato dei sei personaggi, e impossibile la sua rappresentazione, che viene sostituita dalla narrazione dei sei personaggi, che tentano di dar vita a un dramma alternativo relegando attori e capocomico nel ruolo di spettatori. Si ha perciò l'inserimento di una tematica epica all'interno di una forma drammatica, ripetutamente dichiarata come fallita, anche se Pirandello ha cercato di salvarla con l'espedito del finale: un colpo di pistola uccide il giovinetto tanto nel passato raccontato quanto nel presente delle prove.

L'epilogo del dramma epico è costituito dal teatro di Thornton Wilder. Nella sua *Piccola città* (1938) le difficoltà di mantenere in vita il dialogo vengono risolte dall'inserimento del regista come personaggio. A lui, vero e proprio narratore del dramma, resta affidato il compito di stabilire l'ordine della narrazione scenica, che si sostituisce all'azione drammatica. Scorrono così davanti agli occhi dello spettatore tre *exempla* quanto mai generici nella vita di una comunità. Il primo atto (*La vita quotidiana*) riporta l'andamento di una giornata (7 maggio 1901) presso la famiglia di un medico e di un giornalista, entrambe costituite dai genitori e due figli. Nel secondo atto (*Amore e matrimonio*) i riflettori del regista si spostano su una giornata particolare (7 luglio 1904), nella quale il figlio del medico, Giorgio, sposa la figlia del giornalista, Emilia. Gli sposi risultano individui tipici, senza un rilievo specifico. Nel terzo atto, dedicato al tema della morte, assistiamo ai funerali di Emilia, morta di parto. Siamo nell'estate del 1913 e i nove anni trascorsi dal matrimonio non avrebbero nessun significato cronologico, se Wilder non operasse nell'occasione una tragica inversione del tempo. Se vogliono, i morti possono tornare tra i vivi. Ma essi non vogliono, sicuri come sono di una delusione certa. Emilia avanza tut-

tavia al regista la supplica di potere rivivere almeno un giorno della sua vita. Ella assiste così al suo dodicesimo compleanno e, come nota Szondi, sperimenta il dolore insopportabile di chi vive e si vede vivere nello stesso tempo: «Emilia assiste al giorno del suo dodicesimo compleanno come bambina che vi partecipa e, insieme, come donna spettatrice» (Szondi, *Teoria*, p. 120).

Nell'atto unico *Il lungo pranzo di Natale* (1931) Thornton Wilder compie un passo più lungo in direzione dell'epica: il tempo diventa protagonista assoluto dei novanta pranzi di Natale festeggiati in casa Bayard. Nelle battute che a tavola si scambiano i comensali di turno viene ossessivamente ribadito il paradosso del tempo, che sembra immobile e possiede d'altronde una devastante velocità. Qui, osserva Szondi in conclusione, ci troviamo all'epilogo del teatro epico, il quale sconfinava in un tema, la natura del tempo, che solo nell'epica può assumere appropriatamente il ruolo di protagonista. Anticipato da un romanzo "educativo", *L'educazione sentimentale* di Flaubert, il ruolo di protagonista per il tempo diventa davvero assoluto nella ricerca sistematica che Marcel Proust vi ha dedicato per tutta la sua vita di romanziere.

Peter Szondi nacque nel 1929 a Budapest, figlio dello psicanalista ebreo-ungherese Leopold, internato in campo di concentramento e successivamente stabilitosi in Svizzera. Allievo di Emil Staiger, Peter Szondi si laureò (1956) col saggio *Teoria del dramma moderno*, che gli valse subito la libera docenza e quindi l'insegnamento nelle Università di Göttingen, Heidelberg e Berlino. Autore di studi d'avanguardia su Hölderlin, Rilke e sull'amico Paul Celan, suicida nelle acque della Senna (1970), Szondi ne seguì l'esempio togliendosi la vita nelle acque della Sprea a Berlino (1971). Tra le sue opere pubblicate in Italia: *Introduzione all'ermeneutica letteraria* (Torino 1992); *Le Elegie Duinesi di Rilke* (Milano 1997); *Saggio sul tragico* (Torino 1999); *Poetica e filosofia della storia* (2001); *La poetica di Hegel* (Torino 2007).

### **Edizioni di riferimento**

*Teoria del dramma moderno*, prefazione di Cesare Cases, Torino 1962, Einaudi (*Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1956, Suhrkamp).

Bertolt Brecht: *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, Torino 1975, Einaudi, vol. II.

Bertolt Brecht: *Note ai drammi e alle regie*, in *Scritti teatrali*, Torino 1975, Einaudi, vol. III.

Anton Čechov: *Le tre sorelle*, Torino 1982, Einaudi.

Friedrich Dürrenmatt: *Theaterprobleme* (1954), in *Theater. Essays und Reden*, Zürich 1980, Diogenes.

Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, Milano 1960, Mondadori, vol. I.

### **Letteratura secondaria**

Agazzi, Elena (a cura di): *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, Salerno 1997, Multimedia.

Id.: *L'ermeneutica di Peter Szondi e la letteratura tedesca*, Udine 1990, Campanotto.

Raio, Giulio: *Simbolismo tedesco. Kant, Cassirer, Szondi*, Napoli 1995, Bibliopolis.



Antonio Castore

INGEBORG BACHMANN, LETTERATURA COME UTOPIA  
(FRANKFURTER VORLESUNGEN), 1960

Come il titolo originale – *Frankfurter Vorlesungen* (Lezioni di Francoforte) – dice in modo non equivoco, questo volume di saggi nasce non come autonomo progetto di scrittura, ma come ripresa di un evento – in più di un senso inaugurale – fortemente segnato dalla modalità orale, performativa, del suo darsi. L'anno è il 1959. Il luogo: l'università Johann Wolfgang Goethe di Francoforte sul Meno. L'occasione: l'istituzione della prima cattedra di Poetica, su iniziativa di Helmut Viebrock e con il patrocinio della casa editrice Fischer, primo tentativo di dialogo tra l'accademia e la viva voce degli autori, secondo un modello che man mano prenderà piede, diventando appuntamento atteso, quasi canonico, della vita culturale della città e della sua università. Ciò che oggi, grazie ad un attento lavoro editoriale, fatto di trascrizioni e interpolazioni, di appunti dattiloscritti e di materiali approntati per una parziale messa in onda radiofonica delle lezioni, nel 1960, è possibile leggere, con tutti i vantaggi del tempo della lettura, non differisce molto dal testo letto dalla scrittrice austriaca al suo pubblico di studenti e curiosi; assai diversa fu tuttavia l'accoglienza di allora: fredda, forse delusa, probabilmente viziata, come scrisse qualcuno a caldo, da un malinteso di fondo, dalla speranza di sentire parlare una poetessa come uno «scenziato della letteratura». Gli anni sono passati, certo, l'esperimento di cui la Bachmann saggiò la portata innovativa e portò il peso non suscita più scalpore, la critica letteraria ha riflettuto su di sé e sul proprio linguaggio, l'università è profondamente mutata. Ciononostante la ragione della perplessità degli uditori di allora, così come dell'attuale fortuna di quei saggi, è da ricerca-

re nella natura stessa del testo, nella complessità dissimulata, nei riferimenti accennati, fatti di richiami lessicali e allusioni, nei significati riposti talvolta ai margini dell'argomentazione principale o nel valore della singola citazione. La stessa precisione di linguaggio e concentrazione concettuale, che rende oggi – seppur con riconoscimento tardivo – le *Lezioni di Francoforte* passaggio obbligato per chi sia interessato alla riflessione teorica della Bachmann sul proprio fare poetico, esponeva allora quelle riflessioni e la stessa autrice al rischio dell'incomprensione. E se questi saggi continuano ad essere interrogati dalla critica, che ne sonda gli interni rapporti, ne indaga i debiti più celati, ne saggia la tenuta teorica, o vi cerca un'intenzione, un'intuizione, una traccia da seguire nel successivo sviluppo delle opere narrative, la ricezione difficile degli inizi è da addebitarsi non solo all'immediatezza della parola orale, che non si lascia fermare, ma anche ad una strategia – ben più costitutiva che retorica – con cui la Bachmann affronta il suo tema, una strategia di dis-orientamento, deterritorializzazione, «sviamento» dai luoghi canonici del discorso meta-letterario di quegli anni.

È già nell'opposizione fondamentale che campeggia a titolo della prima lezione, *Domande e pseudodomande*, che si annuncia questo tipico movimento del pensiero – e della scrittura – di Ingeborg Bachmann, in cui la critica del linguaggio quotidiano – della «schlechte Sprache», la cattiva lingua – e dei suoi «discorsi» giunge sino al punto limite di proclamare l'impossibilità di dire, la necessità del tacere, per poi rivolgersi, ormai «sulla soglia» del silenzio, verso una nuova possibilità di parola. Possibilità che vive nell'apertura della domanda, refrattaria ad ogni stabilità per sempre acquisita. Così, proprio nel momento in cui l'autrice austriaca dichiara con flebile voce l'insufficienza del proprio ruolo, la «mancanza di sapere», il venir meno della «parola chiave» (*Letteratura come utopia*, p. 15), ridisegna secondo la lezione dell'amato Wittgenstein i «confini» del (proprio) mondo e del (proprio) linguaggio, interrogando nel senso più radicale il compito assegnatole, la discussione di «problemi della poesia contemporanea».

Questioni non essenziali («Scheinfragen») risultano allora, in questa luce, tanto quelle che animano il dibattito dell'attualità sulle pagine letterarie di giornali e rotocalchi quanto le più «serie» domande degli accademici, in verità già provviste delle relative ri-

sposte e dunque inoffensive. Le vere domande – le questioni che stanno a cuore agli scrittori – sono di altra natura, apparentemente estranee all'ambito letterario giacché nulla sanno di stile e stilizzazione, o di categorie e movimenti. Sconvolgenti per semplicità, sembrano ripetersi sempre uguali e sono tuttavia sempre nuove e mai definitivamente risolte, perché scaturiscono dalla viva esperienza («Erfahrung») dello scrittore con la lingua e riguardano la giustificazione di sé, della propria esistenza poetica. Questo è un punto veramente nodale per le *Lezioni*, e per la concezione stessa di letteratura proposta ed incarnata dalla Bachmann, giacché molti dei temi a lei cari vi si intrecciano e condensano. Nel richiamo all'esperienza è da vedere il suo originale – e fondante – rapporto con la storia, che rifiuta tanto l'idea della poesia come produzione atemporale e avulsa da ogni contesto, quanto l'opposta semplificazione di una struttura che tutto determina: «E tuttavia non è lecito, in letteratura, pensare a pure coincidenze; bisogna essere consapevoli del fatto che si tratta ogni volta di spinte rivoluzionarie individuali. [...] Perché le esperienze nuove vengono *fatte*, non respirate con l'aria» (p. 22, trad. modificata). Lo scrittore vero – inevitabile, dice Bachmann – è colui che fa i conti con la storia in senso profondo, non superficiale, e che dalla storia – che è nella sua essenza conflitto, ed oggi ancor più, «fragilità di ogni relazione» (p. 20) – si lascia egli stesso interrogare. In particolare, egli dovrà dar conto del proprio rapporto con la verità – che è problema ad un tempo linguistico ed etico –, dell'arbitrarietà del proprio ruolo («Auftrag») nell'impossibilità attuale di qualsiasi investitura; dovrà rispondere alle «domande sul *perché*, sulla causa e sul fine, insieme alle domande ad esse connesse, comprese – se volete – quelle sulla colpa» (p. 22, trad. modificata). Anche qui la parola, semplice, quasi dimessa, sembra volersi fermare sulla soglia dell'indicibile, «indicando» più che «dicendo», suggerendo attraverso il tema della colpa (e del debito, «Schuld») la necessità di non negare l'orrore che la storia recente d'Europa ha prodotto e rinnovando tuttavia la tensione verso una possibilità nuova di dire, dopo Auschwitz e la barbarie. È chiaramente dal duro giudizio di Adorno sull'arte e sulla cultura, che per Bachmann si deve ricominciare a pensare, evitando la facile risposta dell'arte *engagé* ma ancor più strenuamente rifuggendo dall'estetismo radicale, ad esempio, di Gottfried Benn e

dell'*art pour l'art*. Ed ecco allora che, come la storia dell'Io del romanzo *Malina*, la riflessione della scrittrice si radica fortemente nell'oggi – nel suo oggi come in ogni presente – nel ripetersi delle stesse, sempre aperte domande, che tuttavia richiedono di volta in volta nuove, individuali risposte. Già, perché se è vero che oggi la fragilità della «esistenza poetica» è aggravata dalla fragilità di ogni fondamento, è pur vero che la storia della letteratura non è evoluzione lineare, progressiva, ma che piuttosto proprio nei suoi rappresentanti più alti – quasi a ribadire una sua cifra costitutiva – sembra attraversata dalla *Krisis*, dalla «disperazione di sé e della lingua» («Selbstbezweiflung» e «Sprachverzweiflung»), dal rifiuto del Bello, dalla follia, dal richiamo del silenzio. Al quale tuttavia sfugge – è sfuggita – ogni volta, ricominciando con una lingua rinnovata l'infaticabile lavoro di comprensione della realtà. Quella che qui si delinea – per poi essere ripresa nella seconda e terza lezione *Sulle poesie* e *L'io che scrive* e pienamente tematizzata nell'ultima, *Letteratura come utopia* – è un'utopia linguistica e conoscitiva insieme e dunque, necessariamente, anche morale. L'inscindibile unione di questi tre piani, maturata nel confronto dialettico con la tradizione austriaca, da Karl Kraus a Musil a Wittgenstein, vuol essere al tempo stesso un tentativo, un «Versuch», un esperimento per rifondare la possibilità di dire in assenza di fondamenti stabili, nel paradosso di una letteratura che nasce sul vuoto di un silenzio e nel «conflitto con il linguaggio» (p. 22), che somma in sé, per lo scrittore, tutti i conflitti di cui è fatta la storia:

Infatti tutte le opere veramente grandi di questi ultimi cinquant'anni, quelle che hanno reso visibile una nuova letteratura, non sono nate dalla volontà di sperimentare nuovi stili, [...] né dal desiderio di essere moderni, esse sono nate sempre laddove, prima di ogni conoscenza, un pensiero nuovo, con la sua forza dirompente, ha dato il primo impulso, cioè dove, prima di ogni formulabile etica, la spinta morale è stata abbastanza grande da concepire e progettare una nuova possibile etica (pp. 22-23).

Il pensiero utopico di Ingeborg Bachmann si sviluppa consapevolmente sull'orlo del paradosso, facendo propria la visione mistica della lingua di Benjamin e lasciando entrare in dialettico confronto concetti antitetici, che non si risolvono però mai in una sintesi

pacificata. Il principio di fondo, essenzialmente «dinamico», è quello della «Richtung», del movimento asintotico, della trasformazione. Esteso a tutto, anche a ciò che è abitudine pensare immutabile, dato, come la tradizione, i monumenti letterari del canone. Ciò che l'ultima lezione esplicita, le altre rendono percepibile in atto, attraverso una pratica della citazione sempre consapevole e pregnante: «la letteratura non è fatto compiuto, né quella antica né quella moderna, essa è il territorio più aperto [...] perché tutto il suo passato si riversa nel presente» (p. 110). Non solo la letteratura del passato – e, secondo Bachmann, il passato *tout court* – agisce sul presente e sul futuro, ma può farlo in virtù non della propria perfezione quanto, ancora una volta, della «mancanza» essenziale che pure non cessa di appartenerele, della sua incompiutezza che richiede il complemento nostro di lettori. Il presente stesso, dunque, modifica il passato, giacché ogni nuova lettura manifesta una potenzialità nuova di scrittura, il nostro entusiasmo per la pagina bianca, il nostro desiderio.

Anche in quest'ottica è possibile leggere le *Lezioni*, come dialogo con la tradizione letteraria europea – soprattutto tedesca, per quanto riguarda la lirica – con i grandi nomi del passato ma anche con i contemporanei. Una rete di relazioni, allusioni e corrispondenze attraversa questi saggi, in cui gli autori citati, da Hofmannstahl a Svevo, da Celine a Ungaretti, a Beckett e Kafka o ai poeti dell'ultima e penultima generazione, di rado svolgono un ruolo meramente funzionale alle tesi di volta in volta proposte; piuttosto sono chiamati a costituire un nuovo, provvisorio, ordine, a riproporre le domande importanti che ancora interrogano la nostra contemporaneità e che possono condurre oltre il silenzio. Quanto la Bachmann propone come analisi, riflessione sullo stato delle cose, diventa – con sorprendente coerenza – cifra di poetica, come la successiva produzione della scrittrice dimostra. Quanto è espresso per via mediata – attraverso la voce altrui, la citazione – sembra già orientato verso un che da venire, un'opera da farsi, una lingua da riscrivere: nelle parole di Lord Chandos sulla propria rinuncia alla letteratura sembra prefigurato un altro commiato, quello della scrittrice alla poesia o forse quello del racconto *Ondina se ne va* (*Undine geht*), al regno umano e alla sua lingua – lingua delle cause e degli effetti, delle pseudo-domande, dell'ordine immutabile,

del sapere scientifico, maschile –; nelle parole di Svevo sulla relatività del tempo, sul «presente [che] dirige il passato come un direttore la sua orchestra» sembra rispecchiarsi la complessa struttura narrativa del romanzo *Malina*; mentre è difficile resistere alla tentazione di proiettare sulla peculiare, problematica scrittura dell'Io della Bachmann stessa quanto Ungaretti scrive della propria opera come «bella biografia», animata dalla dialettica che attraverso la «forma» unisce «sentimento del tempo» – o della Storia, come significativamente traduce la Bachmann – e bisogno di espressione del sé.

Questa citazione è parte d'altronde di un luogo centrale delle lezioni: la terza lezione, *L'io che scrive*, che la ospita, infatti non solo si trova a mezzo dell'intero ciclo, ma sviluppa in modo autonomo il tema – veramente fondamentale – del rapporto tra soggettività autoriale, scrittura, referenza, mondo che nella lezione d'apertura era stato solo accennato, come problema della giustificazione dell'esistenza poetica dell'autore, e che verrà poi ripreso parzialmente nella quarta lezione, *Il rapporto coi nomi*, e poi di nuovo pienamente nell'ultima, nel quadro del progetto di una letteratura – e di un'esistenza – utopica.

Ancora una volta, attraverso il filo dell'analisi che si dipana tra esempi e citazioni, la scrittrice da un lato tratteggia con estrema lucidità il paradigma entro cui si situa il soggetto (post-)moderno, ormai privo di garanzie e attraversato esso stesso dalla storia – ovvero dal conflitto –, ormai prossimo al mormorio insignificante, senza più fiducia nel linguaggio, ormai dissolto; dall'altro pone le basi per quella complessa dialettica – che è già anche progetto di nuova scrittura – in cui quasi heiddeggerianamente l'io si manifesta celandosi, divenendo altro-da-sé attraverso la forma, ribadendo la volontà di dire anche, paradossalmente, «dicendo» la propria rinuncia al linguaggio, come in Beckett.

Il vero lascito di questi interventi teorici della Bachmann è l'idea forte di una letteratura strenuamente dialogica, aperta, i cui confini sono fissati solo per essere nuovamente violati, rimossi, ridefiniti. Non solo nei confronti della tradizione, ma di ogni «luogo» stabile – sia esso la Nazione, la Patria, la cultura, ogni terra – e nei confronti della società, dalla quale l'artista non deve auto-esiliarsi e la quale tuttavia non deve smettere di lasciarsi interrogare,

rendendo l'arte inoffensiva, quando «i suoi contenuti diventano seri e scomodi e intendono cambiare qualcosa» (p. 31). Ma al cuore dell'utopia bachmanniana è il rapporto quasi «agonico» – più volte descritto come «tortura» – dello scrittore con la lingua, che mai gli si dà immediata, pronta all'uso, e che egli rinnova ogni volta forzandone leggi e confini, e rende partecipe, quasi come il traduttore di Benjamin, del sogno linguistico di una lingua ancora integra, non segnata dalla frattura originaria tra linguaggio e cose, capace di rendere la pienezza dell'esperienza, una lingua che possiamo solo più sentire nella parzialità e provvisorietà delle migliori creazioni:

Perché una cosa rimane: dobbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non ha mai governato, e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo [...] e che mai riusciamo a possedere appieno. La possediamo, come frammento, nella letteratura, materializzata in una riga o in una scena, e in essa sentiamo – con un respiro di sollievo – di essere finalmente arrivati alla lingua (p. 123).

Ingeborg Bachmann nasce nel 1926 in Austria, a Klagenfurt. Al periodo dell'infanzia in Carinzia, regione situata tra Austria, Slovenia ed Italia, la scrittrice riconduce l'originaria esperienza del confine (*Grenze*) e della sofferenza (*Schmerzerfahrung*) – che si incarna nel ricordo della marcia dei soldati di Hitler nella città natale. La vita della scrittrice è segnata da frequenti viaggi e cambi di residenza: dapprima a Vienna, dove si laurea in filosofia con una tesi sul pensiero di Heidegger, poi in Italia e in particolare a Roma, dove – fatte salve alcune parentesi più o meno lunghe – rimarrà sino alla morte. Nel 1953 vince il rinomato premio di poesia del Gruppo 47. Accanto alla produzione lirica, che annovera due raccolte tra il '53 e il '56, di questo periodo sono anche alcuni drammi radiofonici e libretti d'opera, su musica di Hans Werner Henze. Nel 1961 escono la prima raccolta di racconti, *Il trentesimo anno* (*Das Dreissigste Jahr*) e le sue traduzioni delle poesie di Ungaretti. Progetta un ciclo di romanzi, il cosiddetto *Todesarten-Zyklus*, che non vedrà compimento e del quale arriverà alla pubblicazione solo *Malina*, nel 1971. L'anno successivo esce anche *Simultan*, seconda raccolta di racconti. Nel 1973 la tragica morte, dovuta alle ustioni procurate dall'incendio del suo appartamento romano.

### **Edizione di riferimento**

*Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano 1993, Adelphi  
(*Frankfurter Vorlesungen*, in *Kritische Schriften*, München 2005, Piper, pp. 253-350).

### **Letteratura secondaria**

Chiarini, Paolo: *Auf der Suche nach wahren Sätzen. Zur Poetik Ingeborg Bachmanns*, in *Poetik*, hrsg. von Horst Dieter Schlosser und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a. M. 1988, Athenäum, pp. 15-26.

Eberhardt, Joachim: *Am Katheder stand eine Dichterin*, in «Uni-Report der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt» 36 (2003), H. 4, 3.

Göttsche, Dirk; Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg 1993, Königshausen & Neumann.

Koschel, Christine; Wiedenbaum, Inge (Hrsg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München 1989, Piper.

Larcati, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Poetik*, Darmstadt 2006, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.



Hermann Dorowin

ELIAS CANETTI, MASSA E POTERE  
(MASSE UND MACHT), 1960

Pochi libri del Novecento hanno avuto una storia complessa e contraddittoria come questo grande saggio antropologico. Frutto di una gestazione più che trentennale e di uno sforzo creativo che a lungo escluse ogni altra produzione letteraria dell'autore, *Massa e potere* fu considerato da Elias Canetti il proprio capolavoro, la sua, benché indiretta, risposta alla tirannia nazista e a tutte le tirannie, il suo modo di «prendere il secolo alla gola». Fu una risposta indiretta perché, anziché esaminare il totalitarismo contemporaneo, tentò attraverso una disamina di vasti materiali etnologici, storici, religiosi, mitologici e perfino psichiatrici di metterne a nudo le radici più profonde. I tratti salienti del saggio – la grande chiarezza e plasticità nell'esposizione “fenomenologica” dei materiali più eterogenei, la capacità di renderli evidenti ed eloquenti, spesso attraverso la loro pura e semplice narrazione – furono raggiunti grazie a un approccio asistematico, che ignorava volutamente le distinzioni metodologiche ed ermeneutiche delle singole discipline e si serviva di un linguaggio lontano dai loro gerghi specialistici. Per questa sua pretesa di riesaminare daccapo e descrivere con parole nuove, non consumate, fenomeni di fondamentale importanza, già variamente studiati, l'opera rappresentava un'autentica sfida ai saperi costituiti e istituzionalizzati, e non può stupirci il fatto che, sin dalla sua prima pubblicazione nel 1960, essa sia stata fortemente osteggiata da certe categorie di lettori.

Da parte antropologica l'autore fu accusato di non aver fatto ricerche “sul campo” e di essersi nutrito solo di libri, da parte sociologica di non aver citato Le Bon e Ortega y Gasset, da parte psi-

coanalitica di non aver seguito la via maestra freudiana, da parte strutturalista di non essersi cimentato con lo studio di Lévi-Strauss e, infine, da parte marxista di essersi troppo allontanato da una visione storicista della condizione umana. Tom Nairn, sulla «Left Review» (17/1962), definì l'opera addirittura «un'accozzaglia di luoghi comuni antidiluviani e ossessioni private»; ma anche chi, come Ernst Fischer o Theodor W. Adorno, avvertì l'importanza fondamentale di *Massa e potere* e cercò di capirne e valorizzarne gli elementi innovativi, dovette constatare la radicale diversità del suo discorso e l'impossibilità di "tradurlo" in un linguaggio dialettico, hegeliano. Fra gli stessi lettori e ammiratori di Canetti, cioè coloro che amavano il romanzo *Auto da fé* (*Die Blendung*, 1935) e i drammi degli anni Trenta, il grande saggio creò non pochi imbarazzi e perplessità. Da un lato, si lamentava che l'autore avesse abbandonato lo stile ferocemente grottesco e la visione apocalittica che avevano fatto grandi i suoi esordi, dall'altro si faticava ad accettare l'interpretazione "antropologica" degli eventi del Novecento che *Massa e potere* sembrava suggerire. Ne conseguì che l'opera fu quasi sistematicamente "aggirata" ed evitata dagli studiosi – Petra Kuhnau parla a questo proposito di un'autentica fobia (*Geschichte*, p. 13) – oppure definita prevalentemente come "letteraria" e "narrativa", quasi che tali attributi volessero diminuirne l'incisività.

Ovviamente, questo tipo di neutralizzazione di un discorso in quanto scrittura artistica e, di conseguenza, solo parzialmente attendibile colpisce in generale la forma del saggio, per cui ci converrà tornare in seguito alla questione dello statuto testuale e del genere letterario di *Massa e potere*. Ma soffermiamoci, ancora per un attimo, sulla controversa fortuna che l'opera ebbe presso i lettori. Alla sua sistematica sottovalutazione si ribellò presto Gerald Stieg, paragonando Canetti ad un bracconiere che, proprio per la sua eccellente mira, veniva delegittimato e perseguitato dai detentori ufficiali del diritto di caccia nei territori assegnati alle singole discipline scientifiche. Fra i primi a riconoscere un posto di rilievo a questo libro, sia all'interno della produzione dell'autore, sia come contributo alla comprensione del nostro tempo, fu poi la comparatista Dagmar Barnouw, autrice di ben due monografie canettiane. In esse sottolineò come l'autore, con la sua rinuncia ad ogni "protezione" ideologica o disciplinare, aveva conquistato la liber-

tà di uno sguardo nuovo, non riconducibile a nessuna delle scuole teoriche che andavano di moda. Un rinnovato, vivacissimo interesse per il nostro saggio arrivò, alla fine degli anni Settanta, da parte di Klaus Theweleit, brillante studioso vicino all'antipsichiatria, che gli eresse un autentico monumento nel suo fortunato libro *Fantasie virili (Männerphantasien, 1977/78)*. Il metodo canettiano di accostare testi mitologici e racconti storici alle fantasie di un paranoico, di contare fra le masse i microbi e gli spiriti dei morti, così come gli uomini viventi: questa capacità di estrarre, con sovrano disprezzo per le distinzioni fra dimensione storica e fantastica, fisica e mentale, reale e simbolica, un'essenza comune dai materiali più divergenti apparve ora non più come il segno di una presunta ambiguità ideologica, ma anzi come straordinaria anticipazione di un'ottica poststrutturalista. Se si considera, poi, il rispetto quasi sacrale con cui Canetti trattava i miti e i rituali di popolazioni minacciate o già distrutte dalla colonizzazione, si può capire come *Massa e potere* divenne, nei tardi anni Settanta, un vero e proprio libro di culto di una certa intelligenza critica e antidogmatica.

È ancora merito di Gerald Stieg l'aver osservato che il saggio canettiano assurse spesso a testo di riferimento proprio in ambienti lontani dall'Europa occidentale: così il regista cileno Raúl Ruiz trovò in *Massa e potere* la miglior chiave interpretativa per la dittatura nel suo paese, e un altro fuggiasco esiliato a Parigi, lo studioso iraniano Youssef Ishaghpour, riconobbe sia nelle pagine dedicate alla religione sciita, sia nella teoria sulla formazione dei «cristalli di massa» una perfetta analisi *ante litteram* del khomeinismo. Nella Polonia di Jaruzelski, brani tradotti del saggio circolavano clandestinamente e venivano considerati un manifesto sull'intangibilità dell'individuo da parte del potere, un moderno *habeas corpus*. Che dire, poi, dei ricordi scolastici di Durs Grünbein che, durante gli ultimi anni del regime di Honecker, visse l'emozione di veder circolare quel libro pericoloso, avvolto in carta di giornale, fra i banchi della classe. Agli occhi dei ragazzi che, nella loro ribellione, s'immedesimavano con i Boscimani, gli Aranda e altre popolazioni minacciate descritte da Canetti, la sua «chiarezza antropologica» si rivelò lo strumento più adatto per schiudere la prigione in cui si trovavano: un libro che fungeva da chiave interpretativa dell'incubo che erano costretti a vivere. Questi esempi, a cui se ne potrebbero

aggiungere altri, ci parlano non tanto di una ricezione dotta e sottile, magari accademica, di *Massa e potere*, quanto piuttosto di una straordinaria incisività e attualità delle sue categorie, se applicate a situazioni varie, tutte caratterizzate da un peso insopportabile del potere sugli individui e da un ruolo specifico svolto dalle (o assegnato alle) masse.

Vale però la pena di ricordare che Youssef Ishaghpour, partendo proprio da quel tipo d'interesse "attualizzante", sarebbe poi diventato uno dei migliori interpreti dell'opera complessiva di Elias Canetti. Infatti, nella sua monografia sull'autore, egli assegnerà a *Massa e potere* un posto centrale, senza trascurare per questo né la potentissima opera giovanile, né gli scritti aforistici e autobiografici degli anni successivi. Nella parabola creativa dell'autore, in un percorso fatto di «metamorfosi e identità», una funzione insostituibile spetta all'opera sulle masse. Quanto alla sua forma, Ishaghpour non ha dubbi: «*Massa e potere* non è una rapsodia ma un saggio: l'espressione rigorosa di ciò che sfugge all'esperienza razionale rigorosa» (*Elias Canetti*, p. 113). Di fronte alla straordinaria mole del testo canettiano, che Grünbein, a sua volta, definisce un «Riesenessay», il critico iraniano parla di un «saggio formato da una moltitudine di saggi». Vediamo come, già a livello della forma, si ponga un problema intimamente connesso con lo stesso contenuto dell'opera: quello del rapporto fra l'uno e il molteplice (l'individuo e la massa, il potente e i sudditi, il paranoico e la moltitudine dei suoi nemici). Il saggio come forma unisce sempre in sé unità e molteplicità, rivendicando allo stesso tempo la coerenza e persuasività delle sue deduzioni e la libertà di un pensiero sperimentale, non protetto da alcun sistema e, in definitiva, personale. Nelle sue innumerevoli articolazioni storiche il saggio possiede, comunque, questa duplice valenza che lo rende attrattivo e indispensabile per la scienza come per la letteratura, ma che lo carica dell'eterno sospetto di un "millantato credito": quello di una soggettività che si spaccia per oggettiva.

Non è certo questo il luogo per stabilire lo statuto ermeneutico di quella lunga serie di saggi che si collocano sul crinale fra scienza e letteratura, ma è giusto ricordare, con Alfonso Berardinelli, che essa comprende capolavori di tutti i tempi, da Montaigne a Ruskin, da Nietzsche a Kierkegaard, da Valéry a Pasolini, da Musil a En-

zensberger, e che tutti si sono esposti allo stesso sospetto che tante volte è stato avanzato anche nei confronti di *Massa e potere*: quello, cioè, di usare la loro letterarietà come scudo per «preservare l'opera dalle pressioni della contingenza» (*La forma del saggio*, p. 92). Un sospetto ingeneroso e in certi casi aberrante, se si considera che il vero saggista dice prima la cosa nella forma più adatta e solo in un secondo tempo questo suo “dire la cosa” può, semmai, essere percepito come “arte letteraria”. Rare volte però, come nel caso di Elias Canetti, un saggista ha studiato, approfondito, indagato il suo oggetto in maniera quasi esclusiva per vari decenni, facendolo diventare parte della propria esistenza e integrando pienamente vastissime letture con l'esperienza vissuta. Ne è nata un'opera che per ricchezza, coerenza, rigore di costruzione e forza persuasiva si misura inevitabilmente con i prodotti di varie discipline scientifiche, ma che non pretende di costituire un “sistema”, né si preoccupa di confutare polemicamente altri sistemi. Il carattere “saggistico” di *Massa e potere* non sta, dunque, in un approccio occasionale o velleitario al suo materiale, ma nella rivendicazione di poter aprire su di esso una visuale radicalmente nuova e di invitare il lettore a guardare con lui, in questa nuova luce, un aspetto del mondo circostante.

Alla base del libro sta un'intuizione che Canetti ebbe già all'età di vent'anni e che col tempo si trasformò in una specie di ossessione creativa, in un tema di narrazione e rappresentazione teatrale e infine in un potente stimolo di ricerca: si tratta dell'esistenza di un impulso di massa («*Massentrieb*»), presente in ogni uomo parimenti all'impulso sessuale o a quello di sopravvivenza. Un impulso che, sebbene contrastato dalla paura dell'individuo di essere toccato («*Berührungsfurcht*»), cioè di perdere i suoi confini netti, si fa inesorabilmente strada nella vita collettiva e influenza, spesso inconsapevolmente, i grandi processi storici. È ben noto che questa convinzione allontanò Canetti dalla psicologia di massa freudiana, basata, invece, su un modello edipico e individualistico e sulla premessa della centralità di un capo in ogni collettivo. Va precisato che l'impulso di massa non viene affatto visto in chiave negativa dall'autore, che in varie occasioni lo sperimenta su se stesso; sembra anzi che il giovane Canetti fosse addirittura affascinato da un processo storico-antropologico in cui l'individuo, ormai obso-

leto, sarebbe stato travolto da una libidinosa massificazione. Nel romanzo *Auto da fé* affida questa visione gioiosamente apocalittica alla figura dello psichiatra Georges Kien, mentre suo fratello Peter, il protagonista, rappresenta appieno l'individuo isolato e non comunicante che reagisce all'invadenza della massificazione irriggendosi nella corazza del proprio corpo e rinchiudendosi nella fortezza della sua biblioteca. Sia il *cupio dissolvi* dell'uomo-massa sia la paranoia come possibile reazione dell'individuo vengono, dunque, già elaborate dal giovane autore nella grottesca dimensione del romanzo; ma il tema tornerà a farsi sempre più insistente con gli eventi storici che culminano nell'ascesa al governo di Hitler, il potente paranoico per eccellenza, portato al successo da masse aizzate, incanalate e soggiogate. Nel suo dramma *La commedia della vanità* (*Komödie der Eitelkeit*, 1934) Canetti rappresenta efficacemente certi meccanismi di psicologia di massa sottostanti alla dittatura, ma contemporaneamente decide di dedicare, da quel momento in poi, ogni sua energia ad una più completa e approfondita conoscenza di quei meccanismi. Terrà fede a questo impegno preso con se stesso attraverso la stesura di *Massa e potere*.

Un'analisi del vasto testo, a cui qui possiamo appena accennare, metterebbe in evidenza come l'autore abbia raggiunto, attraverso le esperienze vissute fra emigrazione, guerra e dopoguerra, nonché attraverso riflessioni e letture, una chiarificazione e purificazione delle sue intuizioni giovanili. Soprattutto, la sua piena e incondizionata immersione nel mondo dei miti, delle leggende, delle credenze e dei rituali di tanti popoli deve aver contribuito a formare quel suo atteggiamento "stoico", oggettivo, apparentemente distaccato che caratterizza *Massa e potere*. I meccanismi di formazione dei collettivi (le mute, le masse) innescati da precise «dominanti affettive» (la festa, il lamento, la fuga, la caccia, la guerra ecc.), il formarsi di piccoli nuclei rappresentativi ed energici (i cristalli di massa), l'importanza fondamentale attribuita dalla massa stessa ai simboli in cui identificarsi (il fuoco, il mare, il bosco, il vento, il grano, la sabbia ecc.): tutto questo viene esposto con laconica semplicità e linearità. La scelta degli esempi e delle citazioni contribuisce a conferire a queste deduzioni una tranquilla forza persuasiva. Va aggiunto che Canetti, nel ripercorrere singoli episodi significativi della storia o della mitologia, conferma le sue doti di nar-

ratore, ed è un narratore nuovo rispetto a quello di *Auto da fé*, più vicino alle tradizioni dell'oralità che agli stilemi delle avanguardie. Plasticità e pregnanza sono le sue armi.

Man mano che il saggio si addentra in quelle forme del potere che si nutrono delle masse e allo stesso tempo cercano di sopravvivere a loro, l'autore affronta storie terribili di inganni, sopraffazioni e stragi che a tratti, per esempio quando parla del sultano di Delhi, assumono dimensioni raccapriccianti. Là dove Canetti narra in tono oggettivo e impassibile di piramidi di teschi e montagne di membra umane accatastate per la gloria del potente e per la sua protezione, il lettore intuisce, dietro il pathos controllato e lo sdegno inespresso dell'autore, la latenza del mai nominato tiranno nazista. I capitoli sui meccanismi del potere sono di una densità straordinaria, sia nell'espone le funzioni fisiche, psicologiche, culturali del comando, del segreto e del giudizio, sia nel ricostruire, dinnanzi al lettore, gli spaventosi effetti della paranoia. La parte dedicata al libro di memorie del presidente Schreber, un caso di paranoia già studiato a suo tempo da Sigmund Freud, è forse uno di quei saggi singoli di cui parla Ishaghpour e che nel loro insieme compongono il grande saggio. Esso spicca per l'audacia del metodo d'analisi adottato: equiparando le masse interiori con le masse esteriori e le fantasmagorie della persecuzione con le esperienze reali, vissute, l'autore riesce a far percepire i condizionamenti storici della follia, ma anche le circostanze in cui la follia può, a sua volta, assurgere a potenza storica.

È dunque un quadro desolante, privo di speranze nell'umanità, quello che Elias Canetti ha affidato al suo grande libro? Questa è una domanda che molti lettori si sono posti e alla quale l'autore ha dato una risposta indiretta. Nello stesso anno della pubblicazione di *Massa e potere* egli annota nel suo libro d'appunti, dopo una riflessione sulle camere a gas e la bomba atomica: «Bisogna affrontare l'uomo così com'è, duro e oppresso. Ma non gli si può permettere di attentare alla speranza. Questa speranza dovrà sgorgare soltanto dalla conoscenza più nera, altrimenti diventerà beffarda superstizione e accelererà la fine, che minaccia sempre più da vicino» (*La provincia dell'uomo*, p. 256). Depositaria della speranza è, per Canetti, l'infinita potenzialità dell'uomo, la sua creatività, la sua capacità di metamorfosi. La «Verwandlung», che negli scritti

della maturità diventerà termine centrale, è anche oggetto di un capitolo di *Massa e potere*, dedicato soprattutto alle straordinarie funzioni curative, propiziatriche e liberatrici della metamorfosi nei miti e nei rituali dei Boscimani, degli Aranda e di altri popoli. Canetti elenca gioiosamente le infinite possibilità di trasformazione dell'uomo in cui vede il vero, più potente antidoto alla paranoia, alla tirannia, alla fossilizzazione o, per dirlo con altre parole, alla riduzione del molteplice all'uno. La «conoscenza più nera», che l'autore ha voluto affrontare e trasmettere, non va disgiunta dalla speranza a cui apre la strada: per Elias Canetti l'elaborazione di *Massa e potere* è stata un processo catartico che egli ha dovuto e voluto attraversare e che solo gli ha permesso di affermarsi, ancora una volta, come poeta, cioè come «custode delle metamorfosi» («Hüter der Verwandlungen», cfr. *La missione dello scrittore*, p. 387).



Elias Canetti (1905-1994) nasce nella città bulgara di Ruse, sul basso corso del Danubio, dove cresce nell'ambiente patriarcale della comunità ispanico-ebraica, circondato da numerose lingue e culture. Trascorre la giovinezza tra Manchester, Zurigo e Vienna, dove si inserisce nella vita culturale, segue le lezioni di Karl Kraus e conosce la futura moglie, la scrittrice Veza Calderón. All'età di 25 anni termina il romanzo *Auto da fé* (*Die Blendung*), pubblicato solo nel 1935, e scrive i due drammi *Nozze* (*Hochzeit*, 1932) e *La commedia della vanità* (*Komödie der Eitelkeit*, 1934). Durante gli anni successivi, prima a Vienna e poi nell'esilio londinese, si dedica quasi esclusivamente alla stesura del saggio *Massa e potere* (*Masse und Macht*, 1960). Un dramma legato alla stessa tematica, *Vite a scadenza* (*Die Befristeten*, 1950), viene rappresentato a Oxford. Gli appunti di un viaggio del 1954 usciranno solo 14 anni più tardi con il titolo *Le voci di Marrakech* (*Die Stimmen von Marrakesch*, 1968). Nel 1974 esce la raccolta di "cinquanta caratteri" satirico-grotteschi *Il testimone auricolare* (*Der Ohrenzeuge*) e nel 1975 quella dei saggi dal titolo *La coscienza delle parole* (*Das Gewissen der Worte*). Nel 1977 inizia con *La lingua salvata* (*Die gerettete Zunge*) la pubblicazione della grande trilogia autobiografica. Seguiranno *Il frutto del fuoco* (*Die Fackel im Ohr*, 1980) e *Il gioco degli occhi* (*Das Augenspiel*, 1985). I numerosi quaderni d'appunti, tenuti a partire dal 1942 e oggi considerati, nel loro insieme, uno dei capolavori dell'autore, escono nelle raccolte *La provincia dell'uomo* (*Die Provinz des Menschen*, 1973), *Il cuore segreto dell'orologio* (*Das Geheimnis der Uhr*, 1987), *La pena delle mosche* (*Die Fliegenpein*, 1992), *La rapidità dello spirito* (*Nachträge aus Hampstead*, 1994), *Appunti 1992-1993* (*Aufzeichnungen 1992-1993*, 1996). Mentre l'edizione delle *Gesammelte Werke in 10 Bänden* (1992-2005) si è conclusa, continuano a uscire dal lascito nuovi testi come il diario londinese *Party sotto le bombe* (*Party im Blitz*, 2003) e i carteggi dell'autore. Elias Canetti è stato insignito di numerosi premi, fra cui il Grand Prix International du Club Français du Livre (1949), il Großer österreichischer Staatspreis (1968), il Büchner-Preis (1972) e il Premio Nobel per la letteratura (1981).

### Edizioni di riferimento

- Massa e potere*, trad. di Furio Jesi, Milano 1981, Adelphi (*Masse und Macht*, 2 Bände, München 1976, Hanser).
- La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, trad. di Furio Jesi, Milano 1989, Bompiani (*Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Frankfurt a. M. 1976, Fischer).
- La missione dello scrittore*, in *La coscienza delle parole. Saggi*, trad. di Renata Colorni e Furio Jesi, Milano 1984, Adelphi, pp. 382-393 (*Der Beruf des Dichters*, in *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt a. M. 1981, Fischer, pp. 279-290).

### Letteratura secondaria

- Angelova, Penka: *Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken*, Wien 2005, Zsolnay.
- Barnouw, Dagmar: *Elias Canetti*, Stuttgart 1979, Metzler.
- Id.: *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg 1996, Junius.
- Berardinelli, Alfonso: *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia 2002, Marsilio.
- Göbel, Helmut: *Elias Canetti*, Reinbek bei Hamburg 2005, Rowohlt.
- Grünbein, Durs: *Wir Buschmänner. Erinnerungen an eine Lektüre*, in *Einladung zur Verwandlung. Essays zu Elias Canettis „Masse und Macht“*, hrsg. von Michael Krüger, München 1995, Hanser, pp. 29-37.
- Hanuschek, Sven: *Elias Canetti. Biographie*, München 2005, Hanser.
- Ishaghpour, Youssef: *Elias Canetti. Metamorfosi e identità*, a cura di Andrea Borsari, Torino 2005, Bollati Boringhieri.
- Jesi, Furio: *Composizione e antropologia in Elias Canetti*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino 1979, Einaudi, pp. 309-332.
- Kuhnau, Petra: *Masse und Macht in der Geschichte. Zur Konzeption anthropologischer Konstanten in Elias Canettis Werk „Masse und Macht“*, Würzburg 1996, Königshausen & Neumann.
- Mack, Michael: *Anthropology as Memory. Elias Canetti's and Franz Baermann Steiner's Responses to the Shoah*, Tübingen 2001, Niemeyer.
- Stieg, Gerald: *„Masse und Macht“ – das Werk eines „verwilderten Gelehrten“?*, in *Canettis Masse und Macht oder Die Aufgabe des gegenwärtigen Denkens*, hrsg. von John Pattillo-Hess, Wien 1988, Bundesverlag, pp. 95-102.
- Theweleit, Klaus: *Fantasia virili*, trad. di Giuseppe Cospito, Milano 1997, Il saggiautore (*Männerphantasien*, 2 Bände, Frankfurt a. M. 1977/78, Roter Stern).

Camilla Miglio

PAUL CELAN, IL MERIDIANO  
(DER MERIDIAN), 1960

Quest'avventarsi contro i limiti del linguaggio  
è *etica*.  
(Ludwig Wittgenstein)

1. *Un meridiano libertario*

Anna Chiarloni, cui dedichiamo questo volume, è studiosa da sempre attenta alla piega etica e politica della letteratura. Pensando a lei ho interrogato *Il meridiano* di Paul Celan in cerca di un'importante sebbene non molto frequentata traiettoria libertaria.

*Il meridiano* (*Der Meridian*, 1960) *esprime* una poetica e nello stesso tempo è una prosa poetica. Caratteristica, questa del wittgensteiniano gesto del mostrare (*zeigen*) più che del dire (Wittgenstein, *Lezioni*, p. 22), che resta a connotare ogni scritto e forse ogni gesto di Paul Celan. La centralità del gesto, fondata filosoficamente da Ludwig Wittgenstein e ripercorribile letterariamente almeno a partire da Heinrich von Kleist e da Georg Büchner, va a incontrare – incontro nel senso celaniano di una *Begegnung*, di un risponderci tra spazio-tempi lontani improvvisamente connessi – la profonda ispirazione politica di Celan. Politica, in Celan, significa soprattutto etica. Celan aveva esperito tempeste d'acciaio ben poco trasfigurabili letterariamente: le invasioni e persecuzioni naziste, la delusione e la fuga di fronte all'avanzare dell'Armata Rossa e la spartizione ovvero sparizione della sua terra, la Bucovina, tra Romania e Ucraina. In pochi mesi aveva sperimentato la libera primavera surrealista della Bucarest dell'immediato dopoguerra e il

successivo calare della cappa di un regime più che staliniano. Aveva toccato con mano, fuggendo a Occidente, la falsa buona coscienza delle democrazie occidentali a Vienna e in Germania. Non si era neppure nascosto le difficoltà della Francia che aveva nel 1958 incoronato “re” laico il generale De Gaulle. Avrebbe, nel 1968-69, riconosciuto nel movimento studentesco, che sulle prime gli aveva suscitato tante speranze, una deriva autoritaria da «Nibelunghi di sinistra» (*Sotto il tiro di presagi*, p. 125). La sua ispirazione politica ed etica, che diventa una pratica poetica, resta fedele a un’idea libertaria che si alimenta delle letture giovanili, soprattutto di Pietr Kropotkin e Gustav Landauer. Entrambi vengono chiamati in causa in un passaggio chiave del *Meridiano*, in cui Celan presenta se stesso come «uno che si è nutrito anche degli scritti di Pietr Kropotkin e Gustav Landauer» (*Il meridiano*, p. 11), e su cui dovremo tornare più lungamente. Per Celan il socialismo libertario di impronta anarchica e comunitaria è un orizzonte, mai realizzabile ma per questo efficace, di resistenza contro le ipocrisie dell’Occidente e contro l’autoritarismo post-stalinista a Est, oltre la cortina di ferro.

Il *Meridiano* è un testo accidentato e pieno di *détours*. Si snoda attraverso luoghi importanti del pensiero poetante di Paul Celan: arte (*Kunst*) e poesia (*Poesie*; *Dichtung*; *Gedicht*); artificio e natura; costruzione e creatura; oscurità e realtà della poesia; rapporto tra scrittura, luoghi geografici, *loci* mnestici; pensiero dialogico; rapporto col lettore; interrogazione sul punto di incidenza tra storia e scrittura. *Il meridiano* ha una prosa sostenuta da una costruzione musicale e aperta che può apparire a tratti enigmatica. Proceede per anafore, ripetizioni, chiasmi, rimandi e richiami di figure e suoni.

Questa prosa, possiamo dire, è libertaria nella forma. È attraversata da fratture e silenzi secondo un disegno che risponde, lo vedremo e su questo cercheremo di far luce, a una figura di pensiero che rompe le catene causali: apre nelle «topie» i luoghi di incidenza delle «utopie». «Topie», nel neologismo di Landauer, intese come condizioni della realtà stabilizzata nelle situazioni storiche date; utopie intese come fattori di permanente mobilitazione «in avanti» della realtà e della storia. Utopie, con Kropotkin, intese come forze tese a costruire un progetto *umano, singolare* e al tem-

po stesso *comune*, di liberazione della e dalla realtà. Il suo strumento di lotta è l'Assurdo.

Nella versione a stampa *Il meridiano* appare scarno. Porta i segni dei tagli e della sofferta e complessa elaborazione del testo, documentata ora dalla edizione critica della Tübinger Ausgabe. Ma esso – è importante ricordarlo – nasce come discorso (*Rede*), pensato per essere pronunciato ad alta voce dall'autorevole tribuna del Premio Büchner del 1960. I suoi enunciati vanno dunque sempre anche recepiti nel loro valore performativo: rispondono a un riconoscimento che giunge in un momento particolare della carriera artistica e della biografia di Celan. Mentre sta scoppiando il "caso Goll", l'accusa di plagio che lo destabilizzerà per sempre, il poeta è nel mezzo della stesura di alcune liriche che confluiranno in *La rosa di nessuno* (*Die Niemandrose*, 1963). Inoltre ha appena ultimato le traduzioni dal russo di Mandel'stam, dal francese di Valéry e Char. Tradurre e scrivere, in quei mesi e anni, letteralmente diventano per Celan vere proprie forme di resistenza, di scrittura-contro.

## 2. «Ach, die Kunst!»

Nella questione, più volte affrontata, del rapporto tra *Kunst* e *Poesie* (e tra poesia e storia) vorrei insistere su un aspetto meno evidente, ma credo fondamentale per capire la sostanza etica che sostiene la poetica celaniana. Possiamo farlo cominciando col mettere in sequenza alcuni dei nomi propri citati nel *Meridiano*: Mallarmé, Lenz, Büchner, Benjamin, Kropotkin, Landauer, ma potremmo aggiungere anche Pascal e Šestov, o ancora il suo conterraneo Franzos, primo curatore delle opere di Büchner. Ciascuno di loro sta per sé, la loro identità è singolare, i loro nomi sono unici e propri. Ma ognuno di questi nomi vive nello spazio e nel tempo come su una carta geografica utopica. Essi aprono sempre anche porte verso dimensioni ulteriori. Potremmo chiamarle, queste porte, accessi all'utopia; o andare ancora oltre e dire che danno accesso a forme di eterotopia, in uno spazio-altro che continuamente si sposta. E se è vero che la poesia celaniana cammina «in vista del luogo della poesia, del farsi libera, del suo passo in avanti» (p. 11), allora la nostra ricerca verrà spinta in direzione di questo luogo particolare, che as-

sume le connotazioni di luogo libertario e utopico. Luogo che ancora non c'è, ma è progetto.

«Ah, l'arte!» – una esclamazione ironica che incontriamo tra le prime pagine del *Meridiano*, presa a prestito da Büchner, che la assegna a Camille Desmoulins nel dramma su Danton. Per Celan che la ripete diventa parola insieme di aggressione e difesa. Alla fine degli anni Cinquanta egli matura infatti una poetica contro la «serenità» dell'arte, ma nonostante questo utilizza a suo modo la lezione di Mallarmé (e di Paul Valéry, non citato direttamente, ma presente perché tradotto da Celan proprio nei mesi della stesura del discorso). Mallarmé viene portato *ad absurdum*, fino in fondo, e per questo oltrepassato e rovesciato, a testa in giù nella precisione, nell'esattezza meccanica, ma anche nell'esplorazione di regioni oscure della poesia – come percorsi di dolore sotto la superficie levigata dei versi. L'artefatto, la *Kunst* riesce a dare al poeta della «creatura», del «dato» e delle «date», della incontrovertibile singolarità, un'istanza di limitazione che gli consente di riorganizzare i propri frammenti e renderli condivisibili con altro e con altri (altro spazio, altri tempi, altre creature, scomparse e a venire). La distanza tra tecnica e ispirazione non si risolve in questo caso in una contrapposizione, bensì in un percorso che dall'asimmetria conduce all'integrazione. La poesia ha bisogno della precisione. Il dolore creaturale non può rimanere tale, se vuole acquistare una voce deve passare per il momento straniante dell'arte-*Kunst*: «afferrire come naturale, tramite l'Arte, ciò che naturale è» (p. 9). E dunque cosa vuol dire, nel *Meridiano*, «pensare fino in fondo Mallarmé» (p. 10)? Vuol dire, tra l'altro, andare fino in fondo all'oscurità forzando il rapporto tra metafora e lettore. Non in direzione di una metafora assoluta, ma, come scrive Marianna Rascente, in direzione di una «metafora assurda». Pensata fino al limite del proprio rapporto col mondo, con una referenza sparita, ma non assente, e presente in una dimensione non ancora e mai del tutto attuata.

Celan nel *Meridiano* fa dunque i conti con la levigatezza del simbolismo, con l'eufonia che egli pure sentiva vivere in se stesso e respingeva come poesia inautentica. Non perché, come recitava la vulgata adorniana, non si potesse più fare poesia dopo Auschwitz, ma perché della poesia erano radicalmente mutati i canoni etici, e

dunque estetici. La nuova poesia tedesca infatti, scrive Celan, «dif-fida del “bello”, tenta di essere vera» (*Risposta a un questionario della libreria Flinker*, p. 37). Dal simbolismo, e da Valéry soprattutto, Celan accetta una lezione fatta appunto di esercizi di precisione. La poesia diventa uno strumento di misurazione. Il suo linguaggio «non trasfigura, “non poetizza”, esso nomina e instaura, cerca di delimitare il campo del possibile e del dato» (pp. 37-38).

Delimitare il limite del dicibile, stabilire un confine porta però con sé anche una possibilità di trasgredirlo. Ma il salto oltreconfine non sarà logico né progressivo, sarà improvviso e assurdo. Come un salto funambolico. Già nell'Adorno che medita sull'arte nuova (*Prismi*, pp. 145-171) è evidente e centrale l'idea dell'esercizio di agilità. Già Adorno insiste su un io che si dimentica di sé – ma diversamente da Adorno Celan direbbe: si dimentica di sé per ritrovarsi, alla fine, «nel vero». E infatti Celan nel *Meridiano*, con uno dei suoi tipici imperativi rivolti soprattutto a se stesso, sembra dipanare un filo del pensiero adorniano, ma piegandolo a sé: «portati con l'Arte laddove sei più ristretto in te stesso. E realizza la tua libertà» (p. 18).

### 3. Dall'«oscurità congenita della poesia» all' assalto contro i limiti del linguaggio

Nelle note su Valéry Celan riprende la figura, già esplorata in una lirica raccolta in *Grata di parole* (*Sprachgitter*, 1959), dell'*argumentum e silentio* (titolo della poesia dedicata proprio a René Char, e dunque con immediata colorazione politica e resistenziale), per cui a partire dal non detto diventa comprensibile ciò che viene detto. Qui l'esattezza francese pare incrociarsi con quel particolare spirito kafkiano che faceva della poesia una spedizione alla ricerca della realtà. O come scriveva Wittgenstein, un assalto al confine. C'è una variante del *Meridiano* che dà la misura netta e terribile della possibilità paradossale di trapassare i limiti. Il passo si riferisce a *La morte di Danton* (*Dantons Tod*) di Büchner:

La poesia vede, ancora al di là della soglia del patibolo, / la possibilità che - spaventosa «pars pro toto» /- le teste si bacino nella cesta - /

Puoi impedire che le nostre teste si bacino sul / fondo della cesta / Camminare sulla testa / Cielo come abisso» (*Der Meridian*, Tübinger Ausgabe, pp. 176-177, trad. mia).

La cesta (insieme alla testa di Medusa citata nel discorso), richiama esplicitamente il mito di Perseo. «La testa di Medusa che fissa, che imprigiona l'esperienza, la limita, la pietrifica, la toglie cioè alla creaturalità (*Kreatürlichkeit*), ai suoi dati immanenti di tempo e spazio, è la parola stessa in quanto concetto e sapienza tecnica» (Porena, *La testa di Medusa*, p. 161). L'atto di pietrificazione e fissazione del dato risponde a un gesto di estrazione dalla catena temporale e causale della storia. Essa «realizza» (Landauer) in un presente improvviso, fissato nell'istante, l'aspetto meduseo. Solitamente associamo questo movimento di estrazione del dato storico e creaturale alla filosofia della storia, alla *Jetztzeit* di Walter Benjamin. Nel caso di Celan però un meridiano si può tracciare anche in direzione di Gustav Landauer e del rapporto che egli instaura tra «topìa», *utopia*, storia e rivoluzione nello scritto *La rivoluzione* (*Die Revolution*) del 1907. Pensatore anarchico dotato di una potentissima visione sintetica, Landauer è capace di raccogliere sotto la sua intuizione momenti apparentemente atomizzati in un tutto rivoluzionario e inedito, produttivo di nuovi spazi immaginativi («l'autentica scienza è deduttiva perché è intuitiva; l'induzione e l'accurato lavoro di raccolta di quanti sono privi di una natura sintetizzatrice e che quindi non sanno far altro che addizionare, non potranno mai sostituire l'intuizione che sintetizza e generalizza», *La rivoluzione*, pp. 22-23). Osserviamo un movimento: l'andare oltre una soglia – uno sconfinamento che è di per sé rivoluzione e libertà.

Allo stesso modo in Celan la valorizzazione del «Vive le roi» di Lucile (la moglie di Camille Desmoulins che nel dramma büchneriano urla al cospetto di una scena vuota, dove si è consumata la morte per ghigliottina di suo marito insieme a Danton) non esprime certo una nostalgia dell'Ancien régime, ma costituisce un esempio di discorso paradossale, che più che parola è «gesto, passo, atto». Atto di rivolta contro la piega ghigliottinante e autodistruttiva che stava prendendo la Rivoluzione francese rovesciatasi in Terrore – rivolta intrapresa dall'alto di una tribuna che è anche patibolo. È evidente qui la traccia delle letture di Kropotkin, la cui idea



di rivoluzione «resta opposta a quella autoritaria e giacobinizzante proprio perché pone la centralità sovversiva dello spontaneismo anti-politico» (Kropotkin, *Scienza e anarchia*, p. 21). Lucile è la «Kunstblinde» (cieca all'arte), quella che nulla sa di arti, ma è capace di un «Gegenwort», di una «parola-contro» che è «un atto della libertà. È un passo» (*Il meridiano*, p. 6). Tornano l'atto, il gesto, il passo – attributi indicati da Celan per riconoscere sia la poesia, sia l'agire di un personaggio «cieco all'arte». Ma diamo direttamente la parola a Celan. Il grido di Lucile:

È l'antiparola, è la parola che strappa il «filo», la parola che non s'inchina più dinanzi alle «cariatidi e ai destrieri da parata della storia», è un atto della libertà. È un passo. // Certo, la si può intendere – e questo non sarà un caso, se si guarda a ciò che io ora, che io oggi ardisco di dire a questo proposito –, la si può intendere dapprima come un'adesione all'Ancien régime. // Qui invece – consentite a uno che si è nutrito anche degli scritti di Pietr Kropotkin e Gustav Landauer di porlo espressamente in evidenza – qui non vi è nessun atto d'omaggio alla monarchia, a un passato che si vuol conservare. // Qui l'omaggio è reso alla maestà che testimonia della presenza dell'umano, della maestà dell'assurdo. // Tutto ciò, Signore e Signori, non ha un nome stabilito una volta per tutte, ma io credo che sia... la Poesia (p. 6).

Büchner, insieme con suoi personaggi, è dunque nome proprio e *topos* scelto da Celan per affermare le ragioni del naturale e del creaturale contro la metafisica e l'idealismo. Ma anche Büchner, nella lettura di Celan, oltrepassa la soglia della sua stessa poetica. Celan da una parte illustra le ragioni della *Kunst* che supera se stessa passando attraverso l'uso *ad absurdum* dei propri mezzi; dall'altra mette in scena l'atto di portata universale e nello stesso tempo assurdo di Lucile che si espone alla decapitazione gridando alla folla giacobina: «Viva il re!» La reversibilità della «topia» attraverso la forza dell'utopia, il rovesciamento di cielo in abisso (che sempre offre la possibilità di rovesciare l'abisso in cielo), la possibilità di revocare il passato. Celan aveva certamente potuto riconoscere un simile movimento del pensiero in Landauer:

Questa mescolanza generale e comprensiva della convivenza in condizioni di stabilità relativa noi la chiamiamo «topia». [...] La topia or-

dina tutte le faccende dell'umana convivenza, conduce le guerre [...] influenza vita pubblica e privata – [...] la relativa stabilità della topia si muta gradualmente fin a raggiungere il punto di equilibrio instabile (Landauer, *La rivoluzione*, pp. 23-24).

La «topia», per Landauer, è il mondo come appare nei suoi rapporti di forza e di forma. La «topia» è l'esistente. L'utopia dal canto suo non è qualcosa di metafisico, fuori dall'esistente, ma è una relazione, un'energia, un movimento di cambiamento della «topia» in altro. È un «passare attraverso» (*hindurchgehen*, parola ricorrente in diverse accezioni nel *Meridiano*) da uno stato all'altro:

Queste mutazioni della stabilità della topia vengono prodotte dall'utopia. L'utopia non appartiene per natura all'ambito della convivenza, ma a quello della vita individuale. Per utopia noi intendiamo una mescolanza di aspirazioni individuali e di tendenze della volontà [...] L'utopia è quindi la totalità delle aspirazioni distillata nella sua purezza, aspirazioni che in nessun caso portano al loro fine, ma sempre a una nuova topia. Chiamiamo rivoluzione quell'intervallo di tempo in cui la vecchia topia non è più e la nuova non è ancora consolidata. La rivoluzione è dunque la via da una topia ad un'altra (pp. 23-25).

L'utopia mobilita per Landauer una latenza nei fatti, passati presenti e futuri. Essa è «volere e agire latente». Questo comporta un'inversione delle concezioni causali e necessarie, nonché teleologiche, nel rapporto passato-presente:

Infatti in tutta la storia il passato viene richiamato alla memoria, viene trasformato in presente; per questo c'è in inglese una parola appropriata: *to realise*, che vuol dire insieme realizzare e considerare: in questa *realisation* si riuniscono la rappresentazione e la volontà, la conoscenza e la forza creativa. Ogni sguardo gettato sul passato o sul presente dei raggruppamenti umani è un fare e un costruire nel futuro (p. 21).

Molto vicino all'inglese *to realise* richiamato da Landauer è il tedesco *wirken* della *Wirklichkeit* celaniana. La realtà, la *Wirklichkeit* celaniana, è qualcosa che si realizza, che si fa reale e che si comprende; un'immagine che agisce dinamicamente sulla storia. Il passato «non è qualcosa di compiuto ma qualcosa in divenire. Per noi

c'è soltanto la vita, il futuro; anche il passato è futuro, che diviene col nostro progredire, si muta, è divenuto altro» (p. 35). La visione dinamica del passato si configura per Landauer in rapporto a chi nel presente è in grado di risvegliarne le latenze:

Per quanto paradossale possa suonare, io affermo piuttosto letteralmente che il passato si muta. Infatti nella catena della causalità non è una causa fissa che produce un effetto sicuro, e questo diviene causa, che poi dà origine a un effetto, e così via. Non è così. Secondo questa rappresentazione la causalità sarebbe una catena di sentinelle che si susseguono l'una all'altra e che starebbero tutte, tranne l'ultima, silenziose e irrigidite. Solo l'ultima avanza di un passo, da essa scaturisce allora qualcosa di nuovo, che a sua volta va innanzi e così via. Io dico invece che è tutta la catena che va avanti e non solo l'ultimo anello. Le cosiddette cause si mutano con ogni nuovo effetto. [...] Tutto ciò che avviene ovunque in ogni momento è il passato. Io non dico che sia effetto del passato; dico che è il passato. [...] Inoltre per ogni singolo esso si costruisce in modo particolare: ogni singolo scorge le immagini in maniera diversa a seconda di come il passato reale che agisce nel suo petto lo spinge in avanti in quella data maniera e lo fa muovere (pp. 36-37).

#### 4. La poesia «va in cerca di un altro»

*Il mutuo appoggio* (1902) di Kropotkin è un altro cardine su cui riflettere in questa sorprendente coniugazione di spazio utopico ed etico nella singolarità irriducibile della parola poetica. «In ciò che è proprio del singolo parla ciò che è comune», annota Celan durante la stesura del *Meridiano* (Tübinger Ausgabe, p. 117). Il precipitare di singolarità e condivisione sta appunto alla base del comunitarismo anarchico di Kropotkin. Egli considera «il mutuo appoggio», sin nelle sue espressioni più elementari e biologiche negli organismi viventi elementari, una potente forza evolutiva. Dal punto di vista biologico la si chiamerebbe appunto simbiosi. Kropotkin critica il darwinismo, sia scientifico sia sociale, proprio sul piano della lotta per la sopravvivenza, proponendo un modello in cui è vero che «i più adatti» sopravvivono in natura, ma i più adatti sono membri di una specie o intere specie che trovano al proprio in-

terno una forte solidarietà. L'unione, la simbiosi è la «migliore garanzia di esistenza e progresso fisico, intellettuale e morale» (*Il mutuo appoggio*, p. 92). Per Kropotkin la giustizia è «pratica immanente delle relazioni sociali». L'aiuto intraspecifico si estende alla natura, all'etica, alla società, alla cultura. Questo gesto di scambio fino all'empatia più spinta si ritrova nel rapporto che Celan instaura con Mandel'stam in particolare, ma in generale con tutti i poeti che traduce e che ama. Quel mettersi in simbiosi con un interlocutore che diventa elemento dell'io fino ad esserne parte costitutiva. Sto pensando, per esempio, alla lirica *È tutto diverso* (*Es ist alles anders*), raccolta in *La rosa di nessuno*. E per questo possiamo comprendere ancora meglio quanto le accuse di plagio potessero ferirlo a morte.

Dal punto di vista estetico e storico-letterario ci troviamo qui agli antipodi rispetto alla *Anxiety of Influence*, come la chiamerebbe Harold Bloom; e anche rispetto al neopositivismo o addirittura neodarwinismo che oggi ancora sopravvive nella scienza della letteratura.

Quello che Celan (non propone, ma) pratica in tutta la sua opera è davvero contiguo a quanto Kropotkin scrive. Si tratta di un compenetrarsi tra simili, per una causa che è individuale e umana nello stesso tempo: la causa della creazione di uno spazio in cui la poesia renda instabile la topia del reale, e metta in movimento l'utopia, la capacità di trasformazione della storia, in una realtà che è continuo progetto di liberazione. Un progetto che non avviene per opera di un singolo, isolato, ma per linee che congiungono voci associate e fuse, provenienti da spazi e tempi e lingue diverse, a tracciare i «meridiani» di una «carta geografica per bambini» (*Il meridiano*, p. 20), a delimitare un «cortile / dimora del tempo / recinto temporale della poesia» (Tübinger Ausgabe, pp. 84-85), sempre di nuovo «occupabile» (p. 116). Un progetto capace di muovere e rivoltare le zolle della storia, avvalendosi di un «vomere» altrui, per parlare con una immagine di Mandel'stam (*La parola e la cultura*, p. 48). In questo il movimento della poesia incontra la mobilitazione utopica del progetto libertario. I meridiani determinano e segnano i fusi orari. Il meridiano, figura immaginaria e terrestre, metaforica, scientifica, geografica, segno convenzionale e criterio di orientamento nello spazio e nel tempo, è la linea che ogni individuo

traccia sulla superficie del reale, mettendosi in comunicazione e interlocuzione con altri, con altro. Questo semplice gesto è capace di trasformarlo, il reale, in tutti i tempi: passato, presente e soprattutto futuro.

Paul Celan, tra i maggiori poeti del Novecento europeo, nasce nel 1920 da una famiglia ebraica di lingua tedesca a Czernowitz in Bucovina. Czernowitz, fino al 1918-19 estremo lembo dell'impero austroungarico, è stata in seguito rumena, poi sovietica, oggi ucraina. L'esperienza della guerra, la deportazione e morte dei genitori per mano nazista, la cancellazione dei luoghi d'origine dalla carta geografica, la sensazione di precarietà e minaccia permanente, esperite durante la giovinezza "all'est" lo segnano per sempre. Dopo rapide e importanti stazioni a Bucarest e Vienna si stabilisce a Parigi, dove non si sente mai veramente a casa, pur partecipando alla vita culturale francese. Si toglie la vita, gettandosi nella Senna, nella primavera del 1970. La poesia di Celan – «grata di linguaggio» – è atto estremo di interpretazione/traduzione del trauma. Dell'orrore, della morte insensata, la morte nei Lager, il dolore del popolo ebraico, delle genti dell'est e, oltre, il dolore assoluto degli oppressi e dei senza-più-patria. Una riscrittura che unifica distanze temporali e intende gettare un ponte verso il buio del futuro. Il linguaggio è il tramite di questo incessante tradurre, si muove a fronte di un testo che il dolore comanda di riscrivere infinite volte nella lingua dei suoi artefici.

### **Edizioni di riferimento**

*Il meridiano*, in *La verità della poesia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino 1993, Einaudi, pp. 3-22 (*Der Meridian*, in *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann, Klaus Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt a. M. 1983, Suhrkamp, Bd. III, pp. 185-202).

*Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in *La verità della poesia*, cit., pp. 37-38 (*Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, in *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, cit., pp. 167-168).

*Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein und Heino Schull, Frankfurt a. M. 1999, Suhrkamp.

*Sotto il tiro di presagi*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Torino 2001, Einaudi (*Die Gedichte aus dem Nachlass*, hrsg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a. M. 1997, Suhrkamp, pp. 104-105).

**Letteratura secondaria**

- Adorno, Theodor W.: *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino 1972, Einaudi, pp. 145-171 (*Arnold Schönberg (1874-1951)*, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1955, Suhrkamp, pp. 136-162).
- Berti, Giampietro N. (a cura di): *Introduzione a Pietr Kropotkin*, *Scienza e Anarchia*, Milano 1998, elèuthera, pp. 7-26.
- Bevilacqua, Giuseppe: *Eros-Nostos-Thanatos*, introduzione a Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano 1998, Mondadori, pp. XI-CXXIX.
- Buhr, Gerhard: *Celans Poetik*, Göttingen 2007, Vanderhoeck & Ruprecht.
- Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*, Reinbek 1999, Rowohlt.
- Gellhaus, Axel: *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in «Celan-Jahrbuch» 6 (1995), pp. 51-91.
- Gossens, Peter; Lehmann, Jürgen; May, Markus (Hrsg.): *Celan-Handbuch*, Stuttgart 2007, Metzler.
- Kropotkin, Pietr: *Il mutuo appoggio* [1902], in *Scienza e Anarchia*, cit., pp. 79-92.
- Landauer, Gustav: *La rivoluzione* [1907], Roma 1970, Carucci.
- Mandel'stam, Osip: *La parola e la cultura* [1921], in *Sulla poesia*, Milano 2003, Bompiani, pp. 47-51.
- Porena, Ida: *La testa di Medusa e l'obolo della lingua*, in «AION – Sezione Germanica», XXV (1983), pp. 155-166.
- Rascente, Marianna: *Metafora assurda*, in *L'Opera e la Vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, a cura di Irene Fantappiè e Camilla Miglio, Napoli 2008, Università l'Orientale, pp. 215-229.
- Stachel, Thomas: *Deine allereigenste Enge - Radikale Individualität und Freiheit in Paul Celans Meridian*, e-book 2003, GRIN Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig: *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Michele Ranchetti, Milano 1967, Adelphi.





Manuela Poggi

SIEGFRIED KRACAUER,  
FILM: RITORNO ALLA REALTÀ FISICA  
(THEORY OF FILM.  
THE REDEMPTION OF PHYSICAL REALITY), 1960

Ero molto giovane, quando vidi il mio primo film. L'impressione che mi lasciò dentro deve essere stata inebriante, perché decisi su due piedi di mettere per iscritto la mia esperienza. Se ricordo bene, questo fu il mio primo progetto letterario. Se mai si realizzò, l'ho dimenticato. Ma non ne ho dimenticato il titolo contorto che, non appena tornato a casa dal cinema, affidai a un pezzo di carta: *Il cinema: rivelazione delle meraviglie della vita quotidiana*. E ricordo, come fosse oggi, le meraviglie stesse. Ciò che mi colpì così profondamente fu una normale strada di periferia, piena di luci e ombre che la trasformavano. Intorno c'erano degli alberi e in primo piano una pozzanghera nella quale si riflettevano invisibili facciate di case e un pezzo di cielo. Poi una brezza muoveva le ombre, e le facciate e il cielo sotto cominciarono a ondeggiare. Il mondo tremolante nella pozzanghera sporca – questa immagine non mi ha mai abbandonato (*Film: ritorno alla realtà fisica*, p. XI, trad. mia).

Con questo ricordo personale si chiude la prefazione di *Film: ritorno alla realtà fisica* (1960), che insieme a *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler* (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 1947), anch'esso scritto in inglese durante l'esilio americano, costituisce il nucleo della riflessione teorica di Siegfried Kracauer sul cinema. L'atto scrittorio che fa seguito alla visione di quell'immagine di un paesaggio urbano riflesso in una pozzanghera registra, in modo straordinariamente precoce (sebbene un po' troppo letterariamente costruito), un'in-

tuizione che sta alla base di quella che Kracauer definì l'«estetica materiale» della sua «teoria del film», e cioè che il cinema, per essere fedele a se stesso, debba svelare e rappresentare la «realtà fisica», la quale, comprendendo diversi fenomeni non immediatamente percepibili dall'occhio umano, può essere, per così dire, colta «al volo» dalla cinepresa (p. IX). Come André Bazin, altro padre fondatore delle teorie realiste del dopoguerra, Kracauer fonda la propria estetica del cinema muovendo da un'analisi della riproduzione fotografica che individua proprio nella funzione meccanica di riproduzione della realtà il tratto caratteristico positivo, e non il limite, del mezzo cinematografico. Radicalizzando questa sua concezione di realismo in senso «fisico», Kracauer si avvierà verso un percorso ben distante dal realismo «ontologico» di Bazin, sottolineando la capacità del cinema di lasciare apparire la realtà «visuale» nella sua forza materiale intraducibile e rifacendosi perciò, nella teorizzazione di una categoria della «visibilità» del reale, alle tesi esposte da Béla Balázs nel suo saggio *Der sichtbare Mensch* (L'uomo visibile), che già nel 1924 salutava il cinema quale messaggero di una nuova cultura, appunto, visuale.

L'oggetto della teoria kracaueriana è dunque il cinema, inteso non soltanto come fenomeno del tardo capitalismo, né, come era avvenuto nel precedente saggio sul film, nel suo sviluppo prima di Hitler ma è, piuttosto, il cinema *dopo* Auschwitz. Se in *Cinema tedesco* Kracauer aveva descritto il cinema della Repubblica di Weimar e gli sviluppi che avevano condotto al nazionalsocialismo nel modo in cui ciò veniva riflesso nella produzione cinematografica, *Film: ritorno alla realtà fisica* tematizza il cinema dopo Auschwitz e parallelamente, poiché esso viene considerato nella sua proprietà costitutiva mimetica del reale, tematizza anche il concetto di *realtà* dopo Auschwitz. Si inserisce così nel dibattito avviato dalla Scuola di Francoforte con la *Dialettica dell'illuminismo* (1947), senza tuttavia mai farvi riferimento esplicito ma indicando, nella possibilità offerta dal cinema di rielaborare la tragedia dell'olocausto, uno dei probabili motivi della rottura con la filosofia storica negativa di Theodor W. Adorno. Questa prospettiva storico-politica si rispecchia nella varietà di termini con cui la «realtà fisica», che compare già nel sottotitolo della versione inglese («physical reality») e di quella tedesca («äußere Wirklichkeit»), viene denomi-

nata. Alla sistematizzazione intrapresa nel saggio, che adotta un approccio analitico-scientifico, corrisponde infatti un uso consapevolmente indeterminato dell'espressione «physical reality», che viene anche definita «material reality», «physical existence», «actuality», «nature» o, ancora, «camera-reality» (p. 28). È la stessa realtà che compariva in uno degli scritti weimeriani dell'autore, *Die Photographie (La fotografia, 1927)*, che rifletteva sulla capacità del mezzo fotografico di ricreare mimeticamente una natura (umana) astratta e silente, e di restituire perciò un'immagine-duplicato della realtà pericolosamente priva di significato e di una qualche coscienza. *Film: ritorno alla realtà fisica* postula invece come la realtà cinematografica, proprio grazie alla sua «estetica del movimento» (René Clair), non coincida più *identicamente* con la realtà fisica, ma possa rappresentare, restandole fedele, più aspetti della realtà che intende mostrare. Postulato che non può che lasciare intendere, dopo Auschwitz, due alternative antitetiche di interpretazione del potenziale del reale cinematografico: da un lato, quello barbarico, dall'altro, simultaneamente, quello salvifico. L'autore individua così nel cinema un mezzo di comunicazione di massa che permette, sul piano dell'immaginario sociale – cioè su una base di natura estetica e non morale – di riflettere sull'irrazionalità storica perché, secondo una concezione del mezzo recepita dallo storico dell'arte Erwin Panofsky, a differenza degli altri mezzi espressivi artistici, che tendono a restituire una rappresentazione idealistica del mondo operando «dall'alto verso il basso», «è il cinema, e solo il cinema, a rendere giustizia a quell'interpretazione materialistica dell'universo che, ci piaccia o no, pervade la civiltà contemporanea» (p. 309).

Questo potere rivelatore del cinema viene sottolineato da Kracauer anche per mezzo di un riferimento letterario inserito nel capitolo dedicato alla fotografia – di cui il cinema è estensione – e che attraversa tutto il saggio, cioè quello relativo a un passo tratto dalla *Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust in cui «il narratore entra, inatteso, nel salotto della nonna», *fotografando* la realtà circostante al di là dei propri coinvolgimenti emotivi. La premessa proustiana contenuta in questo brano, secondo la quale la virtù principale di un fotografo è quella di riuscire a prescindere da qualunque empatia con la realtà circostante, viene accolta da Kracauer

nel suo ragionamento sulla natura del cinema con un'importante glossa esplicativa: l'utilizzo soggettivo all'interno del mezzo fotografico è sì inseparabile da un processo di alienazione del fotografo, il quale però, proprio grazie all'apparecchio fotografico, è in grado di vedere la natura delle cose e di rappresentare i suoi oggetti nella loro realtà elementare.

Dopo aver analizzato il cinema quale mezzo in sé, così come si è sviluppato dalla fotografia, e nel suo evolversi dai primi film pionieristici dei Lumière a *Cabiria* di Fellini, da *Birth of a Nation* fino ad *Aparajito*, da *Potëmkin* a *Paisà*, Kracauer si pone il quesito fondamentale della sua teoria cinematografica nella parte finale del saggio: «Che valore ha l'esperienza trasmessa dal cinema?» (p. 285). Anticipando alcune posizioni critiche suscitate da *Film: ritorno alla realtà fisica* (di cui Helmut Lethen ha dato ampio resoconto nel 1989), Kracauer si sofferma sul rischio, già individuato da alcuni teorici – anzitutto Paul Valéry – di interpretare il cinema come mera rappresentazione della superficie della realtà, come se il primato di una vita interiore potesse essere messo in discussione da un mezzo che osserva e registra la realtà come una «memoria dotata di perfezione meccanica» (p. 285). Contrapposto al mondo rappresentato da Proust, Joyce e Virginia Woolf nella letteratura di inizio Novecento, quello del cinema è un mondo che permette, parallelamente alla percezione astratta del continuum psichico veicolato dalla letteratura dello *stream of consciousness*, l'esperienza della realtà materiale:

Il cinema rende visibile ciò che in precedenza non vedevamo o forse non riuscivamo a vedere. Ci aiuta in modo efficace a scoprire il mondo materiale nelle sue corrispondenze psicofisiche. Liberiamo letteralmente questo mondo dal suo stato di sonno, dal suo stato di potenziale nonesistenza, nel momento in cui cerchiamo di conoscerlo attraverso la cinepresa. E siamo liberi di conoscerlo, cioè di farne esperienza, perché siamo frammentari. Il cinema può essere definito come un mezzo particolarmente adatto a favorire il ritorno alla realtà fisica. Le sue immagini ci consentono per la prima volta di portare con noi gli oggetti e gli accadimenti che costituiscono lo scorrere della vita materiale (p. 300).

La funzione del cinema, di rivelare la realtà fisica circostante, ap-

pare ancora più chiara se si considera la traduzione tedesca del titolo del saggio. Privato di qualunque fraintendimento di un'interpretazione in senso teologico, il sottotitolo tedesco (suggerito da Adorno) «die Errettung der äußeren Wirklichkeit» indica infatti un riscatto, una ri-appropriazione della realtà materiale piuttosto che una sua salvezza, alla quale *Film: ritorno alla realtà fisica* non vuole tendere. La risposta alla domanda sul valore dell'esperienza trasmessa dal cinema si individua perciò nella funzione stessa del mezzo (cinematografico e fotografico) di portare all'attenzione dello spettatore la materia grezza del reale, funzione che, osservata dalla prospettiva politica e personale in cui il saggio fu scritto – in esilio e in una lingua “adottata” – assolverebbe anche al compito di formare e conservare una memoria storica collettiva.

Kracauer conclude *Film: ritorno alla realtà fisica* ricorrendo al mito greco della Gorgone Medusa, il mostro che pietrificava qualunque essere umano vi posasse lo sguardo e la cui orribile testa fu tagliata da Perseo, grazie allo scudo donatogli da Atena nel quale poteva vedere il riflesso del mostro senza diventare pietra. Introducendo una variazione del mito di Perseo che sconfisse la Medusa, Kracauer riassume la rappresentazione di una violenza nascosta che l'uomo eserciterebbe sulla natura e quindi su se stesso: nel momento in cui il mezzo foto-cinematografico tiene uno «specchio dotato di memoria» di fronte alla violenza e all'orrore che l'essere umano non può conoscere senza subirne inevitabilmente il danno, esso può essere paragonato allo scudo donato da Atena. Ma mentre lo specchio di Perseo è funzionale alla distruzione dell'orribile mostro, il film ha il solo compito di rivelare ciò che l'occhio altrimenti non vedrebbe: «Le immagini riflesse dell'orrore sono fini a se stesse» (p. 306). Difficile non pensare che Kracauer avesse qui in mente soprattutto le immagini dello sterminio di massa documentato dai film sull'apertura dei campi di concentramento nazionalsocialisti, a cui l'autore fa tuttavia riferimento solo indirettamente, citando *Le sang des bêtes* (1950) di Georges Franju, un film documentario che mostra senza riserve la violenza usata sugli animali in un mattatoio parigino:

Quando vediamo, cioè *facciamo esperienza* delle file di teste di vitelli o dei mucchi di corpi umani torturati nei film sui campi di concen-

tramento nazisti, noi redimiamo l'orrore dalla sua invisibilità dietro il velo del panico e dell'immaginazione. E quest'esperienza è liberatoria in quanto rimuove uno dei tabù più grandi (p. 306).

La visibilità della realtà è l'esperienza cinematografica, sia quando questa ci svela l'orrore che altrimenti non avrebbe memoria *fisica, reale*, sia quando questa ci apre inattese prospettive di ricomposizione della frammentarietà della natura umana, documentando gli aspetti *materiali* della comune vita quotidiana in diversi luoghi. Con un accento su questo aspetto positivistico delle potenzialità del cinema, Kracauer chiude il suo saggio, riportando le parole di un lettore del «New York Times»: «Ciò che mi sembra degno di nota in *Aparajito* [...] è questo: si vede una storia ambientata in un paese remoto con questi volti dalla bellezza esotica e tuttavia si ha la sensazione che la stessa cosa accada ogni giorno da qualche parte a Manhattan o a Brooklyn o nel Bronx» (p. 311).

Siegfried Kracauer nasce a Francoforte sul Meno nel 1889. Dopo gli studi di architettura e alcuni anni dedicati alla professione di architetto, dal 1921 al 1933 è redattore della «Frankfurter Zeitung». Dal 1933 esilio in Francia e poi negli Stati Uniti dal 1941, dove si stabilisce definitivamente e dove muore, a New York, nel 1966. Con *La sociologia come scienza* (1922) è tra i pionieri della moderna sociologia, che a partire dal 1926 contamina con elementi del pensiero marxista. All'osservazione sociologica sottopone numerosi fenomeni della modernità – *La massa come ornamento* (1927), *Gli impiegati* (1930), *Strade a Berlino e altrove* (1930) – dedicandosi in particolare alla produzione artistica: la letteratura (*Il romanzo poliziesco*, 1925), la musica (*Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, 1937) e soprattutto il cinema, in studi come *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler, 1918-1933* (1947) e *Film: ritorno alla realtà fisica* (1960). Gran parte della sua opera saggistica, apparsa in rivista o inedita, è stata raccolta in volume solo dopo la sua morte (*Schriften*, 1971-76). È autore anche di due romanzi: *Ginster* (1928) e *Georg* (1934).

### **Edizione di riferimento**

*Film: ritorno alla realtà fisica*, intr. di Guido Aristarco, Milano 1962, Il Saggiatore (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York 1960, Oxford UP).

### **Letteratura secondaria**

Adorno, Theodor W.: *Der wunderliche Realist*, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, Suhrkamp, pp. 388-408.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Siegfried Kracauer*, «text + kritik» 68 (1980).

Beyse, Jochen: *Film und Widerspiegelung. Interpretation und Kritik der Theorie Siegfried Kracauers*, Köln 1977, Diss.-Druck.

Despoix, Philippe: *Éthique du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Paris 1995, L'Harmattan.

Kessler, Michael; Levin, Thomas Y. (Hrsg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen. Akten des internationalen, interdisziplinären Kracauer-Symposiums Weingarten, 2.-4. März 1989*, Tübingen 1990, Stauffenburg.

Schlüpmann, Heide: *The Subject of Survival. On Kracauer's Theory of Film*, in «New German Critique» 54 (1991), pp. 111-126.

Zohlen, Gerwin: *Bilder der Leere. Anmerkungen zu Kracauers «Straßen in Berlin und anderswo»*, in Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, Das Arsenal, pp. 121-128.



Rita Svandrlik

HANNAH ARENDT, LA BANALITÀ DEL MALE  
(EICHMANN IN JERUSALEM: A REPORT ON THE  
BANALITY OF EVIL), 1963

Quella della saggistica è una conquista tarda per le donne intellettuali; quando si accostano al genere del saggio, si cimentano dapprima proprio sulle questioni che più stanno loro a cuore, per esempio la condizione femminile; si preoccupano di rispondere ai pamphlet misogini; contro quello di Otto Weininger *Sesso e Carattere* (*Geschlecht und Charakter*, 1903) scrivono Grete Meisel-Hess e Rosa Mayreder: il saggio di quest'ultima, *Zur Kritik der Weiblichkeit* (Per una critica del femminile, 1905) ebbe grande risonanza e numerose ristampe, prima di cadere in oblio, come accadde per lo scritto di un'altra intellettuale, Alice Rühle-Gerstel: *Das Frauenproblem der Gegenwart* (La questione femminile oggi-giorno, 1932). Quasi in oblio è caduta anche un'altra grande saggista del Novecento, Margarete Susman, autrice di libri su Georg Simmel, sull'ebraismo come religione universale, sull'idea messianica in relazione al pacifismo.

Nella seconda metà del Novecento anche per quanto riguarda la saggistica la situazione inizia a cambiare, e Hannah Arendt è stata un tassello assai rilevante di tale evoluzione. Arendt recensisce il volume di Alice Rühle-Gerstel negli anni in cui lavora alla sua mo-

---

Il presente articolo è una versione abbreviata e fortemente modificata del mio contributo per gli atti del Convegno "Scritture di donne fra letteratura e giornalismo" organizzato dall'Università di Bari e dalla Società Italiana delle Letterate (Bari, 29.11.-1.12.2007).

nografia su Rahel Levin Varnhagen; la condizione femminile e quella della donna e intellettuale ebrea le stanno molto a cuore, finché la situazione politica non la costringe a porsi sempre, in qualsiasi situazione, prima di tutto come una persona ebrea e ad affrontare problemi di teoria politica, culminanti nel volume *Le origini del totalitarismo* (*The Origins of Totalitarianism*, 1951), che la consacra come una delle massime intellettuali del Novecento (la prima donna ad essere chiamata come professore a Princeton); nella sua maturità di studiosa non si occuperà più specificatamente di questione femminile. La sua opera più nota, non la più importante dal punto di vista del suo pensiero politico, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963, traduzione tedesca rivista dall'autrice nel 1964), è entrata nella circolazione culturale con il sottotitolo *La banalità del male*, che infatti nella versione italiana precede quello che in originale e anche nella versione tedesca (traduzione per la quale Arendt aveva proposto senza successo a Piper Ingeborg Bachmann) era il titolo. Il volume scatenò accesissime polemiche; da allora i riferimenti alle posizioni di Arendt sulle questioni nodali del genocidio degli ebrei non possono mancare in nessuna analisi di quei fatti; certo Arendt non aveva ancora a disposizione tutti i documenti e le testimonianze che sono diventati accessibili in particolare dopo l'apertura degli archivi nell'ex Unione Sovietica e negli altri stati dell'Europa Orientale, ma vorrei anticipare subito che sostanzialmente le sue tesi non vengono contraddette dall'acquisizione di nuovo materiale.

Nel titolo dell'opera non c'è alcun riferimento esplicito all'oggetto del volume, cioè al processo; *Eichmann in Jerusalem* sembra invece voler suggerire tutta l'eccezionalità dell'evento da un particolare punto di vista: un criminale nazista nella città del ritorno, agognato per diciannove secoli da tutti gli ebrei della diaspora. Hannah Arendt decise di andare a seguire il processo a Gerusalemme per una sorta di bisogno di confrontarsi più direttamente con quell'immane tragedia alla quale le sembrava di essersi sottratta abbastanza presto (aveva lasciato la Germania nel 1933 per Parigi; dopo l'invasione tedesca era stata per un breve periodo nel campo di concentramento di Gurs, ma era poi riuscita a emigrare negli Stati Uniti), come apprendiamo nella sua corrispondenza con Karl Jaspers, il suo maestro e "Doktorvater".

Una volta presa la decisione di seguire il processo, Arendt trova nel settimanale «The New Yorker» il finanziatore della sua impresa; la direzione del giornale le lascerà completa libertà sulla quantità e sui contenuti dei suoi contributi relativi al processo; prima di partire dice che il fatto di andarci da umile giornalista corrispondente la solleva da responsabilità nei riguardi del processo, nel senso che non deve chiedersi, come fa nel suo dialogo con Jaspers, se ci siano sufficienti fondamenti giuridici per il procedimento contro Eichmann. La questione della legittimità del procedimento rimane però centrale nel volume; Arendt argomenterà nel suo epilogo in termini di filosofia del diritto: il diritto come tale non persegue la vendetta, si basa sul principio che la comunità giudica i delitti che hanno arrecato dei danni a un singolo, ma che nel singolo hanno leso tutta la comunità e, nel caso dei crimini nazisti, tutta l'umanità; in questo senso gli ebrei avevano il diritto di giudicare Eichmann secondo i principi della moderna giurisdizione: se il processo era giuridicamente corretto, nessuno poteva imputare loro spirito di vendetta. Nella sua cronaca giudiziaria Arendt è attenta a riportare ciò che viene effettivamente trattato durante il processo, ma ha anche uno sguardo critico rivolto a ciò che viene tralasciato.

Al centro di ogni processo si trova la figura del colpevole; di Eichmann, chiuso in quella cabina di vetro anti-proiettile in cui appariva quasi come un fantasma, un uomo la cui preoccupazione principale era quella di non perdere il contegno, Arendt sottolinea come la motivazione delle sue azioni sia da ricercare unicamente nella sua volontà di fare carriera e nella sua adesione all'ideologia nazista; non si trattava certo di malvagità demoniaca o di sadismo, ma solo di incapacità di immaginarsi le conseguenze delle sue azioni, di incapacità di guardare alle cose dal punto di vista dell'altro, di sconsideratezza e mancanza di analisi critica; questi tratti vengono da Arendt appunto sussunti, assieme alla passione di Eichmann per le frasi fatte, nella definizione di banalità, una banalità ben più pericolosa delle pulsioni distruttive presenti nella natura umana. Eichmann dichiara all'inizio del procedimento di non essere colpevole di ciò di cui viene accusato, con la stessa formula che avevano usato gli imputati di Norimberga, perché non aveva mai ucciso direttamente nessuno, né aveva dato ordine di uccidere

qualcuno (così dichiara), aveva solo eseguito gli ordini di Hitler. Nessuno gli crede quando dice di non aver mai agito per motivi meschini o per sadismo, o per odio nei confronti degli ebrei, tutti preferiscono pensare che sia bugiardo, perché è troppo difficile prendere atto che un uomo così normale non sia in grado di distinguere tra bene e male, tra ciò che è giusto e ciò che non lo è. Questa è però la verità che Arendt ha elaborato a Gerusalemme: in genere gli assassini non erano sadici o psicopatici perversi, Himmler poneva molta attenzione a che nelle SS non entrassero che elementi del tutto normali, addirittura con formazione di studi superiori; si trattava dunque di individui potenzialmente soggetti a provare reazioni di istintiva compassione di fronte alle sofferenze inferte, ma Himmler aveva fatto ricorso al trucco di invertire la direzione di tale compassione: agli aguzzini veniva suggerito di compatire se stessi per il duro lavoro che erano costretti a fare in nome dell'adempimento del dovere, come se ognuno fosse – nel senso del kantiano imperativo categorico citato da Eichmann stesso a propria giustificazione – anche autore della legge cui si atteneva, una caratteristica tipicamente tedesca:

Il male, nel Terzo Reich, aveva perduto la proprietà che permette ai più di riconoscerlo per quello che è – la proprietà della tentazione. Molti tedeschi e molti nazisti, probabilmente la stragrande maggioranza, hanno conosciuto la tentazione di *non* uccidere, *non* rubare, *non* mandare a morire i loro vicini di casa (ché naturalmente, per quanto non sempre conoscessero gli orridi particolari, essi sapevano che gli ebrei venivano trasportati verso la morte); e di *non* diventare, traendo vantaggio da questi crimini, dei complici. Ma Dio sa quanto bene avessero imparato a controllare le loro tendenze e a resistere a queste tentazioni (*La banalità del male*, pp. 156-157).

In una situazione in cui non arrivavano segnali di disapprovazione da nessuna parte, come Eichmann stesso sottolinea a propria discolpa, muovendosi completamente all'interno dell'ideologia nazista, uno poteva essere totalmente convinto di fare il proprio dovere perché la «sua legge interiore» coincideva con la legge più generale, che non era una legge scritta, tantomeno una legge morale, bensì la volontà di Hitler. Per questo Eichmann giudica assai negativamente tutti i gerarchi nazisti che negli ultimi mesi della guer-

ra iniziano a mettere in moto strategie che dovrebbero garantire loro attenuanti o addirittura impunità presso i vincitori, come per esempio la chiusura dei forni crematori ad Auschwitz e la cessazione delle deportazioni; agli occhi di Eichmann ciò andava chiaramente contro la volontà di Hitler, cioè della legge. Come risulta nuovo questo tipo di criminale, così è nuova la tipologia del suo crimine, e su questa novità ed eccezionalità Arendt ritorna spesso, del resto vi aveva già dedicato il suo volume del 1951: il regime totalitario causa un «totale crollo morale» di tutti, dei ceti dirigenziali europei come perfino delle vittime.

Il tribunale di Gerusalemme, in particolare la Pubblica accusa, chiamò a testimoniare molte vittime, testimoni volontari, perché ne risultasse un quadro possibilmente ampio delle sofferenze patite dagli ebrei, anche se molte di esse non avevano a che fare con l'imputato. Arendt riporta anche questa parte del procedimento, utilizzandola per sottolineare le differenze nei comportamenti dei vari governanti dei paesi entrati nella sfera di influenza o direttamente occupati dai tedeschi. L'autrice persegue qui la dimostrazione della sua tesi, che un'opposizione e una scelta erano difficili, erano privilegio morale di pochi, ma che erano esistite, che alcuni sapevano distinguere il bene dal male (gli studenti in Olanda, il governo in Danimarca, Bulgaria; l'esempio totalmente contrario è la Romania). E sempre sottolinea l'errore dei capi delle comunità ebraiche (*Judenräte*), che avevano reso molto più facile l'operato dei nazisti, spesso per ricavarne vantaggi per sé, per i propri parenti e amici. Questa sua analisi le procurerà polemiche asprissime da parte delle organizzazioni ebraiche, rese ancora più aggressive dal deciso antisionismo di Arendt. Alcuni (Gershom Scholem, Agnes Heller) le negarono il diritto di giudicare visto che lei non si era trovata in quella situazione; alcuni le rimproverarono una posizione sartrianamente esistenzialista nel credere che ci sia sempre la possibilità di una scelta, mentre nel ghetto e di fronte alla deportazione avere l'alternativa di salvare la propria figlia o il vicino non era un'alternativa, non poteva esserci scelta alcuna. In seguito agli studi più recenti si può senz'altro differenziare maggiormente il giudizio sul comportamento dei Consigli ebraici, il cui ruolo fu talmente difficile e problematico da dare esito a risultati molto diversi, non tutti furono semplicemente degli strumenti nelle mani dei

nazisti, con la speranza di aver salva la vita propria e dei familiari; altri rinunciarono invece a salvarsi quando forse ne avevano ancora la possibilità, per condividere il destino della propria comunità. Un altro aspetto molto sottolineato nel libro è costituito dalle forme di resistenza, consistenti per lo più in episodi di rivolta e ribellione disperata, i cui esempi sono abbastanza numerosi, e non solo limitati a Varsavia; di quest'ultimo caso al processo Eichmann si parlò molto, in quanto importante nell'ambito della volontà politica dei dirigenti israeliani, che volevano smontare la tesi degli ebrei che si erano fatti portare come pecore al macello. Che gruppi di resistenti ci siano stati è un miracolo anche nel giudizio di Arendt. Qualche resistente ci fu anche tra i tedeschi: ciò dimostra come sotto un regime totalitario di terrore i più si adeguano, ma che non tutti lo fanno, e non c'è bisogno di altro perché la terra rimanga un luogo abitabile dagli esseri umani, grazie ai testimoni della radicalità del bene.

Anche nella sua corrispondenza con il marito Arendt sottolinea quale sia stato l'aspetto più positivo del processo: che alcuni abbiano potuto raccontare la loro storia, come Zindel Grynspan. Nel volume Arendt proclama il valore della narrazione come reale forza che si oppone alla cancellazione voluta dai nazisti:

Non occorsero più di dieci minuti per raccontare questa storia, e al termine, un pensiero si affacciò imperioso alla mente di chi aveva ascoltato il racconto di quell'insensata, inutile distruzione di ventisette anni di vita in meno di ventiquattr'ore: «Tutti, tutti dovrebbero poter venire a deporre». Senonché, nelle interminabili udienze che seguirono, si vide che – almeno fuori dal regno trasfigurante della poesia – occorreva una grande purezza d'animo, un'innocenza cristallina di cuore e di mente, quale soltanto i giusti possiedono. Nessuno, né prima né dopo, eguagliò la luminosa veridicità di Zindel Grynspan (p. 236).

«Rimarrà sempre qualcuno a raccontare la storia», commenta Arendt: nei più recenti studi sulla Shoah gli storici hanno completamente rivalutato il valore delle testimonianze dirette rispetto ai documenti ufficiali. Arendt, nella sua anticipatoria rivalutazione, era andata al di là dell'interesse storico; come risulta nel passo citato, non mette tutte le testimonianze sullo stesso piano, perché nella capacità di narrare, nella vita della memoria dei giusti vede la for-

za che si contrappone alla distruzione del linguaggio e del pensiero, e quindi della vita; la narrazione è una proprietà di quello che in *Vita activa* aveva definito *bios*, cioè la vita provvista di senso. Anche in mezzo alla banalità del male è possibile la ricerca del senso e la radicalità del bene.

Hannah Arendt (1906-1975) nasce ad Hannover da una famiglia appartenente alla borghesia ebraica e cresce prima a Königsberg, poi a Berlino. Studia filosofia all'Università di Marburg, dove è allieva di Heidegger, con cui instaura un intenso rapporto. Trasferitasi ad Heidelberg, si laurea nel 1929, sotto la guida di Karl Jaspers, con una tesi sul concetto di amore in Sant'Agostino. Con l'avvento del nazionalsocialismo, a causa delle sue origini le viene impedito di abilitarsi all'insegnamento nelle università tedesche. Lascia la Germania e dopo aver soggiornato a Praga, Genova e Ginevra giunge a Parigi, dove conosce Walter Benjamin. Nel 1940 emigra negli Stati Uniti e diventa attivista nella comunità ebraica tedesca di New York. I lavori della Arendt si concentrano su temi quali la natura del potere, il concetto di autorità, l'antisemitismo. Tra di essi ricordiamo: *Le origini del totalitarismo* (*The Origin of Totalitarianism*, 1951), *Vita Activa. La Condizione umana* (*The Human Condition*, 1958), *Sulla rivoluzione* (*On Revolution*, 1963).

### **Edizioni di riferimento**

*La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, trad. di Piero Bernardini, Milano 1993, Feltrinelli (*Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1986, Piper).

Hannah Arendt; Heinrich Blücher: *Briefe 1939-1968*, München 1996, Piper.

Hannah Arendt; Karl Jaspers: *Briefwechsel 1926-1969*, München/Zürich 1985, Piper.

### **Letteratura secondaria**

Cattaruzza, Marina; Flores, Marcello; Levis Sullam, Simon; Traverso, Enzo (a cura di): *Storia della Shoah. Lo sterminio degli Ebrei*, Torino 2008, Utet.

Nordmann, Ingeborg: *Nachdenken an der Schwelle von Literatur und Theorie. Essayistinnen im 20. Jahrhundert*, in *Deutsche Literatur von Frauen*, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, München 1988, Beck, Bd. II, pp. 364-379.



Pier Carlo Bontempelli

HERBERT MARCUSE, L'UOMO A UNA DIMENSIONE  
(ONE-DIMENSIONAL MAN), 1964

A 40 anni dal 1968 *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse, che in quell'anno fu certamente il libro più letto o quantomeno il più citato e demonizzato sia a destra che a sinistra, potrebbe sembrare superato. La caduta del Muro (1989), la dissoluzione dell'Unione Sovietica e l'avvento "universale" e "necessario" di un mondo globalizzato ormai liquefatto (Bauman), dominato da un pensiero unico e totalitario (quello di aumentare la produttività come unico *telos* dell'esistenza umana) hanno cambiato il quadro in cui operano i soggetti politici e "rivoluzionari". Marcuse, autore legato a una grande tradizione filosofica che prevede la trasformabilità del mondo e delle relazioni interumane, viene facilmente relegato nel recinto dell'utopia. La sua critica serrata alla civiltà occidentale e al mondo del socialismo reale (oggi miseramente crollato) appare datata, così come la sua volontà determinata di rintracciare e motivare nuovi soggetti rivoluzionari al di fuori degli schemi ufficiali del marxismo ortodosso.

E tuttavia, forse, il punto di forza del discorso marcusiano consiste proprio nella capacità di rintracciare nuovi soggetti che vogliono autocomprendersi come sottoposti a dominazione e *eo ipso* intravedono la possibilità di spezzare le catene di classe, di genere, di etnia, di religione e di quant'altro li lega all'esistente. Nell'analisi di Marcuse, anche quando egli studia i nuovi attori (le minoranze da lui individuate) che compaiono sulla scena politica e i vecchi, già presenti nell'analisi marxista, leninista o marxista-leninista, sono sempre presenti sia la volontà sia la necessità di indicare obiettivi rivoluzionari che possano valere per la stragrande maggioranza degli esseri umani.

Riprendere il cammino rivoluzionario nelle nuove condizioni del capitalismo mondiale. Questo, in sostanza, l'obiettivo indicato da Marcuse con il suo *L'uomo a una dimensione*. All'uscita del libro fu difficile per l'autore trovare una risonanza e una collocazione positiva negli schemi ortodossi e consolidati della tradizione politica e filosofica del pensiero occidentale. D'altra parte, va anche ricordato che Marcuse non assunse mai posizioni di compromesso o di accettazione passiva e rassegnata dell'esistente su nessuna delle questioni allora (e, forse, oggi) di scottante attualità, quale, per esempio, la legittimità della violenza di chi si ribella a uno stato di cose inaccettabile, diversa dalla violenza degli oppressori. Tutto il suo percorso umano e filosofico fu estremamente coerente e tale da porlo in conflitto costante con le varie istituzioni a cui, prima da giovane studioso, poi da accademico e infine da teorico della ribellione e della rivoluzione, dovette e volle fare riferimento.

Anche la sua storia personale è un esempio di incessante volontà di andare oltre l'esistente consolidato. Egli nacque nel 1898 in una abbiente famiglia ebraica berlinese e morì nel 1979 a Starnberg, in Baviera, durante una visita al filosofo Jürgen Habermas. Le sue ceneri furono inizialmente riportate negli Stati Uniti. Ma nel 2003 furono traslate, per volontà del figlio Peter e del nipote Harold, sul suolo tedesco per ricollegare i suoi resti mortali allo spazio socio-culturale cui il filosofo era appartenuto. Da allora Marcuse riposa nel Dorotheenstädtischer Friedhof a Berlino accanto ad altri grandi pensatori e letterati tedeschi (Hegel, Fichte, Brecht e Heinrich Mann). La lapide di Marcuse è costituita da una pietra che rappresenta proprio il numero 1, volendo con ciò ricordare quella che probabilmente fu la sua opera più significativa, famosa e controversa.

Marcuse riposa dunque, non casualmente, accanto a Hegel, il pensatore a cui fu legato da numerosi fili. È invece assai lontano da quello che fu il suo maestro nel periodo 1928-32. In quegli anni Marcuse si trasferì a Friburgo per studiare filosofia presso Heidegger (di cui fu anche collaboratore) e per scrivere la sua tesi di libera docenza (*Habilitation*) sul tema *L'ontologia di Hegel e la formazione di una teoria della storicità* (*Die Ontologie Hegels und die Bildung einer Theorie der Geschichtlichkeit*), pubblicata nel 1932. Il dialogo intellettuale con Heidegger, insieme a quello con il filosofo ungherese György Lukács, autore della straordinaria raccolta

di saggi *Storia e coscienza di classe* (*Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923), fu certamente molto fecondo: ambedue gli offrivano il quadro teorico per comprendere e analizzare le forme quotidiane dell'alienazione nella loro concretezza e il problema dell'autenticità dell'esistenza umana nelle condizioni reificate della moderna società capitalistica. Ma la collaborazione con Heidegger si interruppe. Marcuse capì che come ebreo marxista aveva ben poche possibilità di carriera accademica, in particolare accanto a Heidegger, e si trasferì a Francoforte dove entrò in contatto con lo Institut für Sozialforschung diretto da Max Horkheimer. La distanza da Heidegger divenne sempre più profonda quando il filosofo di Friburgo volle vedere nel nazionalsocialismo la possibilità estrema di realizzare il compimento della sua filosofia nelle condizioni irreversibili determinate dalla tecnologia moderna. La rottura con il filosofo di *Sein und Zeit* fu lacerante e irrimediabile, come dimostrano le poche lettere scambiate tra i due negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale. In esse Marcuse interroga Heidegger per capire le motivazioni della sua adesione al nazionalsocialismo. Di fronte alle risposte evasive e reticenti di Heidegger il tentativo di riprendere il dialogo si interrompe. Non si spezza però il legame teorico che unisce l'analisi marcusiana del mondo moderno alla riflessione sulla drammatica inesorabilità della tecnologia. Su questo piano, anche dopo l'adesione al marxismo Marcuse proseguì coerentemente il confronto con le posizioni di Heidegger, e di altri pensatori come Max Weber, che avevano affrontato il rapporto tra il potere e la modernizzazione tecnologica nel mondo moderno.

Intanto Marcuse, emigrato nel 1933 negli Stati Uniti con gli altri pensatori della Scuola di Francoforte (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Leo Löwenthal), si trovò nel cuore di una società estremamente complessa che presentava nuovi nodi teorici. In particolare Marcuse cominciò a riflettere sul carattere specifico della società capitalistica statunitense con la sua esemplare diversità economica, strutturale e culturale rispetto ai modelli europei. Vivendo e pensando in quella formazione economico-sociale di tipo nuovo sentì l'esigenza, da lui sempre vivamente percepita come ineliminabile, di forgiare strumenti analitici duttili e adatti allo scopo (riprendere il cammino della rivoluzione) senza preoccuparsi del-

la loro conformità a una qualsivoglia forma di ortodossia. Dice nell'introduzione a *L'uomo a una dimensione*: «La mia analisi è centrata su tendenze che operano nelle società contemporanee più altamente sviluppate. [...] Io proietto queste tendenze nel prossimo futuro e offro alcune ipotesi, nulla più» (p. 11).

Mi sembra molto significativo che alla fine della guerra Marcuse, contrariamente a quanto fecero, per esempio, Adorno e Horkheimer, Bertolt Brecht e Thomas Mann, che vollero tornare appena possibile in Europa (continente, nonostante tutto, più vicino alla loro sensibilità estetica e filosofica), decise di restare negli Stati Uniti. In questa sua scelta si esprime la volontà di essere (e restare) in quello che, nonostante tutte le riserve possibili, gli sembrava il centro della società industriale avanzata. Vivere, dunque, nel cuore del capitale per meglio esaminarne le contraddizioni, gli sembrò un compito difficile ma anche entusiasmante. Proprio la consapevolezza della diversità culturale profonda esistente tra i due continenti (la vecchia Europa e l'America degli Stati Uniti) spinse Marcuse a impegnarsi nella diffusione del pensiero filosofico europeo nel campo accademico e culturale degli Stati Uniti. In breve, occorre presentare al pubblico e agli studenti statunitensi la "sua" sintesi del pensiero dialettico della vecchia Europa, uscita complessivamente sconfitta e subordinata alle due superpotenze (Stati Uniti e Unione Sovietica) dalla Seconda Guerra Mondiale. Gli sembrava necessario spiegare ai vincitori (con i quali aveva collaborato per la sconfitta del nazifascismo) che quel movimento politico non costituiva il risultato finale "necessario" della filosofia tedesca come molti allora sostenevano. In particolare, Marcuse voleva dimostrare che la filosofia di Hegel conteneva in realtà potenzialità emancipatorie ancora inesprese. Tale qualità liberatoria poteva essere individuata nella dialettica hegeliana, che Marcuse rielaborò in senso negativo: con il suo concetto di dialettica negativa intese una dialettica che nega l'esistente con tutti i suoi dispositivi repressivi; nel momento stesso della negazione si affermano le possibilità infinite dell'emancipazione umana. Se il reale si presenta come dialettica positiva del «dover essere», la dialettica negativa si esprime come trascendenza dell'esistente e come spinta dell'umanità verso il «poter essere», vale a dire individua possibilità infinite di liberazione.

Non va dimenticato, ma questo è un discorso che qui si può solo accennare, che Marcuse, come molti altri intellettuali ebrei austriaci e tedeschi emigrati negli Stati Uniti (oltre al gruppo della Scuola di Francoforte, si pensi a Erich Auerbach, Leo Spitzer e tanti altri) si trovò di fronte a una situazione del tutto nuova. Egli era nella situazione di chi aveva trasferito un ampio patrimonio di idee, un “capitale culturale e sociale” si potrebbe dire nei termini di Pierre Bourdieu, dai paesi di lingua tedesca verso il nuovo mondo, un campo di forze in cui agivano nuovi valori e nuovi attori. In particolare la “vecchia” cultura europea, basata sui valori tradizionali dell’umanesimo e della filosofia, entra in rapporto con la civiltà americana giocando in un campo, quello accademico, costituitosi attorno a norme diverse e con altre poste in gioco. Dopo il 1945, era già evidente il profilarsi del dominio del pensiero pragmatico americano, uscito vittorioso dalla guerra e destinato allo strapotere planetario in campo economico e tecnologico. Marcuse si trova a vivere in un campo di forze in cui la società industriale avanzata (rappresentata politicamente dalla democrazia degli Stati Uniti) viene presentata come il risultato di processi tecnologici inarrestabili e incontrovertibili, visti come “neutrali” e non rispondenti a una ideologia (di destra o di sinistra), e pertanto come necessari e universali (o quanto meno universalizzabili). Eppure, egli si accorge ben presto che proprio in quel paese dalle possibilità economiche apparentemente illimitate cominciano a svilupparsi contraddizioni che, se analizzate e comprese nel nuovo ordine mondiale, possono permettere alla dialettica storica di rimettersi in movimento.

Marcuse si mette all’opera affrontando una serie di questioni da lui scaglionate nel tempo. La sua prima iniziativa è dunque quella di spiegare al pubblico americano in vari interventi la grandezza e la complessità del pensiero hegeliano. Il passo successivo sarà quello di portare di fronte al tribunale della storia le contraddizioni strutturali e gli errori del marxismo così come era stato realizzato in Unione Sovietica (*The Soviet Marxism: A Critical Analysis*, 1958). Comincia così a manifestarsi il suo obiettivo: delineare una strategia che permetta di salvare il marxismo dall’ortodossia sovietica e dei paesi comunisti. Una pietra miliare di questo suo percorso è il bel saggio *Eros e civiltà* (*Eros and Civilisation*, 1955) in cui, conclusa la critica distruttiva del marxismo tradizionale, inizia l’opera

di ricostruzione di un marxismo di tipo nuovo. Esso dovrà essere incentrato sul recupero del pensiero freudiano spostando l'attenzione sui bisogni più profondi della personalità umana conculcati, in ambedue i sistemi allora dominanti (quello sovietico e quello americano), dalle "oggettive" necessità dell'organizzazione produttiva (dal valore "assoluto e neutrale" della liberazione delle forze produttive, dalle leggi del mercato e del PIL, come si direbbe nel linguaggio attuale). La sua rielaborazione freudiana del marxismo fu considerata dai marxisti ortodossi eretica e inaccettabile.

Ma è con *L'uomo a un dimensione* che Marcuse diventa il nemico numero uno, sia ad Est che a Ovest. Marcuse aveva chiaramente individuato nei due sistemi (quello socialista guidato dall'Urss e quello capitalista egemonizzato dagli Stati Uniti) una caratteristica comune: in ambedue dominava una cieca volontà di produzione. Le forme del dominio erano, ovviamente, articolate con modi diversi, ma in ambedue i mondi lo scopo ultimo era l'aumento della produttività. Come è noto, durante gli anni della guerra fredda lo scontro tra i due sistemi economici si configurò come sfida per una maggiore capacità produttiva. Se il mondo capitalista vede la sua ragion d'essere nella produzione cieca, incontrollata e senza regole, il socialismo era stato definito da Lenin (sotto l'urgenza del momento storico in cui cominciò a realizzarsi) come la semplice somma del capitale monopolistico (con il suo sviluppo tecnologico) e del potere sovietico. Era quella una sfida che in ambedue i casi subordinava gli esseri umani alle necessità dello sviluppo delle forze produttive. L'economia dettava l'agenda politica in ambedue i sistemi.

Marcuse, con uno slogan semplice ma, credo, efficace e chiaro, ridefinisce il concetto di rivoluzione come «liberazione dal lavoro». Egli avverte chiaramente che nella società americana si profilano, in anticipo sulla società europea, alcune caratteristiche di sviluppo esemplari per le società capitalistiche: quella società tende a presentarsi come «totalitaria» perché «l'apparato impone le sue esigenze economiche e politiche, in vista della difesa e dell'espansione, sul tempo di lavoro come sul tempo libero, sulla cultura materiale come su quella intellettuale» (p. 17). Il termine «totalitario» viene utilizzato da Marcuse per designare una società basata su un'organizzazione economica e tecnologica che si afferma e impo-

ne mediante la manipolazione costante dei bisogni da parte di un sistema specifico di produzione, senza lasciare spazio alcuno alle scelte individuali discordanti. La civiltà industriale avanzata si trova in una fase – prosegue Marcuse – in cui non può più consentire le libertà tradizionali dell'individuo, come le libertà economiche, politiche e intellettuali. Il contenitore della società tecnologica moderna costringe queste libertà e le reprime. L'individuo è costretto a provare quanto vale sul mercato nella «sua qualità di libero soggetto economico» (p. 16) entrando in concorrenza con gli altri soggetti. Fatica, insicurezza e paura diventano, per Marcuse, la conseguenza di questo stato di libera concorrenza permanente. Eliminare questa condizione infelice di precarietà esistenziale, togliendo all'individuo la necessità di competere sul piano economico per aumentare la produttività, sarebbe un grande successo della civiltà. L'individuo, così liberato da una serie di costrizioni e di bisogni indotti, potrebbe esercitare la sua libertà e la sua autonomia in un mondo veramente suo. Ma la realizzazione di se stessi nelle condizioni della società tecnologicamente avanzata può darsi solo in forme negative, solo cioè come negazione dell'esistente e come progettazione di nuove forme di vita liberate dall'economia e dalle sue leggi.

Queste osservazioni di Marcuse, come si può facilmente comprendere, entrano in contrasto con un principio, allora (e oggi) dominante: che in ogni caso, sia nel mondo dominato dal modo di produzione socialista (ad es. la Cina attuale) che in quello dominato dalle leggi dell'accumulazione capitalistica, l'aumento della produzione e del consumo costituiscono il parametro a cui tutto deve uniformarsi. Le realizzazioni del progresso, inscritte in un *continuum* inarrestabile, che non riflette su se stesso, godono del privilegio di sottrarsi «sia all'accusa che alla giustificazione ideologica» (p. 25). La caratteristica della società tecnologica avanzata è infatti – prosegue Marcuse – quella di essere più ideologica della precedente in quanto «l'ideologia è inserita nel processo stesso di produzione» (p. 25). L'ideologia non è più il compito di un corpo di amministratori specifici, ma è il mondo stesso della produzione e della circolazione delle merci, con il suo «flusso irresistibile dell'industria del divertimento e dell'informazione» (p. 26) e con la sua razionalità tecnologica “indiscutibile”, a costituire indottrinamen-

to e manipolazione, a indurre falsa coscienza e comportamenti alienati e soddisfatti. Il modo di vita dei cittadini americani, universalmente approvato, si basa – continua Marcuse – su produzione, consumo e spreco. Veri e falsi bisogni – i falsi bisogni sono quelli che perpetuano la «fatica, l'aggressività, la miseria e l'ingiustizia» (p. 19) – vengono presentati come indistinguibili. E i falsi bisogni sono sviluppati dall'ideologia insita nel processo produttivo a tecnologia avanzata su cui l'individuo non ha alcuna forma di controllo. Sono proprio questi bisogni a costituire la *ratio* ultima della società che li produce. E per mantenerli attivi la società a tecnologia avanzata deve anche provvedere a mantenere la sua capacità di repressione. Marcuse introduce qui il concetto di «bisogno repressivo», volendo con esso mettere in evidenza il legame tra il falso bisogno (imposto e controllato) e la repressione della libertà individuale che la società industriale avanzata realizza con la sua ossessione per la produzione e il controllo. Questa forma di razionalità tecnologica non offre alcuna possibilità di trasformazione in senso socialista e rivoluzionario. Non è possibile, in termini leninisti, che il proletariato distrugga solo l'apparato politico-amministrativo del capitale e trasformi la sua tecnologia piegandola ad un'altra migliore causa.

Il messaggio lanciato così da Marcuse lo mette chiaramente in contraddizione antagonistica con il dogma principale del marxismo ufficiale: quest'ultimo infatti vedeva nella massima espansione delle forze produttive e nella liberazione del lavoro salariato il suo scopo ultimo. In queste due brevi formule (liberazione *dal* lavoro o liberazione *del* lavoro) si potrebbe sintetizzare lo scontro che negli anni '60 vide schierati, su fronti contrapposti, il marxismo ortodosso (in tutte le sue varianti istituzionali, statuali e partitiche) e la parte della nuova sinistra che si ispirava a Marcuse. La società industriale avanzata, nella lettura marcusiana, non presenta apparentemente né crepe né fratture. Il popolo, nella concezione marxista il lievito della trasformazione rivoluzionaria, diventa qui il cemento della coesione. E la base popolare della società industriale avanzata si presenta omogenea e soddisfatta nella sua unidimensionalità. A questo punto ogni discorso politico di rinnovamento rivoluzionario sembrerebbe chiudersi definitivamente. Marcuse viene accusato di cantare il *de profundis* alla rivoluzione marxista.



Ma la sua analisi non si interrompe qui. Egli cerca incessantemente di trovare altri soggetti antitetici alla società amministrata che possano trasformare la teoria critica dell'esistente in prassi concreta. Il passaggio alla prassi, come si sa, fu uno dei temi più discussi all'interno della Scuola di Francoforte. La prassi poteva significare trasformazione *anche* attraverso la violenza rivoluzionaria. Su questo punto Adorno e Horkheimer ebbero sempre forti dubbi e riserve. Marcuse invece, dall'osservatorio desolato della società industriale avanzata, cerca di individuare i nuovi portatori di una possibile prassi:

Tuttavia, al di sotto della base popolare conservatrice vi è il sostrato dei reietti e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e di altri colori, dei disoccupati e degli inabili. Essi permangono al di fuori del processo democratico; la loro presenza prova come non mai quanto sia immediato e reale il bisogno di porre fine a condizioni e situazioni intollerabili. Perciò la loro opposizione è rivoluzionaria anche se non lo è la loro coscienza. La loro opposizione colpisce il sistema dal di fuori e quindi non è sviata dal sistema; è una forza elementare che viola le regole del gioco, e così facendo mostra che è un gioco truccato [...]. Il fatto che essi incomincino a rifiutare di prendere parte al gioco può essere il fatto che segna l'inizio della fine di un periodo (p. 259).

Questa conclusione, nella sua apparente semplicità, sovverte le regole del gioco della politica tradizionale e dei suoi soggetti. Se proviamo a leggere questa affermazione alla luce di quanto sostiene Pierre Bourdieu sul gioco e sulle sue regole, possiamo ricavarne deduzioni quanto mai utili e illuminanti. Il campo politico può essere visto come un campo con proprie regole e poste. Gli attori (i soggetti rivoluzionari) sono interessati a partecipare al gioco essendo convinti che il gioco valga la pena di essere giocato (che gli obiettivi meritino di essere perseguiti). Tutti gli attori devono però riconoscere la validità del gioco affinché si possa giocare. Il loro spirito e la loro coscienza sono strutturati o tendono a strutturarsi conformemente alle strutture del campo in cui si gioca. Tutti nutrono una forma di *illusio* (tendenza a credere nel gioco, nelle sue regole e nella validità della posta in palio) e pensano fermamente che sia possibile raggiungere la posta in palio (la rivoluzione sociale, in

questo caso) anche con tremendi sacrifici. La metafora del gioco non deve trarre in inganno perché quanti credono nel gioco e nei suoi obiettivi sono pronti letteralmente a tutto. L'investimento nel gioco è dunque totalizzante. Anche chi vuole rovesciare i rapporti di forza nel campo politico-sociale accetta quanto è tacitamente richiesto dalle regole del campo.

Marcuse si accorge che il gioco tradizionale della rivoluzione sociale in Occidente non funziona più. In realtà non ha mai funzionato: in Occidente non c'è mai stata una rivoluzione sociale. Il marxismo è stato costretto letteralmente a rincorrere la rivoluzione in Unione Sovietica cercando di adattare a posteriori ad essa la propria teoria. Intanto però la dialettica della storia è andata avanti creando situazioni nuove e imprevedute: gli attori tradizionali presenti sul campo (i partiti, le classi, i sindacati che sono gli attori tradizionali designati dal marxismo ortodosso) hanno perduto in Occidente la *illusio* come capacità e volontà di giocare per raggiungere la posta data. Secondo Marcuse le forme in cui si articolava il gioco nella tradizione rivoluzionaria occidentale (la classe operaia, la lotta di classe, il partito e l'organizzazione della coscienza di classe in tutte le combinazioni possibili) non corrispondono più alla volontà e alla possibilità di raggiungere obiettivi. La posta in gioco (la rivoluzione sociale) non può essere vinta da questi protagonisti. Sia in Occidente che nel mondo sovietico la partita appare dunque definitivamente chiusa per gli attori esistenti. I tradizionali soggetti della rivoluzione proletaria non sono più in grado di opporsi allo stato del benessere obbligato; non sono insomma più interessati a investire, rischiare e morire per la posta in gioco (la rivoluzione sociale). Marcuse dichiara dunque che il grande gioco della rivoluzione sociale in Occidente è finito perché gli attori non sono più disposti a giocare.

Si può facilmente capire quale fu la reazione furiosa degli apparati, spesso autoreferenziali, dei partiti e delle organizzazioni politiche che si videro improvvisamente privati di legittimazione e di finalità. Egli fu accusato, in estrema sintesi, di avere svenduto la teoria della rivoluzione proletaria. Marcuse in realtà non abbandona il progetto rivoluzionario. Egli scorge nuove forze e soggetti che lentamente dall'inizio degli anni '60 emergono in campo internazionale. Sono giocatori impreveduti e attori che spesso recitano

a soggetto senza tenere conto della teoria rivoluzionaria elaborata per legittimare la Rivoluzione d'Ottobre e la costruzione repressiva del socialismo in un paese solo. Marcuse cerca così di uscire dall'*impasse* teorica ricostituendo un fronte rivoluzionario. Egli vede crescere nel mondo forze antiimperialiste e anticolonialiste che si oppongono al sistema bipolare e alla coesistenza pacifica tra i due blocchi di potere allora egemoni: quello dominato dagli Stati Uniti e quello sovietico. Cuba, la Corea del Nord, la Cina, il Vietnam, l'Algeria, il Congo e altri paesi asiatici, sudamericani e africani si oppongono alla realtà dei processi di produzione e di dominazione. In modo confuso e frammentario cominciano a profilarsi forze sociali rivoluzionarie che si oppongono allo strapotere dello sviluppo capitalistico e non sono disposte a farsi imbrigliare da pratiche, norme e forme di prassi politica e rivoluzionaria che in Occidente hanno ripetutamente fallito.

Se la *Verbürgerlichung* del proletariato occidentale ha reso impotente il soggetto rivoluzionario per eccellenza del marxismo ortodosso, ciò non vuol dire che nel capitalismo unidimensionale mondializzato non esistano forze, sia pur minoritarie, irriducibili e antitetiche. Essendo scomparso il soggetto rivoluzionario previsto dall'ortodossia marxista, Marcuse tenta di riformulare in termini filosofici e politici il nuovo soggetto rivoluzionario. La sua attenzione si rivolge in primo luogo a quanti semplicemente non accettano l'esistente. Marcuse comprende tra i nuovi soggetti rivoluzionari quanti, anche negli Stati Uniti, sono esclusi dal processo democratico e vivono condizioni di vita intollerabili. Accanto ai marginali, esponenti di una conflittualità ancora senza coscienza, si collocano i nuovi movimenti sociali, dotati di coscienza antagonistica, come il movimento per i diritti civili e il movimento degli studenti. I nuovi soggetti permettono a Marcuse di abbozzare una forma di opposizione che in qualche modo può rimettere in movimento la dialettica. E può permettere di ricostruire su nuove basi una teoria della rivoluzione.

Ma al di là del tentativo, in realtà abbastanza vago, di ricostruire una prassi rivoluzionaria, *L'uomo a una dimensione* sancisce il grande successo di Marcuse presso le masse studentesche e alcuni intellettuali a partire dagli anni immediatamente successivi alla sua pubblicazione. L'idea di rivoluzione viene trasformata anche sul

piano qualitativo. Nel volume infatti si ripresentano spunti, già illustrati in *Eros e civiltà*, che sanciscono il diritto alla felicità e alla soddisfazione dei bisogni individuali *prima* del compimento rivoluzionario. La teoria del marxismo ortodosso prevedeva la soddisfazione dei bisogni solo a comunismo realizzato. Il cammino verso il *telos* era costellato di sofferenze e privazioni cui il rivoluzionario non poteva sottrarsi se voleva raggiungere la felicità (la rivoluzione compiuta). La felicità in terra veniva rinviata a un futuro sempre più lontano e indicibile. Lo scopo era sempre subordinato ai mezzi. Naturalmente, è incontestabile che il cammino dell'umanità verso la liberazione sia stato e sia tragicamente difficile. Ma Marcuse riesce a scorgere nella società unidimensionale del tardo capitalismo una possibilità di liberazione dall'oppressione del necessario e del superfluo. Egli progetta una specie di utopia concreta del comunismo che non rinvia al dopo la soddisfazione dei bisogni. Nel suo piano lo sviluppo delle forze produttive può garantire la liberazione dal lavoro riducendo l'alienazione individuale e permettendo agli individui di riappropriarsi della propria corporalità e della propria dimensione estetica. Se l'uomo a una dimensione ha perso la capacità di agire in modo autonomo essendo vittima di un'oppressione totalizzante e reificante, la risposta non potrà che essere la salvaguardia della sua umanità integrale. Tutte le forme organizzative della coscienza di classe esistenti (partiti, sindacati, istituzioni e altro), che pur dicono di volersi contrapporre all'alienazione del capitalismo totalizzante, ne riproducono invece i dispositivi di sfruttamento spostando la liberazione sempre più lontano.

Nel momento in cui formula questo progetto, Marcuse rivaluta integralmente la dimensione estetica dell'essere umano, insistendo soprattutto su due motivi che costituiscono un messaggio di grande rilievo e complessità. Il primo è la sua reinterpretazione positiva di quello che era stato definito da Lukács (con accezione negativa) «l'anticapitalismo romantico», da cui peraltro neppure il filosofo ungherese nelle sue opere giovanili era stato immune. Marcuse individua nella letteratura e nella filosofia dell'età romantica in Germania la capacità di rappresentare «l'alta cultura dell'Occidente» (p. 71). In quella letteratura una cultura pretecnologica esprimeva una forma di alienazione, cosciente della propria alterità rispetto alla razionalità tecnologica, all'ordine e al profitto su cui

quella società si reggeva. Gli eroi di quella letteratura sono «personaggi in un certo senso sovversivi come l'artista, la prostituta, l'adultera, il gran criminale senza patria, il guerriero, il poeta ribelle, il diavolo, l'idiota – coloro che non lavorano per vivere, almeno in modo non ordinato e normale» (p. 72). Nel verso e nella prosa di quella letteratura ottocentesca viene negato l'ordine costituito e si esprime il ritmo di un'esistenza che non si sottrae al piacere di pensare, di contemplare, di sentire, di narrare e di riflettere su se stessa. Contro l'uso «diffamatorio» dei termini «romantico» e «decadente» (p. 73) egli rivendica l'incompatibilità estetica della grande arte con il mondo contemporaneo e la sua funzione sovversiva e liberatrice. La grande arte è tale perché esprime la bellezza ed è promessa di felicità. In quanto tale nega e contesta l'ordine storicamente costituito.

L'altro punto che permise a Marcuse di presentarsi come il teorico della “rivoluzione sessuale” e della “liberazione dell'eros” fu la sua rilettura, originale e geniale, della teoria del gioco e della *Sinnlichkeit* in Schiller, realizzata in *Eros e civiltà*. In *L'uomo a una dimensione* Marcuse riprende in parte le tesi già esposte nel tentativo di difendere l'eros dalla reificazione cui viene sottoposto nella società della prestazione. La meccanizzazione della società odierna – scrive Marcuse – risparmia libido, tende cioè a impedire che essa sia consumata e dissipata. Anche la (apparente) liberalizzazione della sessualità permanentemente esibita ha la funzione di ridurre drasticamente gli spazi erotici. La realtà tecnologica amministra, restringe e localizza gli spazi e gli aspetti dell'eros. Il sesso è così integrato e controllato: anche la sfera degli istinti si sottomette alle necessità della società tecnologica. Anche in questo caso la rivolta dell'istinto e dell'eros sarà indirizzata contro ogni forma di amministrazione e di organizzazione burocratica e repressiva. Le tesi marcuseane che tendono a sostituire alla sessualità coatta della società infelice una forma di eros ludico e da reinventare sovversivamente al di fuori della tradizione della desublimazione controllata (cioè delle forme di desublimazione consentite e auspicate per migliorare progresso e sfruttamento), proponendola come soluzione rivoluzionaria *hic et nunc* alla *impasse* rivoluzionaria in Occidente, ebbero, come si può capire, un'ampia risonanza. La liberazione dell'eros e del desiderio può costituire dunque una forma di passag-

gio alla prassi e una rivolta collettiva contro qualcosa di intollerabile (la società amministrata, il lavoro salariato, la repressione dell'eros) in nome della felicità e della libertà individuale. È certamente una forma confusa di negazione dell'esistente, un esempio di dialettica negativa che non trova ancora una sua ricomposizione più alta, ma costituisce, si potrebbe dire, l'apertura di uno spazio politico rivoluzionario in cui possono esprimersi le innumerevoli forme di esistenza che si affacciano sul palcoscenico della storia e chiedono legittimazione, riconoscimento, e perché no, anche una vita felice. Questa mi sembra, oggi, la centralità del messaggio che Marcuse ha lasciato con la sua opera più famosa.

Herbert Marcuse (1898-1979) fu allievo di Heidegger e in seguito tra i principali esponenti di quella che comunemente viene definita la Scuola di Francoforte. Per motivi razziali dovette emigrare negli Stati Uniti dove insegnò in varie università e divenne famoso come teorico della Nuova Sinistra americana e poi europea. Si allontanò parzialmente dalle posizioni filosofiche (e politiche) di Adorno e Horkheimer perseguendo una propria coerente e autonoma rilettura del marxismo al fine esplicito di rimettere in movimento, su nuove basi teoriche, il processo rivoluzionario che si era arrestato, nella sua analisi, sia nel mondo occidentale, dominato dalla logica del profitto capitalistico, che nel mondo orientale, dominato dal marxismo sovietico e dalle sue contraddizioni insanabili. Il sito ufficiale della famiglia Marcuse <http://www.marcuse.org> contiene preziose informazioni e documenti.

### **Edizione di riferimento**

*L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, Torino 1967, Einaudi (*One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston 1964, Beacon Press).

### **Letteratura secondaria**

Abromeit, John; Cobb, W. Mark (ed.): *Herbert Marcuse: A Critical Reader*, New York 2004, Routledge.

Casini, Leonardo: *Eros e utopia. Arte, sensualità e liberazione nel pensiero di Herbert Marcuse*, Roma 1999, Carocci.

Casini, Leonardo (a cura di): *Eros, utopia e rivolta: il pensiero e l'opera di Herbert Marcuse*, Milano 2004, Franco Angeli.

Laudani, Raffaele: *Politica come movimento. Il pensiero di Herbert Marcuse*, Bologna 2005, Il Mulino.





Riccardo Morello

JEAN AMÉRY, INTELLETTUALE AD AUSCHWITZ  
(JENSEITS VON SCHULD UND SÜHNE), 1966

Se, come affermava Kafka, i libri importanti debbono fare l'effetto di un pugno allo stomaco, il saggio di Améry sembra rispettare tale principio, anche oggi, ad oltre quarant'anni di distanza dalla sua pubblicazione. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* apparve in Germania nel 1966 consacrandolo immediatamente il suo autore come uno dei massimi saggi del Novecento. Jean Améry – pseudonimo di Hans Maier – nato a Vienna nel 1912, emigrato in Belgio nel 1938, arrestato e torturato come membro della resistenza e poi deportato ad Auschwitz, viveva nel dopoguerra a Bruxelles svolgendo attività di pubblicitario, traduttore e saggista. Améry si afferma come protagonista di quella discussione intorno alla *Shoah* iniziata in Germania negli anni '60 con la pubblicazione in tedesco del romanzo di Primo Levi *Se questo è un uomo* (*Ist das ein Mensch?*, 1961) e proseguita poi con *L'istruttoria* (*Die Ermittlung*, 1965) di Peter Weiss, basato sulla documentazione del processo di Francoforte contro i criminali nazisti (1963-65). Insieme all'eco suscitato dalla cattura e dal processo di Eichmann, quello di Francoforte fu un capitolo cruciale nella ridefinizione delle colpe individuali e collettive dopo le rimozioni e i silenzi dell'immediato dopoguerra e un saggio come quello di Améry, accanto o, per meglio dire, in opposizione a tanti e pur rispettabili libri di memorie e testimonianze, si distinse subito per la sua specifica natura di riflessione impietosa, quasi imbarazzante, sulla realtà del Lager.

In polemica con la tesi della “banalità del male” sostenuta da Hannah Arendt Améry proclama infatti la “incommensurabilità” di

quel male e al resoconto della propria esperienza concentrazionaria preferisce l'analisi razionale e fenomenica, al calore del racconto la "freddezza" dell'analisi, nella convinzione che ogni atto di *Ein-fühlung* sia già di per sé una forma di falsificazione. Tanto incandescente era questa materia che due testimoni come Levi e Améry, compagni di sventura ad Auschwitz ed entrambi dotati di grande sensibilità oltre che di vasti orizzonti culturali, hanno potuto polemizzare a distanza sino a sfiorare il limite di una dolorosa incomprendimento, per trovarsi accomunati alla fine dalla scelta del suicidio. Tale singolare ed in fondo emblematica costellazione è stata scandagliata in un affascinante saggio da W. G. Sebald.

Pochi anni dopo Ingeborg Bachmann nel racconto *Tre sentieri per il lago* (*Drei Wege zum See*, 1973) scriverà a proposito della protagonista Elisabeth: «Lesse casualmente un saggio sulla tortura di un uomo dal nome francese che però era un austriaco e viveva in Belgio»; Elisabeth, una giornalista che cerca di documentare l'orrore della guerra d'Algeria, si scontra con lo scetticismo del fidanzato Trotta – il cognome evidentemente è ispirato a Joseph Roth – un esiliato, un "sopravvissuto" all'orrore e alla morte, i cui tratti rievocano quelli di Améry. Non si tratta soltanto di un omaggio e di una consacrazione letteraria come personaggio, la Bachmann coglie appieno l'importanza del saggio di Améry sulla tortura, il senso peculiare di annientamento dello spirito che deriva da tale esperienza, avverte anche il disperato bisogno di comprensione di Améry, particolarmente da parte del paese che lo aveva rifiutato ed esiliato. Il fatto di essere considerato talvolta uno scrittore tedesco e di essere invece ignorato dall'Austria feriva profondamente Améry. La profonda nostalgia, che a tratti riveste i panni del rifiuto e dell'invettiva, ossia dell'amore non corrisposto, insieme al dolore per il perdurante antisemitismo segnano il rapporto di questo scrittore col suo paese di origine e non è certamente casuale che proprio Ingeborg Bachmann lo abbia evidenziato facendo di lui un caso emblematico.

La gestazione del saggio copre un arco di circa due anni, una vicenda complessa che va dal febbraio del 1964 al 1966 e merita di essere ricapitolata nel suo intreccio di motivazioni storiche generali e ragioni biografiche. Le prime riflessioni di Améry sull'argomento risalgono addirittura al periodo immediatamente successivo al ri-

torno dal Lager: uno scritto dal titolo *Zur Psychologie des deutschen Volkes* (La psicologia del popolo tedesco, 1945) ed il racconto romanizzato della tortura subita nel forte di Breendonk inserito nel romanzo *Die Schiffbrüchigen* (I naufraghi) – l’opera che Améry aveva cominciato a Vienna negli anni trenta e fortunatamente recuperato dopo la prigionia nella speranza di poterne fare una specie di personale *Uomo senza qualità*; il romanzo resterà inedito ed è stato pubblicato soltanto recentemente nell’edizione completa delle sue opere. Particolarmente significativo risulta il primo scritto in cui Améry parte da una citazione tratta da *Lotte in Weimar* di Thomas Mann, un passo quasi profetico sul destino del popolo tedesco dove Goethe pronuncia le parole: «Temo che un giorno l’odio del mondo intero possa rivolgersi contro il popolo tedesco», per affrontare il tema della vendetta e dell’odio e formulare la coppia di concetti che poi userà nel saggio del 1966: *Schuld e Sühne* (colpa ed espiazione), ossia *Verantwortung e Strafe* (responsabilità e pena). Egli distingue tra *élites* politiche naziste, incorreggibili, e massa passiva del popolo condiscendente, che può e deve essere rieducato. Améry individua con chiarezza non solo i “cattivi maestri”, come Nietzsche, ma anche le ragioni subdole, come il senso di obbedienza tipico dell’ethos tedesco del lavoro – il *Beruf* di luterana memoria. Esattamente come molti anni dopo nell’*Istruttoria* di Peter Weiss è proprio la “finstere Arbeitswut” dei tedeschi, la loro dedizione nibelungica al lavoro, ad averli trascinati nel baratro della cieca obbedienza al *Führer*. Il loro è un peccato di omissione, ma, così almeno pensa Améry nel 1945, è possibile spingerli al ravvedimento con un’opera di *Aufklärung* delle menti, oscurando i cattivi modelli (Hamsun), assumendone altri positivi (Thomas Mann).

Nel corso degli anni questa convinzione andrà affievolendosi sino a ribaltarsi nel suo contrario. La prospettiva degli anni sessanta e settanta è altrettanto chiara, ma disperatamente pessimista, una tendenza che culminerà nell’identificazione di Améry con la figura dell’*Unglücksvogel*, l’uccello del malaugurio – l’*oiseau de malheur* è il titolo di un dipinto dell’amico Erich Schmid – o col personaggio di Lefeu-Feuerreiter, protagonista dell’omonimo romanzo, che per il suo carattere autodistruttivo ed il riferimento al fuoco sembra rimandare al Kant/Kien del romanzo di Canetti.

Negli anni cinquanta intanto Améry cerca di sopravvivere in tut-

ti i sensi, gettandosi in una febbrile attività di saggista, giornalista, traduttore tra Bruxelles, dove risiede, la Svizzera e la Germania dove sempre più frequentemente si reca, in un crescendo di amore-odio, diffidenza e attrazione per la nuova realtà tedesca, con qualche analogia rispetto ai sentimenti di altri sopravvissuti, come Paul Celan. La produzione pubblicistica è vastissima, diseguale, *Brotarbeit* in cui si avverte l'ampiezza delle letture e degli interessi dell'autodidatta geniale, l'attenzione per la realtà sociologica che gli veniva dal neopositivismo viennese degli anni trenta, ma soprattutto la chiarezza e profondità di un pensiero cresciuto alla scuola musiciana di "anima ed esattezza". Nel febbraio del 1964 Améry incontra, non casualmente, durante una lettura al Goethe Institut di Bruxelles Helmut Heissenbüttel, il rappresentante della moderna poesia concreta e dell'avanguardia tedesca, ma anche influente dirigente del Westdeutscher Rundfunk. Nasce un'amicizia, Améry spedisce ad Heissenbüttel il testo con la prima parte delle sue riflessioni sulla *Shoah*, che poi costituiranno l'inizio del saggio, Heissenbüttel ne resta affascinato e organizza una lettura alla radio. Nel giro di un anno Améry porta a termine in rapida successione i cinque saggi che via via vengono letti e trasmessi alla radio e poi pubblicati suscitando un grandissimo interesse nel pubblico e vaste reazioni critiche. Il momento non potrebbe essere più favorevole.

Il volume esce nel 1966. Dopo il rifiuto di Suhrkamp e Kiepenheuer & Witsch i cinque saggi vengono consegnati all'editore Gerhard Szczesny che però obbliga Améry a cambiare il titolo, contenente quella parola "Ressentiment" che appariva troppo polemica, e a sostituirlo con *Jenseits von Schuld und Sühne* – nella variante *Weder Schuld noch Sühne* già presente nel manoscritto del '45 *Zur Psychologie des deutschen Volkes*. Nel giro di breve tempo si arriva alla seconda edizione, ma un anno più tardi la casa editrice fallisce e il libro viene ristampato nel DTV e poi da Cotta-Klett, l'editore delle opere complete di Jean Améry. La traduzione italiana esce nel 1974.

Libro affascinante, carico di pathos, che sfugge alle classificazioni filosofiche e ideologiche tipiche di quegli anni, dal carattere monomaniaco e "autistico", secondo una definizione dello stesso autore, che si afferma subito con sconcertante evidenza come testimonianza imprescindibile sulla *Shoah*, come testo fondante di un

canone che comprende naturalmente anche Levi e Weiss ed ha la forza di spostare l'accento del dibattito in corso. Certo Améry intuì immediatamente che tutto l'interesse suscitato dal suo libro – i contatti con Adorno, Canetti, Fischer e tantissimi altri – rischiava di fagocitarlo nella macchina culturale come «ebreo di mestiere oppure ex deportato di mestiere». Accadeva ciò che anche Celan aveva sperimentato nelle sue letture della *Todesfuge*, soltanto che a differenza del poeta della Bukovina, schivo e riluttante, piuttosto incline a sottrarre la propria poesia alle luci della ribalta, Améry affrontò invece la dimensione pubblica con spirito combattivo, indefessamente, sottoponendosi senza tregua a tutti i dibattiti, le interviste, le letture cui era chiamato cercando di opporsi col suo rigore e la sua tensione morale ad ogni forma di banalizzazione.

Il saggio iniziale dal titolo *Ai confini dello spirito* – quello che affronta direttamente il tema cui allude il titolo dell'edizione italiana *Intellettuale ad Auschwitz* – si conclude con una citazione tratta da Karl Kraus riguardante l'impossibilità per la poesia di essere ancora se stessa nel confronto con la barbarie del nazionalsocialismo, quando cioè le metafore diventano realtà cruda e viene meno lo scarto che separa i fatti dalle parole: «Il Verbo però quando si destò quel mondo» (*Intellettuale ad Auschwitz*, p. 54). Améry ricorda che Kraus, da umanista e socialista, corrucciato profeta della Verità nella definizione di Trakl, poteva ancora ergersi a difensore di quel Verbo, mentre i sopravvissuti del Lager lo considerano irrecuperabile. Nel Lager si infrange definitivamente ogni fiducia nel *Geist*, il sogno tedesco della *Bildung*, in particolare quello di una sintesi culturale ebraico-tedesca, di una Germania «Land der Dichter und Denker», terra dei poeti e dei pensatori (o non piuttosto dei «Richter und Henker», dei giudici e dei boia?) e della famigerata *mésalliance* tra *Geist* e *Macht*, spirito e potere, nella sua classica definizione di “machtgeschützte Innerlichkeit”, l'interiorità protetta dal potere.

Améry si pone il problema di misurare la forza di resistenza dello spirito e dell'intellettuale di fronte alla violenza organizzata. Dopo oltre vent'anni di riflessione approda alla conclusione che lo spirito è impotente, parla espressamente di «Ohnmacht des Geistes», impotenza dello spirito. L'esperienza della tortura e del Lager portano alla conclusione desolante che lo spirito non serve a nulla, an-

zi nel Lager diventa un fattore di impaccio alla sopravvivenza. L'intellettuale, soprattutto l'umanista, è svantaggiato e votato alla distruzione. L'atteggiamento di Améry non è, come affermava Levi, quello di autocelebrazione ma, al contrario, autolesionistico, è uno scrivere contro se stessi. La sua prospettiva è autodistruttiva o meglio decostruttiva di ogni falsa certezza, di ogni costruzione a posteriori. Améry – in polemica con Levi – constata la sparizione della dimensione stessa dello spirito, ossia della trascendenza, nel Lager. Nemmeno i versi sublimi di Hölderlin riescono più a comunicare emozione – in polemica col Dante di Levi, con l'idea di una possibile valenza pedagogica dell'esperienza concentrataria: «Ad Auschwitz non siamo divenuti più saggi [...] neanche più profondi [...] e nemmeno migliori, più umani, più benevoli nei confronti dell'uomo e più maturi moralmente» (p. 55). La prospettiva di Améry è quella di un pacato ma inesorabile estremismo, ricorda l'atteggiamento di certi personaggi di Thomas Bernhard. Appena resosi conto che col suo primo saggio, così scandaloso, egli ha realizzato soltanto una sorta di prologo e che il vero libro su Auschwitz è ben lungi dall'essere «ausgeschrieben», si getta ora nell'impresa con furia ed entusiasmo. Non si tratta di autobiografia, ma di saggismo in senso musiliano, ossia di un esperimento con se stessi, di uno spingere la mente sempre al limite del pensabile e del dicibile.

Ho in mente da tempo di scrivere un libro con considerazioni sul complesso del terzo Reich in cui però vorrei spingermi continuamente al di là del dato meramente documentario nel terreno dell'analisi dei fondamenti e della problematica esistenziale.

La drammaturgia del saggio è già in nuce in questo passo di una lettera ad Heissenbüttel dove l'urgenza autobiografica della testimonianza si stempera nella “freddezza” dello scandaglio razionale dei fondamenti.

Nel saggio sulla tortura – analisi appunto e non solo documento – Améry contraddice il suo “maestro” Sartre, il quale nell'*Essere e il nulla* aveva affermato che neppure la tortura può toglierci la nostra libertà di pensiero. A quest'idea tutto sommato ottimistica viene contrapposta l'incommensurabilità di una esperienza che per

intensità e modalità sfugge al dominio della parola: «Una leggera pressione della mano avvezza all'uso dello strumento di tortura è sufficiente per trasformare l'altro, compresa la sua testa, nella quale magari sono conservati Kant e Hegel e tutte le nove Sinfonie e *Il mondo come volontà e rappresentazione*, in un maialetto che urla terrorizzato mentre lo portano al macello»; ecco perché «chi ha subito la tortura non può più sentire suo il mondo» (p. 82). L'orrore dell'essere totalmente in balia del torturatore, di essere ridotto a puro corpo, dello scoprire che non esiste limite al dolore che si può infliggere, rivivono nelle pagine di Améry rivelando quale sia la radice umana, troppo umana della sua analisi, la natura traumatica, il terribile rovesciamento di prospettiva che lo origina, la totale mancanza di fiducia nel mondo e nell'umanità che il nazionalsocialismo, in quanto violenza eretta a sistema, ha causato nell'ebreo austriaco Hans Maier.

E l'oggetto del terzo saggio di cui il volume si compone prende in esame proprio il trauma dell'esilio permanente, della perdita della *Heimat* in quanto *ubi consistam*, sicurezza, appartenenza a una lingua e a una cultura condivisa. Contro la retorica della diaspora come condizione permanente e metafora della modernità Améry rivendica il bisogno naturale dell'uomo di un radicamento e quindi solleva il problema della propria traumatica esclusione dall'ambiente di origine.

Il passo successivo, l'oggetto del quarto saggio, è affrontare il risentimento. In polemica con la definizione nietzscheana del risentimento come spia di uno stato patologico nascosto, Améry rivendica il diritto delle vittime al riconoscimento da parte dei tedeschi. Non si tratta di un desiderio di vendetta o di odio – pur legittimi e comprensibili (quante volte, in quanto germanista, ho dovuto ascoltare in silenzio parole di odio e di rifiuto nei confronti di tutto ciò che è “tedesco” da parte di persone che non potevano né dovevano essere contraddette) – ma anzi di un amore profondo e indelebile, senza il quale non vi sarebbe risentimento, l'amore dello scrittore che scrive in tedesco proprio perché ebreo. Ed è nel quinto saggio intitolato *Obbligo e impossibilità di essere ebreo* che tutto si chiarisce. La profonda solitudine, l'isolamento di chi, pur sentendosi estraneo alla tradizione ebraica in quanto tale, non può non dirsi ebreo perché porta inciso nella sua carne il numero di Ausch-

witz, quello che Améry volle accanto al nome sulla pietra tombale del Cimitero Centrale di Vienna dove è sepolto. Quella è la vera identità degli ebrei come Améry ed è per questo motivo che egli avverte la necessità e l'urgenza morale di essere solidale con ogni forma di oppressione e di esclusione, in ogni epoca e in ogni luogo. Nel coraggioso saggio *Reflexions sur la question juive* Sartre aveva tracciato un penetrante ritratto dell'antisemitismo francese, concludendo con un invito a tutti gli ebrei a ritornare in Francia come atto di "riparazione" per il male commesso. Nel saggio di Sartre è delineata con chiarezza l'alternativa: l'ebreo può assumere la sua identità accettandosi così come lo vede e lo giudica l'antisemita (ebreo come "prodotto" dell'antisemitismo), oppure superare la propria identità attraverso l'assimilazione, l'annullamento del suo essere ebreo. Sartre naturalmente rifiuta l'astratto universalismo che accetta l'ebreo solo in quanto *citoyen* e rivendita il diritto alla differenza, all'accettazione nella differenza.

Il saggio del 1966 apre la strada all'esplorazione esistenziale e antropologica che proseguirà con *Sull'invecchiare. Rivolta e rassegnazione* del 1968 (*Über das Altern. Revolte und Resignation*) e *Levar la mano su di sé* del 1976 (*Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*), in cui vengono messe alla prova e consumate inesorabilmente con intransigenza certezze personali ed epocali, giungendo, attraverso un confronto serrato con principi e valori, ad affermare il proprio diritto e la propria scelta di non attendere passivamente la fine, ma di ribellarsi, proprio come gli ebrei del ghetto di Varsavia. L'essere ebreo ha insegnato ad Améry cosa significa essere una negazione – uno che ha soltanto il diritto di sparire, uno scarafaggio da schiacciare come il Gregor Samsa del racconto kafkiano – facendo di lui, suo malgrado, un ribelle e una vittima dell'angoscia. Ma questa condizione gli ha anche trasmesso una volta per tutte una salutare sfiducia nella storia e nel mondo, preservandolo da facili entusiasmi, immunizzandolo dolorosamente da ogni falsificazione ottimistica. Tutta l'opera di Améry è una continua messa in discussione dei limiti dell'illuminismo borghese. Il riconoscimento che, per usare le parole di Wittgenstein citate da Améry, «il mondo del felice è radicalmente diverso da quello dell'infelice» (p. 32) non implica l'accettazione dell'infelicità della condizione umana, la sua fatalistica inevitabilità: è invece la premessa, non banale, non



stupidamente ottimistica, per affrontare la solitudine e l'alterità dell'invecchiamento e della morte, gettando qualche lampo di luce che illumini le tenebre dell'esistenza, magari con gli strumenti dell'ironia:

Recentemente uno studente mi ha detto «perché Lei ha scritto questo libro sulla morte libera, anziché ammazzarsi?» e io gli ho risposto: «Stia tranquillo. L'uomo pensa, ma la molteplicità delle cause decide».

Améry rimane perciò sino in fondo l'intellettuale pessimista, libero da ogni dogmatismo, ma strenuo difensore dell'universale umano e quindi fedele discepolo di quel credo che proprio la cultura illuminista tedesca aveva irradiato in Europa a partire da Lessing.

Jean Améry, pseudonimo di Hans Maier, nacque a Vienna il 31 ottobre del 1912 da una famiglia di commercianti originaria di Hohenems nel Vorarlberg. Il grado di assimilazione familiare era elevato, al punto di rendere le origini ebraiche poco più di un dato anagrafico. Dopo la morte del padre, alla fine del primo conflitto mondiale, la madre apre una pensione a Bad Ischl, dove Améry trascorse la propria infanzia. Segue il trasferimento a Vienna, il liceo e poi la frequentazione dell'ambiente della *Volks-hochschule*, gli esordi letterari precocissimi, da autodidatta nella Vienna degli anni '30, dove Améry conosce tra gli altri Broch, Musil e il giovane Elias Canetti. Nel marzo del 1938 a seguito dell'*Anschluss* Améry ripara a Bruxelles, guadagnandosi da vivere in mille modi come tanti esiliati. Nel 1943 viene arrestato come membro della resistenza belga, torturato dalle SS nel forte di Breendonk e quindi inviato ad Auschwitz, dove sarà compagno di baracca di Primo Levi. Nel 1945 rientra a Bruxelles dove risiederà sino alla fine, svolgendo una intensa attività giornalistica, pubblicitaria, editoriale su giornali e riviste svizzere e tedesche. Torna regolarmente in Austria, ma rifiuta di riprendere in considerazione un rientro definitivo. Con la pubblicazione nel 1966 del saggio *Jenseits von Schuld und Sühne* inizia la fase di maggiore notorietà e impegno pubblico di Améry che proseguirà per una decina d'anni sino all'ottobre 1978, quando egli si suicida nell'hotel salisburghese *Österreichischer Hof*. È sepolto al *Zentralfriedhof* di Vienna, sulla pietra tombale il nom de plume Jean Améry, le date di nascita e morte e il numero di Auschwitz 172364 che portava tatuato sul braccio.

### **Edizione di riferimento**

*Intellettuale ad Auschwitz*, trad. it. di Enrico Ganni, presentazione di Claudio Magris, Torino 1987, Bollati-Boringhieri (*Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, in *Werke* hrsg. von Irene Heidelberger-Leonhard, Stuttgart 2002, Klett/Cotta, Bd. II, pp. 11-177).

### **Letteratura secondaria**

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Jean Améry*, «text+kritik», 99 (1988).  
Heidelberger-Leonhard, Irene: *Jean Améry. Revolte in der Resignation*.

- Biographie*, Stuttgart 2004, Klett/Cotta.
- Wolf, Siegbert: *Von der Verwundbarkeit des Humanismus. Über Jean Améry*, Frankfurt a. M. 1995, Dipa Verlag.
- Steiner, Stephan (Hrsg.): *Jean Améry (Hans Maier)*, Basel/Frankfurt a. M. 1996, Stroemfeld/Nexus.
- Heidelberger-Leonhard, Irene: Hans Höller: *Jean Améry. Der Schriftsteller*, Stuttgart 2000, Verlag H.D.Heinz/Akademischer Verlag.
- Bormuth, Mathias; Nurmi-Schomers, Susan: *Kritik aus Passion. Studien zu Jean Améry*, Göttingen 2005, Wallenstein.



Anna Fattori

PETER BICHSEL, LA SVIZZERA DELLO SVIZZERO  
(DES SCHWEIZERS SCHWEIZ), 1967

I

Se è vero, come afferma Theodor W. Adorno, che generalmente in un saggio – a differenza che in un trattato – l'autore scrive in modo intuitivo e asistemico, iniziando dal tema che più gli sta a cuore, l'*incipit* de *La Svizzera dello svizzero* (*Des Schweizers Schweiz*) di Peter Bichsel è indicativo di quella che è una vera e propria ossessione per gli autori della Confederazione: la propria identità elvetica nonché il rapporto con la patria.

L'esordio «Ich bin Schweizer» («Io sono svizzero», *Svizzera dello svizzero*, p. 9) pare richiamare (inconsapevolmente?) la notissima frase iniziale «Ich bin nicht Stiller» («Non sono Stiller») del romanzo di Max Frisch con protagonista l'omonima figura, frase che dà l'avvio all'azione drammatica dell'opera incentrata sul problema dell'identità personale, laddove invece alla proposizione affermativa di Bichsel fanno seguito osservazioni in chiave aneddotica nonché riflessioni a carattere generale sull'identità del cittadino e dello scrittore elvetico. Mentre il protagonista di *Stiller* ripudia la propria identità elvetica, affermando di essere l'americano White, l'autore Peter Bichsel ne *La Svizzera dello svizzero* prende atto della propria nazionalità ed analizza con ironia e con acribia le peculiarità non tanto del suo essere svizzero, quanto dell'elveticità così come percepita “dall'interno”, ossia dai connazionali, i quali tuttavia secondo lo scrittore di Solothurn non fanno che introiettare e ri-proporre l'immagine che della Confederazione ha l'estero.

Nell'esaminare il saggio, pubblicato nella rivista «Du» nel 1967

e in volume nel 1969, è da tener presente che la posizione dell'autore nel frattempo ha subito cambiamenti, come Bichsel stesso afferma già nel 1977 in un'intervista con Claudio Nembrini: «Rileggendo questo libro sento ancora lo scrittore che soffre per la Svizzera [...]. Per me, *La Svizzera dello svizzero* ha un valore personale [...] poiché con esso mi sono congedato dal tema patria. Cerco di combattere il falso patriottismo svizzero, ma in fondo sostituendolo semplicemente con uno nuovo» (Nembrini, *Incontri*, p. 46). Difficile condividere l'osservazione dell'autore in merito al "congedo" dalla tematica relativa alla patria, avendo poi egli pubblicato una lunga serie di saggi e articoli di giornale dedicati al singolare rapporto con la Confederazione, descritta nel corso degli anni sempre di più all'insegna del "patriottismo critico" e in tono decisamente disincantato, se non sarcastico. In un'intervista condotta nel 1990 da Guido Ferrari, Bichsel così si pronuncia, retrospettivamente, su *La Svizzera dello svizzero*:

La leggenda svizzera è un'invenzione dei non svizzeri, sostengo nel libro. E adesso mi rendo conto che il libro non è più vero, che la leggenda è scomparsa. In questo paese non si parla più di Croce Rossa, di Guglielmo Tell, di libertà, d'indipendenza. In questo paese oramai ci è rimasta una cosa sola: il denaro, il denaro, il denaro. E mi meraviglio di non averlo scritto vent'anni fa. Forse questa Svizzera è davvero [...] cambiata in peggio [...] noi non siamo il paese della libertà, noi siamo il paese dei soldi (*Sentimento*, pp. 23-24).

Tuttavia, anche l'atteggiamento risentito e stizzito, anche l'amarezza – così come la si percepisce nelle righe appena citate – è indice di un forte legame con la patria, come lo stesso Bichsel scrive: «Non c'è niente che mi dia tante rogne quanto la Svizzera e gli svizzeri. Quel che mi rallegra e mi dà delle rogne, quel che mi costa fatica e mi diverte, quello che mi occupa ha sempre o quasi esclusivamente a che fare con la Svizzera e con gli svizzeri» (*Svizzera dello svizzero*, pp. 22-23). Non è questa la sede per tracciare l'evoluzione ideologico-politica di Bichsel, il cui impegno e la cui militanza all'interno del partito socialdemocratico sono ben noti. Quel che qui interessa è la forma specifica dello scritto in riferimento al genere che rappresenta, ossia quello del saggio, nonché il valore documentario di tale contributo.

## II

Ne *La Svizzera dello svizzero* la questione relativa al rapporto con la patria è trattata attraverso nodi tematici la cui sequenza è affidata alla libera associazione d'idee di Bichsel, che spesso per realizzare il passaggio da un aspetto all'altro della problematica in esame si serve di aneddoti ed esperienze personali, procedimento che rende lo scritto per niente astratto, creando l'illusione si tratti di una sorta di "confessione" autobiografica che il lettore è indotto a seguire con particolare partecipazione. Subito dopo la citata frase iniziale, il saggio procede in maniera (apparentemente) autobiografica («Quando dico a mia madre: "Vado in Germania", oppure "Vado in Francia", oppure "Vado in Svezia", lei dice: "Insomma, vai all'estero"», p. 9), per continuare poi con un aneddoto relativo al soggiorno berlinese di Bichsel il quale dice di aver notato che gli svizzeri, a differenza dei cittadini di altre nazioni, "esibiscono" alla dogana il loro passaporto nella convinzione che li protegga. Da tale osservazione scaturiscono riflessioni in merito alla *forma mentis* elvetica: secondo Bichsel, per il cittadino della Confederazione è come se la propria nazionalità esprimesse in qualche modo «qualificazioni personali» (p. 10). La trattazione procede poi di nuovo con un aneddoto («Un insegnante stava tenendo un'entusiastica lezione corredata da diapositive sulla Svizzera», p. 11) che costituisce lo spunto per riflessioni sulla mentalità dello svizzero: «Ed è dimostrabile che non sono vere [...] proposizioni come "La Svizzera non è libera", "La Svizzera è retrograda", "La Svizzera è reazionaria", perché noi siamo convinti che il concetto "Svizzera" contiene preliminarmente i concetti di "libertà" e "progresso"» (p. 11).

La struttura qui descritta della prima sezione – segnalata da una cesura nella grafica –, ovvero l'alternarsi di aneddoto, racconto autobiografico, osservazione empirica e riflessione a carattere generale, si ripete in gran parte delle altre sezioni del saggio. All'interno di tale struttura, le "isole" di narrazione autobiografica assumono talora i tratti – come la critica non ha mancato di osservare – delle "storielle" di cui Bichsel è maestro indiscusso. Lo scritto ben illustra una delle caratteristiche precipue della letteratura e in particolare della saggistica elvetica, ossia il pragmatismo, tendenza che avvicina la cultura svizzera a quella di matrice britannica. Si è lon-

tanissimi dai voli pindarici e dalle – certo suggestive – astrazioni di molti saggi “canonici” del Novecento tedesco, ad es. *Considerazioni di un impolitico* di Thomas Mann, *Problemi della lirica* di Gottfried Benn, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin. La cultura elvetica ancora una volta conferma la *Bodenständigkeit* che la caratterizza, rifuggendo da riflessioni che non abbiano la propria ragion d'essere nell'attenta – talora forse pedante – osservazione del contesto. Conseguenza di tale disposizione mentale è una certa transitorietà dello scritto, che – affidato allo *hic et nunc* – si muove decisamente in direzione del *feuilleton*, genere nei confronti del quale Bichsel afferma di avere una spiccata predilezione:

Mi piace molto scrivere commenti per i giornali, è una forma mista in cui l'attualità viene elaborata in forma narrativa: scrivere un commento significa raccontare l'attualità dandole un significato, facendo un po' la morale. È quello che nel 1800 veniva chiamato *feuilleton*. Questa forma mista mi piace molto, e oggi è diventata per me molto più importante della letteratura pura. Se all'improvviso mi dicessero: da oggi si possono scrivere solo commenti oppure libri, devi deciderli per uno dei due, io sceglierei senz'altro di scrivere commenti (*Sentimento*, p. 26).

La recente raccolta *Kolumnen, Kolumnen* documenta la ricchissima attività di Bichsel in tal senso.

### III

L'articolo esce nel 1967, dunque immediatamente dopo lo *Zürcher Literaturstreit* generato dal discorso di ringraziamento che Emil Staiger il 17 dicembre 1966 pronunciò in occasione del conferimento del premio letterario della città di Zurigo, discorso in cui l'affermato germanista zurighese condannava in blocco la letteratura contemporanea (senza però citare nomi, fatta eccezione per un palese riferimento a Peter Weiss), caratterizzata a suo avviso da crudeltà, violenza e oscenità, cui egli contrapponeva gli ideali etici ed estetici dell'età classico-romantica. Gran parte di coloro che sarebbero poi diventati i più famosi autori svizzero-tedeschi della



seconda metà del '900 – tra i quali Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Hugo Loetscher, Adolf Muschg, lo stesso Bichsel – prese posizione contro Staiger, dando poi vita nel 1971 al Gruppo di Olten, associazione progressista di indirizzo politico socialdemocratico sorta da coloro che si staccarono dal conservatore Schweizerischer Schriftsteller-Verband. Dopo tale episodio, vera e propria cesura nella storia della letteratura svizzera di lingua tedesca, si delinea in maniera netta – sebbene sin dal '700 fosse percepibile tale tendenza, volutamente ignorata dalla storiografia letteraria – un indirizzo volto all'esame critico dei valori tradizionali. È in tale humus culturale che affonda le proprie radici l'ironico, a tratti umoristico saggio *La Svizzera dello svizzero*, che nei modi tipici della prosa di Bichsel – lessico semplice, ripetizioni, predilezione per brevi coordinate piuttosto che per elaborate subordinate, struttura domanda-risposta, programmatica lentezza argomentativa – espone una problematica ora come allora attuale, nonostante la posizione dell'autore nel frattempo, come sopra accennato, si sia radicalizzata.

Nucleo dello scritto è la provocatoria presa di posizione nei confronti del mito Tell; Bichsel ritiene la rivolta dell'arciere e della popolazione dei cantoni primitivi contro Rodolfo d'Absburgo – che definisce «uno statista moderno» – sia stata «non [...] una rivolta contro una lunga oppressione, bensì una rivolta contro le innovazioni. Non le rivoluzioni, bensì una serie di reazioni hanno plasmato il nostro paese» (p. 15). L'unico merito della rivolta del 1291 è il conseguimento dell'indipendenza, tuttavia «l'indipendenza non è la libertà, esistono paesi indipendenti e non liberi» (p. 16); sull'indipendenza elvetica, a suo avviso sinonimo di chiusura, Bichsel torna nell'epilogo del saggio proponendo una pregnante metafora: «L'atteggiamento dell'istrice – arrotolato in se stesso e con gli aculei rivolti verso l'esterno – è diventato il simbolo della nostra indipendenza. Ma anche un istrice per mantenersi deve srotolarsi» (p. 28). Per Bichsel l'anno davvero importante nella democrazia elvetica è il 1848, oggi completamente ignorato: «Il fatto che sia poi diventato uno stato libero [la Svizzera, A.F.] ha pochissimo a che vedere con Tell, [...], ma moltissimo coi liberali della prima parte del XIX secolo. È a loro che debbo la mia libertà personale» (p. 17). Il confronto con l'eroe nazionale Tell è da alcuni decenni ormai d'obbligo in qualsiasi discussione in merito alla patria; le osserva-

zioni di Bichsel per certi aspetti anticipano quel che sarà «l'archetipo del dibattito critico condotto in letteratura a proposito della Svizzera» (von Matt, *Patriottismo critico*, p. 182), ovvero il *Guglielmo Tell per la scuola* (*Wilhelm Tell für die Schule*) di Max Frisch, testo narrativo-saggistico pubblicato nel 1971 che per Peter von Matt ha ufficialmente lanciato nella letteratura del Novecento il patriottismo critico. Ma impulsi decisivi alla decostruzione del mito Tell erano stati forniti all'inizio del XX secolo da Robert Walser, senza il cui fondamentale apporto non avremmo oggi il *Guglielmo Tell per la scuola* dello zurighese. Sull'arciere elvetico Bichsel si sofferma in vari contributi successivi: «Si mantiene bene, questo Guglielmo Tell. Si presta ad essere utilizzato [...] contro la solidarietà e l'aiuto ai paesi in via di sviluppo, contro l'Europa [...]» (*Tells klobige Hände*, p. 85, trad. mia).

Dal saggio *La Svizzera dello svizzero* emerge chiaramente che il legame con la patria si configura come attaccamento a tutto ciò che è familiare e che come tale rassicura l'individuo: «Sono nato qui. Sono cresciuto qui. Capisco la lingua di questi luoghi. So cos'è un coro maschile, una banda cittadina, la serata di un partito». Bichsel stesso riconosce lucidamente: «Soffro di nostalgia, ma certo si tratta non di nostalgia della Svizzera quanto di nostalgia di ciò che mi è noto». Le motivazioni del legame con la patria appaiono empiriche e improntate alla razionalità di un pensiero incredibilmente dicotomico: «Qui mi sento sicuro perché so classificare quel che succede. Qui so distinguere tra la regola e l'eccezione. E tutto ciò probabilmente significa la patria» (p. 21, corsivo mio). Dopo considerazioni di tal genere, dettate da logica e calcolo, difficile condividere la frase "affettiva" che segue: «E che io *l'ami* [la patria, A.F.] non mi sorprende» (p. 21, corsivo mio). Il tono "sentimentale", frammisto a riflessioni sulla propria tutela, caratterizza anche la parte iniziale della sezione successiva: «Amo questo luogo, e ci tengo ad essere cittadino di questo paese, perché i miei diritti civili mi garantiscono che in qualunque circostanza potrò restare qui» (p. 22). Invero, più schietto appare l'atteggiamento di Friedrich Dürrenmatt, che afferma in più di un luogo di non avere alcun rapporto emotivo con la Confederazione, che considera semplicemente funzionale – un posto comodo in cui vivere – anche se noiosa. Bichsel vorrebbe essere sentimentale, ma nell'espone le ragio-

ni del proprio attaccamento è evidente che un ruolo non secondario nella sua ricerca di *Geborgenheit* hanno anche per lui questioni “di comodo” come ad es. la tutela del cittadino nella Confederazione elvetica e la perfetta organizzazione del quotidiano. Il patriottismo “emotivo” si configura come qualcosa di arido e il rapporto con la patria appare ben lontano dall’essere «un evento erotico» (von Matt, *Patriottismo critico*, p. 174). Permane tuttavia il *desiderio* di amare la patria, così come “imposto” dalla cultura istituzionale, non tuttavia la patria come è di fatto, ma come il cittadino Bichsel vorrebbe che fosse. In tal senso è da intendere certamente il suo impegno politico: come un tentativo di far sì che la Svizzera reale si avvicini in misura sempre maggiore all’ideale che egli ha in mente.

#### IV

Lo scritto suscitò vasta eco tra letterati ed intellettuali non soltanto perché la posizione qui espressa rafforzava la letteratura “progressista” che solo con il costituirsi del Gruppo di Olten (1971) avrebbe ufficialmente chiesto di essere riconosciuta, ma anche perché Bichsel usava la tecnica minimalistica delle sue “storielle” per trattare una problematica politico-culturale molto delicata. Su tale aspetto si sofferma in un acuto contributo Hermann Burger, il quale mette in luce quelle che a suo avviso sono le possibili aporie del saggio, che confronta peraltro con *Stiller* di Max Frisch, in cui secondo lo studioso la critica alla Svizzera è espressa in maniera più convincente e coerente. Alcune delle osservazioni di Bichsel appaiono a Burger, la cui prassi artistica è profondamente diversa – il suo romanzo irriverentemente “patriottico” *Die künstliche Mutter* (1982), all’insegna del grottesco e della barocca ipertrofia linguistica, è agli antipodi rispetto alle esili prose dell’autore di Solothurn –, banali e non condivisibili, ad es. quanto si legge sullo “svizzero medio” e sul comportamento del cittadino elvetico alla dogana. Di maggior rilievo la riserva che il critico esprime in merito alla *forma* dello scritto, che a suo avviso procede «in maniera discontinua da un’osservazione all’altra», tecnica efficace per Burger nella prosa breve, ma non in un saggio: «In un saggio saltare mal-

destramente da un motto di spirito all'altro [...] vuol dire usare la tecnica sbagliata al posto sbagliato» (Burger, *Des Schweizers Autors Schweiz*, p. 752, trad. mia). Più oltre, Burger afferma che Bichsel finisce per sacrificare la “verità” al gusto della bella formula linguistica, rimproverando in sostanza l'artista di Solothurn di formalismo. Se il giudizio in merito alla *Sprunghaftigkeit* appare difficilmente giustificabile, essendo questa tendenza fondamentalmente *gattungsbedingt*, ossia uno dei tratti che caratterizzano il genere del saggio – per Adorno la forma critica per antonomasia – rispetto al trattato, maggiore attenzione merita invece il rilievo di “formalismo”, che sarà ripreso in tempi più recenti da Kaspar Spinner, secondo cui Bichsel si compiace di «lasciare che rimanga difficile ciò che è difficile ed esibire quasi con civetteria la semplicità» (Spinner, *Wir Schweizer*, p. 76, trad. mia). Tale considerazione si accompagna in Spinner al rilievo di pedagogismo, se non di presunzione:

Bichsel ha illuminato criticamente la tendenza pedagogica degli svizzeri, ma il suo saggio *La Svizzera dello svizzero* non è forse una misura disciplinare rivolta agli svizzeri, cosicché il lettore si sente un po' un bambino [...]? Uno svizzero che scrive in qualità di svizzero sugli svizzeri: educazione di coloro che presumono di sapere realizzata da uno che ne sa ancora di più (p. 77).

Sebbene Bichsel affermi di non aver mai avuto «intenzioni direttamente pedagogiche» (Bloch, *Der Schriftsteller*, p. 146, trad. mia), riconosce però che «scrivere un commento significa raccontare l'attualità dandole un significato, *facendo un po' la morale*» (*Sentimento*, p. 26, corsivo mio).

A parere di chi qui scrive, separare l'aspetto propriamente contenutistico da quello formale non può che condurre a risultati parziali. È sicuramente percepibile nelle righe di Bichsel una certa *Schulmeisterlichkeit*, che il lettore però accetta di buon grado, senza sentirsi sovrastato dall'autore, proprio grazie alle peculiarità formali di Bichsel, grazie all'ironia, alla disarmante semplicità e al tempo stesso alla raffinatezza stilistica con cui egli esprime la problematica in questione, dando a vedere di averla “distanziata” da sé e sottoposta al vaglio della propria intelligenza e di volerla restituire al lettore in maniera tale che quest'ultimo sia indotto ad una altrettanto analitica, distaccata ed ironica riflessione e presa di coscienza.

Peter Bichsel nasce a Lucerna nel 1935; per alcuni anni insegna nella scuola elementare, esperienza destinata a lasciare tracce nella sua scrittura letteraria, improntata alla forma breve e caratterizzata da semplicità espressiva. Con l'opera d'esordio *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964), storielle apparentemente insignificanti incentrate sul quotidiano elvetico, si impone all'attenzione del pubblico e della critica, che talora lo definisce erede del connazionale Robert Walser. Seguiranno *Die Jahreszeiten* (1967) e *Kindergeschichten* (1969), che presentano analoghe caratteristiche formali, e numerose altre opere di narrativa, molte delle quali reperibili in traduzione italiana. Molto ricca la saggistica, che Bichsel coltiva costantemente. Particolarmente degne di nota le lezioni di poetica raccolte in *Der Leser. Das Erzählen* (1982). Bichsel è cittadino-scrittore impegnato politicamente sul fronte socialdemocratico. Tra i numerosi riconoscimenti ottenuti, da segnalare il premio del Gruppo 47 (1965) e il Gottfried-Keller-Preis (1999).

### **Edizioni di riferimento**

*La Svizzera dello svizzero*, in *La Svizzera dello svizzero* a cura di Enrico Filippini, Bellinzona 1970, Casagrande, pp. 7-28 (*Des Schweizers Schweiz*, in *Des Schweizers Schweiz. Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1997, Suhrkamp, pp. 7-27).

*Il sentimento*, intervista di Guido Ferrari, Bellinzona 1990, Casagrande. *Tells klobige Hände. Die Schweiz, ein Staat ohne Geschichte?*, in *Die Totaldemokraten. Aufsätze über die Schweiz*, Frankfurt a. M. 1998, Suhrkamp, pp. 81-89.

*Kolumnen, Kolumnen*, Frankfurt a. M. 2005, Suhrkamp.

### **Letteratura secondaria**

Adorno, Theodor W.: *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino 1979, Einaudi, pp. 5-30 (*Der Essay als Form*, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1958, Suhrkamp, pp. 9-49).

Bloch, Peter André; Hubacher, Edwin (Hrsg.): *Peter Bichsel*, in *Der Schriftsteller in unserer Zeit. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft*, Bern 1972, Francke, pp. 146-148.

- Burger, Hermann: *Des Schweizers Autors Schweiz. Zu Max Frischs und Peter Bichsels Technik der Kritik an der Schweiz*, in «Schweizer Monatshefte» 511 (1971), pp. 746-754.
- Fattori, Anna: *Monologhi telliani: Friedrich Schiller, Robert Walser, Max Frisch*, in «Links» 4 (2004), pp. 109-129.
- Fiorentino, Francesco: *La letteratura della Svizzera tedesca*, Roma 2001, Carocci.
- Manacorda, Giorgio: 'Non ho mai letto Dostoevskij'. *Il lettore. Il narrare di Peter Bichsel*, in *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*, a cura di Francesco Fiorentino e Günther Stocker, Napoli 2000, Liguori, pp. 81-88.
- Matt, Peter von: *Patriottismo critico. Gli scrittori svizzeri al cospetto della buona e della cattiva Svizzera*, in *La Svizzera degli scrittori*, trad. it. di Mattia Mantovani, Locarno 2008, Dadò, pp. 173-190 (*Kritischer Patriotismus. Die Auseinandersetzung der Schweizer Schriftsteller mit der guten und mit der bösen Schweiz*, in *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München 1978, Hanser, pp. 131-143).
- Nembrini, Claudio: *Peter Bichsel*, in *Incontri con scrittori svizzeri*, Bellinzona 1977, Casagrande, pp. 41-48.
- Pezold, Klaus (Hrsg.): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991, Volk und Wissen.
- Spinner, Kaspar H.: *Wir Schweizer sind Schweizer sind Schweizer. Eines Landmanns Bichsel-Lektüre in der Fremde*, in *Peter Bichsel. Texte, Daten, Bilder*, hrsg. von Herbert Hoven, Hamburg/Zürich 1991, Luchterhand, pp. 74-78.

Domenico Mugnolo

HANS MAGNUS ENZENSBERGER, POESIA E POLITICA  
(POESIE UND POLITIK), 1962

VOLKER BRAUN, POLITICA E POESIA  
(POLITIK UND POESIE), 1971

Difficile immaginare titolo più “dimesso” di quello scelto da Hans Magnus Enzensberger per il suo primo volume di saggi: *Questioni di dettaglio* (*Einzelheiten*, 1962). Le reazioni della critica rivelano però che di questioni di dettaglio non si poteva propriamente parlare: il numero delle recensioni superò infatti di gran lunga quello dei due pur fortunatissimi volumi di versi *Difesa dei lupi* (*verteidigung der wölfe*, 1957) e *Lingua del paese* (*landessprache*, 1960) con cui lo scrittore si era fulmineamente imposto all’attenzione dei lettori (non soltanto tedeschi). Quali questioni affrontava il giovane saggista? Delle quattro sezioni nelle quali è articolato il volume, sono le due centrali a “giustificare” in una certa misura il titolo: costituite rispettivamente da prese di posizione e scritti polemici nei confronti della società letteraria tedesca agli inizi degli anni sessanta e da recensioni di opere pur centrali nella letteratura della seconda metà del Novecento (di Böll, Grass, Johnson, Martin Walser e Nelly Sachs). Furono invece essenzialmente la prima e la quarta sezione a provocare i critici alla discussione e non c’è perciò da stupirsi se soltanto due anni più tardi la casa editrice Suhrkamp, presso la quale era apparso, smembrò il libro, ricavandone due agili volumetti, corrispondenti appunto alla prima e alla quarta sezione, cui i saggi più rappresentativi fornivano il relativo sottotitolo: *Questioni di dettaglio I. Industria della coscienza* (*Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*), e *Questioni di dettaglio II. Poesia e politica*

(*Einzelheiten II. Poesie und Politik*). Del resto la distribuzione dei saggi in due differenti volumi aveva una logica intrinseca, giacché se il tema (il linguaggio) è comune alle due sezioni (e dunque ai due volumetti), in ognuno se ne considera però un aspetto diverso: nella prima, per dirla con i formalisti, il linguaggio pratico, nella quarta il linguaggio poetico.

A mo' di conclusione del discorso fatto era posto, alla fine di quest'ultima sezione, *Poesie und Politik*. In questo saggio Enzensberger ripercorre sommariamente i rapporti fra la poesia e la politica, partendo dalla celebre e fortunatissima (presso governi e regimi della più varia natura) condanna da parte di Platone, il quale per un verso individuava i possibili corruttori della gioventù proprio nei poeti (che dunque già per questo motivo andrebbero guardati con sospetto e tenuti sotto rigido controllo, prescrivendo loro finanche forme e cadenze), per altro verso li indicava come ideali strumenti della propaganda, proprio in quanto mentitori.

Se evidentemente non ha motivo di accettare e far proprie le posizioni di Platone, Enzensberger non ritiene sufficiente limitarsi a confutarle. Occorre, egli sostiene, porre la vecchia discussione su basi nuove e per farlo – propone – c'è da rivolgersi non tanto e non soltanto ad accusatori e difensori, ma piuttosto alla poesia stessa. Dunque intende esaminare plausibilità e possibilità di una poesia che si dica politica. Storicamente la poesia, che come il potere rivendica origine divina e affonda le radici nel mito, diventa politica quando mette al servizio dei sovrani il proprio potere di immortalare ciò che per sua natura è transeunte: ciò accade per la prima volta nella Roma augustea e poi – nella doppia forma dell'encomio (più frequente) e dell'invettiva (meno frequente) – con alterne vicende e per molti secoli, fino al tramonto dello stato assoluto, fino a quando cioè nel sovrano non si vede più l'insostituibile artefice della storia, bensì soltanto il suo occasionale strumento. Da allora è però condannato a priori al fallimento ogni tentativo non soltanto di celebrare in versi i governanti, ma anche di inveire contro di loro: «La poesia non si ribella all'encomio o al suo opposto perché sia condannata all'astrazione. [...] La poesia non è refrattaria ai nomi propri come tali, ma solo a quelli di coloro che detengono il potere» (*Poesia e politica*, pp. 207-208). La ragione di ciò – sostiene Enzensberger – non è estrinseca, bensì intrinseca alla poesia: «l'a-



spetto politico della poesia deve esserle immanente. Non le può essere aggiunto dall'esterno» (p. 208), giacché «il carattere sociale della poesia sta nel linguaggio, non nel suo ingolfarsi nella lotta politica» (p. 214). È questo il fondamentale punto di dissidio con la teoria marxista della letteratura incline a isolare il contenuto politico di un'opera, per poi farne derivare un giudizio di merito. Tale operazione (viene osservato) si può apparentemente tentare con la narrativa e il teatro, facendo leva sull'azione, ma è impensabile con la poesia; quando è stata tuttavia tentata, ha portato a risultati di palmare inconsistenza, alla sopravvalutazione della mediocre poesia dei Weerth, degli Herwegh, dei Freiligrath, a spese per esempio dei Romantici. Del resto il concetto di poesia politica viene per lo più usato in relazione a testi di agitazione e propaganda, che non sono poesia se sono adeguati ai compiti che si vogliono loro affidare o, se sono poesia, non sono più utilizzabili per tali compiti.

Enzensberger non considera poesia e politica come «“ambiti di cose”, ma processi storici che si realizzano l'uno nel medium del linguaggio, l'altro in quello del potere» (p. 214). Del resto, alla questione della politicità della poesia ritiene si possa rispondere solo dopo aver definito il significato che si attribuisce al termine politica. Se la si intende come uso del potere per i fini stabiliti dai potenti, allora la poesia le è del tutto estranea; se invece significa «partecipazione alle strutture sociali prodotte dall'uomo nel suo vivere storico» (p. 213), è invece di natura politica ogni poesia che si rispetti.

Come si dispiega il processo della poesia nella storia? Nell'impossibilità di basarsi su dati incontrovertibili, Enzensberger non può che enunciare tre tesi nelle quali si profila anche il rapporto della poesia con la categoria del politico: 1) richiamandosi alla propria origine mitica e divina, la poesia vede il proprio compito politico nel negarsi a ogni compito politico, sicché essa parla per tutti solo quando non parla di nessuno; 2) inversamente, svestito della sua origine divina, il potere non si può conciliare con la poesia, la quale non può che essere critica nei confronti delle condizioni vigenti; giacché però il potere non può tollerare una “diarchia” con la poesia, questa è ai suoi occhi anarchica: già la sua sola esistenza è sovversiva; 3) la poesia anticipa il futuro – anche quando esprime il dubbio, il rifiuto, la negazione –, parlandone come se fosse possibile.

Con *Poesia e politica* Enzensberger si colloca in una doppia linea di tradizione: la prima, caratteristica della cultura tedesca, si sviluppa a partire al più tardi dalla fine del Settecento e implica la rigorosa separazione o meglio la reciproca estraneità di sfera politica e letteraria (per quanto questa possa rivendicare un ruolo critico nei confronti della società); la seconda invece, che caratterizza tutta la modernità letteraria, riconosce alla poesia in quanto tale un carattere sovversivo, inconciliabile con le strutture e con i detentori stessi del potere. In considerazione di ciò, si può dire che *Poesia e politica* sia un saggio singolarmente “inattuale”. È infatti da qualche tempo in via di superamento l’“astinenza” politica degli scrittori tedeschi: inizialmente il fenomeno si manifesta attraverso un inedito impegno di molti di loro nella vita politica, soprattutto nelle file della socialdemocrazia, poi attraverso la politicizzazione della stessa letteratura, in coincidenza con la formazione nella Rft di un governo fondato sulla cosiddetta Grande coalizione, la maggioranza parlamentare costituita dall’Unione cristiano-democratica e dal Partito socialdemocratico. E a questa tendenza non si sottrae la poesia: basti pensare non soltanto ad autori della nuova generazione come Born, Delius o Karsunke, ma anche ad autori di qualche anno più anziani, come Meckel, Törne e soprattutto Fried (*und Vietnam und*, 1966). Il saggio è inattuale, però, anche per un altro aspetto. Non passano che pochi anni ed Enzensberger matura la convinzione che l’industria della coscienza sia dotata di una straordinaria, pressoché illimitata capacità di “assimilare” integrandole anche le forme artistiche più provocatorie: «Anche le violazioni estetiche più estreme non incontrano più una seria resistenza. [...] Per indirette vie industriali, attraverso la pubblicità, il design e lo styling, presto o tardi, ma di solito presto, esse entrano interamente nella sfera del consumo» (*Palaver*, p. 41); Enzensberger pubblica il saggio da cui è tratta questa citazione nel numero 15 della rivista «Kursbuch» (novembre 1968) con il titolo *Luoghi comuni che riguardano la più recente letteratura* (*Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*). In questo saggio non si decreta certo la morte della letteratura – a differenza di quel che si è spesso affermato –, ma le si nega ogni efficacia sociale: «Nella nostra situazione non è possibile indicare un’essenziale funzione sociale per le opere d’arte letterarie. [...] Chi fa letteratura intendendola come

arte, non è confutato da questo stesso fatto, ma non può neanche più essere giustificato» (p. 42).

In quegli anni, tuttavia, la stessa categoria di efficacia era al centro della riflessione di quegli studiosi della letteratura che andavano elaborando una teoria della ricezione. Nel saggio *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, 1967)* Hans Robert Jauss riconosce all'opera letteraria, a differenza di Enzensberger, una funzione socialmente costruttiva. Il lettore trasporta nella prassi vitale la propria esperienza letteraria, che dunque ha l'effetto di modificare – ovviamente non fulmineamente – la sua comprensione del mondo e il suo stesso comportamento sociale: convinzioni che in quegli anni sembrano essere di casa non tanto nella Rft, quanto piuttosto al di là dell'Elba, nella Rdt, come mostra fra l'altro l'intensa attività di indagine di due gruppi di studiosi della letteratura attivi rispettivamente presso l'Università di Halle e presso l'Accademia delle Scienze. Ma l'interesse per la funzione produttiva della letteratura è radicata anche fra gli scrittori: in un saggio dal titolo *Wie Poesie?* (1970) Volker Braun allude a Enzensberger, osservando: «Altrove si chiede: A che pro ancora letteratura? Perché poesia? Altrove si dà la parola d'ordine: cessare la produzione. Non qui. Noi abbiamo altre preoccupazioni. Noi chiediamo: Poesia, come?». E rispondendo a questa domanda scrive:

La poesia presuppone un rapporto reso possibile dal testo fra chi scrive e chi legge (parlante e destinatario). Ogni testo diventa comprensibile soltanto quando diventa un processo fra persone, nel quale si realizza come significato il suo contenuto linguistico [...]. A trasmettere questo significato è però il gesto della composizione poetica. [...] Ma la composizione poetica è in sé soltanto un'annotazione; il suo significato non è identico con il testo, esso viene prodotto mediante il testo nel rapporto fra soggetti [...]. La composizione poetica produce dunque un modo di rapportarsi alla realtà (*Wie Poesie?*, p. 75, trad. mia).

Braun sposta dunque il fuoco dell'attenzione dal testo (o, se si vuole: dalla lingua) al gesto poetico: la poesia perde il carattere di soliloquio e ne viene invece sottolineato l'aspetto di comunicazione;

è questa la condizione perché si possa tornare a credere che stimoli o produca comportamenti socialmente rilevanti. Ed è interessante che Braun parli dell'efficacia della poesia in termini identici o per lo meno molto simili a quelli di Jauss: poesia (ovvero letteratura) come arma per l'emancipazione dell'uomo dai suoi vincoli naturali, religiosi e sociali.

In *Politik und Poesie* (1971), il cui titolo capovolge quello del saggio di Enzensberger, Braun sottolinea innanzi tutto due elementi. La trasformazione delle strutture sociali si ripercuote sulla letteratura determinandone non tanto le tematiche, quanto piuttosto forme e strutture; dunque il poeta non può non guardare allo stato delle condizioni sociali vigenti e confrontarsi con esse. D'altra parte la consapevolezza che le strutture sociali sono trasformabili (e che soprattutto c'è bisogno di trasformarle) deve indurre il poeta a scoprire e valutare in che misura esse siano aperte verso quel cambiamento che gli uomini agognano. Fin qui non si può dire che ci sia opposizione insanabile fra le posizioni di Enzensberger e quelle di Braun. Il divario si rivela invece incolmabile allorché Braun considera insufficiente il ruolo critico della poesia:

La poesia non può andare a caccia di un'autonomia senza effetti, non può non porsi nel processo storico. Invece di sottrarsi alla «pressione del potere» o di approvarla, non può che lottare per il potere delle masse. Parlerà per tutti soltanto se risponderà al suo compito politico. Sarà questa la prova della sua tenuta e quasi tutto potrà naufragare perché qualcosa nasca (*Politik und Poesie*, p. 98, trad. mia).

Ovviamente Braun è estraneo alla tradizione (tedesca) che impone la rigida separazione fra sfera politica e letteraria, anzi è convinto che, contrariamente a ciò che paventava Enzensberger, sia possibile che lo sviluppo del processo storico porti la politica a farsi ancella della poesia, in quanto ancella dell'uomo.

Era la Rdt il paese in cui si potesse realizzare di questa utopia? Altrove Braun si mostra consapevole del fatto che il potere non ha remore nel far passare per specchio della realtà quelle immagini di un futuro possibile che egli proietta nel testo, contando che nell'esperienza letteraria il lettore si "ricordi" delle proprie presenti condizioni e sia indotto a combattere per superarle. In fondo anche nel caso di *Politik und Poesie* Braun sembra anticipare un futuro che

avrebbe dovuto essere faticosamente conquistato e corre il rischio di passare per uno strumento del regime, contando sull'intelligente lettore che non solo lo scagioni, ma diventi prezioso alleato nella trasformazione della società. Molti anni più avrebbe condensato nell'immagine dell'*Eisenwagen* (Il vagone di ferro) le aporie dei comunisti nelle condizioni imposte dal socialismo reale: operare all'interno di una formazione sociale e statale che non aveva abolito e anzi inasprito l'oppressione politica, servendosene e al tempo stesso tentando di distruggerla per realizzare l'utopia comunista.

Ricaddi nel vagone, guardai negli occhi freddi gli amici che, tesi, spiavano la mia posizione e imbastii queste parole: *Vivere con e contro questo ferreo dato, usandolo e infrangendolo*. Ma non riuscii a farmi capire, la mia lingua stretta da spessi fili di metallo, ripeteva automaticamente vecchie frasi. Avevo incominciato a morire. Di qui non uscivo più. In quest'attimo mi sembrò giusto che l'ora in cui lo capivo fosse l'ora della mia morte. Il vagone sarebbe stato il mio mausoleo, la mia tomba. Per quanto riguardava me, una soluzione onesta, chiara; gli altri dovevano trovare la loro (*Langsamer knirschender Morgen*, p. 53, trad. mia).

Hans Magnus Enzensberger nasce nel 1929. Studia *Literaturwissenschaft* e filosofia in Germania (Erlangen, Amburgo) e a Parigi. Fino al 1957 lavora come redattore radiofonico a Stoccarda. Membro del «Gruppo 47», fondatore delle riviste «Kursbuch» (che dirige dal 1965 al 1975) e «Trans-Atlantik» (che dirige dal 1980 al 1982). Noto soprattutto come poeta (fra gli altri volumi pubblicati: *verteidigung der wölfe*, 1957; *landessprache*, 1960; *Mausoleum*, 1975; *Zukunftsmusik*, 1991; *Kiosk*, 1994; *Die Geschichte der Wolken*, 2003), saggista e polemista politico (*Einzelheiten*, 1962; *Palaver*, 1974; *Ach, Europa!*, 1984; *Die große Wanderung*, 1992; *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, 1993; *Schreckens Männer*, 2006), è autore anche di testi narrativi (*Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*, 1972; *Hammerstein oder Der Eigensinn*, 2007) teatrali e di libri per bambini. Ha curato fra l'altro l'importantissima antologia *Museum der modernen Poesie* (1959).

### Edizioni di riferimento

*Poesia e politica*, in *Questioni di dettaglio*, Milano 1965, Feltrinelli, pp. 196-217 (*Poesie und Politik*, in *Einzelheiten*, Frankfurt a. M. 1962, Suhrkamp, pp. 334-353).

*Luoghi comuni che riguardano la più recente letteratura*, in *Palaver: considerazioni politiche*, Torino 1976, Einaudi, pp. 33-45 (*Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*, in *Palaver: Politische Überlegungen 1967-1973*, Frankfurt a. M. 1974, Suhrkamp, pp. 41-54).

Volker Braun nasce nel 1939 a Dresda. Dopo la maturità lavora come minatore, macchinista e tipografo, prima di poter studiare filosofia a Lipsia (1960 - 1964). Si trasferisce a Berlino e lavora presso il Deutsches Theater e il Berliner Ensemble. A partire dal 1975 viene 'sorvegliato' dalla Stasi, la polizia segreta della Rdt, per "sabotaggio politico-ideologico". Nel 1989 è insieme a Christa Wolf ed altri intellettuali uno dei fautori della "terza via" per la Rdt. Scrittore eminentemente attento alla dimensione sociale della letteratura e della poesia, si è sempre confrontato con le contraddizioni, le speranze e le illusioni legate al socialismo reale, anche do-

po la caduta del muro, con poesie (*Gegen die symmetrische Welt*, 1974; *Training des aufrechten Gangs*, 1979; *Langsamer knirschender Morgen*, 1987; *Tumulus*, 1999), prose narrative (*Unvollendete Geschichte*, 1977; *Hinze-Kunze-Roman*, 1985; *Die vier Werkzeugmacher*, 1996) e opere teatrali (*Die Kipper*, 1972; *Tinka*, 1976; *Transit Europa*, 1988; *Böhmen am Meer*, 1992; *Iphigenie in Freiheit*, 1992).

### Edizioni di riferimento

*Politik und Poesie*, in *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*. Notate, Frankfurt a. M. 1981, Suhrkamp, pp. 85-98.

*Wie Poesie?*, in *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*, cit., pp. 75-80.

*Der Eisenwagen*, in *Langsamer knirschender Morgen*. *Gedichte*, Frankfurt a. M. 1987, Suhrkamp, pp. 52-57.

### Letteratura secondaria

Grimm, Reinhold (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt a. M. 1984, Suhrkamp.

Jauss, Hans Robert: *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*, in *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Cresto-Dina, Torino 1999, Bollati Boringhieri, pp. 166-225 (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [1967], in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, Suhrkamp, pp. 144-207).

Mugnolo, Domenico: "Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte". *La poesia di Volker Braun*, in «Studi tedeschi» XXIV (1981), 1-2, pp. 135-163.





Franco Marengo

RENÉ WELLEK, LA CRISI DELLA STORIA LETTERARIA  
(THE FALL OF LITERARY HISTORY), 1973

È ormai comunemente riconosciuto che gli anni '70 del secolo scorso abbiano registrato una importante svolta nel pensiero critico dell'Occidente – o, più accuratamente, la maturazione piena e la sistemazione delle novità emerse nel decennio precedente: la ripresa impetuosa della teoria letteraria, la critica psicanalitica, il decostruzionismo, l'estetica della ricezione, e tutta la serie di posizioni poi sommariamente definite “post”-qualcosa, si direbbe per la penuria di caratteri esclusivi, unite solo dal rapporto di lontananza, se non di negazione, che stabilivano con un passato più o meno recente: ecco dunque il post-strutturalismo, il post-moderno, il post-colonialismo, ecc. ecc. Sono quindi ancora gli anni '70 che obbligarono molti critici e storici della cultura, magari già attivi da decenni, a fare i conti con le proprie premesse e convinzioni, a rivederle o confermarle in un acceso dibattito con le teorie in via di affermazione, prima dei vari “ritorni” e delle ricuciture dei legami col passato operate da movimenti come il “materialismo culturale” dei critici inglesi e il “neo-storicismo” degli americani, su cui torneremo.

Fra gli studiosi che riesaminano l'intero campo della cultura critica dell'Occidente e cercano di mettere il “nuovo” a confronto col “vecchio” non poteva mancare René Wellek (1903-1995), certo il meglio attrezzato di tutti per questo compito. Wellek è conosciuto a tutti noi per la *Teoria della letteratura* (*Theory of Literature*) scritta con Austin Warren, un testo che nel 1949 doveva apparire molto innovativo, se non altro per il titolo e l'argomento; e per gli otto densissimi volumi di *Storia della critica moderna* (*A History of*

*Modern Criticism: 1750-1950*), pubblicati tra il 1955 e il 1994, un *tour de force* prodigioso se messo accanto all'altrettanto prodigiosa produzione di saggi, volumi e recensioni che occupa pagine e pagine di bibliografia, dal 1924 al 1996; l'estesissimo ventaglio di competenze che aveva Wellek nella cultura linguistica, filosofica e letteraria di due continenti, a partire da quella mitteleuropea, lo mettevano in grado – oltre ad iniziare un prestigioso insegnamento di Letteratura comparata nell'Università di Yale – di dialogare con le maggiori correnti e poetiche nell'ambito tedesco, francese, inglese, italiano, russo e americano attraverso ben tre secoli, cioè attraverso la piena maturazione della modernità, e di scriverne la storia. E a coltivare una particolare idea di storia, cioè di sviluppo, anzi di evoluzione del sistema letterario, sarebbero andate tutte le formidabili energie di questo intellettuale cosmopolita.

Nel 1973 Wellek pubblica in Germania, in una raccolta di saggi di importanti intellettuali europei sulla questione della storia, curata da Reinhart Koselleck e Wolf-Dieter Stempel, e dedicata alla storia come «evento» e «narrazione» (*Geschichte: Ereignis und Erzählung*), un saggio in inglese, che ha un titolo lapidario e definitivo, *The Fall of Literary History*: si tratta di una testimonianza retrospettiva, assai drammatica, dello stato di sofferenza del metodo da Wellek stesso teorizzato e praticato fin dall'inizio, ma si tratta anche di un indice prezioso alle posizioni teoriche che l'hanno di volta in volta nutrito o debilitato, legittimato o messo in discussione. Il drammatico annuncio di una crisi intende correggere l'eccitazione di un titolo precedente, del secondo libro da lui pubblicato in America, nel 1941, nel quale si proclamava l'«ascesa» della storia letteraria inglese (*The Rise of English Literary History*). Dunque ascesa, prospettiva, brillante destino, cui a distanza di trent'anni succedono frustrazione, perdita dello slancio iniziale, crollo della fiducia investita nel sostegno e nella difesa di una impostazione e di un criterio di analisi connessi con le più qualificate discipline la cui alleanza aveva fino a quel momento costituito e rafforzato l'opzione storica nello studio letterario: la filologia, la storia, la filosofia, la sociologia, la psicologia – non la psicanalisi, affermatasi in un clima di ostilità per la storia, e negli anni '70 più che mai soggetta agli influssi della linguistica post-saussuriana.

In apertura, l'autore stesso annuncia le più evidenti tracce del-

la decadenza, citando i giudizi negativi sulla storia letteraria di critici influenti ai quali oppone i corifei della tradizione storica basata sulla narrazione, dagli Schlegel in Germania a De Sanctis in Italia a Tyler negli Stati Uniti; e passa poi a ben maggiori colpevoli, in auge in quegli anni, come il Louis Kampf che nel 1971 era assurto alla presidenza della Modern Language Association of America sostenendo che tutto lo studio accademico della letteratura era condannato a scomparire. Una prima obiezione degli avversari della disciplina viene peraltro condivisa, ed è quella anticipata da Jakobson nella famosa battuta per cui lo storico letterario tradizionale si comporta come un poliziotto che per arrestare un tizio mette dentro tutti gli inquilini della casa, tutti gli oggetti che questa contiene, e anche tutta la gente che in quel momento si trovi per caso a passare per strada – ossia radunando una serie di dati polimorfi, senza un centro: non sorprende che ad essere ripreso con approvazione sia un linguista di primo piano nel Circolo Linguistico di Mosca e poi in quello di Praga, nel quale Wellek aveva militato ai suoi esordi. Qui si annuncia un paradigma al quale egli si mostrerà sensibile (forse non abbastanza, come vedremo), e che riguarda l'incidenza su questi problemi della nuova scienza linguistica, e la distinzione saussuriana fra sincronia e diacronia: egli sostiene infatti di aver sempre avversato una storia che includesse spezzoni di discipline diverse tenute insieme da una nozione ingenua dello *Zeitgeist*.

Quanto alle ipotesi di riforma in circolazione, esse sarebbero sintetizzabili in tre categorie principali: la prima consiste nella soppressione *tout court* della storia letteraria, secondo il principio per cui tutta la letteratura è parte del presente, quindi indifferente a qualsiasi legge evolutiva. Veicoli di valore sono soltanto le opere in sé e per sé, considerate singolarmente e fuori del tempo. Come proponenti di questa ipotesi di esclusione di qualsiasi criterio "esterno", specie quello cronologico, Wellek sceglie W. P. Ker, Croce, Tate e i New Critics americani, Leavis in Inghilterra e Staiger in Germania. La seconda categoria è quella di chi considera la storia letteraria come parte della storia generale, assorbendone i materiali nell'insieme dei fatti sociali ed economici, e trattandola quindi come un riflesso di fenomeni di più larga definizione. In questa categoria vanno annoverati gli storici marxisti, fra i quali vengono citati

brevemente – e avversamente – Lukács e Goldmann. La terza categoria riguarda invece la storia di tecniche e procedimenti separati, ossia di quella che altri aveva definito la *letterarietà*, l'insieme di tecniche e processi formali irrelati a fatti e interpretazioni del mondo circostante, e quindi dotati di una vita e uno sviluppo del tutto a sé. Si distinguono qui alcuni temi del formalismo russo, in particolare il concetto di evoluzione avanzato da Tynjanov e variamente sviluppato poi da Kracauer e da Blumenberg, per cui vale il principio di una storia che procede a salti e non come continuità o concatenazione di fatti, lontana quindi da qualsiasi rapporto di causa ed effetto. Anche il parallelo fra le arti proposto da autori come Praz viene giudicato alla stregua di semplici «analogie metaforiche», non meno fuorvianti delle varie strategie di «spiegazione causale» elaborate da molti studiosi, da Taine a R. S. Crane, e avversate tra gli altri da Focillon.

Il limite di queste teorie, scrive Wellek, è che non rendono conto di tutto quanto è specifico all'opera, ossia della sua individualità, forma, valore; e qui il critico porta in gioco il suo proprio contributo, iniziato con un saggio del 1934 che tentava di conciliare il principio evolutivo e il principio valutativo, ossia la disposizione "storica" e quella "critica". In sintesi, veniva ripresa l'ipotesi di Mukarovsky, di una serie di storie "interne" e separate dalla storia generale – come si evolve il ritmo del verso, come cambiano i rapporti fra i generi, come si alternano al loro interno i fattori tradizionali e i fattori innovativi – ma nello stesso tempo veniva proposta una "organicità" del progresso, riconducibile a un tracciato dei valori, e dotato in ultimo di fini consapevoli. Era invece fortemente sospetta, se non nulla, la validità di una visione "scientifica" dello sviluppo letterario cui i formalisti russi e i praghensi intendevano arrivare, perché lasciava inevasa la domanda su quale fosse la direzione dello sviluppo, indicando nella novità l'unico possibile criterio del giudizio, giudizio che non era raggiungibile senza gli strumenti dello storico, e in particolare dello storico delle idee: «Il materiale stesso della storia letteraria deve essere selezionato in relazione ai valori, e le strutture comportano l'esistenza di valori. La storia non può essere divorziata dalla critica. Esercitare la critica significa riferirsi costantemente a uno schema di valori che è necessariamente quello dello storico» (*The Fall*, p. 74, trad. mia).

Ma già in un saggio del 1956, citato in *The Fall of Literary History*, la storicità dell'opera letteraria era entrata nel cono d'ombra del dubbio:

Un'opera d'arte non è semplicemente un elemento di una serie, un anello in una catena. Può istituire un rapporto con qualsiasi aspetto del passato. Non è soltanto una struttura passibile di descrizione analitica, è una totalità di valori, valori che non aderiscono alla struttura, ma ne costituiscono la natura stessa. A tali valori si può accedere solo con un atto di contemplazione. Essi sono creati da un libero moto della fantasia, irriducibile alle limitazioni imposte dallo studio di fonti, tradizioni, circostanze biografiche o sociali (p. 75).

Di fronte a ciò, la perseveranza di Wellek di continuare la *Storia della critica moderna* ha dell'eroico: era in dissoluzione il suo asse portante, la connessione di "storia" e "critica". Egli giungeva così a sostituire una "totalità" metafisica e metastorica, attributo esclusivo dell'opera d'arte, alla "totalità" intesa come narrazione degli eventi umani. E la storia della critica si rivelava in fondo inutile a dare un senso e una direzione alla storia della letteratura, poiché quest'ultima, la letteratura, si dimostrava refrattaria non solo – nella sua natura sovratemporale – alle limitazioni temporali della storia, ma anche – nella sua natura contemplativa – alle limitazioni concettuali della critica: la caccia ai valori letterari che avrebbe potuto aprirsi con l'alleanza di critica e storia finiva ingloriosamente, con la preda in fuga lungo i crinali contemplativi e atemporali della più pura estetica idealistica. Se la "storia" era stata impropriamente accomunata a "letteratura", ora appariva impropria anche accomunata a "critica". Il saggio si conclude con un omaggio ai maestri dell'idealismo novecentesco che avevano negato la dimensione temporale dell'arte: «Croce e Ker hanno ragione. Non c'è progresso, non c'è sviluppo, non c'è storia dell'arte, ci sono solo storie degli scrittori, delle istituzioni, delle tecniche. Questa è, per me almeno, la fine di un'illusione, il crollo della storia letteraria» (p. 77).

Una cosa che Wellek non faceva, e non si poteva pretendere che la facesse in un breve saggio, era di esaminare le radici contemporanee della sua delusione. Se lo avesse fatto, sarebbe stato obbligato a una ben più attenta analisi del *linguistic turn*, la svolta linguistica che ha interessato l'intero arco delle scienze umane dall'inizio del

Novecento, e che negli anni '70 giungeva, come abbiamo detto, a maturazione – dopo essere stata approfondita proprio dai Circoli a lui ben noti. Una delle principali conseguenze di quella svolta consisteva in una ridefinizione di alcuni termini-chiave. Vitale per il sistema di Wellek era la connessione fra la “storia” intesa come dominio dei fatti, e i “valori” intesi come dominio delle finalità ideali dell’agire umano; e tale connessione era naturalmente riassunta nelle pratiche della “narrazione”: la narrazione storica era narrazione di valori. Una volta sottoposti all’analisi linguistica, però, questi termini acquistavano connotazioni diverse. I fatti si conoscono, si diceva, non in quanto tali ma in quanto modi, forme di narrazioni. Il dominio dei fatti veniva allontanato dai valori, e avvicinato piuttosto agli stili della rappresentazione – e perché no, della persuasione, cioè della retorica. Si disegnava così una nuova alleanza, quella fra storia e retorica, ovvero “metastoria”, che tanta fortuna ebbe dalla pubblicazione di un volume con questo titolo dell’americano Hayden White, curiosamente contemporaneo (1973) al saggio che qui commentiamo. Una traccia di quanto stava accadendo è pur presente nell’argomentazione di Wellek, quando constata che le grandi costruzioni della filosofia della storia sono cadute in discredito – cioè, che i valori non reggono più una narrazione continua, che la costruzione teleologica ha perduto credibilità, senza peraltro riconoscere la genealogia di questo fenomeno, e senza presupporre che di lì a poco, nel 1979, Jean-François Lyotard avrebbe caratterizzato la “postmodernità” come tempo dei «giochi linguistici eterogenei», che interrompono qualsiasi direzione ideale del progresso – e quindi come tempo della caduta dei *grands récits*, delle Grandi Narrazioni così influenti nel passato. Dunque non più la totalità ancora ricercata da Wellek, non più una storia sovrana, narrazione unica della comunità, ma tante narrazioni singolari, intese a organizzare il consenso di giorno in giorno, che escludono la propria stessa memorabilità.

Questi erano gli antecedenti della delusione: l’isolamento della storia dai fatti, e l’inclusione di questi nel dominio della scrittura. La storia letteraria esisteva ora in quanto serie di problemi formali disparati, ciascuno forse dotato di una sua evoluzione, che però perdeva il riferimento a una narrazione completa. Non abbiamo spazio per riprendere, e nemmeno per dare un’idea del complesso

dibattito che questa svolta epistemologica avrebbe creato, né per parlare della successiva risorgenza delle storie letterarie, secondo criteri e categorie rinnovate. Ricordiamo soltanto che un decennio più tardi un gruppo di critici americani, in prevalenza studiosi del Rinascimento europeo, avrebbe rilanciato un'ipotesi di ricerca detta di "nuovo storicismo", a definire la quale basterà la formula proposta da Louis A. Montrose, di «storicità dei testi e testualità della storia». Se il secondo sintagma rappresenta l'antistoricità delle posizioni influenzate da una certa scienza linguistica, il primo recupera la storicità della produzione e della ricezione dei testi, in una prospettiva fortemente rinnovata:

integrare a un progetto di critica storica deve essere il riconoscimento che le nostre analisi e la nostra comprensione procedono necessariamente dai nostri punti di osservazione, anch'essi storicamente, socialmente e istituzionalmente determinati; che le storie che ricostruiamo sono costrutti testuali di critici che sono, essi stessi, soggetti storici (Montrose, p. 119).

René Wellek (1903-1995) si forma tra Vienna e Praga, dove studia filologia germanica. Affascinato in un primo momento da Friedrich Gundolf e dalla sua *Geistesgeschichte*, elaborata in saggi come *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) e *Goethe* (1916), se ne allontana disgustato dal suo culto adorante per Stefan George. A Praga studia letteratura inglese con Vilém Mathesius e pubblica il suo primo saggio, *Immanuel Kant in England* (1930). Nei primi anni trenta è membro del Circolo linguistico di Praga, insieme a Viktor Sklovsky, Roman Jakobson, Jan Mukarovsky e Roman Ingarden, e negli anni successivi contribuisce ad esportare la teoria della letteratura prima in Gran Bretagna, dove tra il 1935 e il 1939 è vicino ai New Critics, poi negli Stati Uniti, dove insegna all'Università dell'Iowa e dal 1946 è professore di Letteratura slava e comparata a Yale. Tra le sue opere principali: *Theory of Literature* (1949), *A History of Modern Criticism: 1770-1950* (1955-94) e *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century* (1965).

### **Edizione di riferimento**

*The Fall of Literary History*, in *Geschichte: Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973, Fink, pp. 427-440, rist. in *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill and Brighton 1982, University of North Carolina Press and Harvester Press, pp. 64-77.

### **Letteratura secondaria**

Montrose, Louis A.: *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in *Il neostoricismo*, a cura di Vita Fortunati e Giovanna Franci, Modena 1995, Mucchi, pp. 107-130.



Matteo Galli

ULRIKE MEINHOF, LA DIGNITÀ DELL'UOMO È  
VIOLABILE  
(DIE WÜRDE DES MENSCHEN IST ANTASTBAR), 1980

Nel novembre del 1968 Hans Magnus Enzensberger pubblica sul numero 15 del «Kursbuch» un saggio dal titolo lessinghiano, *Luoghi comuni concernenti la letteratura più recente (Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend)*, poco più di dieci pagine, che da una parte additano l'auto-referenzialità del *Literaturbetrieb* bundesrepubblicano e dall'altra ricostruiscono – da una prospettiva già storicizzante – la funzione surrogatoria rispetto all'azione politica che la letteratura ha assunto dal 1945 in poi:

La letteratura doveva intervenire al posto di ciò che non esisteva, una genuina vita politica. E così la restaurazione venne combattuta come se fosse un fenomeno letterario, appunto con mezzi letterari, l'opposizione si fece confinare sulle pagine culturali; i rivolgimenti poetologici dovevano surrogare il mancato rivoluzionamento delle strutture sociali; l'avanguardia artistica camuffare la regressione politica (Enzensberger, *Gemeinplätze*, pp. 44-45; ove non altrimenti indicato la traduzione è mia).

I sommovimenti politici dell'anno chiave, al termine del quale Enzensberger scrive queste righe, mettono in crisi questa perversa economia funzionale. La letteratura deve ripensarsi, dedicandosi ad «occupazioni limitate, ma utili», dandosi dei compiti modesti ma solidamente illuministici, abbandonando le belle lettere e optando per una scrittura saggistica. Sono quattro gli esempi additati da Enzensberger: i *reportages* sulle fabbriche tedesche di Günter Wallraff, il libro sulla Persia di Bahman Nirumand, il resoconto sul

Vietnam del medico Georg W. Alsheimer (pseudonimo di Erich Wulff) e le *Kolumnen* di Ulrike Meinhof. Si può dire che Enzenberger sia stato il primo ad attribuire ai testi giornalistici, lunghi poche pagine, della Meinhof uno statuto saggistico, in grado di trascendere l'occasionalità dell'appuntamento mensile.

Ogni mese infatti, dal 1959 al 1969, Ulrike Meinhof scrive un pezzo per «Konkret», la rivista fondata dal marito Klaus Rainer Röhl e nei primi anni '60 abbondantemente finanziata con i soldi della SED, divenendo di quella rivista ben presto la firma più prestigiosa. Solo nel 1980 – a quattro anni dalla morte avvenuta nel carcere di Stammheim – nel quadro di una operazione avviata non a caso da Klaus Wagenbach (non a caso: perché fu proprio Wagenbach con le parole pronunciate durante il funerale della giornalista poi terrorista: «Quel che ha ucciso Ulrike Meinhof è stata la situazione tedesca» a ricondurre ad una superiore unità, coerenza e necessità l'itinerario politico e intellettuale della Meinhof), vengono raccolte all'incirca una trentina delle *Kolumnen* nel volume appunto intitolato *Die Würde des Menschen ist antastbar* (La dignità dell'uomo è violabile), cui, a distanza di quindici anni farà seguito un secondo volume dal titolo *Deutschland, Deutschland unter anderm* (La Germania, la Germania, fra l'altro). Wagenbach aveva peraltro, già nel 1973, pubblicato la sceneggiatura di *Bambule* (Sommosa), il film sulle violenze nei riformatori femminili ideato e sceneggiato dalla Meinhof, che sarebbe dovuto andare in onda sul primo canale nazionale nel maggio del 1970, ma la cui programmazione venne sospesa perché la sparatoria presso il berlinese Institut für Sozialforschung che portò alla liberazione di Andreas Baader trasformò Ulrike Meinhof da una delle voci più ascoltate e rispettate del giornalismo e della pubblicistica di sinistra radicale in nemico numero uno della BRD, con il volto infantile e melanconico e la taglia di 10.000 marchi accompagnata dalla soprascritta «Mordversuch», tentato omicidio, stampati su tutte le colonne pubblicitarie della repubblica.

Il decennio 1959-1969 durante il quale Ulrike Meinhof scrive i suoi editoriali è un decennio chiave per la storia tedesca; anche soltanto volendosi limitare agli eventi più vistosi sarà sufficiente ricordare: il congresso socialdemocratico di Bad Godesberg nel 1959 con il definitivo affrancamento della SPD dal marxismo, la costru-

zione del muro di Berlino nel 1961, la cosiddetta *Spiegel-Affäre* nel 1962, l'inizio degli *Auschwitz-Prozesse* nel 1963, il lungo e aspro dibattito sulle "leggi di emergenza" (i famigerati *Notstandsgesetze*), che verranno promulgate con la necessaria maggioranza dei due terzi nel 1968; la nascita della grande coalizione, periodo nel quale l'opposizione dal parlamento tenderà a spostarsi nelle piazze, dove si cominciano a contare i primi morti – si ricordi il primo: Benno Ohnesorg ucciso durante la manifestazione di protesta nei confronti della visita dello Scià nel giugno del 1967 –, anni in cui assistiamo alle prime gesta situazioniste e proto-terroriste di Andreas Baader e Gudrun Ensslin, con l'incendio di due grandi magazzini a Francoforte nell'aprile del 1968. Sul piano internazionale, poi, l'evento chiave degli anni '60 resta, com'è ovvio, la guerra in Vietnam, condotta dagli USA con l'appoggio politico e logistico della Germania Federale. Su tutto ciò Ulrike Meinhof, reduce dalle prime esperienze politiche in seno alla SPD e dal successivo impegno antimilitarista all'interno della DFU (Deutsche Friedensunion), guidata dalla sua madre adottiva Renate Riemeck, prende costantemente la parola, tornando ossessivamente su alcuni aspetti centrali che qui verranno riassunti, prendendo spunto dai titoli di alcuni editoriali.

### *Die Würde des Menschen*

Ancor prima di cominciare a scrivere per «Konkret» Ulrike Meinhof era stata fra le più accese avversatrici della rimilitarizzazione della BRD, che aveva prodotto nel 1956 la prima sostanziale modifica alla costituzione, con l'introduzione del cosiddetto *Wehrartikel*. Nel 1957 poi, ancora studentessa a Münster, aveva aderito al Anti-Atomtod-Ausschuss (Comitato contro la morte nucleare) del movimento studentesco, divenendone ben presto la portavoce. Lungi dal pensare – almeno fino alla fine degli anni '60 – a chissà quali violente soluzioni rivoluzionarie, Ulrike Meinhof si limita ad ergersi fin dai suoi primi articoli a guardiana del *Grundgesetz*, la legge fondamentale che «l'assemblea di uomini emaciati» (*Die Würde*, p. 30) riunitisi nel 1948 presso lo Herrenchiemsee aveva scritto cercando di fare tesoro delle sconfitte weimariane e di pro-

durre un taglio netto rispetto al dodicennio nero. Se l'introduzione del *Wehrartikel* aveva finito per intaccare un primo caposaldo di quel testo, ossia la vocazione pacifista del neonato stato, l'intenzione manifestata dal governo di promulgare leggi speciali, grazie alle quali il parlamento doveva garantire al governo il diritto, in conclamate situazioni di emergenza politica, di limitare le libertà costituzionali per ragioni di sicurezza, veniva a minare un altro principio vitale della democrazia tedesca, la libertà di pensiero. Se venissero promulgate le leggi di emergenza, scrive Ulrike Meinhof, «resterebbe una sola libertà: quella di essere a favore del governo, e non contro, in ogni caso non come fenomeno di massa, non con un confronto duro, non con scioperi e manifestazioni. La libertà sarebbe abolita prima ancora di essere seriamente messa alla prova» (p. 30). L'articolo 1, comma 1 del *Grundgesetz* rischierebbe in tal modo di essere clamorosamente smentito. Così scriveva Ulrike Meinhof nell'ottobre del 1962; ma già due anni prima, aprendo l'articolo intitolato *Notstand? Notstand!* (Emergenza? Emergenza!) con il dato statistico, secondo il quale un terzo dei tedeschi paragonava la Germania del 1960 con quella del 1933 inanellava con il suo tipico stile paratattico, perentorio e incalzante, tutta una serie di fatti inquietanti che segnalavano una strisciante delegittimazione dello stato di diritto: professori cui per motivi ideologici viene tolta la *venia legendi* (era successo a Renate Riemeck, colpevole di aver messo testi di Karl Marx come programma di esame), militari che contano quanto i politici, socialdemocratici sempre più privi di identità presi nella tenaglia fra reiterato compromesso e blanda opposizione, il presidente della repubblica che viene meno alla sua funzione di garante, progressivo indebolimento della magistratura, controllo dei mezzi di informazione (quello che sarebbe diventato il secondo canale televisivo, lo ZDF, doveva essere nelle intenzioni dell'esecutivo il canale del governo). Il vero *Notstand* – di qui il titolo paradossalmente dialettico – è quello in cui versa la giovane democrazia tedesca. Ulrike Meinhof accompagnerà sempre più allarmata con un basso continuo costante le varie stesure della legge, e quando nel 1967 i colonnelli guidati dal generale Patakos con un colpo di stato andranno al potere in Grecia si diffonderà in una collazione, degna di un filologo di vaglia, fra le modifiche operate in Grecia alla costituzione e le leggi speciali tedesche ormai in

dirittura d'arrivo in parlamento, invitando, sarcastica, i governanti della BRD a seguire quell'esempio: «Se fossi il cancelliere manderei a Patakos una Mercedes 600 e una cassa di *Henkell trocken* e una commissione di studio per migliorare, per completare il proprio programma di leggi d'emergenza» (p. 99).

### *Hitler in euch*

La serrata e inesausta polemica di Ulrike Meinhof contro le leggi d'emergenza scaturisce dal trauma di Weimar, dall'articolo 48 della costituzione del Reich, la «legge volta al superamento dello stato di necessità del popolo e dello stato», il cosiddetto *Ermächtigungsgesetz* grazie al quale o malgrado il quale Hitler era potuto salire al potere. Più che la *Vergangenheitsbewältigung* classica – consistente da un lato nel rimarcare gli scandalosi elementi di continuità nell'amministrazione pubblica, nella magistratura e nell'accademia rispetto al passato nazionalsocialista e dall'altro nel rompere la cortina di silenzio che su quel passato ancora in larga parte gravava nella società come nelle famiglie – a Ulrike Meinhof interessa smascherare tutti i segnali di un nuovo strisciante fascismo nella BRD. L'articolo, polemicamente intitolato *Hitler in euch* (Hitler in voi), uscito nel 1961 intende appunto contrapporre due diverse forme di elaborazione del passato: quella per tanti aspetti rituale e formale volta per esempio a stabilire buoni rapporti con Israele e a professare pro-semitismo di facciata e un'altra più sostanziale che intende fare tesoro nell'oggi delle tragiche esperienze del passato:

La risposta al nazionalsocialismo nella sua totalità occorre trovarla sul piano della politica interna e di quella estera, per oggi e per domani; e suona così: libertà per l'avversario politico, divisione dei poteri e sovranità popolare; significa: conciliazione con il nemico di una volta, coesistenza anziché guerra, trattative anziché riarmo (*Deutschland, Deutschland*, p. 41).

Chiaro il riferimento, in questo brano, ai rapporti con i paesi del blocco sovietico, in particolare con la DDR, per il cui riconoscimento la Meinhof costantemente si batterà. Il programma politico,

enunciato nel brano citato, si chiude con una sentenza lapidaria: «Come noi chiediamo ai nostri genitori di Hitler, un giorno chiederanno a noi del signor Strauß» (p. 42), ciò che non mancherà di lasciare il segno, perché Franz Josef Strauß, allora ministro della difesa, querelerà la giornalista per diffamazione. Soltanto grazie all'avvocato di difesa, niente meno che Gustav Heinemann (ministro degli interni con Adenauer, poi dimissionario a causa del riarmo, dal 1957 alla SPD, per conto della quale sarà ministro della giustizia negli anni della grande coalizione, e dal 1969 al 1974 primo presidente socialdemocratico della BRD) e ad una serie di autentiche sottigliezze linguistico-retoriche sarà possibile archiviare la pratica. La gratitudine nei confronti di Heinemann, peraltro, non impedirà alla Meinhof (ma ormai siamo appunto nel 1969 e il conflitto fra sinistra radicale e sinistra riformista si è estremizzato) di esprimersi con toni disillusi e non privi di sarcasmo nei confronti dell'elezione a presidente della repubblica di un uomo assolutamente integro ma integrato: «Il ceto privilegiato della Germania Federale, per il quale socialdemocratico equivale ancora a “rosso”, farà l'esperienza che si è ancora *inter nos* se c'è un socialdemocratico a inaugurare il ponte, la nave, il nuovo edificio – oddio, diranno i rotariani, è davvero molto simpatico – ed è proprio vero» (p. 149). Il rischio però è che l'elezione di Heinemann si riveli soltanto un'operazione di facciata per mascherare la progressiva ri-fascistizzazione della Germania, togliendo anzi dalla trincea del governo un uomo comunque scomodo e non del tutto allineato sulle posizioni repressive della grande coalizione.

### *Vom Protest zum Widerstand*

A partire al più tardi dal cosiddetto *Pudding-Attentat*, messo in atto dai membri della Kommune I ai danni del vicepresidente americano Humphrey nell'aprile del 1967 a Berlino Ovest, Ulrike Meinhof dedica un'attenzione costante a tutte le forme più o meno spontaneiste, situazioniste di protesta. Nell'articolo intitolato *Napalm und Pudding* (Il napalm e il budino), pur prendendo in modo molto marcato le distanze dalle modalità esibizionistiche e politicamente immature dei comunardi, la giornalista saluta la pro-

vocazione capace di portare confusione nel sistema di boicottaggio attuato da anni dalla stampa di Springer e dai suoi sostenitori politici, facendo cadere in modo spassoso quel muro di silenzio che sussiste nella Repubblica Federale nei confronti di ogni attività di opposizione. Con due lunghi capoversi retti da un martellante *ductus* anaforico – la figura retorica di gran lunga preferita da Ulrike Meinhof – viene dapprima costruita una opposizione fra la benemerita attività di sensibilizzazione politica attuata dal movimento studentesco, dal quale molti degli “attentatori” provengono, su spinose questioni di politica interna (di nuovo le leggi di emergenza) ed estera (soprattutto la guerra in Vietnam) e la criminalizzazione da parte del sistema; in seguito, tramite un procedimento di violento rovesciamento dialettico, non infrequente nel modo di argomentare della Meinhof, viene discusso il concetto stesso di crimine: «Non lanciare bombe al napalm su donne, bambini e vecchi è secondo loro criminale, ma protestare contro questo. Non la distruzione di raccolti di importanza vitale ciò che significa per milioni di loro la fame e la morte per fame è criminale, bensì protestare contro questo» (p. 93). E così via, per diverse righe. Alla stessa impostazione virtuosisticamente dialettica obbedisce anche il pezzo dell'anno successivo dedicato alle “gesta” incendiarie di Andreas Baader e Gudrun Ensslin (con Thorwald Proll e Horst Söhnlein) e appunto intitolato *Warenhausbrandstiftung* (Incendio ai grandi magazzini). Meinhof discute in che misura sia da considerarsi un'azione progressista il gesto compiuto dai quattro a Francoforte. Non lo è in quanto la distruzione di merci non fa altro che incrementare il circolo vizioso di produzione, consumo e distruzione del capitalismo: «Da questo punto di vista incendiare un grande magazzino non è un'azione anticapitalistica, ma contribuisce a consolidare il sistema, è controrivoluzionaria» (*Die Würde*, p. 154). Ma, nella misura in cui le azioni incendiarie mettono in discussione il concetto stesso di proprietà e, soprattutto, infrangono una legge volta a proteggere un sistema – che una Meinhof, sempre più radicale, non esita a definire criminale – l'azione compiuta a Francoforte presenta un tratto progressista. Anche se poi, proseguendo nella sua argomentazione dialettica, la giornalista mette in dubbio la possibilità di trasformare l'infrazione in un atto autenticamente illuministico. Che cosa dovrebbe fare il cittadino tedesco?

Prendere a sua volta d'assalto i grandi magazzini? Ma a che scopo? Per riempirsi di quella merce voluttuaria di cui è comunque circondato, per perfezionare quel microcosmo privato, regnando sul quale riesce a dimenticare le condizioni miserabili in cui come soggetto sociale è costretto ad operare, scrive Meinhof citando André Gorz? Non è dunque un esempio da seguire quello degli incendiari, anche se poi, riprendendo le parole del comunardo Fritz Teufel che a sua volta citava Brecht: sempre meglio incendiare un grande magazzino piuttosto che dirigerlo.

Il vero obiettivo politico della Meinhof, soprattutto nella fase finale degli anni '60, resta il magnate della stampa Axel Springer, colpevole dell'istupidimento collettivo, della sistematica manipolazione delle informazioni; è nei due pezzi intitolati *Enteignet Springer* (Espropriate Springer) e, soprattutto nel successivo e per tanti aspetti conseguente, in *Vom Protest zum Widerstand* (Dalla protesta alla resistenza) che si fa largo nelle prospettive strategiche e anche nel lessico della Meinhof il concetto chiave di *Gegengewalt*, che prelude al primo testo teorico della RAF *La guerriglia nella metropoli* (*Das Konzept Stadtguerrilla*), prodotto collettivo ma in cui nello stile argomentativo sono riconoscibili non pochi tratti della scrittura della Meinhof. «La protesta è quando dico questo e quest'altro non mi stanno bene. La resistenza è quando faccio in modo che quello che non mi sta bene non accada più» (p. 138). Racchiuso fra questa massima, riportata sia all'inizio che alla fine del pezzo, *Vom Protest zum Widerstand* viene scritto in seguito alla manifestazione successiva all'attentato dell'11 aprile ai danni di Rudi Dutschke, compiuto da Josef Bachmann e visto da larghe parti dell'opinione pubblica non solo di sinistra come il risultato di una sistematica campagna di diffamazione nei confronti del leader del movimento studentesco da parte della stampa controllata da Springer. Durante tale manifestazione, alla quale partecipò la stessa Meinhof (ormai separata da Röhl e presto in rotta di collisione con «Konkret»), venne preso d'assalto il grattacielo della Kochstraße in cui aveva sede lo Springer Verlag, qui, come in altre zone della Germania, si cercò di impedire la consegna dei giornali. La manifestazione segnò un salto di qualità nello scontro politico fra polizia e manifestanti:

Dopo il 2 giugno si erano bruciati i giornali di Springer, adesso si è cer-



cato di impedirne la consegna. Il 2 giugno sono volati pomodori e uova, ora volavano pietre, In febbraio è stato mostrato un film divertente e spassoso su come si approntano bottiglie molotov, ora le hanno lanciate. Il confine fra protesta e resistenza è stato valicato, ma non ancora in modo abbastanza efficace, ma quel che è successo si potrà ripetere; i rapporti di potere non sono stati cambiati. Si sono fatte le prove della resistenza (pp. 138-139).

E questo salto di qualità trova il pieno consenso della giornalista.

### *Jürgen Bartsch und die Gesellschaft*

Un non disprezzabile numero di *Kolumnen* di Ulrike Meinhof non intende essere un commento in tempo reale sugli avvenimenti politici dell'attualità, ma vuole mettere il dito nella piaga di alcune vistose contraddizioni sociali della società bundesrepubblicana. A Meinhof interessa soprattutto il cattivo funzionamento delle istituzioni educative o ri-educative, nonché di quelle famigliari. Su questo terreno la Meinhof si produrrà negli anni '60, in alcuni testi di maggior respiro pubblicati in altre sedi rispetto a «Konkret», corredati di note a piè di pagina e non privi di un confronto puntuale con la bibliografia corrente. Con altri mezzi questo interesse socio-pedagogico darà luogo anche ad alcune *features* televisive oltreché al già citato *Bambule*. Fra i numerosi testi di denuncia di cui si potrebbe parlare mi limito ad accennare a un pezzo – esemplare sul piano metodologico – del 1968 intitolato *Jürgen Bartsch und die Gesellschaft* (Jürgen Bartsch e la società), che Wagenbach, nella postfazione alla prima silloge della Meinhof, definì «un grande brano di letteratura tedesca» preconizzando – e non era difficile – che ci sarebbe voluto del tempo prima che potesse entrare nelle antologie scolastiche.

Colpevole dell'omicidio di quattro ragazzi fra il 1962 e il 1966 Jürgen Bartsch venne sottoposto ad un lungo processo e poi condannato all'ergastolo. Con un tono incalzante Meinhof ricostruisce la disgraziata odissea di Bartsch, fatta di adozioni ritardate, prolungati soggiorni in istituti e relative fughe, coercizione esercitata da famiglia, chiesa, istituzioni educative, coazione al silenzio, vuoto comunicativo in una società che non assiste le donne lavoratrici

e in cui le strutture assistenziali latitano, i padri tacciono e i figli sono soltanto animali da soma costretti a lavorare sessanta ore alla settimana: «Ma per il tribunale il ricorso agli istituti di correzione non è una catastrofe, per il tribunale la pedagogia delle botte non è oggetto del processo, per il tribunale una settimana lavorativa di 60 ore va proprio bene, così uno non ha troppi grilli per la testa, al tribunale la madre con la sua educazione da caserma ha fatto un'«ottima» impressione» (p. 115).

### *Kolumnismus*

In uno degli ultimi articoli scritti per «Konkret» Ulrike Meinhof riflette con lucidità sul suo ruolo di editorialista. Essa è perfettamente consapevole del suo ruolo di fantoccio al servizio dell'editore, funzionale ad aumentare la tiratura del giornale, l'editorialista è una foglia di fico, un alibi, una scusa, e ancora, un fattore di prestigio, un fattore di profitto, un inganno del lettore, un auto-inganno, culto della personalità. Ma soprattutto la libertà dell'editorialista – oltre ad essere il rovescio della medaglia dell'illibertà imperante all'interno delle redazioni – assolve ad una funzione di sfogo e di garanzia: «Affinché la teoria non si trasformi in prassi, ci permettiamo editorialisti, impotenti singoli, emarginati, stars» (p. 169). Ma fra l'estate del 1967 e l'inverno 1967/68 il passo dalla teoria alla pratica è stato compiuto. E Ulrike Meinhof si appresta a compierne uno ancora più lungo.

Ulrike Meinhof nasce a Oldenburg nel 1934. Perde precocemente entrambi i genitori e a partire dal 1948 cresce con la madre adottiva Renate Riembeck, che nel 1960 fonderà la Deutsche Friedensunion. Studia prima a Marburg e poi a Münster filosofia, pedagogia, sociologia e germanistica. Nel 1958 entra nel Sozialistischer deutscher Studentenbund (SDS). Dal 1960 al 1969 è capo redattrice della rivista «Konkret», rivista per la quale scriverà tutti i suoi editoriali. Nel 1961 sposa l'editore della rivista Klaus Rainer Röhl. Dal matrimonio nasceranno nel 1962 le gemelle Bettina e Regina. Nel 1968 rompe con Röhl e si trasferisce a Berlino dove collabora con l'Istituto di Pubblicità della Freie Universität. Fra il 1969 e il 1970 gira il documentario *Bambule* sulle ragazze rinchiusi nei riformatori. Il 14 maggio 1970 organizza la liberazione di Andreas Baader e da quel momento entra in clandestinità. Sempre nel 1970 fonda la Rote Armee Fraktion. Il 15 giugno 1972 viene catturata e chiusa nella sezione di massima sicurezza del carcere di Colonia-Ossendorf. Il 29 novembre 1974 è condannata a 8 anni di reclusione per tentato omicidio in occasione della fuga di Baader. Il 21 maggio 1975 ha inizio il processo contro i principali membri fondatori della RAF all'interno del carcere di massima sicurezza di Stammheim. L'8 maggio 1976 Ulrike Meinhof viene trovata impiccata nella sua cella a Stammheim.

### **Edizioni di riferimento**

*Die Würde des Menschen ist antastbar*, Berlin (West) 1980, Wagenbach.  
*Deutschland, Deutschland unter anderm*, Berlin 1995, Wagenbach.

### **Letteratura secondaria**

Brückner, Peter: *Ulrike Marie Meinhof und die deutschen Verhältnisse*, Berlin 1995 [1976?], Wagenbach.

Ditfurth, Jutta: *Ulrike Meinhof. Die Biografie*, Berlin 2007, Ullstein.

Enzensberger, Hans Magnus: *Luoghi comuni che riguardano la più recente letteratura*, in *Palaver: considerazioni politiche*, Torino 1976, Einaudi, pp. 33-45 (*Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*, in *Palaver: Politische Überlegungen 1967-1973*, Frankfurt a. M. 1974, Suhrkamp).

Röhl, Bettina: *So macht Kommunismus Spaß. Ulrike Meinhof, Klaus Rai-*

- ner Röhl und die Akte Konkret*, Hamburg 2006, Europäische Verlagsanstalt.
- Seifert, Jürgen: *Ulrike Meinhof*, in *Die RAF und der linke Terrorismus*, hrsg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg 2006, Hamburger Edition, pp. 350-371.
- Wagenbach, Klaus: *Grabrede für Ulrike Meinhof*, in Peter Brückner, *Ulrike Meinhof und die deutschen Verhältnisse*, cit.
- Wesemann, Kristin: *Ulrike Meinhof. Kommunistin, Journalistin, Terroristin – eine politische Biografie*, Baden-Baden 2007, Nomos.

Daniela Nelva

CHRISTA WOLF, PREMESSE A CASSANDRA  
(VORAUSSETZUNGEN EINER ERZÄHLUNG:  
KASSANDRA), 1983

A costituire le *Premesse a Cassandra* sono quattro “lezioni di poetica” tenute da Christa Wolf nell'estate del 1982 presso l'Università di Francoforte. Proseguendo una consuetudine inaugurata nel 1959 da Ingeborg Bachmann e consistente nell'esposizione, da parte di un autore, del proprio modo di fare poesia, la Wolf illustra al suo pubblico, nella fattispecie, la genesi del racconto *Cassandra*, focalizzando le origini dell'interesse che l'ha condotta a confrontarsi con la tragica figura della sacerdotessa di Apollo nonché il significato che tale figura ha assunto per lei. Lungo una scrittura che alterna in successione impianto saggistico vero e proprio (prima e seconda lezione), forma diaristica (terza lezione) e struttura epistolare (ultima lezione), la Wolf rievoca i momenti, accompagnati dalla lettura dell'*Oresteia* di Eschilo, di un viaggio in Grecia intrapreso due anni prima col marito Gerhard e ripercorre le fasi delle ricerche che hanno preceduto la stesura del racconto. Esse si erano indirizzate in particolare alla ricostruzione, per quanto possibile suffragata da fonti archeologiche e letterarie, del personaggio di Cassandra, nella sua fisionomia di donna e di veggente all'interno della società patrilineare troiana. Preziosi pendant a *Cassandra*, le *Premesse* illuminano la fucina creativa dell'autrice, ne individuano temi e motivi, residui non elaborati, ne ripercorrono il graduale plasmarsi dalla grezza materia magmatica delle impressioni e delle intuizioni.

A punteggiare l'esplicazione degli studi compiuti e delle riflessioni da essi suscitate sono sin da subito considerazioni che, sti-

molate dal lavoro in corso, si estendono alla realtà storica attuale, agli aspetti e ai modi della moderna civiltà occidentale, palesando come il mito possa funzionare a più livelli da chiave di lettura del presente. Così, se da un lato la vicenda di Cassandra è la traccia lungo la quale la Wolf dibatte nelle *Premesse* un certo *modus operandi* maschile fondato sull'emarginazione della donna, sulla sua esclusione dalla sfera della cultura e dell'agire pubblico, dall'altro il contesto storico in cui tale vicenda si iscrive, ovvero la guerra di Troia con la sua barbarie, diventa la filigrana attraverso la quale l'autrice discute le storture del mondo odierno. Siamo appunto nei primi anni Ottanta e a dominare la scena internazionale, nonostante la proclamata "distensione" tra i due blocchi, sono gli antagonismi della guerra fredda con la sua folle corsa agli armamenti nucleari, frutto aberrante di un mal compreso senso del progresso.

Quella della Wolf è una scrittura che si radica nella contemporaneità, e di tale radicamento sono emblema anche i risvolti editoriali dell'opera. La pubblicazione delle lezioni avviene quasi in coincidenza – è il 1983 – nella Repubblica federale, dove esse hanno avuto luogo, e nella Repubblica democratica, dove la scrittrice vive. Il testo attraversa però, a est e a ovest, destini diversi. Nell'edizione apparsa nella Rdt presso Aufbau, le lezioni sono riunite, come d'altronde vuole il progetto originario concepito dall'autrice, in un unico volume insieme al racconto: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung* (Cassandra. Quattro lezioni. Un racconto). A ovest, Luchterhand, che pubblica l'opera, prevede invece, nonostante le riserve della Wolf, due edizioni distinte: *Kassandra* e *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Lo stesso assetto viene ripreso l'anno successivo dall'edizione italiana, con la traduzione e la cura di Anita Raja. Inoltre: nel volume apparso nella Rdt la terza lezione presenta in calce la dicitura «versione ridotta» e risulta priva di sessantacinque righe a stampa, ritenute dagli organi di censura troppo scottanti. Nei passi in questione, come vedremo, l'autrice equipara la politica degli armamenti perseguita dall'Unione Sovietica a quella condotta dagli Stati Uniti. Si tratta di «una vicenda editoriale paradigmatica» – scrive a tale proposito Anna Chiarloni nel suo volume *Christa Wolf* – in quanto «la parola viene condizionata a est da dispositivi ideologici, a ovest dalla legge di mercato» (Chiarloni, *Christa Wolf*, p. 119).

Proviamo a questo punto ad addentrarci nel testo delle *Premesse. Casuale apparizione e progressiva costruzione di una figura letteraria*: questo il titolo, significativo, della prima lezione (*Premesse*, p. 11). Sono infatti *Tyche*, ovvero il “caso”, e *Moirai*, il “destino”, a presiedere all’inaspettato incontro della Wolf con la figura di Cassandra. In attesa di un volo ritardato per Atene, meta quasi fortuita di un soggiorno turistico presso una coppia di amici, l’autrice inizia a leggere la tragedia di Eschilo. La storia della figlia di Priamo, re di Troia, è nota. Cassandra, veggente per dono di Apollo e da questi condannata, per averlo respinto, a non essere mai creduta, tenta invano di mettere in guardia il suo popolo circa il nefasto esito del conflitto con i greci, ammonendolo, in ultimo, a non introdurre all’interno delle mura il cavallo offerto, con astuto inganno, dagli achei in segno di resa. Caduta la città, sterminata la sua famiglia, Cassandra viene condotta da Agamennone, come bottino di guerra, alla reggia degli Atridi. Qui Eschilo la mostra, avvolta nel manto profetico, su un carro del vincitore.

L’adesione della Wolf a questa figura femminile apparentemente così lontana è immediata, “empatica” prima che “critica”: «La vidi subito. Lei, la prigioniera, mi imprigionò [...] si impadronì di me. Credetti a ogni sua parola. [...] Tremila anni – dissolti» (p. 12). Seguendo le prime impressioni, l’autrice si inoltra nel testo dell’*Oresteia*, ripercorrendone alcune battute: l’invocazione di Cassandra ad Apollo e la diffidenza degli anziani notabili del coro di fronte a quella supplica che suona loro tanto inopportuna; l’ultimo vaticinio circa l’assassinio di Agamennone per mano di Clitennestra, sotto la cui scure presto cadrà lei stessa, e la conseguente vendetta di Oreste. Tacitata dai vegliardi del coro, Cassandra si spoglia infine, forse con sollievo, della veste sacerdotale. Sono i tratti della consapevolezza di chi sa di non avere più alternative, di chi accetta, dolente ma dignitosa, la propria morte, che la Wolf scorge in lei. Libera dalla vocazione alla veggenza, che in passato l’ha esposta all’irrisione e all’isolamento, seppur non esonerata dalla capacità di “vedere” il futuro, ovvero di comprendere appieno il presente e la realtà che la circonda, Cassandra «deve ancora qualcosa a se stessa» (p. 16). Si tratta del dovere e del diritto alla testimonianza della propria esistenza e di quella altrui, alla narrazione di sé e del proprio vissuto, narrazione che costituisce il tessuto del racconto *Cas-*

*sandra*, lungo e intenso monologo in cui si intrecciano, indissolubili, ricordo e riflessione. Perché, come si legge nelle *Premesse*, «raccontare è umano e dà luogo all'umano, alla memoria, alla partecipazione, alla comprensione» mentre «il dimenticato è senza consolazione» (pp. 43-44).

Insieme alle prime impressioni, emergono le prime domande: Chi era Cassandra prima che si scrivesse di lei, prima che la sua vicenda fosse ghermita nella griglia dell'epos classico? Per quale ragione ella ha scelto, diventando veggente, una professione maschile? E inoltre: la veggenza fu sempre appannaggio degli uomini? Seguendo l'incalzare degli interrogativi, la Wolf indaga nel mito e oltre il mito, tentando di restituire la storia della sacerdotessa di Apollo alle sue originarie, in parte certo "immaginarie", coordinate sociali. All'interno di un mondo tutto al maschile, in cui le donne sono relegate accanto al focolare, Cassandra, vivace e ricca di interessi, si ribella e insiste per «imparare a fare qualcosa» (p. 113). Il ruolo di veggente che le viene concesso ne fa una delle prime donne di cui racconta la letteratura che svolge una professione. Ci si aspetta però che tale ruolo lei lo espliciti secondo le "consuetudini", ovvero con oracoli di rito al servizio di Priamo. Ma è proprio questo che ella rifiuta, la supina acquiescenza al palazzo. Invece di pronunciare vaticini che incoraggino il suo popolo alla guerra contro i greci, Cassandra, pensando così di servire meglio i suoi, si oppone al conflitto e denuncia la menzogna che ne sta alla base: esso non si è originato in conseguenza del ratto della bella Elena da parte di Paride, quanto piuttosto per i prosaici interessi economici legati al controllo dell'accesso all'Ellesponto, la via del commercio per mare verso l'Oriente al tempo in mano ai troiani. In questa «lotta per l'autonomia» (p. 141) che vede una donna contrapposta al potere, Cassandra si estranea a poco a poco dagli affetti familiari e si trova più volte vittima della brutalità maschile: prima la reclusione, ordinata dal padre per farla tacere, in una torre della cittadella; poi l'unione, impostale per motivi strategici, con un uomo da lei non voluto; infine la violenza sessuale, subita nel corso della conquista di Troia, a opera del Piccolo Aiace.

«Ipotesi: con Cassandra ci viene tramandata una delle prime figure femminili il cui destino prefigura ciò che, per tremila anni, accadrà alle donne: essere ridotte a oggetto» (pp. 101-102), oggetto



di una prassi maschile che si è affermata attraverso l'esclusione della componente femminile – questa la conclusione a cui perviene la Wolf. Una prassi che ella scorge ancora nella sorte delle silenziose contadine della provincia greca, strette nella morsa di una cultura dominata dall'onnipresenza degli uomini. «In questo posto noi altre non avremmo, non abbiamo alcuna chance» (p. 64), annota l'autrice, osservando la mascolinità arrogante e aggressiva dei giovani cretesi al passeggio serale.

I luoghi archeologici – Atene, Creta, Micene – divengono a questo punto lo scenario di una minuziosa ricerca a ritroso nel tempo, volta al recupero di una tradizione femminile progressivamente rimossa e occultata. Ne sono testimonianza le prosperose figurine in terracotta dai fianchi accentuati, così lontane dai modelli ideali dell'arte classica, le raffigurazioni nel Palazzo di Cnosso delle corna del toro, animale legato al culto mediterraneo della luna, o dell'ascia bipenne, reminiscenza della pratica del taglio della legna affidata alle donne. Sono tracce, queste, che rievocano l'antica organizzazione sociale di tipo matriarcale e matrilineare, all'interno della quale le donne detenevano l'arte della veggenza, determinavano la successione al trono, guidavano i clan dediti all'agricoltura, «erano libere e pari agli uomini» (p. 73). Dalle oscure fondamenta dell'Olimpo greco con le sue dee guerriere e senza madre – come Pallade Atena, generata con scudo e giavellotto dalla testa di Zeus – riemergono le antiche Madri, dee della terra, dell'aria e degli inferi, divinità che nella loro natura triforme attestano «la prima trinità in assoluto, da cui sono derivate tutte le successive» (p. 157). Anche i rituali della Pasqua ortodossa, a cui la Wolf assiste in un paese della Tessaglia, rivelano il loro sostrato originario: il culto della dea Demetra, dispensatrice di fertilità, celebrato in primavera con le processioni attraverso i campi.

Nel risalire la corrente del tempo, l'autrice svela in controluce la profondità e la stratificazione delle culture che albergano sul suolo greco: «Dal culto odierno ne traspare uno più antico e da questo uno più antico ancora. [...] Prima del racconto secolarizzato la leggenda di santi, prima di questa l'epos eroico, prima di questo il mito» (p. 80). Un mito che oggi convive con la più sfrenata modernità. Accanto alla Grecia arcaica si staglia quella ipermoderna, cartina di tornasole dei parossismi della civiltà contem-

poranea. Atene, col suo dedalo di viuzze occhieggiate da botteghe, si mostra al contempo eruttante vulcano di nubi tossiche, schizofrenico agglomerato solcato da un'arteria di bolidi in corsa. Prossime alla devastazione totale le *korai* dell'Acropoli piangono, il viso solcato dalle piogge acide. E sotto scintillanti falci di luna meridionale, in prossimità di un mare calmo e intenso, le raffinerie di petrolio appestano Eleusi e i mostri industriali profanano l'Aulide. «È esistita, esiste un'alternativa a questa barbarie?» chiede la Wolf. A risuonare nella sua domanda è il timore dell'essere arrivati al capolinea di una civiltà ormai priva di alternative: «Nelle nostre macerie di pietra, di acciaio e di cemento quale sorta di fede potranno leggere i posteri [...]? Come si spiegheranno la tracotanza delle metropoli immense dove gli uomini non possono vivere senza danno?» (p. 88).

La terza lezione, un «diario di lavoro», come segnala il titolo, costituito da una serie di annotazioni che vanno dalla metà maggio del 1980 alla fine agosto dell'anno successivo, si apre con l'immagine dei funghi atomici di Sarah Kirsch (*Fine dell'anno*) e reca, poco oltre, la data dell'anniversario della bomba su Hiroshima. Dalla casa di campagna nel Meclemburgo, la Wolf guarda con preoccupazione al vortice bellico che risucchia l'Europa. La «pace armata» perseguita in parallelo dalla Nato e dal Patto di Varsavia in nome di un perverso «equilibrio del terrore» (p. 104) ha trasformato il vecchio continente nello scacchiere di un conflitto che, qualora si verificasse, condurrebbe all'annientamento di tutte le parti coinvolte. Né a est né a ovest sembra esserci spazio per la trasformazione, a dominare è l'insensato. E questo significa per la Wolf interrogarsi anche sul proprio ruolo di scrittrice e di intellettuale, vagliare lo spazio d'azione dell'espressione letteraria. Di fronte al cieco procedere dell'uomo verso l'autodistruzione, cresce la coscienza dell'inadeguatezza delle parole e la letteratura diviene più che mai sforzo coraggioso contro l'adattamento, la rassegnazione, l'impotenza. A tenere ancora in vita la speranza sono le manifestazioni contro lo stato delle cose: le marce di protesta, le iniziative dei movimenti pacifisti, le voci del dissenso. Ne scaturisce un appello che travalica ogni posizione ideologica; armata di nient'altro che del desiderio che i figli e i nipoti vivano, all'autrice «appare ragionevole ciò che forse è completamente privo di prospettive»: optare per il

«disarmo unilaterale» del blocco orientale (p. 104). In questo contesto, la figura di Cassandra e, con essa, la lunga testimonianza che le viene affidata nel racconto, diventa opposizione a quella pratica della violenza che si è «insediata alle radici della coscienza occidentale» (Chiarloni, *Christa Wolf*, p. 129).

Esiste un cammino alternativo a quello imboccato dall'Occidente? Percorrendo la via che indaga la relazione tra «la corsa sfrenata agli armamenti» e le «strutture patriarcali del pensiero e del governo» (*Premesse*, p. 145), la Wolf contrappone alla «razionalità astratta» e al «pensiero strumentale», colpevoli di aver esasperato tutti i contrasti «fino a condurli al massimo grado di negatività» (p. 120), il recupero dell'antico sapere femminile ormai sepolto, di quell'esperienza viva che è spontanea adesione alla vita dei sensi e dei sentimenti. Si tratta di innestare sulla pratica della codificazione intellettuale una componente che riattivi la comprensione emozionale, che riaccenda il sopito mondo istintuale, a lungo percepito come conturbante e pericoloso: «Saggezza contro voglia. Cultura conquistata smarrendo la natura. Progresso attraverso il soffrire: queste le formule, indicate quattrocento anni prima di Cristo, e che sono alla base della cultura occidentale» (p. 90). È tempo di sperimentare una strada alternativa all'uso della forza, ma anche agli automatismi della civiltà della macchina e all'alienazione che questa provoca.

Il superamento del razionalismo inaridito passa attraverso la necessità di riannodare una scrittura che abroghi il «principio di realtà gerarchico-maschile», che travalichi l'epos omerico dell'eroe, delle figure ideali e delle grandi gesta costruite intorno a «storie ben connesse grazie alla guerra e all'assassinio» (p. 133). «Non ho una poetica da offrirvi» ha d'altronde dichiarato provocatoriamente la Wolf in apertura alle *Premesse*, rovesciando così i contenuti dell'incontro francofortese ed esplicitando il proprio scetticismo nei confronti della pretesa ampia validità di quella «norma estetica» di cui la *Poetica* aristotelica costituisce il manuale di riferimento. Ciò a cui guarda l'autrice è la debole traccia della scrittura femminile (Saffo, Virginia Woolf, Marieluise Fleisser, Ingeborg Bachmann), una scrittura praticata, come fu la vegggenza per Cassandra, come momento di autoaffermazione, una scrittura che parla, ancora una volta, di repressione e vessazione, ma che al contempo attesta l'e-

sistenza di «una realtà diversa da quella degli uomini» o, meglio, di «una realtà percepita in modo diverso dagli uomini». Quest'ultima si fonda su un mondo interiore germinato a margine delle strutture del potere, svincolato dall'«aberrazione dei sistemi dominanti» (p. 136) e dunque sdoganato dalle forme letterarie istituzionali che ne sono il prodotto. Sono riflessioni, queste, che se contestualizzate all'interno delle coordinate della politica culturale della Rdt, dove la norma «fatalmente slitta in imposizione», non possono che vibrare di «accenti polemici» (Chiarloni, *Christa Wolf*, p. 121).

A tessere il reticolo narrativo della parola femminile non è la linearità univoca dell'epica ma la pluralità di senso che la Wolf scorge nella poesia della Bachmann – una «grammatica delle relazioni multiple e simultanee» (*Premesse*, p. 153) – e che ella stessa pratica, col suo progetto su Cassandra, nella contiguità di racconto e saggio e, all'interno di quest'ultimo, mediante l'accostamento di generi letterari diversi: saggio vero e proprio, lettera, diario. Tale molteplicità rivela la tensione «tra le forme dentro cui ci muoviamo per convenzione» e il «materiale vivo che i sensi, l'apparato psichico, il pensiero» trasmettono e che a queste forme si sottrae (p. 10). Di questa pluralità parla d'altronde il mito stesso, con le sue ramificazioni. Affrancata dall'ufficiale cultura storiografica “al maschile” la storia di Cassandra palesa «lo strato più antico della tradizione» (p. 132): quello che fa risalire il dono della divinazione non al giovane dio Apollo ma alla ben più antica Gea, dea dei serpenti. Il mito diventa allora la chiave d'accesso a un'ottica conoscitiva diversa, a un «ampliarsi del punto di vista» che è assunzione di una «nuova profondità di campo». «Imparare a leggere il mito», scrive l'autrice, «è un'avventura di tipo particolare; presupposto di quest'arte è una progressiva trasformazione di sé, una disponibilità ad abbandonarsi all'associazione apparentemente facile di fatti fantastici, di tradizioni, di desideri e speranze, di esperienze [...], in breve a un altro senso del concetto di realtà» (p. 68).

Proprio alla dimensione della «realtà» la Wolf assegna un'ampiezza particolare, in quanto di essa fa parte, accanto ai grandi eventi della storia, anche l'«esperienza sensibile della vita quotidiana» (p. 133), quella «buona vita quotidiana» (p. 110) comprensiva di situazioni domestiche poco appariscenti – la raccolta della frutta, la preparazione dei cibi, il restauro casalingo di un vecchio

mobile – ma estremamente umane. Inscrivendosi nella trama dell'esistenza giornaliera, raccontandone di volta in volta i dettagli, le *Premesse* parlano al tempo stesso del proprio nascere dai pensieri, dai fatti e dalle azioni di tutti i giorni. E non è un caso che proprio una donna e un'intellettuale della Rdt riaffermi lo spazio privato, intimo, della persona nei confronti di ogni organizzazione dirigitica della società.

La sferzante critica a cui l'autrice sottopone il razionalismo occidentale non equivale però mai – è bene puntualizzarlo – a un abbandono all'«irrazionale». Il futuro non è da costruirsi nel segno del recupero di un'ancestrale dimensione mitica, facilmente oggetto, come insegna la storia tedesca, di mostruose strumentalizzazioni, né tanto meno una soluzione può giungere dalle posizioni del femminismo radicale e separatista, adombrato, nelle *Premesse* e nel racconto, nella «via senza sbocchi» del settario matriarcato di Penteseilea (p. 140). È sul terreno della reciproca autonomia e della reciproca collaborazione che si deve lavorare, come si legge chiaramente nel saggio:

Non si acquista maturità se alla follia maschile si sostituisce la follia femminile, e se le conquiste del pensiero razionale, solo perché opera di uomini, vengono gettate a mare dalle donne in nome dell'idealizzazione di stadi pre-razionali dell'umanità. La stirpe, il clan, sangue e terra: non sono questi i valori ai quali possono collegarsi l'uomo e la donna di oggi; proprio noi dovremmo sapere che queste formule possono offrire pretesti per terribili regressioni. Non c'è via che possa aggirare la formazione della personalità, i modelli razionali della soluzione dei conflitti, cioè anche il confronto e la collaborazione con coloro che la pensano diversamente e, ovviamente, con l'altro sesso. L'autonomia è un dovere per tutti (p. 137).

Il percorso da seguire è dunque la via del dialogo, del confronto dialettico, della conciliazione, della ricerca di una prospettiva comune. Perché «le persone, gli stati e i sistemi autonomi possono aiutarsi reciprocamente» (p. 136). Una lezione, questa, che a quasi trent'anni di distanza appare più che mai attuale.

Christa Ihlenfeld (sposata Wolf) nasce a Lansberg an der Warthe, nell'attuale Polonia, nel 1929 e trascorre l'adolescenza nella Germania nazional-socialista. Iscritta alla Sed appena ventenne, studia germanistica con Hans Mayer e lavora come critica letteraria presso la rivista dell'Unione degli scrittori della Rdt «Neue Deutsche Literatur». Frutto di un soggiorno a Mosca è il suo primo racconto, *Moskauer Novelle* (Novella moscovita, 1959). L'esperienza di lavoro presso una fabbrica di vagoni ferroviari dà origine alla stesura del romanzo sulla divisione della Germania che la pone all'attenzione della critica internazionale: *Il cielo diviso*, 1963. Nelle opere successive l'autrice affronta, tra gli altri, i temi del disagio dell'individuo all'interno di un'organizzazione sociale dirigistica (*Riflessioni su Christa T.*, 1968), del confronto col passato hitleriano (*Trame d'infanzia*, 1976), del rapporto tra il singolo e il potere (*Nessun Luogo. Da nessuna parte*, 1979). L'indagine sul mito e la sua lettura nell'ottica del presente proseguono, dopo il progetto su Cassandra, con il testo *Medea* (1996). La riflessione sulla Rdt alla luce della caduta del Muro è invece affrontata prima nel racconto *Che cosa resta* (1990), poi nel testo autobiografico *Un giorno all'anno. 1960-2000* (2003).

### Edizioni di riferimento

- Premesse a Cassandra*, Roma 1984, e/o (*Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Darmstadt/Neuwied 1983, Luchterhand).  
*Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, Berlin/Weimar 1983, Aufbau Verlag.  
*Cassandra*, Roma 1984, e/o (*Kassandra*, Darmstadt/Neuwied 1983, Luchterhand).

### Letteratura secondaria

- Büch, Karin Birge: *Spiegelungen: Mythosrezeption in Christa Wolf "Kassandra" und "Medea: Stimmen"*, Marburg 2002, Tectum.  
Chiarloni, Anna: *Christa Wolf*, Torino 1988, Tirrenia Stampatori.  
Gargano, Antonella: *Ingeborg Bachmann e Christa Wolf: la "menzogna del racconto"*, in «Studi Germanici», XXI-XXII (1983-84), pp. 303-311.  
Mauser, Wolfram (Hrsg.): *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Würzburg 1985, Königshausen und Neumann.  
Nicolai, Rose: *Zum poetischen Verfahren in Christa Wolfs "Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra"*, in «Literatur für Leser» 3 (1989), pp. 254-267.  
Schiaivoni, Giulio (a cura di): *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Milano 1988, Franco Angeli.

Silvia Ulrich

RAINER WERNER FASSBINDER,  
I FILM LIBERANO LA TESTA  
(FILME BEFREIEN DEN KOPF), 1984

«Il cinema di Douglas Sirk vi libera la testa» (*I film*, p. 14), scriveva Fassbinder nel 1966 elogiando il talento che l'amico e maestro possedeva nel parlare della vita senza fare letteratura, senza cioè allinearsi alla tradizione culturale borghese che aveva fatto del pensiero illuministico-umanista uno strumento di subdola sopraffazione ed era ormai avvertita come filisteo. In tale affermazione è racchiuso perciò il significato che Fassbinder chiedeva al Cinema, e che egli stesso avrebbe perseguito come unico vero scopo della sua arte.

Tutt'altro che allineata, l'opera fassbinderiana, in particolare filmica, ambisce tuttavia a rivestire quel ruolo letterario, nella misura in cui vuole suscitare interrogativi ed esigere risposte, sottoporre al pubblico dibattito tematiche di grande attualità mediante un critico esame dei molti tabù pur sempre vivi, portando cioè alla luce quei pregiudizi che negli anni Settanta erano ancora profondamente radicati nell'animo dei tedeschi, come l'omosessualità, il razzismo, i conflitti di classe. I tratti che accomunano la sua feconda produzione cinematografica (oltre quaranta film dal 1969 al 1982) alla prassi letteraria consistono non già nel voler suggestionare con le immagini, bensì nel narrare vicende umane. Vi è una tensione epica nel suo modo di fare cinema che trasforma il melodramma hollywoodiano cui si ispira in un prodotto colto, dove il *plot* è reso dalla dialettica che unisce i personaggi, e scaturisce dai rapporti interpersonali e da tutte le reazioni a catena che quegli impeti emotivi, molto spesso spinti agli estremi, producono.

Le considerazioni di Fassbinder sul ruolo del cinema nella società contemporanea affiorano in maniera asistematica in vari scritti, apparsi nella stampa più autorevole tra il 1966 e il 1982, e che chiosano la propria produzione filmica e quella internazionale del dopoguerra. Sono saggi in cui la mera critica cinematografica diventa spunto per riflettere su temi universali: l'amore, la nostalgia, la dipendenza, i sogni e i desideri repressi. Ma diversamente dai lungometraggi, dove tali temi si intrecciano a percorsi mentali estremamente concettuali che ne fanno veri prodotti di nicchia, i saggi rappresentano la vera *chance* divulgativa della sua *Weltanschauung*. Vi riecheggia a più riprese la critica al razionalismo borghese, fondato sul controllo rigido e disciplinato delle passioni, altrimenti generatrici di conflitti. L'attenzione che Fassbinder presta alle emozioni non si limita però a considerazioni di natura antropologica; al contrario, egli ne esalta la profonda natura socio-politica: «Mi convinco sempre più che l'amore è lo strumento migliore, più insidioso e efficace di oppressione sociale» (p. 15). La sua opera è volta all'analisi di tutte le pulsioni schiettamente umane, positive o negative che siano; in particolare esamina quali modalità di sfruttamento sociale ed economico dei sentimenti vengono messe in atto dalla borghesia capitalista, il 'mercato', di cui la stessa passione giovanile di Fassbinder per il teatro fu vittima, sfruttata dalla brama di lucro delle scuole di recitazione, «che hanno per lo più come unico scopo quello di fomentare e convertire in moneta sonante l'enorme passione che spinge tanti giovani verso quel palcoscenico che rappresenta il mondo» (p. 87).

Pubblicate postume con l'aggiunta di alcuni inediti, in queste pagine prende forma un esplicito compito intellettuale affidato alla settima arte. Con la sua penna egli persegue un fine altamente umanistico, seguendo una via anticonformista e trasgressiva, dal forte accento sessantottesco, sovversivo ma proprio per questo fautore di un possibile cambiamento. Già dai tempi dell'Antiteatro aveva messo a nudo frustrazioni e sopraffazioni della società del miracolo economico, scrivendo *pièce* teatrali di forte impatto sull'opinione pubblica: *Katzelmacher*, *Le lacrime amare di Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*), *I rifiuti, la città e la morte* (*Der Müll, die Stadt und der Tod*). Al cinema egli chiede riflessione, anziché svago, esattamente come quarant'anni prima aveva



preteso dal teatro Brecht; ma l'auspicata riflessione ora non può più prescindere dall'empatia; egli si rifà piuttosto all'insegnamento del primo Thomas Mann, di cui cita, in coda al film *Attenzione alla puttana santa* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1970), un passo dal *Tonio Kröger*: «a volte sono mortalmente stanco di ritrarre l'uomo senza prendervi parte» (cap. IV). Solo il freddo calcolo può abusare dell'amore nell'atto di trarne profitto. I sentimenti infatti, oggi più che mai cruciali nei destini umani, se opportunamente manipolati possono mutarsi in incalcolabile vantaggio, anziché ostacolare il profitto. *L'amore è più freddo della morte* (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969), il suo primo film, enuncia la profonda contraddizione del cuore: chi meno ama ha più potere, e questa legge si perpetua costantemente nel tempo. Poco importa se il *background* è di volta in volta la piccola borghesia, la Repubblica di Weimar, l'epoca nazista o l'era Adenauer: le donne soprattutto, ma anche gli omosessuali e in genere gli individui deboli intrecciano i propri destini con quelli della storia tedesca del Novecento, in un'alternanza di dissonanze fra poteri pubblici e poteri privati legati agli affetti. Nel moltiplicarsi di tali dissonanze, il melodramma, di cui Fassbinder forza le strutture per assecondare i propri interessi di natura sociale, trova una sua compiuta originalità. Intersecando il melò alla cultura e alla storia europea, egli indaga sugli aspetti ineluttabili della natura umana senza mai cadere nell'intrattenimento; nell'atto di rivalutare l'animo umano accentuandone le forze irrazionali, mostra una dissidenza più eloquente di qualsiasi critica ideologica, anche la più radicale.

In questo senso, la letteratura gli fornisce ottimo materiale umano su cui condurre la propria indagine. Lettore entusiasta di molta letteratura – e non solo tedesca – egli ammira le doti dello scrittore nel ritrarre la molteplicità e la grandezza emotiva dell'individuo, anche quello insignificante, visibilmente poco appariscente, come avviene in *Berlin Alexanderplatz*, che adatterà per la televisione nel 1980/81. L'osservazione attenta di ciò che rende umano l'uomo è quanto Fassbinder elogia in Döblin, e che difficilmente si incontra nelle opere che narrano di uomini esemplari:

Agli uomini di cui parla Döblin in *Berlin Alexanderplatz*, [...] viene attribuito un subconscio differenziato, accoppiato a una fantasia e a

una capacità di soffrire a mala pena credibili, di cui sono privi la maggior parte dei personaggi della letteratura mondiale – per lo meno fin dove arrivano le mie cognizioni – anche se si tratta di gente colta, di intellettuali intelligenti, di grandi amanti, per citarne solo qualcuno (p. 81).

L'umanesimo fassbinderiano si situa oltre ogni valenza politica. Sull'esempio manniano potremmo definire gli scritti del regista vere e proprie 'considerazioni di un impolitico'. Non certo perché Fassbinder volesse estraniarsi dal confronto con l'attualità e con il recente passato tedesco. Al contrario, gli elementi storico-politici si fondono con grande frequenza nella sua opera, benché scevri di prese di posizione. Privo di qualsiasi pudore ideologico, egli illustra – senza pronunciare condanne – gli aspetti fascinatori e violenti del razzismo, dell'antisemitismo e del nazismo, suscitando nell'opinione pubblica più spesso scandalo che non l'auspicata riflessione. Oppure si ferma a meditare egli stesso di fronte agli eventi del suo tempo, rinunciando ad aggiungere altro al proprio 'sguardo'; è quanto avviene in *Germania in autunno* (*Deutschland im Herbst*, 1977/78), dove non già le dichiarazioni politiche dei personaggi quanto i rapporti umani esacerbati dalla violenza danno voce al senso di impotenza degli intellettuali di sinistra negli anni di piombo. Del terrorismo, del resto, non lo preoccupano le motivazioni politiche che ne sono alla base, quanto l'*escalation* di violenza da una generazione all'altra, che risulta arbitraria, spesso fine a se stessa. È quanto emerge nel saggio *La terza generazione* (*Die dritte Generation*), ove si prospettano legami inaspettati tra quella violenza e la classe borghese, che finge di esserne vittima inconsapevole:

Per quanto ciascun cittadino possa mostrare certe simpatie verso le azioni e i principi delle generazioni terroristiche prima e seconda – o non mostrarne affatto, ovviamente – è molto più difficile, forse addirittura impossibile, dal punto di vista delle due prime generazioni, capire le motivazioni della terza che, come mi sembra, mostra ben poche affinità con i suoi predecessori e molte invece con la società attuale, con la sua violenza, qualunque sia lo scopo che l'ispira (p. 66).

“Terzo” ha per Fassbinder un valore temporale soprattutto re-

troattivo; le terze generazioni della storia tedesca cui fa riferimento sono infatti la borghesia tedesca tra il 1848 e il 1933, i “nonni” vissuti durante il terzo Reich, ma anche la generazione immediatamente precedente la sua, che nel dopoguerra aveva ottime *chances* di fondare uno stato più umano e più libero di quelli passati, ma non ha saputo sfruttarle.

Per nulla asservito all’elogio altrui, al contrario fin troppo consapevole dei propri meriti, Fassbinder non ha mai ceduto al subdolo fascino autocelebrativo; e poiché amava apparire agli altri con tutte le sue debolezze, ha operato una demitizzazione anche dei suoi amici, per quanto già raggiunti dalla fama, come Hanna Schygulla, «un essere umano come tutti noi, non una star» (p. 87). Con grande coerenza perciò egli rifiuta, per ragioni morali, il premio che la Rft nel 1978 assegna al film *Germania in autunno*, giacché la morale è per lui «un lusso che ci si deve poter ancora permettere, e che io a ogni buon conto mi permetto» (p. 111). Inseparabile dagli affetti, proprio come i protagonisti dei suoi film, egli ha legato a sé i suoi collaboratori pretendendo da loro una dedizione totale al ruolo, in nome di un’etica professionale da non confondersi mai con il privilegio individuale. Ecco perché soleva rimuovere senza esitazioni un protagonista dal suo ruolo ogniqualvolta il suo “essere pubblico” ne alterava la personalità nel privato. Perciò ha sottratto al plauso se stesso e gli amici che con lui hanno condiviso lavoro e vita privata in una sorta di vero e proprio ‘collettivo’. Non la fama quindi, ma la condivisione è l’ideale, non corrotto dall’ideologia, che ha tenacemente perseguito. È la *summa* di una concezione estetica in cui arte e vita collimano – come già era avvenuto nell’*ensemble* dell’Antiteatro – ricca della consapevolezza di un compito esistenziale legato all’arte: documentare l’esistenza propria e dell’umanità e dimostrarne tanto la necessità e la legittimità, quanto la tragica, inevitabile perversione.

Figlio di un medico e di una traduttrice, Rainer Werner Fassbinder (31.05.1945-10.6.1982) nasce in Baviera nei pressi di Augusta. Dopo il divorzio dei genitori nel 1951 si trasferisce a Monaco, dove frequenta assiduamente il cinematografo. Abbandonato il liceo, studia recitazione e nel 1967 entra a far parte del gruppo action-theater, che rifonderà poi con il nome di Antitheater, il laboratorio artistico da cui proverrà il cast di attori, interpreti dei suoi film. Dal 1969 l'attività registica s'impone sulla produzione teatrale e sulle apparizioni nei film di altri registi. Accusato nel 1976 di antisemitismo vorrebbe emigrare negli USA, ma poi abbandona l'intento, realizzando nella Rft i suoi film più famosi. Muore trentaseienne a Monaco per un'overdose di cocaina e sonniferi.

### **Edizioni di riferimento**

*I film liberano la testa*, a cura di Giovanni Spagnoletti, Milano 1988, Ubulibri (*Filme befreien den Kopf*, hrsg. von Michael Töteberg, Frankfurt a. M. 1984, Fischer; 1° ed. Verlag der Autoren).

### **Letteratura secondaria**

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*, «text + kritik», 103 (1989).

Baad Thomsen, Christian: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genie*, Hamburg 1993, Rogner & Bernhard.

Kiderlen, Elisabeth (Hrsg.): *Deutsch-jüdische Normalität. Fassbinders Sprengsätze*, Frankfurt a. M. 1990, Plasterstrand.

Lichtenstein, Heiner (Hrsg.): *Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit*, Königstein/Ts. 1986, Athenäum.

Lorenz, Juliane (Hrsg.): *Das ganz normale Chaos: Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*, Berlin 1995, Hanschel Verlag.

Magrelli, Enrico; Spagnoletti, Giovanni (a cura di): *Tutti i film di Fassbinder*, Milano 1983, Ubulibri.

Pflaum, Hans Günther: *Fassbinder und sein Team*, in *Das bißchen Realität, die ich brauche. Wie Filme entstehen*, München 1976, Hanser, pp. 137-147.

Pott, Sabine: *Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder: Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand aus-*

*gewählter Frauenfiguren in seiner "BRD-Trilogie": Die Ehe der Maria Braun, Lola und Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Frankfurt a. M. 2002, Lang.

Spaich, Herbert: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*, Weinheim 1992, Beltz.

Steadman Watson, Wallace: *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art*, South Carolina 1996, University of South Carolina Press.



Arturo Larcati

HANS MAGNUS ENZENSBERGER, AH, EUROPA!  
(ACH, EUROPA!), 1987

Nei paesi di lingua tedesca, le suggestive visioni letterarie dell'Europa, concepite senza interruzione dal Romanticismo in poi, non hanno mai trovato un concreto riscontro nella realtà politica. Da questo punto di vista, la storia dei rapporti tra scrittori tedeschi e rappresentanti della politica si può leggere come un significativo capitolo della ricorrente contrapposizione tra "spirito" e "potere". Così, anche il libro di Hans Magnus Enzensberger *Ah, Europa!* trasporta un'aspra polemica contro quel modello di unificazione europea fortemente voluto dalla Germania e dalla Francia che, elaborato in varie fasi a partire dal secondo dopoguerra, sarebbe stato definitivamente ratificato negli accordi di Maastricht del 1992.

Con la sua pungente ironia sulla mancanza di legittimazione democratica, sull'elefantiasi burocratica e sullo strapotere delle lobby politico-industriali nell'Unione Europea, lo scrittore anticipa un disagio che dopo gli anni ottanta si sarebbe concretizzato nel diffuso scetticismo che, inizialmente rivolto contro il trattato di Maastricht, in tempi più recenti ha fatto fallire anche l'adesione a una comune costituzione europea. In un saggio scritto proprio nel 1992, Enzensberger mette in contrapposizione Bruxelles e l'Europa proprio per affermare una volta per tutte l'inconciliabilità tra lo spirito centralistico del Parlamento europeo e le realtà multiformi e multicolori delle singole nazioni (*Bruxelles o Europa – uno dei due*). Negli sforzi gestiti "dall'alto" di unificare il continente, lo scrittore individua non soltanto il maldestro tentativo di sacrificare, in nome di discutibili interessi politici e soprattutto economici, la naturale pluralità delle culture europee – con la loro storia, le lo-

ro religioni, i loro costumi tutti particolari –, ma anche un altrettanto deleterio eccesso di regolamentazione statale nella vita della società civile. Dietro le ipotetiche idee unitarie ed unificanti sostenute da quella che si potrebbe chiamare la casta degli eurocrati Enzensberger intravede lo spettro di una progressiva americanizzazione o “giapponizzazione” del continente e raccomanda pertanto ai paesi europei di restare fedeli agli elementi e alle particolarità che li differenziano l’uno dall’altro. Invece che sottolineare una comune identità europea, indipendentemente dal fatto che la si voglia vedere nell’eredità illuminista o in quella cristiana, lo scrittore invita a sottrarsi a tutti i tentativi di razionalizzare e regolamentare forme e modelli di vita incommensurabili. Nel saggio *Europeismo contro voglia*, il cui titolo già riflette l’atteggiamento ambivalente nei confronti della realtà europea, Enzensberger afferma provocatoriamente: «La confusione, l’inquietudine, la non governabilità è la nostra unica chance, il disaccordo ci rende forti».

*Ab, Europa* consiste di «rilevazioni da sette paesi» in cui lo scrittore, richiamandosi a una propria filosofia della differenza, intende condensare una sorta di trattato di antropologia culturale *sui generis* sui popoli europei che, dal 1982 al 1987, aveva studiato nel corso di lunghi soggiorni. Il risultato è una sapiente scrittura polifonica, in cui il resoconto di viaggio, il saggio e il pamphlet vengono mescolati con l’invenzione letteraria. Pur recuperando un genere che ha una lunghissima tradizione e pur rifacendosi a diversi autori che vengono anche citati *expressis verbis*, è chiaro che il modello che Enzensberger cerca di imitare più da vicino sono i *Reisebilder* di Heinrich Heine. Come succede molto spesso nei suoi testi, il soggetto con cui si identifica l’autore viene continuamente proiettato su personaggi diversi, cambiato di posto e quindi decentrato: richiamandosi ad un atteggiamento che è stato qualificato come eclettico o postmoderno, Enzensberger nei suoi reportages si cala in maschere sempre nuove per evitare di essere identificato con una posizione ben determinata e per giocare di anticipo sulle aspettative del lettore. Attraverso questo sottile gioco a nascondino lo scrittore cerca di tradurre in un modello narrativo tutto proprio la stessa irregolarità e la stessa confusione che raccomanda a livello teorico contro i modelli di omologazione imposti dall’Unione Europea e che, nella accattivante copertina del libro,



era già stata anticipata da un singolare collage di Jiri Colar.

In sintonia con il suo spirito contrario all'accentramento del potere, all'egemonia e alla colonizzazione, di qualsiasi provenienza o colore essi siano, Enzensberger lascia da parte gli stati che considera i rappresentanti più temibili del centralismo – la Germania, la Francia e l'Inghilterra – e si concentra sui paesi situati alla «periferia» dell'Europa. Per caratterizzare adeguatamente i sette paesi che passa in rassegna Enzensberger si serve di volta in volta di una figura allegorica che gli appare in grado di riassumere le caratteristiche peculiari della psicologia dei vari popoli. Nel caso della Svezia, cui è dedicato il primo reportage, si tratta del buon pastore della Bibbia. Enzensberger vede una forte analogia tra le cure premurose che questi riserva alle sue pecore e quelle che il governo socialdemocratico rivolge ai cittadini svedesi. Lo scrittore è più incline a sottolineare i difetti che non gli evidenti vantaggi del modello «dalla culla alla pensione» perché le istituzioni svedesi non tendono solo a lasciare i cittadini in uno stato di sostanziale minorità ma, quando si tratta di contrastare i diversi problemi sociali, non propongono che un unilaterale aumento del peso dello stato e della sua onnipresenza nella vita dei cittadini. La forte polemica nei confronti della tecnocrazia di sinistra che Enzensberger arriva addirittura a paragonare a quella di destra gli ha attirato le ire di molti ex compagni di strada, che vi hanno voluto vedere una svolta al centro – se non addirittura a destra – dello scrittore.

Così come critica gli svedesi per la loro disponibilità a farsi avvolgere in modo sempre più stretto nel «bozzolo» delle istituzioni (p. 18 dell'ed. ted., trad. mia come in seguito) e ad accettare una società sempre più ordinata, Enzensberger esalta gli Italiani per la loro inclinazione a preferire il disordine all'ordine e per la loro capacità di districarsi anche nel caos più assoluto. Lo scrittore ammira il fatto che per risolvere i loro problemi quotidiani, gli italiani, con un atteggiamento che oscilla tra la superstizione e la diffidenza, preferiscano affidarsi alle previsioni dei maghi che non alle premure del buon pastore. Da maestro dell'ironia e del paradosso qual è, l'autore fa notare che i maghi in Italia appaiono come «l'ultimo rifugio del *common sense*», della «ragione pratica», della «saggezza di vita», «mentre fuori, nel mondo delle banche e dei partiti, delle casse mutue e delle stazioni televisive, la realtà as-

sume sempre di più la forma della follia e la follia diventa sempre più reale» (p. 59). Si tratta della stessa follia del buon pastore che crede ciecamente nella possibilità di calcolare e controllare i processi sociali (p. 48), mentre secondo Enzensberger il divenire della storia è governato dal caso, per cui qualsiasi forma di programmazione o di utopia sociale si rivela illusoria. Nello stesso momento in cui non può che compiangere gli «agnelli» che si fanno manipolare dai «lupi» dei pastori socialdemocratici, lo scrittore si compiace dell'estremo individualismo degli italiani: laddove ognuno a modo suo si sente una star, le istituzioni non hanno molte chance di imporre le loro logiche omologanti. La simpatia per l'anarchia italiana e per l'arte di sopravvivere nelle circostanze più avverse non presuppone che il modello Italia rappresenti una ricetta da prescrivere a tutta l'Europa. Enzensberger è troppo smaliziato e troppo realista per non capire che laddove le leggi e le istituzioni non attecchiscono e le risorse mancano, la convivenza civile è seriamente compromessa. Mentre esalta l'Italia come «laboratorio del postmoderno» (p. 114), lo scrittore non chiude gli occhi di fronte ai disastri causati da una mancanza permanente della presenza dello stato come il lavoro minorile o i bassi standard di istruzione (p. 115).

Enzensberger mostra a più riprese la sua preferenza per i fenomeni precapitalisti piuttosto che per il trionfo del mercato e del progresso, così come – senza mai dimenticare l'ironia che pervade tutto il libro – privilegia gli anacronismi rispetto al culto della modernità. Per questo, la riflessione sulla storia e sulla memoria è uno dei *Leitmotive* del libro. Sulla base di tali premesse, quando arriva a Budapest, Enzensberger viene colpito positivamente dal fatto che «tutto si sbriciola, mostra delle crepe, si annera di fuliggine» (p. 128). A suo parere «il segreto, l'orrore e fascino della metropoli sul Danubio» consiste nell'«entropia», nel resistere alle tendenze livellatrici del nuovo e del moderno, nel mettere in mostra che «la storia è un processo di disfacimento», così come «ciò che viene chiamato socialismo ne è il suo rappresentante» (p. 130). Al tempo stesso «proprio nella sua dimensione effimera si mostra la dignità dell'ornamento, solo la decadenza ne svela il pathos» (p. 129). Il valore della capitale ungherese consiste dunque nel conservare il passato nelle crepe lasciate dall'avanzare inesorabile del progresso.

Le tracce della memoria si ritrovano tanto nei monumenti quanto nei volti delle persone:

Ciò che da noi è stato già da molto sommerso nella confusione dell'assimilazione, nell'aggregazione di una qualsiasi *middle class* fittizia, qui lo si incontra a ogni piè sospinto, come nelle fotografie di August Sander: visi di contadini, visi di proletari, visi di disgraziati, le fisionomie delle professioni e delle vecchie classi, che sono sì in erosione, ma non sono ancora distrutti (p. 131).

Per motivi simili Enzensberger si sente attratto da Madrid, dove la sopravvivenza di un passato antico conferisce alla città l'aspetto di uno spirito non allineato:

Ciò in cui consiste certamente il fascino e la vitalità di questa collettività non è la facciata del potere, ma il suo rovescio. Dietro al cerimoniale della burocrazia sta in agguato l'anarchia. Centinaia di migliaia di persone in cerca di fortuna sono arrivate a Madrid nella speranza di fare la loro fortuna, di trovare qui la città di Mahagonny. A loro la città deve il suo carattere non addomesticato e plebeo (p. 384).

Lo scrittore va a cercare il cuore di Madrid non nei negozi di computer (p. 390), bensì al Rastro, il grande bazar della capitale, che assume un forte valore simbolico perché segna il confine dell'Europa: chi vi entra si ritrova di colpo in Oriente. Con una punta polemica lo scrittore ricorda che qui è possibile trovare ancora i manifesti di Che Guevara, messi da parte «dalla sinistra di entrambi gli emisferi già quindici anni prima», nonché le «reliquie» che risalgono ai tempi eroici del movimento anarchico (p. 385).

Così come ritrova il vero volto di Budapest e Madrid laddove le capitali resistono al progresso, allo stesso modo Enzensberger apprezza gli «anacronismi» (p. 235) che contraddistinguono nel suo complesso la Norvegia, un paese che allo scrittore sta particolarmente a cuore per i molti anni che vi ha trascorso in gioventù. L'autore guarda con compiacimento al fatto che i Norvegesi hanno saputo mantenere intatte molte delle loro particolarità caratteriali e delle loro consuetudini (ad esempio culinarie), nonostante nel nord del paese sia stato scoperto il petrolio. Il boom petrolifero e il conseguente aumento del benessere non li ha spinti, secondo Enzen-

sberger, a sacrificare il rispetto della natura in nome del profitto; invece sono stati così saggi e lungimiranti da investire nella decentrazione dei servizi. In base a questa logica, è fallito ad esempio il tentativo di fare di Oslo una città modello per le automobili. Al contrario, Enzensberger può constatare che gli odori della capitale sono rimasti ancora quelli dei tempi di Hamsun. Allargando il discorso agli altri paesi, lo scrittore rileva che il numero sproporzionato di portieri chiaccheroni in Spagna e di «galoppini» in Italia, cioè di persone pronte a sbrigare le snervanti pratiche burocratiche per chi dispone di poco tempo in cambio di un piccolo compenso, è un esempio ulteriore delle due velocità con cui avanza l'Europa.

La logica che sostiene ai vari reportages è quella del paradosso, del «mondo alla rovescia»: le periferie sono il vero centro dell'Europa; dietro la stabilità dell'ordine costituito e delle istituzioni dello stato e dell'economia si cela, a ben guardare, la follia; la vitalità delle persone, dei gruppi sociali e persino dei singoli paesi sta nell'anarchia, nel caos e non nell'assimilazione o nel conformismo; guardare indietro, conoscere la propria storia, conservare le proprie radici si rivela molto più produttivo della cieca fiducia nel progresso; le contraddizioni sono più vitali di ogni forma di unitarietà e conformismo. Lo scrittore cerca di provocare andando a cercare quelle che lui considera le manifestazioni della «normalità», che vede trionfare soprattutto in Spagna e Portogallo. Dopo l'indolore «rivoluzione dei garofani» e il raggiungimento degli standard democratici fondamentali, in questi paesi, grazie alla politica socialdemocratica e liberale, ha preso piede una certa regolarità e persino una certa noia nell'organizzazione della vita che li ha resi simili ad altri in Europa, ma che al tempo del franchismo sarebbero state impensabili. Così gli abitanti di Ciempozuelos, un piccolo centro dell'entroterra spagnolo, trovano normale avere una delle migliori cliniche psichiatriche d'Europa, vivere in una cittadina a misura d'uomo, dotata di eccellenti servizi per i cittadini, dopo essersi scrollati di dosso sottosviluppo e trascuratezza che qualcuno potrebbe aspettarsi in quel luogo. Di una normalità tutta particolare è anche la sovranità con cui i portoghesi hanno saputo rinunciare ai loro possedimenti coloniali, senza far pagare le conseguenze dei loro rimpianti agli immigrati africani e asiatici. Paradossale appare, da questo punto di vista, l'arroganza con la quale il paese

viene definito «fanalino di coda» dell'Europa da paesi che hanno mal digerito la perdita dei loro regni africani o oltre oceano.

Infine, nel corso del suo reportage sulle «causalità polacche», Enzensberger ci sorprende con la descrizione dei ritmi di vita quasi assonnati e tutto sommato convenzionali di una cittadina nelle vicinanze di Kattowitz, salvo rivelarci poi che il suo nome polacco corrisponde ad Auschwitz. Un tentativo estremo di considerare normalizzato il rapporto dei tedeschi con il capitolo più doloroso della loro storia oppure, come è stato scritto, una maldestra manipolazione e strumentalizzazione allo scopo di risparmiare al lettore l'«Europa dell'orrore»? Enzensberger uno scrittore che per presentarci una sorta di idillio europeo chiude gli occhi di fronte alle sofferenze del passato e del presente?

Il capitolo del libro che fa da cerniera e tiene uniti i sette resoconti di viaggio è l'«epilogo» finale, ambientato nel 2006. Enzensberger si immagina che il reporter americano del «New New Yorker» Timothy Taylor, *alter ego* dello scrittore, ritorni nella Germania che aveva lasciato da ufficiale molto tempo prima ritrovando uno scenario completamente inaspettato. Con un notevole intuito prevede il ritiro degli americani dalla Germania, la debacle dei sovietici nella zona di influenza del patto di Varsavia, dove ora domina la logica capitalista del mercato, e la caduta di Ceausescu. Nella Germania rimasta orfana delle forze alleate, dominano gli ecologisti, le macchine sono scomparse e il muro di Berlino è stato trasformato in un biotopo protetto, ma ciononostante i *Wessis* e gli *Ossis* si fronteggiano come il cane e il gatto. Il continente appare dominato dal particolarismo politico che Enzensberger considera come la vera «patria» di tutti i tedeschi presentandolo come la culla dell'istituzione positiva del federalismo e come la garanzia di un certo equilibrio delle forze politiche. Inoltre, il frammentismo tedesco appare allo scrittore come lo specchio fedele dell'organizzazione politica europea dopo la crisi dei grandi imperi centralisti come la Russia. Di fronte a situazioni sempre più complesse e a sfide sempre maggiori, Enzensberger pone le sue speranze future in un modello che in parte è congruente con la filosofia dello *small is beautiful* (Leopold Kohr), ma fa pensare anche a una versione più moderna e più su larga scala della Cacania di Robert Musil o dei *Microcosmi* di Claudio Magris. Inoltre, anticipa direttamente l'ap-

proccio di Karl Markus Gauß ai problemi europei. Concretamente, lo scrittore propone di evitare trasformazioni strutturali, su larga scala, a livello continentale, a favore di strutture decentralizzate e a misura d'uomo. In particolare, auspica che la decentralizzazione sostituisca progressivamente il centralismo a tutti i livelli, garantendo una maggiore gestione dei singoli problemi locali, e confida nella capacità sempre maggiore, sia dell'individuo che della società civile, di emanciparsi dalle imposizioni statali al fine di organizzarsi la vita il più possibile in modo autonomo e non conformista.

Da questo punto di vista, non è un caso che il viaggio di Taylor termini a Praga, un punto nevralgico della periferia europea. Qui il giornalista incontra, mentre si reca in taxi all'aeroporto, uno studente austriaco di letteratura comparata che lo confonde perché gli parla dell'aria di mare che farebbe bene alla sua asma e dei gabbiani sul ponte sulla Moldau: «Lei sa certamente che la Boemia è sul mare», gli spiega poi lo studente, dandogli una fotocopia dell'omonima poesia di Ingeborg Bachmann da imparare a memoria. Anche se non viene interpretata, la lirica, per la posizione che occupa nel testo, ha un significato cruciale. Secondo Paul Michael Lützeler, i versi finali della poesia, in cui compare «ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält» («un boemo, un vagabondo, che nulla possiede, che nulla trattiene»), conterrebbero la definizione dell'«Homo Europaeus Enzensbergensis» alternativo a quello omologato tratteggiato nel libro, così come il simbolico incontro di Enzensberger, Bachmann e Bernhard, un altro grande estimatore della lirica citata, rappresenterebbe l'esaltazione della Boemia di Shakespeare come centro autentico dell'Europa. Al di là dell'evidente nobilitazione della letteratura nei confronti della politica, il sogno vagheggiato di Enzensberger va comunque specificato alla luce dello scetticismo che lo scrittore porta avanti sin dagli anni settanta sulle utopie sociali. Alla figura bachmanniana del boemo che vaga per mare e al significato utopico ad esso immanente Enzensberger attribuisce, nel contesto del suo discorso, una valenza tutta propria, paradossale, legata all'idea di permanente mobilità e di spazio non definito territorialmente. Infatti, per lui non si tratta tanto di rovesciare la situazione presente alla luce di un orizzonte utopico specifico, chiaro e determinato, perché ciò presupporrebbe una sorta di punto archimedeo fisso, da cui progettare e guidare la missione eman-

cipatoria della letteratura. Invece, per chi come Enzensberger – in questo non molto dissimile dal corsaro di provenienza pasoliniana – intende intervenire menando i suoi colpi dalle posizioni, sempre diverse, che appaiono più consone e opportune a seconda della situazione, il significato autentico dell'utopia consiste paradossalmente nel negare ogni tipo di utopia concreta (come quella ad esempio dell'Unione Europea concepita da Richard Nicolas Graf Coudenhove-Kalergi) e nel caso specifico di vagare idealmente da un punto all'altro della periferia europea, ritrovando e riscoprendo, una volta in questo, una volta in quello, il nucleo pulsante dell'Europa.

Dei problemi e delle chances del vecchio continente, come lo viviamo oggi, fanno parte l'integrazione dei sempre più numerosi immigrati, l'incontro-scontro tra le culture e la globalizzazione dei conflitti etnico-religiosi. Quando non affronta queste tematiche in saggi di ampio respiro come *Die große Wanderung* (1992), Enzensberger condensa il suo pensiero in preziose istantanee poetiche, tra cui spicca *Altes Europa (Vecchia Europa)* (1995):

Nel caldo profumo di pane davanti al fornaio  
 un grasso mago dalla Guinea  
 offre sotto il brezel dorato  
 portachiavi  
 nel Vicolo dei Fratelli Grigi.  
 (Chi erano i Fratelli Grigi?)

Piccoli spacciatori filiformi  
 con enormi scarpe da ginnastica litigano  
 brontolando in una lingua  
 che nessuno capisce, lungo il muro  
 del Camposanto.  
 (Chi era questo Santo?)

E poi la vecchia bosniaca,  
 che si stira la gamba irrigidita  
 per qualche minuto sulla panchina  
 nel silenzioso cortile verde scuro  
 dietro al portale verde scuro  
 della Casa dell'Elefante, costruita nel 1639.

(*Kiosk*, p. 17)

Hans Magnus Enzensberger nasce nel 1929. Studia *Literaturwissenschaft* e filosofia in Germania (Erlangen, Amburgo) e a Parigi. Fino al 1957 lavora come redattore radiofonico a Stoccarda. Membro del Gruppo 47, si afferma come poeta con le raccolte *verteidigung der wölfe* (1957) e *landessprache* (1960). Nei primi anni Sessanta è tra i principali animatori dell'avanguardia letteraria della Germania federale, che insieme ad autori come Günter Grass contribuisce ad avvicinare a pratiche di impegno politico. Nel 1965 fonda la rivista «Kursbuch», che anticipa numerosi temi del movimento antiautoritario del '68. Negli anni successivi, pur allontanandosi dall'*engagement* politico, rimarrà uno dei più acuti e costanti analisti della società e della cultura tedesca. Oltre alla poesia (*Mausoleum*, 1975; *Der Untergang der Titanic*, 1978; *Zukunftsmusik*, 1991; *Kiosk*, 1994; *Die Geschichte der Wolken*, 2003) e alla saggistica (*Ach, Europa!*, 1987; *Die große Wanderung*, 1992; *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, 1993; *Schreckens Männer*, 2006) coltiva diversi generi letterari, dal centone biografico (*Gespräche mit Marx und Engels*, 1973) ai libri per bambini (*Der Zahlenteufel*, 1997).

### **Edizioni di riferimento**

*Ab, Europa! : rilevazioni da sette paesi con un epilogo dall'anno 2006*, Milano 1989, Garzanti (*Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006*, Frankfurt a. M. 1987, Suhrkamp).

*Europäische Peripherie* [1965], in *Deutschland, Deutschland unter anderm*, Frankfurt a. M. 1968, Suhrkamp, pp. 152-168.

*Eurozentrismus wider Willen. Ein politischer Vexierbild*, in *Politische Brosamen*, Frankfurt a. M. 1982, Suhrkamp, pp. 31-51.

*Brüssel oder Europa – eins von beiden*, in *Der Fliegende Robert. Gedichte. Szenen, Essays*, Frankfurt a. M. 1989, Suhrkamp, pp. 117-125.

*Kiosk. Neue Gedichte*, Frankfurt a. M. 1995, Suhrkamp.



**Letteratura secondaria**

- Delvaux, Peter; Papió, Jan (Hrsg.): *Eurovisionen. Vorstellungen von Europa in Literatur und Philosophie*, Amsterdam 1996, Rodopi.
- Lützel, Paul Michael: *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, München/Zürich 1992, Piper.
- Id.: *Identità europea e pluralità delle culture*, Venezia 1999, Marsilio (trad. di *Europäische Identität und Multikultur: Fallstudien zur deutschsprachigen Literatur seit der Romantik*, Tübingen 1997, Stauffenberg, e *Der Schriftsteller als Politiker: zur Europa-Essayistik in Vergangenheit und Gegenwart*, Stuttgart 1997, Steiner).
- Peitsch, Helmut: *Normalität, Nation und Geschichte in Enzensbergers "Ach Europa!"*, in *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart*, hrsg. von Wulf Segeberg u. a., Frankfurt a. M. 2003, Lang, pp. 169-185.



Hannes Krauss

JUREK BECKER, WARNUNG VOR DEM  
SCHRIFTSTELLER, 1990

Eine ganz eigene Mischung aus Präzision und Leichtigkeit ist charakteristisch nicht nur für Jurek Beckers Romane und Fernsehdrehbücher, sondern auch für seine Essays und Interviews. Der Duktus ist schwer zu beschreiben, noch schwerer zu imitieren: einleuchtend klar, schnörkellos, unterhaltsam; eine Synthese aus Anstrengung und Eleganz, die keine Nachlässigkeit und kein überflüssiges Wort duldet. Nicht Fabulierlust prägt diese Sprache, eher ein Hang zur Minimalisierung und eine fast zwanghafte Suche nach der zutreffenden Formulierung. Das erinnert an den Ehrgeiz eines Leistungssportlers, Bewegung optimal in Nutzen umzusetzen: Ästhetik, die aus der Perfektion erwächst. Beckers Bestreben, Sachverhalte in klarer Sprache möglichst exakt auszudrücken, schafft in der Summe neue Komplexität. Nicht spannungslose Gradlinigkeit entsteht so, sondern ein mitunter fast heimtückischer Doppelsinn: Beiläufige Attribute und Requisiten können Signale und Chiffren sein, oder den Leser bloß in die Irre führen – manchmal beides zugleich.

Eine Wurzel dieses Schreibens liegt offensichtlich in Jurek Beckers Biografie. Der 1937 in Lodz Geborene, verbrachte seine Kindheit in polnischen Ghettos und deutschen Konzentrationslagern. Nach Kriegsende ließ sich sein Vater – neben dem Sohn und einer Tante der einzige Überlebende einer einstmaligen großen Familie – mit dem Achtjährigen in Berlin nieder. Wie aus solchem Schrecken ein illusionsloser – aber nicht resignativer – Umgang mit Sprache erwuchs, erläuterte Becker in seinen *Frankfurter Poetikvorlesungen*.

Der unauflösbare Zusammenhang zwischen Leben und Schreiben wurde ihm durch die Umstände quasi aufoktroiert, Literatur war für ihn nie Spiegel bloßer Befindlichkeiten oder Bekenntnis-Medium. «Schreiben», so resümierte er nach der freiwillig-erzwungenen Ausreise aus der DDR, heiÙe, «Kontrolle über seine Motive zu gewinnen, also zu größtmöglicher Bewußtheit zu gelangen»; deshalb habe ihn der Gedanke geschreckt, «mit Schaum vor dem Mund» zu schreiben (*Warnung*, S. 31). In seinen Romanen spielte er vorstellbare (nicht unbedingt real erlebte, zumindest nicht als solche erinnerte) biographische Konstellationen mit den Mitteln der Fiktion durch. Hier wollte nicht einer, der Schreckliches erlitten hatte, durchs Aufschreiben seiner Emotionen Herr werden, sondern einer, dem die Schrecken sogar die Erinnerung geraubt hatten, schuf sich in Literatur Ersatz. Da andere Quellen verschüttet waren, musste sich seine Literatur auf Recherche und Reflexion gründen. Das förderte eine handwerklich perfekte Diktion, die gleichzeitig half, allzu offenkundige Emotionen zu verbergen. Als Kriterien für gute Literatur galten ihm «Tiefgründigkeit, Sprachgenauigkeit oder Ernsthaftigkeit» (S. 50). Beckers Texte sind Konstrukte – was spielerischen Umgang mit Elementen und Versatzstücken der Realität nicht ausschließt. Das Bild eines Spielers, der vorgefundene Bausteine aufnimmt, bearbeitet und phantasievoll neu zusammensetzt, mag dieses Prinzip – ungenau – umschreiben. Natürlich können solche Bücher auch oberflächliche Lesebedürfnisse befriedigen. Wer die Romane und Erzählungen identifikatorisch liest, mag sich blendend unterhalten; noch in banalen Alltagsbeobachtungen gerät ihm das schmerzhaftes Wiedererkennen eigener Defekte durch die schneidende Präzision der Beschreibung zum Lese-Vergnügen. Einfache Lektüre und leichter Genuss werden indes permanent gestört durch irritierende Motive und provozierende Signale, nicht selten durch überraschende, aufs Judentum verweisende Chiffren oder scheinbar willkürlich eingesetzte jüdische Namen.

Jurek Becker wollte sich nie Blößen geben – in seinen literarischen Texten so wenig wie in öffentlichen Äußerungen. Wer ihn mehrfach bei Lesungen erlebte, dem fiel auf, dass er manches Bonmot gewissermaßen aus dem Stehsatz präsentierte. Gerne parierte er beispielsweise literaturkritische Einwände mit dem Vorwurf,

man spräche zu ihm «wie ein Ornithologe zum Vogel». Solche scheinbar spontanen Äußerungen klangen meist druckreif. Die Wiederholung solcher Pointen zeugte allerdings weniger von Eitelkeit als von der Freude über eine gelungene Formulierung. Offensichtlich tarnte Becker sich hinter verschiedenen Rollen; in der Öffentlichkeit spielt er gerne den Provokateur, im Privatleben mitunter einen «oberflächlichen, anmaßenden und rechthaberischen Gernegroß» (Kahlau, *Verteidigung eines Vaters*, S. 21). Derlei Maskeraden waren Zeichen eines ausgeprägten Misstrauens gegenüber jenen, unter die er als Kind ohne sein Zutun geraten war und deren Sprache ihm später den Rohstoff für seinen Beruf lieferte. Im Verhältnis zur Sprache artikuliert sich denn auch sein Bedürfnis, keine Schwächen zu zeigen, besonders deutlich. Rückblickend schilderte er so die Genese seines Spracherwerbs: Deutsch war nicht Muttersprache, sondern «Resultat einer organisierten Anstrengung». Als er nach dem Krieg in Berlin zum ersten Mal eine Schule besuchte, konnte er «als einziger weit und breit nicht richtig sprechen». «Es war für mich beinahe eine Existenzfrage, so schnell wie möglich mein Deutsch zu verbessern: Je eher ich die Fehler ausmerzte, um so seltener wurden die anderen darauf gestoßen, daß ich ein Fremder war. Und wenn die Fehler ganz und gar aufhörten, würden sie mich eines Tages, wenn auch fälschlicherweise, für einen der ihren halten» (*Warnung*, S. 10ff). Hinter lakonischen Sätzen verbirgt sich ein existenzielles Dilemma. Durch die Vernichtung seiner Familie und die Verschleppung aus der Heimat einer gewachsenen Identität beraubt, musste sich der polnische Jude Becker dort, wohin er nicht freiwillig gekommen war, eine neue suchen. Verfügbare Ersatz-Identitäten (als gläubiger Jude, als Opfer, als Adressat von Mitleid) konnte oder wollte er – nach dem Vorbild des Vaters – nicht akzeptieren. Es blieb ihm nur, ein Deutscher zu werden. Das hieß, im Lande der Täter deren intellektuellen Merkmale (Sprache, Denktraditionen) sich anzueignen, sich mithilfe der Sprache unter die Nachkommen seiner potentiellen Mörder zu mischen. Das genügte, um nicht aufzufallen, konnte aber nicht verwischen, dass entscheidende Phasen der Lebensgeschichte konträr verlaufen waren. Mit derselben Sprache musste sich Becker deshalb zur Wehr setzen gegen gängige Bewältigungsmuster, vorschnelle Erklärungen, Verdrängungen, aufge-

zwungene Rollen, Sentimentalitäten und oberflächliche Harmonisierungen.

Weil er um die Brüchigkeit seiner Identität wusste, weil er seine durch die Biographie vorgezeichnete Verletzbarkeit kannte, hatte er eine ausgeprägte Abwehr gegen Mitleid entwickelt. Offensichtlich wollte er nie mehr in Situationen geraten, in denen er sich nicht selbst helfen konnte. Sein kalt anmutender Hang zu sprachlicher Perfektion ist auch Ausdruck eines Autarkiebedürfnisses. Präzision sollte vor «Denkschwäche» schützen; die Literatur wurde zum Medium «größtmöglicher Bewusstheit» (S. 31). Vor emotionalen Blicktrübung bewahrten außerdem Ironie und Verfremdung.

Beckers Aversion gegen Denkschwäche, sein Insistieren auf Intellektualität und die Abwehr emotional geprägten Schreibens erinnern an aufklärerische Ideale. Herkunft und Leidensgeschichte des Autors verweisen auf ein weiteres Erklärungsmuster. Jene «Kälte», die, Adorno zufolge, «das Grundprinzip der bürgerlichen Subjektivität [ist], ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre», bildet zugleich die einzig mögliche Rechtfertigung fürs «Weiterleben» dessen, der «zufällig entrann obwohl er rechtens hätte umgebracht werden müssen» (Adorno, *Negative Dialektik*, S. 355-356). Der Bezug zu Adorno blieb bei Becker eher oberflächlich. Vor den dort anklingenden (von Primo Levi oder Jean Améry später gezogenen) Konsequenzen schützte er sich weniger durch theoretische Reflexion, als durch spielerischen Umgang mit dem literarischen Material (Sprache, Figuren, Handlungsstränge). Neugierig sezierte er das Gesehene, probierte wie ein Schachspieler mögliche Züge aus und spielte gleichzeitig mit den Erwartungen der Zuschauer, die er durch unkonventionelle Spielzüge und Regelverstöße provozierte. Kalkül, Spiel und Provokation wurden zur Waffe gegen eine um sich greifende irrationale Inhumanität. Vielleicht, so Beckers Fazit seiner Frankfurter Vorlesung, war es «die letzte mir verbliebene Schriftstellertugend», «eine Position einzunehmen und, wenn endlich Einigkeit über diese Position zu herrschen schien, mich nach neuem umzusehen» (*Warnung*, S. 84).

Was wie pure Lust an der Provokation klingt, verweist auf eine lebensgeschichtliche Zwangslage. Im Grunde blieb der nach Deutschland gekommene polnische Jude ein Erzähler ohne Ge-

schichten, weil ihm die Basis aller Geschichten – die Kindheit – fehlte. Zwar bemühte er sich (in *Jakob der Lügner* und in *Der Boxer*), Kernstücke der geraubten Erinnerung zu rekonstruieren und denkbare Alternativen auszuprobieren; zwar konnte er später (in *Aller Welt Freund, Nach der ersten Zukunft* und *Amanda herzlos*) auf eigene Erfahrungen und Erlebnisse (als Pole in der DDR, als Sozialist in der Bundesrepublik) zurückgreifen; Basis für eine ungebrochene Existenz waren diese allerdings nie. Auch in seinen späten Texten blitzt immer wieder der Zweifel und die Ungewissheit auf. Wenn – wie in seinem letzten Roman *Amanda herzlos* – Sachverhalte (Beziehungsprobleme) scheinbar eindeutig und überschaubar waren, geriet ihm das Spiel mit literarischen Mitteln umso heftiger. Kunstvoll wurden die Grenzen zwischen Fiktion und behaupteter Realität bis zur fast völligen Auflösung (Roman in der Novelle im Roman) verwischt. Solch virtuos-ironischer Umgang mit den Möglichkeiten der Literatur demonstriert die Geburt stilistischer Perfektion aus existentieller Not. Im Spiel ist es dem wider Willen unter die Deutschen geratenen Autor möglich, dabei zu sein, ohne mitzumachen; Ironie wird zum Schutzraum einer nichtteilnehmenden Präsenz.

Dem Leser macht es so einer nicht leicht. Er erfindet, „lügt“, enttäuscht Erwartungen, inszeniert Unerwartetes – kurz, er demonstriert permanent, dass wir es nicht mit dem Leben, sondern mit Literatur zu tun haben. Nachgerade hemmungslos spielt er mit deren Verfahren, auch mit Klischees (in ihrer Struktur ja genuin literarische Mittel), die er einsetzt, um sie augenzwinkernd zu entlarven. Schablonisierung und Vereinfachung von Komplexitäten gerät ihm zur Warnung vor naturalistischen Abbildern der Wirklichkeit. Beiläufige Ungereimtheiten verhindern, dass man sich von der komfortablen Leichtigkeit des Stils zu oberflächlichem Genuss verführen lässt. Er will uns damit keineswegs den Spaß verderben, aber er will uns auf Assoziationswege locken und in Gedankenspiele verwickeln, die geeignet sind, beim Lesen jene Klarheit zu befördern, die zu erreichen für ihn ein Schreibmotiv war.

Letztlich entpuppt, was als Spiel sich gibt, sich als verzweifelteres Agieren in den Spielräumen der Kunst. Dort durften die Zuschreibungen und Zwangsläufigkeiten des wirklichen Lebens und

seiner Geschichte willkürlich verändert, umgesetzt und verfremdet werden. Dort durfte der vom Faschismus seiner Erinnerung beraubte und gleichzeitig mit der Vergangenheit Geschlagene nach Herzenslust und Herzensqual so tun, als ob er sich einen Teufel um Konventionen und Traditionen kümmere. Dort konnte der, dem schließlich auch die sozialistische Vision abhanden gekommen war, immer noch die Sehnsucht nach einer besseren Welt pflegen. In den Endtagen der DDR bekannte Jurek Becker: «Wenn der Sozialismus aus dem Kreis der möglichen Lebensformen ausscheidet, dann fängt, so glaube ich, die Weltuntergangsstimmung erst richtig an» (Becker, *Die Suppe*, S. 67). Davor schien er sich wirklich zu fürchten, und deshalb schrieb er auf Gedeih und Verderb weiter, denn schließlich war «der Schreibtisch [...] der einzige Ort, an dem ich ein kleines bißchen fliegen kann» (Becker, *Begleitheft*, S. 6).

Solche Flüge beendete 1997 abrupt ein früher Tod. Uns, den *lesenden* Literaturwissenschaftlern, offerieren Jurek Beckers Texte “Starthilfe” zu eigenen Flügen – Flügen mit Bodenhaftung allerdings. Ihre abgeklärte Schärfe, ihre pointierte Unaufgeregtheit, ihre Wahrheiten jenseits der Ideologien verhelfen zu (Wieder-)Begnungen mit einer Version von Lektüre, die unter dem wuchernden Pathos der Theorien auszusterben droht. Einer Version, die dagegen gefeit ist, die Literatur, ihre Produzenten und Interpreten zu überschätzen. Beckers *Warnungen* haben – so paradox das klingen mag – gleichermaßen sedierende wie anregende Wirkung. Mit ihrer Hilfe begreifen wir, dass Literatur nicht der Nabel der Welt ist (so wenig, wie unser Beruf zur Rettung der Menschheit taugt), und dass sie doch etwas ganz Besonderes ist. Nicht göttliche Eingebung, sondern Gemachtes. Etwas – hoffentlich – gut Gemachtes, würde Jurek Becker wahrscheinlich hinzufügen.



Jurek Becker wurde 1937 in Lodz (Polen) geboren, verbrachte seine Kindheit in Ghettos und Konzentrationslagern und kam 1945 mit seinem Vater nach Berlin, wo er Deutsch lernte. Er wuchs in der DDR auf, studierte nach dem Abitur Philosophie und lebte von 1960 bis 1977 als freier Schriftsteller in Ostberlin. Von 1956 bis zu seinem Parteiausschluss 1976 (in der Folge der Biermann-Ausbürgerung) war er Mitglied der SED. Seit Ende 1977 lebte er mit einem Dauervisum in Westberlin, 1997 starb er an Krebs.

### **Zitierte Ausgaben**

*Warnung vor dem Schriftsteller. Drei Vorlesungen in Frankfurt*, Frankfurt a. M. 1990, Suhrkamp.

*Die Suppe ist eingebrockt*, in «Die Zeit» Nr. 41, 6.10.1989.

*Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek*, Frankfurt a. M. 1989.

### **Sekundärliteratur**

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1975, Suhrkamp.

Heidelberg-Leonard, Irene (Hrsg.): *Jurek Becker*, Frankfurt a. M. 1993, Suhrkamp.

Kahlau, Heinz: *Verteidigung eines Vaters*, in *Liebes- und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller*, hrsg. von Annie Voigtländer, Berlin/Weimar 1972, Aufbau Verlag.



Luigi Reitani

ROBERT MENASSE, IL PAESE SENZA QUALITÀ  
(DAS LAND OHNE EIGENSCHAFTEN), 1992

Publicato nel 1992, *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität* (Il paese senza qualità. Saggio sull'identità austriaca) è la seconda rilevante prova saggistica di Robert Menasse dopo l'attenzione suscitata due anni prima con *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik* (L'estetica della concertazione sociale), il cui sottotitolo (*Essays zum österreichischen Geist*, Saggio sullo spirito austriaco) palesa l'evidente affinità e continuità esistente tra i due volumi. In tal modo lo scrittore, nato nel 1954 a Vienna da una famiglia di radici ebraiche, affiancava alla sua attività di narratore – risale al 1988 il suo esordio letterario con *Sinnliche Gewißheit*, a cui sono seguiti finora altri quattro romanzi e un dramma – un deciso impegno nella saggistica, che lo porterà rapidamente a occupare un ruolo di primo piano nel dibattito culturale del suo paese, con numerosi interventi sulla stampa nazionale e internazionale. Segno tangibile dello status raggiunto sarà nel 1995 il discorso inaugurale tenuto in occasione della Fiera del Libro di Francoforte dedicata all'Austria. Qui Menasse parla a nome della letteratura del suo paese, ma lo fa rivendicando alla letteratura una distanza critica rispetto alla storia e alla società. In tutti gli interventi saggistici dello scrittore è così possibile cogliere l'ambizione di costituirsi come una puntuale coscienza critica dello sviluppo storico, con particolare riferimento all'Austria; da menzionare sono in questo senso ancora *Dummheit ist machbar. Begleitende Essays zum Stillstand der Republik* (La stupidità è fattibile, Saggi di accompagnamento alla stasi della repubblica, 1999) e *Erklär mir Österreich. Essays zur österreichischen Geschichte* (Spiegami Austria. Saggi sulla storia au-

striaca, 2000). Non c'è dubbio, infatti, che almeno nella sua parte saggistica (ma in buona parte anche in quella narrativa) l'opera di Menasse sia quasi ossessivamente incentrata sulle contraddizioni e sui nodi della piccola repubblica alpina. Si potrebbe così rimproverare all'autore di essere affetto da quella nociva autoreferenzialità che un critico attento come Franz Haas ha stigmatizzato come un tratto caratteristico della più recente letteratura austriaca. D'altra parte l'Austria di Menasse – e di altri scrittori austriaci – presenta le caratteristiche di un *modello*: il modello di un paese europeo uscito dalla guerra e dalla Shoah e immerso nei numerosi dilemmi della società post-industriale, all'interno della crisi, probabilmente irreversibile, delle grandi culture politiche del Novecento. Al di là delle occasioni contingenti che li hanno originati, e dei riferimenti più o meno espliciti a situazioni specifiche, gli scritti saggistici di Menasse sull'Austria degli anni Novanta si leggono così come un esempio di analisi "locale" che, superando le ideologie, offre una lettura globale del nostro mondo. La loro riedizione nel 2005, con il titolo *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften* (Questa era l'Austria. Saggi sul paese senza qualità), presenta dunque un interesse tutt'altro che puramente storico-letterario.

Il titolo del saggio qui esaminato riprende palesemente, variandolo, il titolo del celebre romanzo di Robert Musil. Tuttavia l'Austria di Menasse non è la Cacania e nulla è più lontano dalle intenzioni dell'autore che una ennesima ripresa del dibattito intorno al "mito absburgico" o una rievocazione nostalgica della vecchia Austria. Menasse scrive in un particolare momento di passaggio della storia della repubblica alpina, tre anni dopo il crollo del muro di Berlino, quando, con il complessivo mutamento geopolitico, anche la posizione dell'Austria nelle relazioni diplomatiche europee è soggetta a rapidi cambiamenti. Sono gli anni in cui si discute dell'ingresso del paese nell'Unione Europea, che avverrà poi nel 1995, e di come tale ingresso costituisca una violazione del principio di neutralità sancito dal trattato internazionale del 1955, con cui l'Austria aveva recuperato la sua piena sovranità. Soprattutto sono però gli anni in cui giunge a termine la discussa presidenza di Kurt Waldheim, la cui contestata elezione aveva suscitato diffuse proteste internazionali per il suo presunto coinvolgimento in crimini di

guerra nei Balcani, stimolando all'interno del paese, forse per la prima volta in modo così manifesto, un'impetosa rilettura del coinvolgimento dell'Austria nella storia del Nazionalsocialismo. Nello stesso tempo l'intera impalcatura politico-istituzionale della seconda Repubblica, fondata sulla collaborazione tra i due maggiori partiti di massa (quello socialista e quello popolare di matrice cattolica) e sul meccanismo extra-costituzionale della sistematica concertazione sociale (la cosiddetta *Sozialpartnerschaft*) iniziava visibilmente a scricchiolare, lasciando spazio all'affermazione del partito di Jörg Haider e alla sua politica nazionalista e demagogica, sintomo e al tempo stesso fattore non marginale di questo processo. Alla svolta del secolo, con le elezioni che nel 1999 portavano per la prima volta dopo trent'anni un cancelliere non socialista nella Hofburg, appoggiato da un partito dichiaratamente di destra come quello di Haider, saranno chiari gli esiti di tale evoluzione politica.

Menasse può dunque a ragione parlare di una delle *Endzeiten* di cui è costellata la travagliata storia dell'Austria repubblicana, partorita dalla fine di un impero sopranazionale, assoggettata a una dittatura, entrata a far parte del terzo Reich e occupata per dieci anni dalle potenze vincitrici della seconda Guerra mondiale. Oggetto del saggio è la fragile identità del paese, così come esso è nato all'indomani del conflitto recuperando la sua autonomia politica rispetto alla Germania: un tema quasi inesistente, sostiene l'autore, nel dibattito culturale. Questa identità, afferma Menasse, è stata costruita negando il principio della nazione come comunità di lingua e di cultura (che avrebbe fatto del paese una provincia tedesca) e tuttavia rifiutando il principio alternativo dello stato nazionale come garante delle libertà e dei diritti dei suoi cittadini, con il risultato di reintrodurre surrettiziamente l'idea della nazione come comunità culturale e linguistica, individuando una presunta e spesso mitizzata specificità austriaca, e impedendo invece il riconoscimento delle minoranze linguistiche e culturali del paese. La logica paradossale su cui si basa questa discutibile identità è quella della coesistenza di alternative incompatibili tra loro. Invece di scegliere tra questo e quello si sceglie questo e quello. Il principio fondante della seconda Repubblica austriaca sarebbe così per Menasse un grottesco *Entweder-und-Oder*.

Siamo una comunità linguistica tedesca che prende le distanze dalla comunità linguistica tedesca. Quando all'estero parliamo tedesco specificiamo che siamo austriaci e ci aspettiamo di essere trattati meglio. Ci definiamo sulla base della nostra volontà di diritti civili che tuttavia noi per primi non siamo disposti a concedere a tutti (*Das Land ohne Eigenschaften*, p. 24, trad. mia).

In dieci brevi capitoli Menasse prende in considerazione diversi aspetti di questa mancanza di identità della nazione, che lascia spazio a false qualità, ovvero ai miti di fondazione della seconda Repubblica, giudicati mendaci. In particolare lo scrittore attacca il mito dell'Austria come «prima vittima di Hitler» e mostra con esempi tratti da piccoli episodi della vita culturale la continuità tra nazismo e seconda Repubblica, o meglio come la dichiarata politica di «discontinuità» rispetto al regime sia stata in realtà praticata con gli stessi criteri e uomini del passato. Per il nuovo inno nazionale un'apposita commissione pensa così in un primo momento di servirsi ancora, su una nuova base musicale tratta da Mozart, del vecchio testo scritto da Ottokar Kernstock per la melodia di Haydn divenuta con il *Deutschlandlied* l'inno nazionale tedesco. Da una parte si vuole marcare la distanza rispetto al passato e alla Germania, dall'altro inevitabilmente si rimanda proprio alla tradizione negata, incuranti peraltro del fatto che lo stesso Kernstock fosse stato compromesso con il nazismo. E una mostra fotografica sulle bellezze paesaggistiche dell'Austria, esposta a Vienna subito dopo la guerra in funzione propagandistica per ribadire la specificità del paese e la sua diversità dalla Germania, si serve integralmente senza troppi problemi del materiale di un libro di propaganda nazista che decantava la regione austriaca proprio come riserva turistica e naturale della grande Germania.

L'analisi di Menasse è particolarmente brillante e efficace quando prende in considerazione la rilevanza simbolica di episodi storico-culturali anche minimi, o quando prende spunto da testi letterari per ricostruire un intero contesto socio-politico. Tutta la discussione sull'emblema della Repubblica, accusato di contenere una falce e un martello e condotta da politici di primo piano agli inizi degli anni Novanta, è lucidamente ricondotta alla storia della nascita dello stesso emblema e alle discussioni che esso aveva già suscitato negli anni Venti e Trenta, prima di essere modificato con la

dittatura di Dollfuß. Menasse sottolinea così come, mentre l'interesse dei politici si accende sulla presenza di simboli erroneamente associati al comunismo, e in realtà da sempre espressione di corporazioni, prima ancora che di classi sociali, rimanga invece inosservato che l'emblema contiene volutamente i colori della Germania. Se la storia ufficiale dell'Austria repubblicana appare come una storia di continue rimozioni e di maldestri tentativi di giustificare a posteriori le stesse rimozioni, la sua storia letteraria si presenta come il luogo del ritorno del rimosso, come una denuncia spietata delle contraddizioni del sistema. Ma invece di servirsi della letteratura più nota e conosciuta anche all'estero (Bernhard, Handke, Jelinek), Menasse si serve nella sua disamina di testimoni meno noti come Gerhard Fritsch (di cui è preso in considerazione il romanzo incompiuto *Katzenmusik*), Marie-Thérèse Kerschbaumer (autrice di *Der weibliche Name des Widerstands*) o Hans Lebert (autore dei romanzi *Die Wolfshaut* e *Der Feuerkreis*).

Dalla sua analisi Menasse trae la conclusione che in Austria la discussione pubblica si è a lungo concentrata su questioni minimali di rilievo simbolico, non avendo potuto considerare le questioni reali, sottratte a un vero processo democratico e decisionale attraverso il meccanismo della concertazione sociale, che avveniva a porte chiuse e senza una vera legittimazione costituzionale. Ciò ha portato, sostiene ironicamente l'autore, a trasformare la realtà in finzione e la finzione in realtà. Una finzione sarebbe ad esempio la stessa neutralità del paese, mai garantita da alcuno stato e dunque dubbia sul piano giuridico internazionale, di fatto imposta dagli eventi storici, e tuttavia trasformata in realtà nelle coscienze dei cittadini. Mentre la realtà della concertazione sociale, vero organo decisionale della nazione, si sarebbe trasformata in finzione, non essendoci materialmente tracce di una simile istituzione nella legislazione o nella topografia del potere. Principio dominante in Austria sarebbe dunque quello di una *Real-Fiktion*.

È evidente che il ragionamento di Menasse non segue un ordinamento espositivo gerarchico, ma preferisce un andamento asistemico, in cui hanno un ruolo di rilievo la frase ad effetto, il chiasmo come stilema costitutivo, la conclusione paradossale, la volontà di stupire il lettore, l'ostentazione della propria arguzia, il *Witz* inteso come motto di spirito e senso dell'umorismo in generale. E

non raramente si ha l'impressione che l'autore sacrifichi la coerenza delle proprie tesi in favore del carattere brillante dell'espressione. Spesso l'argomentazione parte o si serve di aneddoti o di episodi tratti dalla letteratura, utilizzati quasi come parabole interpretate dalla voce autoriale. In questo forse Menasse è in qualche modo debitore della tradizione ebraica (e quindi delle proprie radici), a cui sempre più spesso ha fatto riferimento a partire dal romanzo *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001): la spiegazione della realtà si può dare solo come esegesi di una parabola, che a sua volta prende la forma di un racconto. Al di là dello spessore e della validità delle analisi proposte, Robert Menasse contribuisce così oggi con la sua opera saggistica al rinnovamento di un genere letterario, attingendo a una delle sue vene più profonde e significative.



Robert Menasse è nato a Vienna nel 1954. Dopo aver studiato germanistica, filosofia e scienze politiche tra Vienna, Salisburgo e Messina si è laureato nel 1980 con una tesi su *Der Typus des Außenseiters im Literaturbetrieb. Am Beispiel Hermann Schürerer*. Dal 1981 al 1989 ha insegnato all'Università di San Paolo in Brasile, traducendo in seguito numerosi romanzi dal portoghese al tedesco. Attualmente vive fra Vienna e Amsterdam come libero scrittore e pubblicitario. Scritti quali *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik* (1990) e *Das Land ohne Eigenschaften* (1992) lo hanno reso popolare come saggista, suscitando anche dure critiche tra cui quella di "Nestbeschmutzung". Ad essi sono seguiti *Hysterien und andere historische Irrtümer* (1996), *Dummheit ist machbar* (1999), *Erklär mir Österreich* (2000) e *Das war Österreich* (2005), *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung: Frankfurter Poetikvorlesungen* (2006). Di famiglia ebraica, e fratello della scrittrice Eva Menasse, Robert ha spesso criticato la presenza latente dell'antisemitismo nel mondo tedesco di oggi. Nel 1990 ha vinto il Premio Heimato von Doderer, seguito da numerosi altri, tra cui il Premio Erich Fried nel 2003. Tra i suoi romanzi si segnalano *Sinnliche Gewissheit* (1988), *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991), *Schubumkehr* (1995), *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001), *Don Juan de la Mancha* (2007).

### **Edizione di riferimento**

*Das Land ohne Eigenschaften* [1992], Frankfurt a. M. 1995, Suhrkamp.

### **Letteratura secondaria**

Amon, Michael: *Kollateralschäden. Essays zur blau-schwarzen Wende in Österreich*, Wiener Neustadt 2005, Verein Alltag Verlag.

Bartsch, Kurt; Holler, Verena (Hrsg.): *Robert Menasse*, Graz/Wien 2004, Droschl.

Holler, Verena: *Felder der Literatur: eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse*, Frankfurt a. M. 2003, Lang.

Schörkhuber, Eva (Hrsg.): *Was einmal wirklich war: zum Werk von Robert Menasse*, Wien 2007, Sonderzahl.



Giusi Zanasi

BOTHO STRAUSS, SALE E SI ESPANDE  
IL CANTO DEL CAPRO  
(ANSCHWELLENDER BOCKSGESANG), 1993

Non si può presentare questo saggio senza un rapido accenno alla furiosa polemica che ha suscitato e che lo ha reso – direi, al di là della sua reale portata – una stazione centrale tra i dibattiti intellettuali tedeschi seguiti alla svolta epocale del 1989.

Strauss si rivolge qui fondamentalmente al suo paese in cui vede moltiplicarsi i vizi denunciati da sempre nelle nostre società opulente: la nuova Germania appare dominata dal culto del danaro, totalmente e ottusamente immersa nel presente, senza identità e senza «passione», un sistema privo di valori che si ammanta ipocritamente di astratti ideali di libertà e tolleranza, in realtà desolante mondo «a una dimensione» di masse di consumatori in balia dell'imbecillità mediatica. L'unica alternativa contro il definitivo anientamento di ogni barlume spirituale e la compiuta disumanizzazione: il più rigoroso isolamento, la forza di coltivare la memoria, la poesia.

Fin qui niente di nuovo per chi conosce l'opera di Strauss, che per decenni, e in termini sempre più virulenti, non ha mai fatto mistero delle sue posizioni 'conservatrici', o meglio da «anacronista» impegnato nella lotta al «radicalismo del progresso» e nella difesa del grande «archivio» della storia e dei miti. Nuova è invece qui la forte accentuazione del tragico, evocato già nel titolo coniando il termine *Bocksgesang*, che traduce letteralmente l'oscura etimologia *ώδή* e *πάγος*, canto del capro appunto: per Strauss i segni sempre più lampanti di una catastrofe che si avvicina e che il nostro mondo si rifiuta di percepire.

Ma senza dubbio l'aspetto più clamoroso del saggio è nelle modalità apertamente provocatorie con cui vengono violati senza pietà tutti gli imperativi del *politically correct*, smontando radicalmente il lessico laico, democratico, liberale, pacifista; operazione che approda anzitutto all'enfatica dichiarazione di appartenenza alla destra «con tutto l'essere», sia pure intendendo per destra – come vedremo – una dimensione culturale, interna, estranea alla politica.

Ovviamente l'irruenza polemica e l'uso di quel termine hanno destato grande scalpore spostando la ricezione sullo scontro politico-ideologico; ed è davvero difficile immaginare che un intellettuale smalzato come Strauss non l'avesse previsto. Tanto più che si tratta non solo di un esponente canonico della scena culturale, ma anche di un autore tra i più invisibili, volutamente lontano dalla scena pubblica, che per l'occasione ha scelto invece le pagine del settimanale più diffuso in Germania («Der Spiegel», 8.2.1993).

Estremamente dure le prime reazioni su tutti gli organi di stampa, gli accenti sdegnati e inquisitori sostanzialmente riassumibili nel secco interrogativo: «Botho Strauss è fascista»? (Willi Winkler, «die tageszeitung», 13.2.1993). Ancora più acceso il dibattito che si riapre un anno dopo, quando una versione più ampia del saggio viene ristampata dall'editore Ullstein al centro di un volume della 'nuova destra': *Die selbstbewusste Nation* (La nazione consapevole), poderosa raccolta di saggi di studiosi, pubblicitari, artisti – tra gli altri Ernst Nolte, Rüdiger Safranski, Hans Jürgen Syberberg –, significativamente dedicata a 'eroi' di diversa natura ora assimilati: ai «patrioti del 20 luglio 1944 e del 17 giugno 1953». Nella premessa si condannano le reazioni «isteriche e demagogiche» al testo di Strauss, eleggendolo invece a fondamentale impulso per il «necessario rivolgimento spirituale» mancato dopo la caduta del Muro, in aperta contrapposizione a una classe politica accusata di privilegiare sempre benessere e sicurezza ignorando totalmente il nodo centrale dell'integrazione nella Germania riunificata; nodo che qui viene sostanzialmente sciolto nell'ambiguo appello a una nuova coscienza dell'identità nazionale.

Tra le voci più significative che riaccendono la controversia in questa fase non può essere dimenticata quella di Ignatz Bubis, il più autorevole esponente della comunità ebraica in Germania, che in

un'intervista dell'aprile '94 impone al saggio il marchio del «radicalismo intellettuale di destra» salvo sfumare successivamente il severo capo d'accusa definendo piuttosto le posizioni di Strauss – insieme a quelle di Enzensberger – emblematiche di un nuovo clima pericolosamente incline all'estremismo («Der Spiegel», 18.4.1994).

Ma lo strascico più pesante e doloroso è la condanna senz'appello pronunciata dalla rivista «Theater heute», a cui Strauss aveva collaborato intensamente alla fine degli anni Sessanta e che aveva continuato a seguire sempre con grande favore le sue produzioni teatrali. *Confessioni di un impolitico?* – giocando con un esplicito rinvio all'acceso nazionalismo del primo Thomas Mann, la redazione esprime ora un profondo sconcerto per la tacita complicità di Strauss con le tesi «dozzinali» e «ripugnanti» della pubblicazione Ullstein, con il «fango» neofascista, e dichiara solennemente il proprio definitivo «congedo» da lui. Con aperto tono di sfida vengono peraltro pubblicate due lettere di replica che lo scrittore aveva chiesto espressamente di considerare private; la vicenda si conclude in tribunale.

Fin qui la polemica che in effetti, per gli eccessi di animosità, le malevoli forzature, i toni a volte apertamente diffamatori, ha finito per confermare in pieno quel che Strauss intendeva denunciare, o in ogni caso ha segnalato la forte vulnerabilità dei tedeschi su certi temi – nazione, tradizione, destra, razzismo – che continuano a costituire se non dei tabù, certamente un nervo ancora scoperto.

Ma veniamo più direttamente alla materia del *Bocksgesang* nel concreto delle sue argomentazioni e del suo linguaggio. Qui – a dispetto di tante veloci interpretazioni 'politiche' – occorre invece sottolineare preliminarmente che è assai problematico abbozzare un *résumé* di tesi, poiché si tratta di un testo di difficile lettura, fatto di blocchi separati, con repentini mutamenti di prospettiva e passaggi criptici: una struttura frammentaria in cui le singoli parti sono rotte e frammentarie al loro stesso interno, giocata su una serie di enunciati e variazioni, anticipazioni e riprese, con parole chiave che fungono da segnali di orientamento. Siamo dunque di fronte a un forte impianto retorico e ad un linguaggio altrettanto complesso e ricercato, che intreccia la denuncia secca con oscure profezie e toni misticheggianti, mescola il registro ordinario con espressioni astratte e rarefatte, conia termini e composti audaci

con un pesante gusto dell'«antico-monumentale». In sostanza, se è innegabile una certa fastidiosa vocazione apodittica che si traduce in toni spesso enfatici, è pur vero che il discorso tende – a mio parere – a restare volutamente sfuggente.

Per ragionare davvero sul «senso» del testo sarebbe allora necessaria una lettura che rendesse analiticamente conto della sua natura «costruttiva», individuandone peraltro i molteplici evidenti intrecci con l'opera drammaturgica, narrativa, saggistica di Strauss. Per ragioni di spazio devo rinunciare qui all'impresa, in qualche modo «forzare» dunque la lettura, limitandomi a mettere in luce soltanto alcuni aspetti tematici che considero in ogni caso nodi costitutivi del saggio sul piano sia dell'invettiva che della profezia.

Non si può trascurare comunque l'incipit, che punta i riflettori su un'enigmatica terza persona: «Jemand», uno che prova rispetto e ammirazione per le inestricabili trame del «Miteinander», della convivenza umana, percepite come un grandioso spettacolo che nonostante tutto continua a funzionare da sé, con tanti piccoli attori che sopravvivono con mille piccoli espedienti, «cattivi» eppure ancora disponibili alla «danza» e al «gioco» – un «organismo» spontaneo che rischia però di precipitare lasciando dietro di sé solo macerie di «corde, mani, nervi [...] reti e sogni». Credo che in questo passo, ignorato dai più, ci venga presentata la voce che pronuncerà il resto del discorso; è una sorta di biglietto da visita, bozza di autoritratto di un autore che è stato effettivamente tra gli interpreti più attenti, acuti e sensibili del tessuto sociale e delle vicende della Repubblica Federale negli ultimi decenni; una voce che rivendica dunque tra le righe la propria affidabilità e chiede ascolto in nome dei sentimenti positivi che la muovono.

E sin da queste prime battute è evidente la sensazione di vivere tra gli «ultimi», il presagio di una fine infausta, quindi il tacito proposito di lanciare un segnale d'allarme.

Come già accennato, gli strali dello scrittore si appuntano anzitutto su un sistema sociale ciecamente asservito all'*hic et nunc*, votato al fondamentalismo economico, devastato da un'opinione pubblica che irride ogni valore della tradizione, roso da una segreta forza distruttiva e autodistruttiva – una falsa democrazia di massa fatta di libertà inutili che nascondono in realtà la trappola di un regime compatto, non modificabile, improntato alla più ottusa e pro-

terva uniformità. Strauss lo chiama anche regime «telecratico»: il suo attacco più feroce è come sempre per la «condutturatura dei rifiuti», la «cloaca dei canali TV», la forma più sottile e più globale di violenza e totalitarismo che tutto sommerge nel vacuo chiacchiericcio di commentatori, mediatori e moderatori, in un infinito autoreferenziale «infotainment» che ottunde sensi e affetti, in un «bolido di buffonate» che rischia di abbattersi rovinosamente sul «piccolo pianeta dello Spirito» e trasferire sulla terra il gelo senza vita di Marte.

Un bilancio assai amaro dunque, quasi apocalittico, che diventa però a dir poco ambiguo quando lo scrittore – dando per scontato che «ci sarà guerra» tra le forze della tradizione e quelle del progresso – pare rimpiangere antichi valori come «soldato», «chiesa», «autorità» additando per di più sistemi sociali più forti del «nostro», regolati da concezioni religiose, pronti a battersi fino al «sacrificio di sangue», laddove il nostro pacifismo potrebbe voler dire soltanto addossare il conflitto sulle spalle dei figli.

Accettabili invece le sue riserve sulla nostra civiltà che «si arma» accanitamente di solidarietà e tolleranza verso orde di senza patria, trascurando di interrogarsi sulle proprie autentiche disposizioni interne; Strauss si chiede qui, ad esempio, se l'amicizia dei tedeschi per lo straniero non derivi piuttosto da un cronico «odio verso se stessi», e non sia in ogni caso pura finzione di fronte a rapporti umani ormai degradati a un livello da *talk show*, di fronte all'incapacità di vero ascolto, alla perdita di un'autentica comunicazione, quella che nasce dal senso per l'«alterità di ciascuno», non solo dello straniero. Condivisibile anche il suo sospetto che un sistema fondato sul bene supremo della ricchezza, se sarà minacciato nella ricchezza tornerà a mostrare il suo volto sterminatore; suona invece assai ingiusta – anche questo forse un inconsapevole segno di autoavversione – la grave sentenza sui tedeschi che sarebbero ancora «pronti a ogni infamia» salvo poi pentirsene.

In questo contesto si apre il lamento sulle nuove generazioni, educate ancora in un clima da dopoguerra alla «negazione» e all'«odio del padre», fatalmente forgiate dalla doppia versione dell'antifascismo prodotta nelle due Germanie: quello imposto per legge ad Est, quello morbosamente libertario ad Ovest. Anche qui, rispetto all'implicita accusa rivolta ai tedeschi – ancora una volta a

mio parere assai ingiusta – di una *Vergangenheitsbewältigung* solo di facciata, di un'insufficiente elaborazione del lutto di Auschwitz, rimane da chiedersi quanto possa aiutarci la diagnosi, peraltro certo non nuova, dei crimini nazisti come destino, dismisura della colpa, «tremendum».

È un aspetto centrale del discorso, poiché la sventura a cui allude il titolo si riferisce chiaramente in particolare a nuovi fenomeni di violenza sociale, discriminazione e xenofobia di fronte ai possenti flussi migratori di questi anni, senza dimenticare i rigurgiti di fascismo e antisemitismo in Germania, che secondo Strauss sarebbero comunque ingigantiti dai media per puro gusto della sensazione, ovviamente con effetti controproducenti. Non a caso il tema viene ripreso alla fine del saggio in cui lo scrittore, richiamando gli studi di René Girard, conclude che nazionalismo e razzismo nascono da odi antichi, si nutrono di sentimenti primordiali, sono surrogati ora puramente negativi di culti che avevano originariamente un senso sacro e riportavano l'ordine nella comunità.

Affiora qui la legittima ricerca di nuovi modelli di lettura del reale a cospetto di una civiltà che appare impotente di fronte a pulsioni arcaiche, incapace di guardare al mondo nelle sue irriducibili antinomie, incline a rimuovere le sempre vive, immutate, «disposizioni tragiche» della storia. Ma è sin troppo facile obiettare che la visione tragica invocata da Strauss potrebbe sì arricchire le nostre capacità di penetrazione del reale, ma di sicuro non aiutarci ad affrontarlo, anzi rischierebbe di sortire un effetto paralizzante o, peggio, assolutorio.

La verità è che questa estetizzazione della politica, come l'avrebbe chiamata Benjamin, serve anzitutto a soddisfare la principale istanza da cui muove tutto il ragionamento, e cioè il ripudio categorico della lezione illuminista e in primo luogo degli intellettuali di sinistra, considerati i suoi più accaniti eredi, sempre pronti a ricomporre e 'normalizzare' razionalmente ogni conflitto, pieni di «boria illuminista», fintamente sovversivi in realtà conformisti, «guardiani della coscienza», colpevoli di avere sostituito al sacro una bigotta devozione della dimensione politico-critica senza peraltro aver fatto i conti con il clamoroso fallimento della loro «escatologia profana». E tra le principali colpe Strauss annovera i guasti dell'educazione antiautoritaria, liquidando aspramente il '68 la



cui furia trasgressiva sarebbe ereditata oggi dalle barbare incursioni dei giovani neonazisti; da qui la discutibile conclusione che la molla di ogni spirito di rivolta è «l'odio brutale», anche questo – sembrerebbe – figlio dell'Illuminismo, laddove positivamente antiilluminista è il rispetto del tabù.

Anche in questo caso, e in generale, al di là di palesi contraddizioni e dell'abuso di un'astratta terminologia che risulta sovente arbitraria («Spirito», «Uomo», lo stesso «Illuminismo»), colpisce anzitutto, in un autore solitamente tanto sottile, la caduta in grossolani schematismi e semplificazioni che è possibile spiegare solo con il gusto del paradosso e con l'evidente intento provocatorio. Inoltre – a dispetto del pathos oracolistico di cui sono caricati – si ha soprattutto l'impressione di argomenti vecchi, ormai quasi cliché, a partire dalla critica dei consumi e dei media (peraltro palesemente un'eredità del pensiero di sinistra), per non parlare del processo alla ragione o peggio dell'accanimento sull'eclissi del sole socialista, che non rappresentano certo una «voce fuori dal coro», bensì corrispondono in larga misura agli umori dominanti e, quindi, paradossalmente rituffano Strauss dentro il «mainstream» tanto deprecato da cui ha sempre voluto fuggire e da cui anche qui vorrebbe metterci in guardia. Non sarà inopportuno ricordare in proposito il cosiddetto *Literaturstreit*, ovvero lo spietato processo pubblico che si celebra in questi stessi primi anni Novanta contro eccellenti scrittori dell'Est – in testa Christa Wolf – più o meno esplicitamente accusati di connivenze con tutti i misfatti del regime della ex DDR.

Il discorso di Strauss si fa ancora più problematico quando l'accento si sposta sulle alternative, ovvero sulla propria enfatica mesinscena come uomo di destra, precisando però che destra indica una «fantasia di perdita», dunque un orizzonte poetico «da Omero a Hölderlin». Destra non ha niente da spartire con la politica – insiste lo scrittore nella sua unica replica al dibattito («Der Spiegel», 18.4.1994) – ancora meno con le funeste esperienze storiche dei totalitarismi, anzi ne rappresenta l'esatto contrario, s'identifica col «tipo controrivoluzionario da Novalis a Rudolf Borchardt». Destra significa dunque 'conservazione', memoria profonda, opporre alla «dittatura del presente» la «presenza» del passato, del mito, del trascendente.

In questo senso – conclude Strauss – si dovrebbero recuperare pensieri e sentimenti educando a forme sempre più forti di dissenso che, a ben guardare, coincidono poi nella sostanza con «l'hortus conclusus» della letteratura: occorre coltivare il mondo multiforme e polivalente dell'arte contro la miserabile univocità della cultura dominante, contro i nuovi trucchi sempre più sottili e raffinati del conformismo, soprattutto senza «illusioni democratiche», dunque con una severa vita da outsider, da «heros» solitario, quasi in minime *enclaves* da specie protetta, in assoluta separatezza dalla «mas-sa».

In pratica, il ripetuto lamento di questo scrittore sulla fragilità e vanità della voce poetica nel «rumore» mediatico, il suo appello di sempre alla resistenza sia pure su postazioni perdute, si convertono qui in accenti di autoesaltazione che suonano effettivamente inauditi rispetto allo sguardo lucido, critico, disincantato, di grande realismo e rara forza ironica che conosciamo da molti suoi testi. Qui Strauss professa invece una fede, procede a chiare lettere a una sorta di risacralizzazione dell'arte, che d'altra parte chiude coerentemente il suo percorso teorico dal recupero del Romanticismo e della 'restaurazione creativa' di Borchartt già vent'anni fa fino alla più recente radicalizzazione del pensiero di George Steiner; varrà la pena ricordare in questo contesto la sua entusiastica postfazione alla versione tedesca di *Vere presenze* (ed. Hanser, 1990): *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Aesthetik der Anwesenheit* (La rivolta contro il mondo secondario. Note su un'estetica della presenza).

Il fatto è che tanto elitarismo non corrisponde però affatto alla produzione letteraria di questo scrittore, anzitutto alle sue migliori opere teatrali, ma anche a molte prose, che nascono dall'osservatorio indicato nell'incipit del saggio, si nutrono cioè proprio degli umori della «massa», dei grovigli del «Miteinander», e sono altresì ricche di discorsi «secondari» poiché, nonostante tanta furia contro l'«intelligenza critica» e la posa da poeta profeta postromantico, siamo in realtà di fronte a una testa tra le più 'intellettuali', a un autore che gioca a costruire le sue simbologie saccheggiando a piene mani tutto l'armamentario delle più recenti teorie scientifiche e filosofiche, dalla fisica all'antropologia, dalle neuroscienze alla genetica, dall'epistemologia alla cosmologia. E direi che questo stesso saggio

contribuisce in fondo al profluvio del «secondario», con l'ulteriore incongruenza del suo linguaggio criptico, volutamente contrapposto ai moduli piatti e stereotipati della comunicazione di massa, e affidato però alle pagine dello «Spiegel», con l'esito paradossale di aver dato luogo allo *scoop* di una stagione.

In ogni caso, se è vero che il concetto di destra s'identifica alla fine con la sua poetica, rimane anzitutto da chiedersi perché Strauss – in questa crociata contro l'immiserimento politico-critico dell'esistenza – abbia voluto poi forzare un discorso estetico in categorie politiche. La verità è, a mio parere, che il saggio nasce invece proprio con precise finalità squisitamente politiche, vuol dare battaglia e colpire avversari, più che ribadire l'«estetica della presenza» intende soprattutto esprimere una concezione del presente e aprirci gli occhi sui sintomi diffusi della catastrofe che pervadono il nostro mondo. E in questo senso anche Strauss si comporta alla fine da figlio dell'Illuminismo, non sa rinunciare al mandato, anzi lo esercita con spirito militante, anzi quasi militare.

Il saggio si chiude infatti circolarmente sull'inorridito presagio della tragedia non più intesa come strumento per recuperare la pienezza e autenticità dell'Essere, l'intensità dell'esperienza e dei sentimenti, bensì come concreta minaccia di nuove sciagure storiche. Il «canto del capro» torna ora in un passo che si configura come una scenetta tipica delle farse tragiche di Strauss, con due figure anonime che percepiscono d'improvviso un suono oscuro che sale come dalla cavità del mondo: il coro tragico è associato qui all'orrore di uno dei più celebri strumenti di tortura dell'antichità, alle grida delle vittime arse vive nel toro di bronzo di Falaride. L'immagine viene ripresa poi evocando una delle maschere più spaventevoli del dionisiaco, confessando cioè la paura dell'irruzione di Bromio, quando le tracce di canto esploderanno nel frastuono contenuto in quel nome che farà piazza pulita di ogni finzione e simulacro. «La realtà sanguina davvero ora»: così l'ultima battuta del testo.

Ma questo 'messaggio', se non ha senso come dichiarazione di poetica, ancora meno può funzionare politicamente, sia per gli eccessi dell'invettiva sia per le incongrue commistioni appunto con la poetica e per l'oscuro registro da vate.

Che dire allora conclusivamente del *Bocksgesang*? Pura contraddizione? O pura proclamazione provocatoria del proprio con-

servatorismo ribelle? O invece l'ingenuo tentativo di suscitare l'auspicato «Kulturchoç» contro lo scenario consolidato dell'establishment? Ma a chi può arrivare questo discorso sul canto del cigno? O sulla destra dei poeti? E non è fatto già in partenza per restare solo di pochi eletti? Che dire allora? Semplice sfogo di un moralista nella lunga tradizione letteraria del lamento sulla «pallida madre» Germania? O pura esibizione narcisistica?

Sono possibili diverse letture e probabilmente in ognuna c'è qualcosa di vero. Direi comunque che il saggio è anzitutto un ulteriore documento dell'inquieto perenne oscillare di questo scrittore tra la vocazione per «strutture bimentali», per la critica corrosiva di ogni ideologia compatta da una parte, e la ricerca di un 'pensiero forte', di una via d'uscita dall'*impasse* della «eterna commedia» dall'altra: una tensione che ha portato spesso Strauss a infierire indirettamente nelle sue speculazioni teoriche contro sostanza e spirito della sua migliore produzione letteraria.

Una cosa è certa, e cioè siamo di fronte a un autore che, nonostante l'impianto postmoderno dei suoi geniali *pastiche* letterari, ci riporta in realtà indietro all'universo dei moderni, al loro sentimento fortissimo della perdita, alla loro ansia d'assoluto. Tutto questo approda senza dubbio nel *Bocksgesang* ad esiti a dir poco problematici e respingenti; ma, come già detto, la scrittura di Strauss smentisce – grazie al cielo – da sempre le sue posizioni teoriche, facendone a tutt'oggi un insuperato ritrattista della nostra realtà, delle nostre nevrosi individuali e sociali che ha saputo ridarci magistralmente in molteplici toni, crudi o elegiaci o satirici o grotteschi, mescolando sublime e triviale, e sempre con mal dissimulata partecipazione, non esiterei a dire con tenerezza. Tra i tanti possibili esempi mi limito a ricordare qui la *pièce* messa in scena nel '93, dunque nello stesso anno del saggio: *L'equilibrio* (*Das Gleichgewicht*), centrata su piccole storie disperate di personaggi disparati, sulle loro scomposte passioni politiche o mistiche, sui loro disastri affettivi – uno smarrimento associato anche al nuovo spazio metropolitano estraneo della Berlino riunificata.

In breve, a dispetto di tanta sovraccitazione nelle reazioni tedesche, mi pare che abbia pienamente ragione Peter Stein, artefice di magistrali regie di testi di Strauss, quando alla richiesta di un commento sul *Bocksgesang* ha risposto semplicemente che è molto più

interessante occuparsi del suo teatro. E in tal senso vorrei chiudere riprendendo le conclusioni di altri miei interventi, ossia augurando a questo straordinario scrittore di continuare a prestare ascolto ai suoi personaggi e di non smentire quel «qualcuno» che apre il saggio.

Botho Strauss, nato nel 1944 a Naumburg an der Saale, drammaturgo, narratore, saggista, è tra gli autori più significativi del panorama culturale contemporaneo non solo di lingua tedesca. Ha vissuto e operato sempre a Berlino, da alcuni anni vive nello Uckermark (Mecklenburg). Tra i numerosi riconoscimenti letterari: il premio Georg Büchner (1989) e il Berliner Theaterpreis (1993). Molti i suoi testi tradotti e messi in scena in diversi paesi europei e oltre.

### **Edizione di riferimento**

*Anschwellender Bocksgesang*, in *Die selbstbewusste Nation. "Anschwellender Bocksgesang" und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, hrsg. von Heimo Schwilk und Ulrich Schacht, Frankfurt a. M./Berlin 1994, Ullstein, pp. 19-40.

### **Letteratura secondaria**

Anz, Thomas: *Sinn für Verhängnis und Opfer? Zum Tragödien-Verständnis in Botho Strauss' "Anschwellender Bocksgesang"*, in «Schiller Jahrbuch» XV (1996), pp. 379-387.

Berka, Sigrid: *Botho Strauss und die Debatte um den "Bocksgesang"*, in «Weimarer Beiträge» 2 (1994), pp. 165-178 [numero monografico su Strauss].

Braun, Michael: *"Anschwellender Bocksgesang" und die Folgen. Anmerkungen zur Botho Strauss-Debatte*, in *Die Intellektuellen und die nationale Frage*, hrsg. von Gerd Langguth, Frankfurt a. M./New York 1997, Campus, pp. 264-279.

Gazzerro Righi, Luisa: *Botho Strauss*, in *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, a cura di Lia Secci e Hermann Dorowin, Napoli 2002, ESI, pp. 115-139.

Greiner, Bernhard: *Wiedergeburt des Tragischen aus der Aktivierung des Chors? Botho Strauss' Experiment "Anschwellender Bocksgesang"*, in «Schiller Jahrbuch» XV (1996), pp. 362-378.

Margara, Marisa: *Le voci della scrittura. Itinerario narrativo e drammaturgico di Botho Strauss*, Firenze 1995, Le Lettere.

Thomas, Nadja: *"Der Aufstand gegen die sekundäre Welt". Botho Strauss*

- und die 'Konservative Revolution'*, Würzburg 2004, Königshausen und Neumann.
- Weninger, Robert: *Vom "anschwellenden Bocksgesang". Botho Strauss und die rechte Rückkehr zum Mythos*, in *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*, München 2004, Beck, pp.149-164.
- Wille, Franz: *Bekanntnisse eines Unpolitischen? Ein Briefwechsel mit Botho Strauss*, in «Theater heute» 12 (1994), pp. 1-4; seguito da Peter von Becker, *Abschied von Botho Strauss*, ivi, pp. 4-5 e dalle reazioni dei lettori nella rubrica *Leser schreiben*, in «Theater heute» 1 (1995), pp. 61-63 e 2 (1995), pp. 1-2 e 52-55.
- Zanasi, Giusi: *Botho Strauss*, in *Il Teatro tedesco del Novecento*, a cura di Marino Freschi, Napoli 1998, CUEN, pp. 337-349.





Giovanna Cermelli

PETER HANDKE, UN VIAGGIO D'INVERNO  
OVVERO GIUSTIZIA PER LA SERBIA  
(GERECHTIGKEIT FÜR SERBIEN. EINE WINTERLICHE  
REISE), 1996

*Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina* è stato pubblicato per la prima volta in due puntate, rispettivamente il 5/6/7 e il 12/13 gennaio 1996, nel supplemento di fine settimana della «Süddeutsche Zeitung». Viene presentato come il resoconto di un viaggio compiuto da Handke in Serbia a inizio novembre 1995, in coincidenza con le trattative di pace a Dayton. Il testo, come precisa l'autore, è stato steso tra il 27 novembre e il 19 dicembre, a viaggio concluso. Alla redazione del Supplemento spetta il compito di scegliere il titolo e di confezionare il testo – 85 pagine dattiloscritte – con un apparato di fotografie e di cartine geografiche, cui si aggiunge una scheda riassuntiva sulle guerre nei territori della ex-Jugoslavia. Il testo è suddiviso in quattro sezioni, intitolate *Prima del viaggio*, *Prima parte del viaggio*, *Seconda parte del viaggio*, *Epilogo*. Titolazioni in apparenza neutre, che si limitano a suddividere in segmenti spaziotemporali il percorso di Handke (due cartine corredano la prima parte del viaggio, due la seconda parte). Contemporaneamente però, nella presentazione redazionale, viene sottolineato il carattere «provocatorio, irritante e anche liberatorio» di uno scritto letterario e politico «destinato a suscitare discussioni». Provocazione e irritazione sono anticipate in effetti dal titolo bipartito scelto per lo scritto di Handke, che rappresenta anche una duplice indicazione di genere: l'appello politico-morale a favore della Serbia da una parte; il viaggio letterario, dall'altra. Una provocazione è la stessa

densità intertestuale del sottotitolo, che fa pensare ai più celebri viaggi invernali di Goethe, di Wilhelm Müller e Schubert, di Heine, rispetto ai quali si configura come una consapevole variazione in chiave minimalista (*winterlich*) e (auto)ironica.

E la provocazione, così accuratamente predisposta, non cade nel vuoto. Nessun intervento pubblico di Handke, dopo gli anni Settanta, suscita reazioni altrettanto violente e durevoli in tutte le sedi e in tutti i *media*; nessuno scritto di Handke viene sottoposto a una lettura analitica così accurata, decostruito e ricostruito frase per frase, parola per parola da lettori tanto diversi e, soprattutto, non letterati di professione ma per lo più giornalisti, commentatori politici, storici. A questa ondata di reazioni fa da contraltare l'accanimento con cui Handke ripropone il suo scritto nei mesi successivi alla prima pubblicazione: con inversione di titolo e sottotitolo (e con dedica ai redattori della «Süddeutsche»), la *Winterliche Reise* esce poco dopo presso Suhrkamp e viene riproposta poi in una silloge dal titolo complessivo *Abschied von Jugoslawien* (Congedo dalla Jugoslavia), che raccoglie anche *Abschied des Träumers vom neunten Land* (Congedo del sognatore dalla nona terra), del 1991, e *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (Postilla estiva a un viaggio invernale), del 1996. A queste pubblicazioni vanno aggiunti il ciclo di letture pubbliche tenute da Handke in varie città europee, le numerosissime interviste rilasciate dall'autore in varie sedi e l'introduzione da lui redatta per le traduzioni in lingua straniera.

La concentrazione temporale e la tempestività dell'intera operazione fanno del *Viaggio d'inverno* soprattutto un vistoso fenomeno mediatico che, abbastanza paradossalmente, ruota intorno alla rivendicazione del carattere genuino, non mediato da pre-giudizi e pre-concetti, dello sguardo soggettivo del viandante-poeta e della scrittura che da tale sguardo scaturisce. Solo questo sguardo e questa scrittura, dichiarerà poi Handke in un'intervista, possono rappresentare un effettivo contributo alla costruzione della pace.

Lo scritto è strutturato con sapiente simmetria: la prima e l'ultima parte (*Prima del viaggio* e *Epilogo*) tracciano le coordinate entro cui si colloca l'evento del viaggio e ne sottolineano la valenza di percorso conoscitivo ed esperienziale alternativo. La prima parte consiste quasi esclusivamente in una violenta critica dei *media* e del-

l'immagine delle guerre balcaniche da essi trasmessa: un'immagine falsata, semplificata, ipocrita, che individua nella Serbia l'aggressore da demonizzare. L'ultima parte è sostanzialmente una ripresa della prima in chiave però di autogiustificazione: l'autore contrappone alle procedure dei *media* occidentali non tanto e non solo il resoconto che ha appena scritto, ma il processo stesso dello scrivere, un altro viaggio («Viaggio della scrittura», *Winterliche Reise* p. 133 dell'ed. tedesca, trad. mia) intrapreso dopo aver lasciato la Serbia e – in contrasto con l'arrogante sicurezza della stampa occidentale – accompagnato da dubbi laceranti, interrogativi e continuamente rimesso in discussione. Un viaggio della memoria e della coscienza, un arduo esercizio di meditazione, come l'autore ribadisce, non un semplice diario di viaggio. In ambedue le sezioni Handke mette in scena un Sé sdoppiato: «una parte di me stesso (che continua a stare per «il tutto»)» (p. 36), che non può non condividere l'indignazione anti-serba della comunità internazionale e che non può non credere a quanto vede e a quanto legge, e «un'altra parte dentro di me (che certo non ha mai rappresentato il tutto)» (p. 38), che quasi controvoglia è indotta a negare l'evidenza e a cercare un'altra realtà «dietro lo specchio». È questa parte di sé che dà voce, in tono volutamente infantile e ostentatamente personalistico (qualcuno lo ha definito puerile), al problema politico sotteso al testo: «Chi è stato il primo ad aggredire?» (p. 34-35). E poi: «Come mi sarei comportato io, da serbo in Croazia?» (p. 35), «E, ancora una volta, come mi sarei comportato io, da serbo in Bosnia?» (p. 39). In realtà Handke ha già dato risposta da anni alla prima domanda, quella decisiva, prendendo posizione fin dal 1991 contro la “secessione” slovena, che lo ha privato della patria di elezione (in realtà la vera patria degli antenati, negata in quanto tale e recuperata viceversa attraverso le peregrinazioni e la scoperta personale dei luoghi e delle pratiche quotidiane). E a proposito della Slovenia lo scrittore additerà anche quelli che ai suoi occhi sono i veri responsabili dell'aggressione: non tanto gli sloveni, non tanto i croati (lo stesso varrà più tardi per i musulmani bosniaci), ma le potenze occidentali che avevano interesse a smembrare quanto restava della Jugoslavia dopo la morte di Tito e ad attirare nella propria orbita politica ed economica i nuovi stati. Nel *Viaggio d'inverno* le potenze occidentali non vengono menzionate se non di

sfuggita. Sicché risultano abbastanza sproporzionati sia l'attacco ai *media*, che sembrano essere qui i veri responsabili della guerra e non semplicemente strumenti di amplificazione e di manipolazione, sia la contrapposizione fra il punto di vista personale, con la conseguente assunzione di responsabilità, e il "quarto potere" minacciosamente anonimo e cinicamente irresponsabile.

Ma la «giustizia» che viene rivendicata per la Serbia non è soltanto il riconoscimento delle ragioni di una popolazione trovata improvvisamente nella posizione di minoranza perseguitata in regioni in cui da secoli conviveva con altre popolazioni. La Serbia rappresenta per Handke quanto resta dell'idea jugoslava: una formazione statale multi-etnica e multiculturale basata sul riconoscimento e la valorizzazione della diversità. E se la Slovenia, la «Geh-Heimat», costituisce notoriamente il «luogo» più massicciamente presente nella produzione narrativa di Handke, la Jugoslavia finisce col rappresentare per l'autore austriaco il sostrato mitologico che sostiene, si potrebbe dire, l'idea stessa di «luogo». Particolarmente eloquente in proposito lo schizzo *Geschichte der Kopfbedeckungen in Skopje* (Storia dei copricapo a Skopje), ripubblicato con significative modifiche nell'edizione ampliata di *Noch einmal für Thukydides* (Ancora una volta per Tucidide), del 1995: rassegna di una caotica e capricciosa, infinita molteplicità di copricapi: «E così via. Tutto il bel <e così via>. Tutto il bel <e così via>» (*Noch einmal*, p. 39). E, viceversa, nella lunga intervista pubblicata nel 1987 col titolo *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen* (Ma io vivo solo di interstizi) la Jugoslavia viene associata implicitamente all'idea di un «Reich» poetico e reale insieme, riconoscibile dall'aria di famiglia che assumono i paesaggi, le località, ma anche i più disparati oggetti quotidiani: una forma, un'impronta, uno stile peculiari (*Aber ich lebe nur*, pp. 152-158).

Si tratta in questo caso di un nodo che investe profondamente non solo la sensibilità, ma la stessa identità culturale di Handke: l'autore, austriaco di nascita ma culturalmente proiettato prima verso la Germania, poi verso il panorama internazionale, recupera con la scoperta della Slovenia non soltanto la possibilità di un ancoramento viscerale, materiale, ai luoghi, alle cose e alle persone, ma anche la prospettiva su un mondo fascinosamente composito: «il bel <e così via>», appunto. E la Slovenia – così Handke – gli vie-

ne letteralmente strappata via dal capitalismo occidentale, pronto – almeno in Austria – a ridestare e a strumentalizzare a questo scopo il fantasma dell'impero asburgico, in chiave colonialista riguardo ai paesi da ri-annettere, in chiave aggressiva e punitiva rispetto alla Serbia, già nel 1914 «responsabile» del suo crollo (*Winterliche Reise*, p. 127 s). Non a caso nel finale del *Viaggio d'inverno* Handke cede la parola al lamento-accusa di un ex-partigiano, toltosi la vita allo scoppio della guerra bosniaca, di cui viene citata la lettera di addio (p. 135).

Il viaggio in Serbia, oggetto delle parti intermedie della *Winterliche Reise*, si configura inizialmente come una visita a Caino: un viaggio verso quell'altra parte di sé che non sta per il tutto e che è destinata a fare da capro espiatorio delle colpe e delle responsabilità collettive. Diventa però quasi subito il viaggio verso un «luogo» quanto mai reale nelle sue pratiche quotidiane, nei gesti delle persone, dove persino le cose sono più concrete che altrove (la benzina, che torna a essere «risorsa del suolo», i generi alimentari sono più colorati, profumati, grossi che altrove). Il mondo esplorato da Handke è caratterizzato dalla nettezza di contorni e di colori, dalla precisione significativa dei gesti, delle parole: una densità che l'autore cerca di restituire nel suo resoconto ricorrendo spesso, consapevolmente, a effetti *kitsch*. Quasi che l'aspra bellezza e l'umanità di un mondo residuale potessero essere 'tradotte' nel linguaggio di chi sta fuori soltanto attraverso il filtro del *kitsch*. Qui (p. 110-112), e poi ancora nella *Postilla estiva*, la Serbia verrà esplicitamente contrapposta a quel «non luogo» che è diventato la Slovenia, una specie di ufficio turistico della Mitteleuropa. Il percorso del viaggiatore costruisce invece, passo dopo passo, un'Arcadia orgogliosamente triste, ma non disperata. Handke non dimentica che è l'isolamento dell'embargo a costituire questa Arcadia pre- e insieme post-capitalistica, né dimentica che oltre i confini che recintano la Serbia come una riserva c'è tutto l'orrore della guerra, dei massacri compiuti dai serbi in nome della pulizia etnica. E tuttavia sembra assecondare la fascinazione che progressivamente promana per lui straniero dalla concretezza di un mondo «altro», chiuso ma non ostile. In realtà la strategia narrativa è controllatissima fin dall'inizio. Il viaggiatore-narratore non viaggia solo, ma in compagnia di tre persone che fanno ora da testimone, ora da me-

diatore e traduttore. Importanti sono soprattutto i due compagni di viaggio serbi, entrambi emigrati all'estero e ora in visita in patria. Assecondato da queste istanze di controllo, garanti dell'autenticità delle sue impressioni e insieme tutte diversamente distanti rispetto al mondo osservato, Handke concentra tutta la sua attenzione sui dettagli (conformemente alla sua poetica degli ultimi anni) e, anzi, sollecita talvolta i compagni di viaggio a fare lo stesso: il gesto narrativo è quello di imporre a se stesso e agli altri – non ultimi ovviamente i lettori – un costante esercizio di attenzione. L'attenzione è anche e soprattutto ascolto, attesa della parola di un popolo ammutolito, troppo orgoglioso anche per difendersi.

I cardini del programma di Handke: lo sguardo libero da costruzioni ideologiche e da pregiudizi, l'attenzione al dettaglio e l'attitudine all'ascolto mostrerebbero una certa somiglianza – così è stato osservato – con il programma perseguito da Ryszard Kapuściński. Se questo è vero, di sicuro gli esiti sono diversissimi.

«Un raccontare lento, un raccontare interrogando» (Deichmann, *Noch einmal*, p. 174): così Peter Handke definisce il suo scritto nella premessa da lui redatta per le traduzioni in lingua straniera. Una sorta di ballata, intonata dall'autore/rapsodo con un ritmo che mano a mano si fa sempre più lento (p.151): così si configura il testo, sempre agli occhi di Handke, durante il ciclo di letture da lui tenute in varie città europee subito dopo la pubblicazione in volume del *Viaggio invernale*.

Non si tratta tanto di indicazioni di genere, quanto di istruzioni per l'uso: direttive o consigli che pongono vistosamente al centro dell'attenzione le strategie di lettura, i tempi e i modi dell'approccio al testo, e ad esse assegnano una funzione decisiva nella comprensione del genuino messaggio trasmesso dall'autore. Un messaggio dunque in qualche modo cifrato, almeno agli occhi dei più. E le letture pubbliche tenute dall'autore dovrebbero costituire una sorta di addestramento, una correzione necessaria della prima ricezione e insieme un avviamento a un più sottile processo di appropriazione del testo. Con il sottinteso che il "messaggio" consista proprio nell'attivazione di una diversa strategia di lettura, attenta alle pause, ai silenzi, agli interrogativi, alle parentesi più che al *plot*.

Dunque non un giornalismo di tipo nuovo, ma la dissoluzione

del resoconto giornalistico nella verità altra della parola poetica. Non a torto Adolf Muschg osserva che è contraddittorio affidare il compito di recuperare uno sguardo “innocente” a un testo pubblicato su un giornale, destinato già di per se stesso a una sola lettura. Ma non si tratta soltanto di questo. In questo caso la verità altra trasmessa dal raccontare di Handke non consiste, come sostiene l'autore, nel mettere in dubbio le pseudo-verità di comodo e nell'insinuare crepe nelle pseudo-certezze, ma nella graduale costruzione di un mito. È il mito di un «popolo» che a diritto si costituisce come tale perché «visibilmente dimora nella diaspora nella propria terra», di una collettività che ha come cemento la privazione, la recinzione obbligata, il peso della condanna del mondo. La cui colpa, in fondo, è quella di essersi negato alla globalizzazione e al capitalismo. E della formazione di questo mito sono parte essenziale i fiumi di cui è parola nel titolo. I fiumi, elemento di riferimento dei quattro segmenti che compongono il viaggio, rappresentano concretamente e simbolicamente il recinto entro cui è costretta la Serbia, il punto in cui tutte le strade si arrestano, ben lungi dall'essere essi stessi strade. In particolare tre dei quattro fiumi (Danubio, Sava, Drina) evocano la dimensione transnazionale che è andata perduta ma, ancor più, la negano alla Serbia futura. I fiumi, ancora, alludono al mare negato e disegnano così il paesaggio di un «territorio tutto interno» (*Winterliche Reise*, p.116) percorribile e descrivibile sì in ogni sua parte, ma ai nostri occhi incondito e proprio per questo, forse, tanto più inconoscibile e certo non colonizzabile: «l'enorme stanza di un orfano» (p. 129).

Il viaggio significativamente si conclude sulle rive della Drina, non lontano dal ponte protagonista del romanzo di Ivo Andric *Il ponte sulla Drina* (che Handke qui menziona “ambiguamente” come ipotesto), non lontano da Srebrenica. Qui, passo dopo passo, il viandante saggia la consistenza del confine invalicabile fra quanto ha visto ed esperito finora con i propri occhi e quanto appartiene all'«irrealtà» dei resoconti giornalistici: il fantasma della guerra, del genocidio. È questo il momento più problematico nell'intero resoconto; Handke, che ne è ben consapevole, anticipa le inevitabili proteste, affidando alla sua compagna il compito di formulare la domanda di tutti: «Alla fine non vorrai mettere in discussione anche il massacro di Srebrenica?» (p. 121). La risposta di Handke è

sfuocata: non si tratterebbe di negare il massacro, ma di comprendere come si sia potuti arrivare a tanto orrore. In realtà il problema che occupa Handke non sembra essere la ricerca delle cause, ma piuttosto la descrivibilità, la scrivibilità dell'orrore. La Drina in questo caso è il confine tra quanto si può vedere (comprendere) e trascrivere e quanto travalica le possibilità insite nella poetica del dettaglio praticata qui da Handke. E infatti le pagine della *Postilla estiva* dedicate a Visegrad e soprattutto a Srebrenica sono fra le più convenzionali, non certo diverse da alcuni fra gli articoli di giornale a Handke tanto invisì.

Le reazioni indignate suscitate dalla pubblicazione hanno investito tutti gli aspetti del testo. Sul piano politico a Handke sono state contestate inesattezze, falsificazioni, omissioni di ogni genere: più di tutto però la provocazione insita nella focalizzazione dell'attenzione sull'unica terra non toccata dalle devastazioni della guerra, negando l'evidenza di cui proprio i giornalisti hanno reso testimonianza. Ma anche la confusione – certamente voluta – fra il governo serbo e la Serbia, e soprattutto fra i serbi entro e fuori i confini dello Stato.

Sul piano letterario gli è stato rimproverato il disinvolto ricorso al *kitsch* e soprattutto la pretesa di poter offrire uno sguardo sorgivo, ingenuo (lo sguardo dell'«idiota nell'accezione greca»), ignorando il carattere mediale della stessa scrittura letteraria.

Nel 1999 è uscito presso Suhrkamp, a cura di Thomas Deichmann, un volume dal titolo *Noch einmal für Jugoslawien*, che raccoglie varie testimonianze in difesa dell'autore (o dell'editore?) e diverse interviste a Handke.

In realtà Handke non sembra aver mai voluto veramente dissipare l'ambiguità che circonda il suo scritto. Sul piano della produzione letteraria, negli anni successivi lo scrittore ha continuato a scrivere dei Balcani nei modi dell'idillio luttuoso, fino alla recentissima *Morawische Nacht* (Notte morava, 2008), perseguendo coerentemente il filone «geopoetico» (Radisch) che costituisce una costante di tutta la sua carriera. In parallelo, però, Handke ha profilato sempre più nettamente la propria posizione politica, inizialmente prudente, fino a diventare una specie di rappresentante ufficiale della Serbia all'estero. I dodici anni trascorsi dalla pubblicazione del *Viaggio d'inverno* sono stati scanditi da una serie di ge-



sti clamorosi (tra questi: la visita a Milosevic all'Aja, la partecipazione ai funerali di Milosevic, la restituzione del premio Büchner, l'adesione alla chiesa serbo-ortodossa e la consegna del premio Heine berlinese a un villaggio serbo in Kosovo). E i gesti pubblici di Handke sono sempre stati ampiamente pubblicizzati dai *media* e altrettanto ampiamente commentati dall'autore stesso, che in tutti questi casi ha mostrato di dominare perfettamente un registro molto diverso da quello adottato nella *Winterliche Reise*.

La sfasatura tra il linguaggio dell'impegno politico (o il linguaggio aggressivo dell'intellettuale che ha acconsentito a prestare la propria immagine a una causa politica) e la scrittura letteraria in Handke appare oggi tanto evidente che sembra legittimo chiedersi, *a posteriori*, in che cosa sia consistita la conclamata «provocazione» insita nel «raccontare lento, interrogando».

In definitiva il lettore trova difficoltà a sottrarsi all'impressione che l'interesse della lettura sia sostanzialmente (o compromesso) dal disagio. In questi scritti ostentatamente meta-letterari appare dominante una ricerca che, del resto, è largamente tipica di tutto Handke, fin dai tempi degli *Insulti al pubblico*: si tratta della ricerca sistematica di una provocazione che metta fin dall'inizio l'autore in una posizione di superiorità rispetto al lettore, cui rimane solo l'alternativa fra ripulsa o sottomissione. Viene da pensare che Handke miri soprattutto a costituirsi una sorta di piedestallo teorico destinato ad assicurargli *a priori* il privilegio di poter edificare una propria sfera di mitico rifugio, in larga misura autoreferenziale, contrapposta all'interessata meschinità e alle facili mascherature propagandistiche dietro cui si cela un'operazione di puro potere.

In questo voler fare parte per se stesso è forse il limite ma anche il tono autenticamente handkiano di questi scritti.

Peter Handke è nato a Griffen, in Austria, nel 1942. È considerato uno dei maggiori scrittori viventi di lingua tedesca. Dal 1966 libero scrittore, si è dedicato dapprima alla riflessione linguistica (influenzato in questo anche dal contatto con la *Grazer Gruppe* del Forum Stadtpark), indagando i meccanismi di coercizione insiti nel linguaggio e nella sua percezione in opere teatrali come *Kaspar*, 1966 e *Insulti al pubblico*, 1968. Questa ricerca passa anche per la polemica con il Gruppo 47 e la sua «letteratura decorativa». Si dedica poi a forme narrative più tradizionali, senza perdere di vista la riflessione sul linguaggio: il racconto *Prima del calcio di rigore* (1970) ne è il primo esempio, cui seguono fra le altre opere *Wunschloses Unglück* (Infelicità senza desideri, 1972), *Die Stunde der wahren Empfindung*, 1975 (L'ora del vero sentire), *Langsame Heimkehr* (Lento ritorno a casa, 1979), *Die Lehre des Sainte-Victoire* (Nei colori del giorno, 1980), *Die Geschichte des Bleistifts* (Storia della matita, 1986), *Versuch über die Jukebox* (Saggio sul juke-box, 1990), *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (Il mio anno nella baia di nessuno, 1994). Collabora con Wim Wenders alla sceneggiatura di alcuni film (*Falso movimento*, 1975; *Il cielo sopra Berlino*, 1987). È autore di saggi polemici, come *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Sono un'abitante della torre d'avorio, 1972) e *Winterliche Reise* (Viaggio invernale, 1996).

#### **Edizione di riferimento:**

*Un viaggio d'inverno ovvero Giustizia per la Serbia*, trad. di C. Groff, Torino 1996, Einaudi (*Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1996, Suhrkamp).

*Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, Frankfurt a. M. 1990, Suhrkamp (I ed. Zürich 1987, Ammann Verlag).

*Noch einmal für Thukydides*, Ergänzte Ausgabe, Salzburg und Wien 1995, Residenz Verlag.

#### **Letteratura secondaria:**

Deichmann, Thomas, *Noch einmal für Jugoslawien*, Frankfurt a. M. 1999, Suhrkamp.

Haslinger, Adolf u.a. (Hrsg.), *„Abenteuerliche, gefahrvolle Arbeit“* (Hand-

- ke-Symposion Salzburg 2002), Stuttgart 2006, Heinz.
- Herzinger, Richard, *Flucht aus der Politik. Deutsche Intellektuelle nach Srebrenica*, in «Merkur» 50, 5 (1996), pp. 375-388.
- Schöning, Matthias, *Ist der Autor kein Medium? Medienkritik und Serbienengagement Peter Handkes*, in «Juni. Magazin für Literatur und Politik» 32 (2000), pp. 159-169.
- Zülch, Tilman (Hrsg.), *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit*, Göttingen 1996, Steidl.



Gerhard Friedrich

W. G. SEBALD, LUFTKRIEG UND LITERATUR, 1999

Fast ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Sebalds Züricher Vorlesungszyklus als Aufsatz scheint es unmöglich, sich mit ihm von der von ihm ausgelösten Debatte getrennt zu befassen. Mehr noch: die Reaktionen auf die Vorlesungen (1997), sowohl in Form veröffentlichter Kritik als auch von persönlichen Zuschriften an den Autor, waren derart massiv und unmittelbar, dass sie Sebald dazu bewegten schon dem 1999 veröffentlichten Text eine "Nachschrift" beizufügen. «Die von den Züricher Vorlesungen ausgelösten Reaktionen verlangen noch nach einer Nachschrift» (*Luftkrieg und Literatur*, S. 81). Das heißt nichts anderes, als dass schon dem in Buchform erschienen Text *Luftkrieg und Literatur* eine erste Phase seiner Wirkungsgeschichte eingeschrieben ist. Sebald, dessen *Luftkrieg* gemeinhin als einer die Debatten um "deutsche Opfer" und "deutsches Leid" im 2. Weltkrieg (gut dokumentiert von Lothar Kettenacker in *Ein Volk von Opfern?*) auslösenden Schlüsseltexte angesehen wird, nimmt in seiner "Nachschrift" (die immerhin ein Drittel des Gesamttextes ausmacht) Distanz zum Opfergestus vieler Zuschriften – «Es ist schwer, die Art der Deformation zu definieren, die in solchen Retrospektiven fortwirkt» (S. 97) –, verweist auf die deutsche Kriegsschuld und betont, «dass auch die tatsächlichen Pionierleistungen im Bombenkrieg – Guernica, Warschau, Belgrad, Rotterdam – von den Deutschen vollbracht wurden» (S. 120). Er schließt mit der Erinnerung der Bombardierung Stalingrads seitens der deutschen Luftwaffe:

Und wenn wir an die Brandnächte von Köln und Hamburg und Dresden denken, dann sollten wir uns auch in Erinnerung rufen, dass be-

reits im August 1942 die Stadt Stalingrad, die zu jenem Zeitpunkt wie später Dresden von Flüchtlingsströmen angeschwollen war, bombardiert wurde von zwölfhundert Fliegern, und dass dort während dieses Angriffs, der Hochgefühle auslöste unter den am Ufer stehenden deutschen Truppen, vierzigtausend Menschen ihr Leben ließen (S. 120).

Danach scheint klar, dass es Sebald weder um eine Relativierung der historischen Rolle Deutschlands im 2. Weltkrieg ging, noch darum, einen Erinnerungskult um "das deutsche Opfer" zu initiieren. Und doch hat sein Text in seiner Wirkung dazu beigetragen, dass sich in den nachfolgenden Jahren eben diese Phänomene in Deutschland entwickeln konnten.

Im übrigen sieht Sebald in seiner "Nachschrift" in den Reaktionen auf seine Vorlesungen deren Hauptthese bestätigt, eben dass das «Ausmaß der während der letzten Jahre des zweiten Weltkrieges erfolgten Verheerung der deutschen Städte» (S. 11) «im kollektiven Bewusstsein [...] weitgehend ausgeschlossen geblieben» (S. 12) ist und vor allem in der deutschen Nachkriegsliteratur keinen adäquaten und proportionalen Ausdruck gefunden hat.

Gerade dieser Hauptthese wurde in den darauffolgenden Jahren von Vielen und teils auch gut dokumentiert widersprochen – hier sei, ohne näher auf das Thema eingehen zu können, vor allem auf Volker Hage, *Zeugen der Zerstörung*, verwiesen. Den quantitativen Gesichtspunkt betreffend kann Hage und können auch weitere Arbeiten nachweisen, dass literarische Veröffentlichungen zum Thema Luftkrieg/Bombardierungen keinesfalls so selten waren (und sind) wie Sebald unterstellte.

Zusammenfassend: in einem breiten positiven Publikumsecho auf seinen Text als Würdigung des "deutschen Opfers" sah Sebald sich eher missverstanden und reagierte mit Distanz und einer gewissen Abwehr – er registriert einen «leicht paranoiden Zug (in) viele(n) Leserbriefe(n)» (S. 96). Seitens der professionellen Kritik wurde seine Hauptthese die Nachkriegsliteratur betreffend zumindest teilweise widerlegt, und – vor allem – in der internationalen Kritik wurde Sebalds Begriffswahl in der Wertung der Bombardierungen als «in der Geschichte bisher einzigartige Vernichtungsaktion» (S. 12) eine Nähe zu nationalsozialistischer Terminologie unterstellt, verbunden mit dem Vorwurf in der Übertragung

einer aus dem Bereich des Holocaust kommenden Lexik auf "deutsches Leid" dieses der "Vernichtung" der Juden und anderer «minderwertiger Rassen» gleichzusetzen oder zumindest anzunähern (Seidel Arpaci, *The Discourse of "German Suffering"*, S. 165). Abgesehen davon, dass Sebalds Sprachgebrauch hier tatsächlich wenig sensibel ist und Empfindlichkeiten verletzen kann, bleibt jedoch zu überlegen, welche spezifische Konnotation sein Begriff von "Vernichtung" im Kontext dieses Aufsatzes erhält.

Soweit betrachtet scheint die bisherige Wirkungsgeschichte von *Luftkrieg und Literatur* eine eher unglückliche aus Missverständnissen, Widerlegungen und Ablehnung – auch seitens des Autors gegenüber einem großen Teil der Publikumsreaktionen – zu sein. In all diesen Friktionen erscheint der Aufsatz jedoch als untrennbar mit den Kontroversen innerhalb der im letzten Jahrzehnt in Deutschland wabernden Opferdebatte verknüpft. Dazu hat vor allem auch beigetragen, dass er zunehmend – sowohl kritisch als auch zustimmend – als eine Art Vorläufer und Wegbereiter von Jörg Friedrichs *Der Brand* gelesen wird. Friedrichs Wertung der alliierten Luftangriffe als militärstrategisch eigentlich unsinnige Akte von Barbarei, seine tatsächliche Übertragung der «Sprache des Unmenschen» auf Durchführung und Folgen des alliierten Luftkriegs, in dem die Bomberbesatzungen als «Einsatzkommandos» und Luftschutzkeller als «Krematorien» präsentiert werden, wird häufig – mehr oder weniger explizit – auf Sebalds fünf Jahre vorher gehaltene Züricher Vorlesungen rückübertragen.

Wer es nicht weiß, den wird nun auf das Äußerste überraschen, dass der konzeptionelle Kern der Züricher Vorlesungen schon 1982 unter dem Titel *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung* veröffentlicht wurde. Die Übersetzungen des Titels von *Luftkrieg und Literatur* ins Englische und Italienische zeichnen diesen Entstehungszusammenhang nach: *On the Natural History of Destruction* und *Storia naturale della distruzione*.

Schon hier zeichnet sich das Paradoxon ab, dass der scheinbar untrennbar mit der deutschen "Opferdebatte" des letzten Jahrzehnts verknüpfte Text einem dieser zeitlich fernen Entstehungszusammenhang entspringt. Es sei daran erinnert, dass Anfang der 80er Jahre die Zeit der Stationierung sowjetischer Mittelstrecken-

raketen (SS-20) und des Nato-Nachrüstungsbeschlusses war, und die Friedensbewegung in Westeuropa die Katastrophe eines Atomkriegs und der "Vernichtung" aller menschlicher Zivilisation fürchtete. Aus diesem Entstehungszusammenhang gelesen – und auch der Titel der "Urfassung" verweist mit den Thematisierungen des Übergangs von Geschichte in Naturgeschichte und der Möglichkeit einer "Endzeitästhetik" auf diesen Verallgemeinerungsgrad des Diskurses – muss Sebalds Wertung des Luftkrieges als «in der Geschichte bisher einzigartige Vernichtungsaktion» verstanden werden als dessen Denunzierung als Vorboten drohender Apokalypse, der möglich gewordenen Selbstvernichtung der menschlichen Zivilisation und Gattung überhaupt und nicht als gesondertes Klagen um "deutsches Leid". Die Stellung von Sebalds Aufsatz in dieser Debatte könnte am ehesten mit der Funktion des Katalysators für eine chemische Reaktion verglichen werden: er ermöglicht sie, geht aber keinesfalls in sie ein, bleibt ihr äußerlich.

Dass Sebald durchaus keine patriotischen Gefühle umtreiben, zeigt folgende, sich von Deutschland als politischem Subjekt deutlich distanzierende Bemerkung – die eigenartiger Weise sowohl den zustimmenden als auch kritischen Interpreten Sebalds als Vertreter des "Opferdiskurses" entgangen zu sein scheint:

Vielleicht ist es nicht verkehrt, an diese Zusammenhänge [die psychische Energie zum Wiederaufbau aus dem von allen gehütetem Geheimnis «der in die Grundfesten unseres Staates eingemauerten Leichen», G. F.] gerade jetzt zu erinnern, da das zweimal bereits gescheiterte großeuropäische Projekt [die beiden Weltkriege, G. F.] in eine neue Phase eintritt und der Einflussbereich der D-Mark – die Geschichte hat eine Art, sich zu wiederholen – ziemlich genau so weit sich ausdehnt wie im Jahr 1941 das von der Wehrmacht besetzte Gebiet (S.21).

Das «Geheimnis», das Tabu um die Bombentoten wird hier als wesentliche Voraussetzung dafür angesehen, dass eine verhängnisvolle Kontinuität deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert auch in der Gegenwart – mit anderen Mitteln – sich fortsetzen kann. Vereinfachend: sich dem Ungeheuerlichen nicht zu stellen ermöglicht ein scheinbar forsches: «Weiter so wie vorher».

Was aber ist für Sebald das "Ungeheuerliche"? Es ist – wie



schon im Titel der "Urfassung" angedeutet – das Ende der Geschichte, das im extremen Grad der Vernichtung deutscher Städte aufscheint wie ein Menetekel und das wie die unheilvolle Schrift an der Wand seine Zeichen setzt, die lesbar werden im Übergang komplexer Phänomene, die auf Geschichte und Zivilisation verweisen, wie Städte, Verkehrswege, aber auch menschliche Körper, in das einfachere System natürlicher Abläufe. Im Wesentlichen handelt es sich um Prozesse der Involution, Dekomposition, Entropie der Geschichte. So wird prosperierende Natur im zerstörten Kulturraum zum Zeichen des drohenden Endes menschlicher Zivilisation überhaupt. Auf Zivilisationsschutt grünende und blühende Vegetation wird zum Unheilsboten, der in höherem Maße terrorisiert als englische Bombergeschwader. Sebald zitiert aus Heinrich Böll, *Der Engel schwieg*:

«Es war eine botanische Frage. Dieser Trümmerhaufen war nackt und kahl, rohe Steine, frisch gebrochenes Mauerwerk [...] nirgendwo wuchs ein Gräschen, während anderwärts schon Bäume wuchsen, reizende kleine Bäume in Schlafzimmern und Küchen». Stellenweise ist in Köln bei Kriegsende das Trümmergelände schon verwandelt durch das dicht auf ihm wuchernde Grün – wie «friedliche ländliche Hohlwege» ziehen die Straßen sich durch die neue Landschaft dahin. [...] Ja, in Hamburg blühten im Herbst 1943, wenige Monate nach dem großen Brand, viele Bäume und Büsche, insbesondere Kastanien und Fliederstauden, ein zweites Mal (S. 50).

Große Beachtung gibt Sebald auch allen Symptomen der Dekomposition, wie Leichengruch und der massenhaften Präsenz aasfressender Tierarten wie Schmeißfliegen, Würmer und Ratten. Zerstörung und Vernichtung erscheint als schon subjektloser Naturprozess, und er stellt die zentrale Frage:

oder ist nicht diese (die Zerstörung) vielmehr das unwiderlegbare Exempel dafür, dass die gewissermaßen unter unserer Hand sich entwickelnden und dann anscheinend unvermittelt ausbrechenden Katastrophen in einer Art Experiment den Punkt vorwegnehmen, an dem wir aus unserer, wie wir so lange meinten, autonomen Geschichte zurücksinken in die Geschichte der Natur? (S. 79).

So meint die von Sebald so oft eingeforderte «Naturgeschichte der Zerstörung» – an der auch die Literatur teilzunehmen hätte – die Beschreibung der Zerstörung als Prozess, in dem «der Mensch» progressiv seine Subjektrolle, d. h. Handlungsfähigkeit und Deutungshoheit, verliert; die «Naturgeschichte» beschreibe demnach genau den Punkt an dem die vom Menschen ausgelöste Katastrophe seiner Kontrolle entgleitet und er als Gegenstand unter Gegenständen selbst Teil der Naturgeschichte wird. Das betrifft «natürlich» in gewisser Weise jeden individuellen Tod («und zu Staub wirst du werden»). Große – historisch verursachte – Zerstörungsprozesse als Momente von Naturgeschichte zu begreifen bedeutet allerdings sie als Schritte zum Gattungstod – und nicht nur als Summe individueller Tode – zu beschreiben. Da bleibt die Frage offen: wer soll diese «Naturgeschichte» noch schreiben – und für wen?

Die Wertung der Katastrophen als vorweggenommenes «Experiment» lässt eben noch einen vagen Hoffnungsspielraum offen, die definitive vermeiden zu können, wenn nur ihr wahrer Charakter rechtzeitig erkannt und beschrieben wird. Dafür, dass das möglich ist, nennt Sebald einige Beispiele, vor allem: Heinrich Böll, *Der Engel schwieg*, Hans Erich Nossack, *Der Untergang* und Alexander Kluge, *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*. Was Sebald an ihnen hervorhebt, worin sie sich für ihn von anderen positiv unterscheiden, das ist – nach dem oben Ausgeführten konsequenterweise – ihre, der des Naturwissenschaftlers ähnliche Distanz dem Beschriebenen gegenüber, Konkretheit und Präzision, Emotionslosigkeit und der Verzicht darauf erklären und verstehen zu wollen, was noch menschlich/historisch scheint, es aber im Kern nicht mehr ist und sich insofern allen traditionellen Erklärungsmustern entziehen muss. (Genau das zu versuchen wirft er einem großen Teil der deutschen Nachkriegsliteratur vor. Eher dies, als ein völliges Verschweigen).

Kluge blickt hier im wörtlichen wie im metaphorischen Sinn von einer übergeordneten Warte hinab auf das Feld der Zerstörung. Die ironische Verwunderung, mit der er die Tatsachen registriert, erlaubt ihm die Einhaltung der für jede Erkenntnis unabdingbaren Distanz (S. 79-80).

Was bleibt ist unverständliche «otherness», bestenfalls Groteskes, aber sogar das ist im Grunde schon der Versuch zu assimilieren, was nicht assimilierbar ist. So werden nach Sebald auch Augenzeugenberichte zu «sprachlichem Leerlauf», einem automatischen Weiterlaufen von sprachlichen Konventionen, in denen sich die traumatische Grenzerfahrung von nicht-Assimilierbarem nicht niederschlagen kann.

Dieses irgendwie Unwahre der Augenzeugenberichte entsteht aber auch aus den stereotypen Wendungen, derer sie sich vielfach bedienen. Die in ihrer extremen Kontingenz unbegreifliche Wirklichkeit der totalen Zerstörung verblasst hinter einschlägigen Formulierungen wie «ein Raub der Flammen», «verhängnisvolle Nacht», [...], «die Hölle war los» [...]. Ihre Funktion ist es, die über das Fassungsvermögen gehenden Erlebnisse zu verdecken und zu neutralisieren (S. 34).

Es bedarf eines «künstlichen Blicks» (S. 35), der die konkrete und sachliche Dokumentation des Schreckens (z. B. einen medizinischer Bericht über die Verfassung von Schrumpfleichen) und vor allem auch Bildmaterial, das auf Unsagbares verweist, montiert aus der Fiktion der Perspektive einer «übergeordneten Warte» – und die wäre nichts anderes als die Antizipation des Endes aller Geschichte. Die kann nur äußerst «künstlich» sein – und in diesem Sinne eine genuine Aufgabe für «Kunst» – da sie dem menschlichen Gehirn wohl so unmöglich ist wie die Antizipation des eigenen Todes. Es kann sich nur um Vorstellungen, um Metaphern des Gattungstodes, des Verschwindens des Subjekts im Übergang in Naturgeschichte handeln, um die Vermittlung einer Ahnung, um Warnung vor größter Gefahr.

Ein eindrucksvolles Bild der sich aller Begreifbarkeit entziehenden Dimension gibt der von Sebald häufig zustimmend zitierte Nossack in seinem Bericht (1948) über den großen Luftangriff auf Hamburg (1943):

Was uns umgab, erinnerte in keiner Weise an das Verlorene. Es hatte damit nichts zu tun. Es war etwas anderes, es war das Fremde, es war das eigentlich Nicht-Mögliche. Im Norden Finnlands gibt es vor Frost erstarrte Wälder. Wir hatten ein Bild davon in unserer Wohnung hän-

gen. Aber wer denkt dabei noch an Wald? [...] Gewiss, es ist etwas da, sogar mehr, als wenn es nur ein Gerippe wäre, aber was bedeuten diese Zeichen und Runen? Vielleicht ist es die unausdenkbare Umkehrung des Begriffes Wald? (*Der Untergang*, S. 45).

Am ehesten das Auffinden von Momenten des Paradoxen und Grotesken in der zertrümmerten Zivilisationswelt lässt das Aufeinandertreffen von unvereinbaren, völlig inkompatiblen Dimensionen ahnen. Dabei ergibt sich das Groteske aus der Fortführung einer «Normalität» im Verhalten der beobachteten Individuen im Umfeld des apokalyptischen Raums, die darauf verweist, dass sie über keine adäquaten Verhaltensmuster für die sie umgebende Wirklichkeit verfügen. Dies liegt natürlich nicht an ihrer mangelnden «Lernfähigkeit», sondern daran, dass sie sich in einer schon «nachmenschlichen» Welt, inmitten von schon in Naturgeschichte zurücksinkenden Zivilisationsresten bewegen, die sie nicht mehr dechiffrieren können. Zweimal erwähnt Sebald die von Kluge beschriebene Situation der «erfahrenen Kino-Fachkraft» Frau Schrader, die sich bemühte «die Trümmer bis zum Beginn der 14-Uhr-Vorstellung beiseite zu räumen» (S. 74), da «“die Verwüstung der rechten Seite des Theaters [...] in keinem sinnvollen oder dramaturgischen Zusammenhang mit dem vorgeführten Film” stand» (S. 74).

Winfried Georg Max (W. G.) Sebald. Geb. 18. Mai 1944 in Wertach/Allgäu, gest. 14. Dezember 2001 bei Norwich/Großbritannien. Stationen: Studium in Freiburg und Fribourg; 1968 Magister; ab 1970 Universitätsdozent; ab 1986 Professor für Literaturwissenschaft in Norwich. Stirbt 2001 bei einem Autounfall in England. Auszeichnungen/Preise: 1997 Berliner Literaturpreis, Heinrich Böll-Preis, Mörike-Preis der Stadt Fellbach; 2000 LiteraTour Nord, Joseph Breitbach-Preis, Heinrich Heine-Preis; 2001 (posthum) Bremer Literaturpreis; 2002 (posthum) Literaturpreis des National Book Critics Circle. Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985), *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), *Schwindel. Gefühle* (1990), *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* (1991), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995), *Logis in einem Landhaus. Autorenportraits über Gottfried Keller, Johan Peter Hebel, Robert Walser u.a.* (1998), *Austerlitz* (2001), *Campo Santo. Prosa, Essays* (2003).

### Zitierte Ausgaben

*Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München/Wien 1999, Hanser (ed. it.: *Storia naturale della distruzione*, Milano 2004, Adelphi).

*Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, in «Orbis litterarum» 37 (1982), S. 345-366; jetzt in *Campo Santo*, hrsg. von Sven Meyer, München/Wien 2003, Hanser, S. 69-100.

### Sekundärliteratur

Baumgart, Reinhard: *Das Luftkriegstrauma der Literatur. W. G. Sebald entdeckt eine neue deutsche Gedächtnislücke*, in «Die Zeit» 29.4.1999.

Busch, Walter: *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale*, in «Cultura tedesca» 29 (2005), pp. 7-32.

Busch, Stefan: *Anmerkungen zu W. G. Sebalds Luftkrieg und Literatur*, in «Glossen. Eine Internationale Zweisprachige Publikation zu Literatur, Film und Kunst in den deutschsprachigen Ländern nach 1945» 17 (2003), S. 18-35.

- Calzoni, Raul: *Walter Kempowski, W. G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasion di Prato 2005, Campanotto.
- Calzoni, Raul: «My field of corn is but a crop of tears». *W. G. Sebald e la Storia naturale della distruzione*, in «Links» 5 (2005), pp. 135-139.
- Forte, Dieter: *Menschen werden zu Herdentieren. Dieter Forte über W. G. Sebalds "Luftkrieg". Thesen und eigene Erinnerungen an die Bomben*, in «Der Spiegel» 5.4.1999, S. 220-223.
- Fuchs, Anne: «Die Schmerzensspuren in der Geschichte». *Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln-Weimar-Wien 2004, Böhlau.
- Hage, Volker: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a. M. 2003, Fischer.
- Huysen, Andreas: *On Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature about the Luftkrieg*, in «LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik» 124 (2001), S. 72-90.
- Kettenacker, Lothar (Hrsg.): *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940-1945*, Berlin 2003, Rowohlt.
- Nossack, Hans Erich: *Der Untergang*, Frankfurt a. M. 1971, Suhrkamp.
- Schulte, Christian: *Die Naturgeschichte der Zerstörung. W. G. Sebalds Thesen zu "Luftkrieg und Literatur"*, in «text + kritik» 158 (2003), S. 122-135.
- Seidel Arpaci, Anette: *The Discourse of "German Suffering" and Sebald's "Luftkrieg und Literatur"*, in «German Monitor» 67 (2007), S. 161-179.

Hans-Christian Stillmark

WOLFGANG HILBIG, LIEBER LORD CHANDOS, 2002

Als sich Hugo von Hofmannsthal's Einleitung für das neue Jahrhundert, sein *Brief* an Lord Chandos, in seinem Erscheinen zum hundertsten Male jährte, hatte die Redaktion des Feuilletons der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» die Idee, heutige Autoren um ein Schreiben an den Lord zu bitten. Wie Hubert Spiegel, der Literaturchef der FAZ, formulierte, drückte Hugo von Hofmannsthal mit seinem *Brief* vom 18. Oktober 1902 neben einer individuellen Entwicklungskrise ein "Epochengefühl" aus, das immer noch andauere. Wie würden heutige Autoren 100 Jahre nach dem *Brief* den Diskurs fortführen, worin beständen die Anknüpfungs- und Abstoßungspunkte eines dergestalt fortgesetzten Dialogs? Was würde im Kontinuum bestehen bleiben, in dem sich die Schriftsteller sozusagen selbst die Stimmen erteilen? Waren es die Ambitionen als Geschichtsschreiber, das Spiel mit dem Formenvorrat der Literaturgeschichte, die souveräne Herrschaft über den "Prunk der Worte" oder die Wortgewalt des Ausdrucks über das Verstummen und den Stimmverlust, was sich den Kolleginnen und Kollegen Hofmannsthal's ein Jahrhundert später aufdrängte? Eines war klar, wie Hubert Spiegel als Initiator dieses Unterfangens schnell herausfand:

So unterschiedlich die Briefe auch ausgefallen sind, von Friederike Mayröcker bis Felicitas Hoppe, von Brigitte Kronauer bis Thomas Hürlimann, von Ilse Aichinger bis Louis Begley, eines ist ihnen gemeinsam: Sie alle kündeten davon, dass der Brief, den der junge Hugo von Hofmannsthal am 18. Oktober des Jahres 1902 in den Briefkasten der Weltliteratur warf, seine Empfänger auch heute noch erreicht und berührt (*Lieber Lord Chandos*, S. 35).

Als erster Autor der Gegenwart antwortete der damals frisch gekürte Büchner-Preisträger Wolfgang Hilbig auf Hofmannsthals *Brief* und sein Beitrag soll auch im Mittelpunkt folgender Ausführungen stehen. Hilbig betitelte seinen Text mit der Überschrift *Aufruf zum Widerstand. Warum wir dem Zerfall trotzen müssen*. Er hob damit eine ganz bestimmte Seite des *Chandos-Briefes* hervor und stellte seinen Traditionsbezug in originärer Weise aus. Zunächst setzte Hilbig seine Antwort zu seinem fiktiven Adressanten ins Verhältnis und gab zu bedenken: «eine ernstliche Antwort auf einen hundert Jahre alten Brief kann es nicht geben». Allerdings räumte er ein, er wolle seine Zeilen «dennoch in das Irgend- oder Nirgendwo einer fernen Sternenwelt [...] senden, auch wenn ich nicht einmal ihre Richtung weiß. Möge der Zufall meine Worte lenken...». Ohne sich lange mit diesen Erwägungen aufzuhalten, fand er aber schnell eine Verbindung zu Hofmannsthals *Brief* und setzte im Stile des Lord Chandos seine Gegenposition:

Mein Fall ist, in Kürze, eben derjenige, den Sie beschrieben haben: Es sei Ihnen die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. – Mit einem Unterschied: Es ist mir nie gelungen, eine solche Fähigkeit zu erlangen. Ich bin aufgewachsen mit dem Verlust dieser Fähigkeit, ich bin beinahe ohne die Fähigkeit geboren (*Aufruf*, S. 37).

Wie diese ungeheuerliche Selbstbezeichnung zu verstehen ist, erläutert Wolfgang Hilbig unmittelbar darauf. Wohl gemerkt, er geht mit seiner Behauptung über das Skandalon, das seinerzeit Hofmannsthals Gewährsmann befahl, hinaus. Gingen dem Lord die sprachlichen Operationen von Abstraktionen und Generalisierung im Hinblick auf die Bildung von kohärenten Urteilen nicht mehr über die Zunge – die Metapher der «modernden Pilze» fasst diesen Verlust in sprachlicher Hinsicht (wie sonst) äußerst prägnant –, so benennt Hilbig hier (s)einen Geburtsfehler von pathologischem Rang. Am Rande sei dies noch bemerkt: auch hier wuchert die analoge Paradoxie, dass der beklagte Verlust der Sprache den Autor nicht daran hindert, seine Ansichten, Meinungen und Positionen nicht nur wohl formuliert, sondern auch in stilistischem Glanz vorzutragen weiß. Beide Autoren bewegt scheinbar das gleiche Phänomen: die unzureichende Sprache. Einerseits scheitert diese



an der Komplexität der Wirklichkeit und auf der anderen Seite vermag sie den komplexen inneren Gehalt des kommunizierenden Subjekts, das heißt des erlebnisbezogen bezeichnenden und bewertenden Menschen nicht zum Ausdruck zu bringen. Und doch gibt es einen wesentlichen Unterschied und der liegt beim Autor Wolfgang Hilbig bereits mit dem Tage seiner Geburt beschlossen.

Am 31. August 1941, an meinem Geburtstage, wurde durch das deutsche Polizeibataillon 320 in der Stadt Minkowzy eine Erschießung durchgeführt, es wurden Juden erschossen, die Zahl der Gemordeten belief sich auf 2200 Männer, Frauen und Kinder (Ebd.).

Die Ermordung der 2200 Unschuldigen überschattet die Geburt, der Tod triumphiert scheinbar von Anfang an hämisch über das Leben – eine Konstellation, die Hofmannsthal nicht unvertraut ist, man denke an seine frühen Einakter (*Der Tor und der Tod; Tod des Tizian*), an das spätere *Große Salzburger Welttheater* oder an das *Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, dem er den Namen *Jedermann* gab. Wiederum zieht aber Hilbig den Würgegriff seiner Konstellation enger, indem "seine" Getöteten nicht einer Fiktion oder dem Arsenal der Literaturgeschichte entstammen. Hilbigs Tote sind seiner Wirklichkeit und zwar dem Tage seiner Geburt entnommen, sie sind damit ein Begleitmoment seines ganzen späteren Lebens. Es ist bekannt, dass Wolfgang Hilbig ohne seinen Vater aufwachsen musste, denn dieser – ein deutsches Schicksal – kehrte nicht mehr aus dem schrecklichen Kriege heim. Es wäre für Hilbig ein Leichtes gewesen, hier die Verantwortlichkeit seines Vaters für Geburt und Tod anzuklagen und so auf eine schreckliche familiäre Tragödie zu verweisen, die in seiner Generation nahezu die Normalität verkörperte. Hilbig kennzeichnete aber seinen Chandos-Konflikt in einer noch tiefer schneidenden und verschärften Variante:

Hätte mich die Vorsehung, die sich aller möglichen Unwägbarkeiten bedient, nur zwanzig Jahre früher zur Welt gebracht, so wäre ich womöglich einer jener schönen, blonden und blauäugigen Männer geworden, welche blutbesudelt, lachend und besoffen, an Untaten teilnahmen, die sie hernach ableugneten und die noch heute allzu oft gelegnet werden (Ebd.).

Indem Hilbig sich nun selbst in die Phalanx der Mörder einreihet, indem er sich auf die Seite der deutschen Täter stellt, tritt Hilbig aus der Konformität des gewöhnlichen Habitus heraus. Dort, wo es üblich ist zu leugnen und zu lügen, kann der späte Nachfahre des Lords nicht schweigen. Ja, es ist ihm nicht einmal möglich, die Statistik der Untaten und des Völkermords lesend zu ertragen:

[...] ich konnte das Buch, das für fast jeden Tag der Monate August und September des Jahres 1941 ähnliche Massenerschießungen auflistet, nicht zu Ende lesen, ich konnte es nicht zusammenhängend lesen, ich warf es beiseite, hob es wieder auf, blätterte weiter, wahllos, ich riß mir die Brille vom Gesicht, die mir den Dienst zu versagen schien; es war meine Denkkraft, die mir versagen wollte. [...] Ich kann mir die ungeheure Zahl 2200 getöteter Menschen nicht zusammenhängend vorstellen, aber ich muß davon wissen, damit der schwache Widerstandswille in mir nicht zum Erliegen kommt, denn es ist der Wille eines einzelnen, eines, der auf sich selbst zurückgeworfen ist (Ebd.).

Ähnlich wie Philipp Chandos, der zu seinem Töchterchen nicht mehr zu sprechen in der Lage ist, vermag auch Wolfgang Hilbig seiner Tochter nicht ohne Schuldgefühle gegenübertreten. Er beschreibt, dass er sich heute als ein Mörder fühlt, nachdem er sie über Nacht verlassen hatte und wie ihm seine Sprache bei seinen hoffnungslosen Rechtfertigungsversuchen entgleitet. War Hofmannsthals Lord noch um seine Formulierungskräfte gebracht worden und somit unfähig zu weiterer schriftstellerischer oder publizistischer Produktion, so ist Hilbig, der keine fiktionale Lordschaft bemüht und sich unverstellt als Wolfgang Hilbig zu erkennen gibt, zusätzlich um seine rezeptiven Fähigkeiten gebracht. In seinem parallel verfassten Roman *Das Provisorium* lässt Hilbig den Protagonisten, der an der Hilbig'schen Biographie enggeführt wird, zwei Bücherkisten mit sich durch die verschiedensten Wohnungen innerhalb des damals noch geteilten Deutschlands transportieren. Die Kisten tragen die Aufschrift "Holocaust" und "Gulag". Sie wachsen in ihrem Inhalt ständig an und die Romanfigur vermag es nicht, auch nur ein Buch wirklich zu lesen. An anderer Stelle, einer Umfrage der Zeitschrift «Die Zeit» nach dem jeweiligen Jahrhundertbuch von Prominenten, bekannte Wolfgang Hilbig, dass das seine Alexander Solschenizyns *Archipel Gulag* sei und er bezeich-

nete es als eine Handvoll Wahrheit, die unser mühsam erlerntes Denken von Grund auf in Frage stellt. Jedoch: «Da, wo ich lebe, weiß ich niemanden, der so denkt wie ich...» (Ebd.) Diese Erkenntnis macht einsam und so ist es auch kein Wunder, dass Hilbig die Differenz, die ihn von den anderen absondert, sehr deutlich benennt:

Die Menschen, die ich reden höre, bedienen sich fließender Sätze, sprechen in logischer Abfolge, geben ihrer Freude oder auch ihren Verstimmungen, erstaunlich sicheren Ausdruck, sie verstehen, was sie sagen, und lassen andere an ihrem Verständnis teilhaben, auf das sie vertrauen: Ich kann das nicht und vielleicht, Mylord, habe ich es nie gekonnt (Ebd.).

Dieses Eingeständnis lässt vermuten, dass sich die von Chandos und Hilbig unterschiedene übrige Menschheit nicht um die Abgründe zwischen Sprache und Welt, Sein und Bewusstsein kümmert. Operational vollziehen sie das, was Hilbig als "Zerfall" kennzeichnet. Und es ist dies der Zerfall der Erde, der ihn umtreibt:

Die Erde teilte sich auf in zwei ... oder auch in drei... hauptsächlich aber in zwei miteinander zerfallene Teile, die sich auf unerhörte, auf noch wahnwitzigere Weise mit erneutem Krieg bedrohten, und zwischen diesen Weltteilen irrte ich umher, und in keinem davon gelang es mir, zu einem Ausdruck von Zusammenhängen zu finden (Ebd.).

An früheren Orten und Gelegenheiten, noch näher konfrontiert mit den Lügen, die ihn in seiner DDR-Zeit umgaben, sprach Hilbig noch von seinem Tun unter dem Leitbild der "Entwicklung". Es war sein Verständnis einer schriftstellerischen Arbeit, die die von der Lüge zernichtete Wirklichkeit unmöglich machen sollte. Später musste er feststellen, dass diese Lügen den modernen Zivilisationen inhärent sind, dass sie gleichermaßen die nach dem Zusammenbruch des "realen" Sozialismus bestehende Welt konstituiert hatten. Ein Prozess der Ernüchterung und ein tiefe, existentielle Krise zeigt sich daher in dieser Antwort an den Lord. Aus heutiger Sicht muss konstatiert werden, dass Wolfgang Hilbig hier das Anwachsen einer für ihn letztlich unhaltbaren Position bereits beobachtete:

Ich würge mir Abstraktionen aus der Kehle, die nichts erklären, entschuldige mich mit der Literatur, in der ich mich versuchte und die mir wichtig gewesen, aber gleich darauf schließe ich den Mund, bin keines erlösenden Wortes mächtig und starre in die Leere, die in mir zunimmt wie eine ausgebrannte dunkle Wüstenei (Ebd.).

Es zeigt sich hier nicht nur eine Pose, die ausgestellt wird, um den Nachweis zu erbringen, ein sensibler schöpferischer Mensch zu sein, ich verstehe dieses Bekenntnis vielmehr als tiefgreifenden Ausdruck einer tatsächlichen Schreibkrise, die den Autor seinerzeit befallen hatte. Gewiss, es entstand nach dem *Provisorium* noch die eine oder andere Erzählung, auch ein Band mit Gedichten, die aber, wie der Autor versicherte, lange schon in der Schublade lagen. Es wuchs dagegen in Hilbig eine Krebserkrankung, die ihn innerlich zerrütten und der er schließlich im Juni 2007 erliegen sollte. Schreiben, dies war sein Credo, gleichbedeutend mit seiner Antwort an den Lord, war Hilbigs Beitrag gegen den Zerfall. Wenn er den Zerfall der Erde nicht aufhalten konnte, so war es der Zerfall der Literatur, dem er sich mit seiner Arbeit entgegen warf. Vor seinem Tode befragt, womit er sich beschäftige, bekannte er, er verfasse nur noch Gespenstergeschichten. Erzählungen über Wesen also, die ihre menschliche Qualität gegen ein Wiedergängertum eingebüßt hatten, die aber dennoch tauglich erschienen, Zeugenschaft ihres Autors von seinem Kampf gegen den Zerfall abzulegen.

Hugo von Hofmannsthal, geb. 1. 2. 1874 Wien, gest. 15. 7. 1929 Rodaun bei Wien. Schriftsteller, einer der bedeutendsten österreichischen Dichter seiner Zeit. Bereits als Gymnasiast war er mit bemerkenswerten Dichtungen hervorgetreten und schrieb in den 90er Jahren Gedichte und lyrische Dramen, die seinen frühen Ruhm als gewandter Ästhet begründeten. Er gab 1899 die vorgesehene Universitätslaufbahn als Romanist zugunsten des Schriftstellerberufs auf. Einen Höhepunkt seiner frühen Schaffensperiode markierte 1902 der Prosatext *Ein Brief*. In seinen späteren Werken bemühte er sich um die Erneuerung der antiken Tragödie und des mittelalterlichen Mysterienspiels. Eine lebenslange Freundschaft verband Hofmannsthal mit Richard Strauss, zu dessen Opern er als kongenialer Partner die Libretti verfasste. Mit zahlreichen kulturpolitischen Aufsätzen und Reden zu den Problemen der Zeit und zur Stellung des Dichters in der Gesellschaft übte Hofmannsthal eine tiefgreifende Wirkung auf die österreichische Identität aus. Auch als Herausgeber und insbesondere mit seinem Welttheaterprojekt, von dem heute die Salzburger Festspiele Zeugnis geben, wirkte Hofmannsthal nachhaltig auf die europäische Kulturgeschichte ein.

### **Zitierte Ausgabe**

*Ein Brief*, in *Sämtliche Werke*, Band 31, Frankfurt a. M., 1975 ff., Fischer, S. 45-53.

Wolfgang Hilbig geb. 31.8.1941 Meuselwitz, gest. 2.6.2007 Berlin. Lyriker und Prosaist. Verkörperte wie kein anderer den Arbeiter, der sich zum Schriftsteller entwickelte und war gleichzeitig in der DDR ein vom Staat verfemter und ausgegrenzter Autor. Sein Schreiben sucht Anschluss an die Romantik und versucht sie mit der Moderne zu verbinden. Seine hell-sichtigen Apokalypsen beschreiben das Scheitern allzu forschen Fortschrittsglaubens und machtgeleiteter Herrschaftsstrukturen. Sein Protest gegen Bevormundungen jeglicher Art machte ihn zum Repräsentanten und zum Gewährsmann seiner Generation.

**Zitierte Ausgabe**

*Lieber Lord Chandos (1) Aufruf zum Widerstand. Warum wir dem Zerfall trotzen müssen*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 19. Juli 2002, Nr. 165, S. 37.

**Sekundärliteratur**

Hilbig, Wolfgang: *Das Provisorium*, Frankfurt a. M. 2003, Fischer.

Spahr, Roland; Spiegel, Hubert; Vogel, Oliver (Hrsg.): *„Lieber Lord Chandos“*. *Antworten auf einen Brief*, Frankfurt am Main 2002, Fischer.

Stillmark, Hans-Christian: *Im ohnmächtigen Halluzinationsrausch der „Entwirklichung“ - Negative Synästhesie in Wolfgang Hilbigs „Beschreibung II“* in *Sinestesia: percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, a cura di Lia Secci, Anna Fattori, Leonardo Tofi, Perugia 1999, Edizioni Scientifiche Italiane, S. 233-246.

Spiegel, Hubert: *Lieber Lord Chandos. Schriftsteller antworten auf Hugo von Hofmannsthal's epochemachenden Brief*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 18. Juli 2002, Nr. 164, S. 35.

Maria Anna Massimello

CHRISTOPH HEIN, MA QUEL FOLLE LO IMPEDISCE  
(ABER DER NARR WILL NICHT), 2004

1. *La scrivania di Goethe e i ciliegi in fiore*

Visitando da ragazzo la casa di Goethe, Christoph Hein rimase colpito – così ricorda – soprattutto dallo studio del poeta, che gli parve addirittura più moderno di quello di Bertolt Brecht: accanto alla scrivania troneggiava infatti un pluteo con parecchi volumi aperti in consultazione simultanea, e nella stanza non mancavano tavoli per copisti e collaboratori. Ben lontano dunque dalla stanzetta isolata e schermata da ogni rumore e contatto umano, lo studio di Goethe era un luogo insieme privato e pubblico, intimo e sociale, nel quale egli poteva creare permeato dallo spirito del tempo; costituiva una sorta di «officina» dell'anima, in cui erano all'opera diverse sinergie.

Questo ricordo biografico emerge dal volume *Aber der Narr will nicht. Essais* (2004), un'antologia di scritti e discorsi concepiti come un *work in progress*, anch'essi al confine tra il personale e il sociale, in cui anche il cronista Hein si lascia permeare dallo spirito del tempo, si potrebbe dire dall'*anima mundi*, e vi interagisce esponendosi, quale soggetto di opinione, più apertamente che nelle opere letterarie e teatrali. Un testo in cui la funzione dell'intellettuale si profila come un'istanza morale, quasi come un compito a diventare un «sismografo» della società (Gwosc, *unstrittig*, p. 13). Del resto, un tratto specifico di questo scrittore è stato e rimane il puntare il dito contro le pecche della società del passato e del presente, tematizzando le omissioni e le falsificazioni degli storiografi e insieme le manipolazioni della stampa. Per quest'ultimo aspetto

si può tener presente, ad esempio, il recente romanzo *Nella sua infanzia, un giardino* (*In seiner frühen Kindheit ein Garten*, 2004), in cui Hein indaga sulla strana morte di un giovane militante della Raf, avvenuta durante uno scontro a fuoco con la polizia, e denuncia le connivenze di certa magistratura col potere politico.

A differenza delle altre raccolte antologiche ora ripubblicate in Germania dall'editore Suhrkamp e non ancora tradotte in Italia, questa silloge presenta soltanto testi relativi al decennio immediatamente successivo alla riunificazione, nell'arco temporale che va dal 1992 al 2002: discorsi d'occasione, *laudationes*, necrologi, interviste, articoli apparsi sul settimanale «Der Spiegel» e in «Freitag», la rivista «oriental-occidentale» di cui egli è stato coeditore sino al 2006. Si tratta dunque di scritti relativi a eventi contingenti (per esempio l'attentato alle torri gemelle) che mantengono un'impronta di spontaneità e di immediatezza che ci rende più vicino l'animo dello scrittore e rivela aspetti inediti del suo percorso biografico. Li si può leggere anche in quest'ottica di ricerca dell'umanità dell'autore, del suo essere *Mensch*.

La raccolta si apre non a caso con il discorso *Über mich* (A proposito di me), tenuto da Hein nel 1992 in occasione del suo ingresso nella Deutsche Akademie für Dichtung und Sprache, quasi per ricordare il pensiero dell'illuminista Buffon, secondo cui la verità del testo letterario va colta come verità personale dell'autore, poiché lo stile dello scrittore è la sua biografia, come si legge in un passo di *Öffentlich arbeiten*:

La questione del materiale e della realtà che sono a disposizione di uno scrittore è la questione del materiale e della realtà che lo scrittore è personalmente. Lo stile è l'uomo, ha detto Buffon, e noi aggiungiamo: la materia è l'autore stesso. [...]

La mia materia me la trovo negli occhi e negli orecchi, la porto sotto la pelle, tanto in profondità essa è penetrata in me. Si tratta come sempre della pagliuzza presente nel nostro occhio, della spina che portiamo nel cuore. Anche la letteratura futura [...] sarà autobiografica, sarà un'autobiografia non privata, ma personale, non rappresentativa eppur tuttavia sociale. Affermazioni di individui [...] nel mondo, di un mondo che faccio mio a seconda delle mie conoscenze, capacità e atteggiamenti, di quel mondo che sono io. La materia è l'autore stesso (*Öffentlich arbeiten*, p. 35, trad. mia).



In queste pagine è dunque possibile scoprire l'autore Hein pervaso da profonda empatia con la natura e interesse per la musica, seguirne la passione di bibliofilo, coltivata sin dalla giovinezza quando a Lipsia, studente squattrinato, era sempre alla ricerca del libro raro e prezioso da aggiungere alla sua collezione (*Aber der Narr*, p. 101), oppure l'interesse per il teatro shakespeariano che lo porta a rincorrerne nel mondo i vari allestimenti. Non mancano anche spunti di tenera elegia nel ricordo di Christiane, la compagna, sceneggiatrice e regista, prematuramente scomparsa nel 2002 e nella commemorazione di grandi «maestri» quali, per esempio, Benno Besson, Heiner Müller, Arno Schmidt e di amici come Thomas Brasch e l'editore Unseld.

Fra i molteplici temi, trattati con la graffiante ironia e l'inclinazione al paradosso tipici di Hein, è di particolare interesse la riflessione sul ruolo della letteratura e dello scrittore-intellettuale nella nuova realtà della Germania unificata, a partire cioè dal 1989. Siamo infatti in un periodo in cui gli scrittori della ex-Rdt, cercando di definire la specificità del loro contributo alla cultura tedesca, s'interrogano sulle possibilità di una nuova definizione del rapporto fra etica ed estetica ed elaborano una riflessione sul passato, quasi una seconda *Vergangenheitsbewältigung* non meno sofferta di quella postbellica.

Hein ha salutato la “svolta” senza soverchie illusioni rispetto al futuro, e mantiene tuttora una certa distanza nei confronti di coloro che – come ad esempio Volker Braun ed Helga Königsdorf – rimpiangevano i valori dello Stato socialista e si sentivano defraudati del ruolo “eroico” di avanguardia pedagogica che li metteva in un certo senso su un piedestallo in quanto voce critica capace di creare identità e di aprire le coscienze. D'altro canto egli si è astenuto anche da facili recriminazioni contro un regime ormai defunto di cui aveva a suo tempo apertamente denunciato la censura e i sistemi di controllo sulla stampa e di limitazione della libertà individuale, così come ha evitato un'adesione acritica ai modelli economici e culturali del mondo occidentale. Se nel celebre discorso tenuto nell'Alexanderplatz il 4 novembre 1989, pochi giorni prima della caduta del Muro, Hein parlava delle «mani sporche, dello sporco Occidente» (*Die fünfte Grundrechenart*, p. 194, trad. mia) e preconizzava una «terza via», un sistema politico lontano sia dal

socialismo reale che dal capitalismo occidentale, anche in questi scritti denuncia l'atteggiamento di spietata durezza del capitale, che dà valore solo all'efficienza e al profitto (*Aber der Narr*, pp. 92 sgg.). Prendendo spunto dalla decisione governativa di tagliare i fondi per le orchestre dell'ex-Rdt presenti in gran numero sul territorio della Turingia e della Sassonia (una ogni quaranta chilometri), Hein si slancia in una benjaminiana apologia delle cose inutili (cfr. *Angelus novus*, p. 154, dove Benjamin parla delle cose belle che il collezionista sottrae alla «schiavitù dell'essere utili»), ossia non monetizzabili, ribadendo che rientra tra le caratteristiche della specie umana non accontentarsi del semplice soddisfacimento dei bisogni primari: «Abbiamo bisogno di qualcosa di più, di un extra, che ci renda preziosa la vita. Abbiamo bisogno del ricambio delle stagioni, di amore, musica, poesia», scrive in *Von dem lebenswichtigen Nutzen der Kirschblüten* (Dell'utilità vitale dei ciliegi in fiore). Prendiamo esempio dai giapponesi, dice Hein, che viaggiano una settimana intera attraverso il loro paese per seguire passo passo la fioritura dei ciliegi:

Sono fiori di particolare bellezza, che per pochi giorni riempiono d'incanto tutto il paese, sbocciano su piante che non daranno mai frutto, perché impiegano tutta la loro energia nella fioritura e non produrranno un'unica ciliegia, dunque non sono utili e incantano giapponesi e turisti solo per pochi giorni l'anno. Cerchiamo di non essere barbari con noi stessi e di rispettare questi fiori inutili (*Aber der Narr*, p. 98, trad. mia).

Senza di essi (Hein allude qui metaforicamente anche alla poesia, all'arte e alla letteratura) la vita risulterebbe pressoché intollerabile.

## 2. *Follia creativa o distruttiva: chi sono i veri «Narren»?*

Christoph Hein condivide a tale proposito la *Weltanschauung* decisamente pessimistica di altri scrittori della ex-Rdt quali ad esempio Christa Wolf, la quale spesso sostiene che «viviamo in un mondo alla rovescia», in una *verkehrte Welt*, e parla della nostra «insaziabile smania di ottenere sempre maggiore ricchezza e benessere

nel consumo», smania che ci porta a distruggere il nostro ambiente vitale (Finger, «*Wir leben verkehrt*», p. 51). Oltre alle riflessioni sul denaro come unico generatore di valori nella società attuale per cui una cosa non è più giusta, santa o bella, ma solo utile (cfr. *Das Geld ist nicht der Gral*, in Hammer, *Chronist ohne Botschaft*), troviamo sinistre profezie sul futuro dell'umanità, per esempio nel saggio su Arno Schmidt: «La nostra società si muove nella direzione di un assoluto livellamento dei valori spirituali e di ogni cultura». Questo livellamento che potrebbe anche essere democratico e consentire a tutti l'accesso alla cultura e all'informazione è in realtà «diametralmente opposto» agli ideali della rivoluzione francese: «L'illuminismo non soltanto significò l'uscita da uno stato di minorità, che si avvertiva come colpevole, ma costituì anche un bastione di cultura e di istruzione, di scienza e creatività, un saldo bastione contro la marea che avrebbe appiattito ogni differenza e che sarebbe inevitabilmente seguita alla democratizzazione» (*Aber der Narr*, p. 62).

Anche uno dei pilastri più importanti della nostra cultura, quello dell'alfabetismo, verrà presto a cadere, perché inutile in una società incentrata sul divertimento fine a se stesso e sul consumo ossessivo, e sarà a poco a poco sostituito dal neo-analfabetismo:

Rimpiazzare la cultura con la mera industria del divertimento non è soltanto espressione democratica di una generica uguaglianza, ma può essere una misura efficace di lungimiranza politica, per ottenere la quiete sociale. In seguito alla globalizzazione dell'economia, infatti, nei prossimi dieci anni troverà impiego nella produzione soltanto un quinto della popolazione attiva; si dovranno dunque compiere notevoli sforzi per tener calmi i restanti quattro quinti della gente. La società dovrebbe quindi mantenere in stato di quasi totale incoscienza, per tutta la vita, dalla giovinezza alla vecchiaia, le persone diventate inutilizzabili, i cittadini non più sfruttabili sul piano lavorativo. Se essi infatti acquisissero consapevolezza della loro situazione, la spinta a uscire dallo stato di minorità diverrebbe così forte da costituire una minaccia per la pace sociale di quell'unico quinto che è attivo (p. 62).

L'industria del divertimento, di cui già adesso vediamo il proliferare a macchia d'olio (dalla tivù spazzatura, allo sport ridotto a mero spettacolo, dai viaggi in pillola, da consumare nei weekend, ai vari metodi di stordimento e ottundimento per i giovani), ci farà quin-

di perdere di vista la nostra identità e i nostri valori personali. Per questo la vera letteratura non troverà posto nelle liste dei bestseller e neanche sugli scaffali delle librerie (p. 62). La letteratura infatti crea identità e produce una sorta di iniziazione. Crea nell'individuo un'organizzazione di base della personalità in cui troveranno posto le successive esperienze, azioni e conoscenze. Essa è dunque a modo suo rivoluzionaria perché nel mondo attuale l'identità non è più richiesta, afferma Hein, è anzi d'ostacolo al consumismo, per cui dovremmo essere tutti interscambiabili. Nella *Wegwerfgesellschaft*, la società dell'usa e getta, infatti, possedere una forte identità personale può ridurre notevolmente la disponibilità, l'adattamento, l'assimilazione, l'omologazione dell'individuo di fronte al potere (*Prägungen*, in *Aber der Narr*, p. 34).

Nel Discorso che Hein tenne all'inaugurazione della Fiera del libro di Francoforte, nel 1994, si trovano considerazioni caustiche, ma intrise di profonda malinconia rispetto al destino dei buoni libri. Il mondo editoriale occidentale non si sporca più le mani, come i regimi del passato, nel bruciare o mettere all'indice i libri "pericolosi", quelli che fanno pensare e creano consapevolezza, ma molto più semplicemente li annega in un mare di pubblicazioni inutili dove è difficile che i messaggi critici abbiano una buona diffusione o vengano notati dai recensori, che peraltro sono i primi – a detta di Hein – a non leggere più i libri interamente perché sono sommersi di lavoro e si limitano a scorrerne le pagine in maniera «trasversale» (p. 33). «Sulla scomparsa del lettore – scrive Hein – potremmo anche consolarci facilmente a livello elitario: è sempre stata, infatti, una minoranza a interessarsi della tenace memoria della letteratura», ma ora anche le élite che occupano i posti chiave dell'industria e della politica non leggono più: «una settimana lavorativa di sessanta o settanta ore non lascia spazio per la lettura» (p. 33) e la cosa è molto inquietante.

Come dovrà allora porsi lo scrittore di fronte a un presente dominato dalle tecniche dell'immagine che portano a un nuovo alfabetismo? Christoph Hein affronta questo tema nello scritto del 1996 da cui prende nome la raccolta, «*Ich hielte gern Friede und Ruhe, aber der Narr will nicht*» («Vorrei starmene quieto e in pace, ma quel folle lo impedisce»), rifacendosi alla figura di Tersite, il greco deforme e scurrile che riveste nello shakespeariano *Troilo e Cres-*

*sida* il ruolo del *fool*, che è un paria della società, ma può stare a contatto coi potenti e spiattellare a tutti la verità, prendendosi in cambio anche tante botte. «*Narr*» è l'epiteto con cui Tersite apostrofa Aiace, uno dei condottieri greci all'assedio di Troia, che lo picchia perché offeso dalle sue parole e non lo lascia stare in pace. Il *Narr* ottuso e potente, di cui Tersite denuncia spensieratamente la protervia e la propensione all'ira e alla violenza, si rispecchia d'altro lato nella lucida follia di Tersite stesso, intesa da Hein simbolicamente come libertà di uscire dagli schemi e dai facili conformismi, libertà dalla paura di perdere privilegi perché non c'è nulla da perdere, libertà di andare – insomma – sempre controcorrente. Il *Narr* non è tanto il don Chisciotte, il «cavaliere dalla triste figura» di cui Hans Mayer disse una volta: «Indica avanti verso il futuro, puntando lo sguardo all'indietro» (cit. in *Aber der Narr*, p. 144). Si allude qui piuttosto a uno scambio di ruoli: se gli intellettuali possono svolgere il ruolo di buffoni di corte, i veri folli sono i potenti che impediscono ai loro sudditi di vivere in pace.

Hein fa presente che ogni governo, sia esso una dittatura oppure una democrazia, invita i cittadini a impegnarsi per realizzare i grandi ideali, per dedicarsi alle questioni d'interesse comune, e sostiene ironicamente di aver avuto “fortuna” perché, prima ancora che fosse in condizione di domandarsi seriamente se e come impegnarsi nella società, lo Stato della Rdt gli comunicò che non dava alcun valore alla sua collaborazione e anzi gli vietava di proseguire gli studi. Hein (nato nel 1944) frequentò perciò dal 1958 al 1961 il ginnasio a Berlino ovest e riuscì a conoscere, per così dire dall'interno, entrambi i sistemi politici. Quell'esperienza giovanile gli insegnò a mantenere poi per tutta la vita una sana diffidenza nei confronti di qualunque potere politico, a dire dei «no» (p. 12), a resistere alle insidie della seduzione, che è «la vera violenza», perché dall'amore non siamo quasi mai in grado di difenderci, di mantenere la nostra autonomia critica. Agli intellettuali è richiesta proprio la capacità di riconoscere la propria indipendenza, in una parola di «mantenere distanza» dalle seduzioni del potere:

Stare in sella al cavallo vincente, incedere a fianco del vincitore, scorgere nella nuvola un cammello, una donnola o una balena a seconda della convenienza parrebbe essere oggi il più comune credo giornali-

stico per battere la concorrenza. Un simile dovere per l'intellettuale non esiste affatto. Lui è tenuto invece a esprimere la sua verità quand'anche vada contro corrente, a rivelare le proprie esperienze quand'anche contraddicano lo spirito del tempo, ogni opportunismo politico, il consenso generale e addirittura la realtà tangibile incontestabile (*Aber de Narr*, p. 132).

La «follia» dell'intellettuale è dunque vicina alle radici della creatività. Essa consente di oltrepassare il confine della normalità e del conformismo attraverso la pratica sovversiva e spiazzante del linguaggio, che si sottrae alle procedure d'identificazione e di normalizzazione del testo (si veda anche il discorso su Arno Schmidt, tenuto il 13 ottobre 1997), tanto che la parola si fa pericolosa e può assumere la valenza di una «macchina da guerra». Gli scrittori non riescono certo a eliminare l'arsenale delle armi, dice Hein citando Max Frisch, ma possono almeno far saltare in aria, scompaginare l'«arsenale delle frasi» (p. 136) impiegate sui vari fronti per alimentare la guerra. Un compito – questo – che tuttavia, per la letteratura intesa come distacco e infrazione della norma, si prefigura sempre come un atto provvisorio. A giudizio di Hein, infatti, il lavoro del distacco, della presa di distanza resta sempre e incessantemente da ricominciare «altrove».

Christoph Hein, nato nel 1944 a Heizendorf (ora in territorio polacco), è cresciuto nella cittadina di Bad Dübén, nei pressi di Lipsia. Dal 1958 al 1961 ha studiato a Berlino ovest, ma dopo la costruzione del Muro rimase a Berlino est, dove si è mantenuto facendo vari lavori, tra cui il cameriere e il libraio, prima di diventare attore, giornalista e assistente alla regia di Benno Besson alla Volksbühne. Ha conseguito la maturità alla scuola serale nel 1964. Dal 1967 al 1971 ha studiato filosofia e logica a Lipsia e a Berlino e in seguito ha scritto testi teatrali per la «Volksbühne», romanzi, novelle e libri per ragazzi. Dal 1979 ha scelto di dedicarsi all'attività letteraria e saggistica. Dal 1998 al 2000 è stato il primo Presidente del Pen-Club tedesco riunificato. Ha ricevuto molti premi letterari, tra cui il prestigioso Heinrich-Mann-Preis (1982) e – in Italia – il Grinzane Cavour (2002). Attualmente vive a Berlino. Tra le sue opere di finzione si ricordano: *Der fremde Freund* (*L'amico estraneo*, 1982), *Horns Ende* (*La fine di Horn*, 1985), *Der Tangospieler* (*Il suonatore di Tango*, 1989), *Exekution eines Kalbes und andere Erzählungen* (*Esecuzione di un vitello*, 1994), *Von allem Anfang an* (*Fin da principio*, 1997), *Willenbrock* (*Willenbrock*, 2000), *Landnahme* (*Terra di conquista*, 2004), *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (*Nella sua infanzia, un giardino*, 2005), *Frau Paula Trusseau* (2007). La produzione saggistica comprende: *Öffentlich arbeiten* (1987), *Als Kind habe ich Stalin gesehen* (1990), *Die fünfte Grundrechenart* (1990), *Die Mauern von Jerichow* (1996), *Der Ort. Das Jahrhundert* (2003). Tra i testi teatrali si ricordano: *Cromwell und andere Stücke* (1981), *Passage* (*Passage*, 1988), *Die Ritter der Tafelrunde und andere Stücke* (1990), *Randow* (1995), *Die Stücke: Bruch; In Acht und Bann; Zaungäste; Himmel auf Erden* (1999).

### **Edizioni di riferimento**

*Aber der Narr will nicht. Essais*, Frankfurt a. M. 2004, Suhrkamp.  
*Öffentlich arbeiten. Essais und Gespräche*, Berlin und Weimar 1987, Aufbau (Neuausgabe: Frankfurt a. M. 2004, Suhrkamp).

### **Letteratura secondaria**

Albrecht, Terrance: *Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins*, Frankfurt a. M. 2000, Lang.

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Christoph Hein*, «text + kritik» 111 (1991).
- Baier, Lothar (Hrsg.): *Christoph Hein: Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a. M. 1990, Luchterhand.
- Benjamin, Walter: *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus novus*, Torino 1995<sup>2</sup>, Einaudi.
- Cambi, Fabrizio: *Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werke Christoph Heins*, in *Die Literatur der DDR. 1976-1986*, a cura di Anna Chiarloni, Gemma Sartori, Fabrizio Cambi, Pisa 1988, Giardini, pp. 79-86.
- Id.: *Passato e presente: il confronto estetico e ideologico nell'opera di Christoph Hein*, in «Lingua e letteratura» VI (1988), pp. 135-141.
- Clarke, David: *Diese merkwürdige Kleinigkeit einer Vision: Christoph Hein's Social Critique in Transition*, Amsterdam 2002, Rodopi.
- Finger, Evelyn: «Wir leben verkehrt», Interview an Christa Wolf, in «Die Zeit» 44, 25.10.2007, p. 51.
- Gwosc, Detlef: «...unstrittig ist die Schädlichkeit der Literatur und des Lesens». *Der Publizist und Redner Christoph Hein*, in *Christoph Hein in Perspective*, cit., pp. 11-25.
- Hammer Klaus (Hrsg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*, Berlin und Weimar 1992, Aufbau.
- Jackman, Graham (ed.): *Christoph Hein in perspective*, Amsterdam 2000, Rodopi.
- Niven, Bill; Clarke, David (ed.): *Christoph Hein*, Cardiff 2000, University of Wales Press.
- Zekert, Ines: *Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption*, Frankfurt a. M. 1993, Lang.







Trieste, 17 ottobre 2008

Cara Anna,

avrei tanto voluto essere anch'io, con un mio piccolo contributo, in questo volume che ti dice l'amicizia, l'affetto, la stima e la gratitudine di amici, colleghi e allievi che hanno avuto la fortuna di lavorare con te o vicino a te e quindi in qualche modo di vivere insieme a te. Avrei voluto farlo per l'amicizia che ci lega da tanto tempo, fin da quando, ricordi, facevi la sorvegliante durante il mio esame o meglio il mio concorso per diventare assistente a Torino, e poi per molti anni gli incontri, discussioni, collaborazioni, anche come è giusto occasioni di dibattito e di dissenso, insomma di vita. In questo momento non sono in grado di partecipare a questo volume per te con un, come suol dirsi, ancorché modesto "contributo scientifico". Non ho nessuna ricerca aperta in corso, dalla quale poter anticipare una parte organica e coerente con un qualche risultato e non ho la possibilità, per varie ragioni personali, di accingermi, nei tempi richiesti per la consegna, a una ricerca degna di questo nome, magari limitata, circoscritta e modesta, ma comunque qualcosa di reale. Potrei, come si fa talora in questi casi e come anch'io talora ho colpevolmente fatto, riutilizzare o riciclare qualcosa di già scritto, con quelle apparenti modifiche che consentono di spacciarlo per qualcosa di nuovo, ma che in realtà non ne fanno qualcosa di nuovo. Mi sembrerebbe inutile, non degno né di te né di me né dello slancio così affettuoso e sincero di tanti che è alla base di questo volume. Ti posso dunque soltanto dire che vorrei essere presente almeno come assente giustificato sul piano scientifico, ma più che presente sul piano dell'affetto, dell'amicizia, di una resistenza ormai, ahimé e per fortuna, lunga che ci ha visti percorrere un cammino vicino.

Ti abbraccio

Claudio Magris



## TABULA GRATULATORIA

Elena Agazzi	Frank Hörnigk
Eva Banchelli	Therese Hörnigk
Ljiljana Banjanin	Rolf-Peter Janz
Paola Barberis	Tiziana Lain
Eugenio Bernardi	Barbara Lanati
Paolo Bertinetti	Chiara Lombardi
Anna Braver	Monica Lumachi
Franco Buono	Lorenzo Massobrio
Renata Buzzo Margari	Mariangela Mosca
Rita Calabrese	Giorgio Pestelli
Anna Maria Carpi	Donatella Ponti
Marco Castellari	Maria Teresa Prat Zagrebelsky
Melita Cataldi	Virginia Pulcini
Paolo Chiarini	Maria Luisa Ricaldone
Lucia Cinato	Roberto Rizzo
Michele Cometa	Alberto Rizzuti
Carmen Concilio	Roberto Rosselli Del Turco
Daniela Dalla Valle	Gian Enrico Rusconi
Enrico De Angelis	Lia Secci
Arnaldo Di Benedetto	Tullio Telmon
Vittoria Dolcetti Corazza	Carla Vaglio Marengo
Giuseppe Farese	Consolina Vigliero
Fulvio Ferrari	Alessandro Vitale Brovarone
Giuliana Ferreccio	Maria Giovanna Zini
Lucetta Fontanella	Sergio Zoppi
Marino Freschi	
Renato Gendre	
Anna Maria Giachino	
Fedora Giordano	Luciano Zagari, <i>in memoriam</i>



## INDICE DEI NOMI

- Adenauer, Konrad: 370, 389.  
Adorno, Theodor W.: 47, 56, 65, 144, 146, 151, **173-182**, 198, 199, 200, 211, **227-236**, 253, 263, 270, 282, 283, 294, 297, 311, 312, 317, 323, 329, 337, 344, 410.  
Aerenthal, Alois Lexa von: 51.  
Agostino di Ippona: 308.  
Aichinger, Ilse: 459.  
Alessandro Magno: 168.  
Alsheimer, Georg W.: 366.  
Amann, Paul: 33.  
Améry, Jean: **325-336**, 410.  
Anders, Günther: **191-202**.  
Andersch, Alfred: 239, 241, 242.  
Andersen Nexö, Martin: 86.  
Andrić, Ivo: 443.  
Aragon, Louis: 144, 146.  
Arendt, Hannah: 200, 215, 222, **301-308**, 325.  
Aristofane: 104.  
Aristotele: 112, 225, 253, 383.  
Attila: 168.  
Auerbach, Erich: 313.  
Baader, Andreas: 366, 367, 371, 375.  
Babel', Isaak: 86.  
Bachmann, Ingeborg: **261-268**, 326, 377, 383, 384, 402, 402.  
Bachmann, Josef: 372.  
Baioni, Giuliano: 204, 207, 209.  
Balázs, Béla: 294.  
Barbusse, Henri: 86.  
Barnouw, Dagmar: 270.  
Barrie, James Matthew: 154, 156, 158.  
Bartsch, Jürgen: 373.  
Baudelaire, Charles: 47, 143, 146, 149, 151, 197.  
Bauer, Felice: 11, 18.  
Bauman, Zygmunt: 309.  
Bazin, André: 294.  
Becher, Johannes R.: 86, 126.  
Becker, Jurek: **407-414**.  
Beckett, Samuel: 178, 196, 199, 265, 266.  
Beethoven, Ludwig van: 331.  
Begley, Louis: 459.  
Benedikt, Moritz: 54-56.  
Benjamin, Hilde: 85.  
Benjamin, Walter: 8, **41-48**, 64, 65, 72, 89, 116, 125, **143-152**, 174, 180, 198, 200, 235, 253, 264, 267, 281, 284, 308, 340, 428, 470.  
Benn, Gottfried: 126, 143, **203-214**, 263, 340.  
Berardinelli, Alfonso: 272.  
Berg, Alban: 180, 235.  
Bernhard, Thomas: 330, 402, 419.  
Bernstein, Eduard: 21.  
Bertram, Ernst: 6.  
Besson, Benno: 469, 475.  
Bichsel, Peter: **337-346**.  
Biermann, Wolf: 413.  
Bloch, Ernst: 47, 64, 69, 72, 77, 151, 174.  
Bloom, Harold: 288.  
Blumenberg, Hans: 360.  
Böll, Heinrich: 347, 453, 454.  
Borchardt, Rudolf: 429, 430.  
Borchert, Wolfgang: 232.  
Borges, Jorge Luis: 26.  
Born, Nicolas: 350.

- Bourdieu, Pierre: 197, 198, 199, 313, 317.  
 Brasch, Thomas: 469.  
 Braun, Felix: 169.  
 Braun, Heinrich: 21.  
 Braun, Lily: **11-22**.  
 Braun, Volker: 173, 178, **347-356**, 469.  
 Brecht, Bertolt: 47, 64, 66, 67, 86, 88, 118, 136, 151, 184, 186, 188, 196, 197, 200, 214, 256, 257, 310, 312, 372, 389, 467.  
 Broch, Hermann: 168, 334  
 Brockes, Barthold Heinrich: 241.  
 Brod, Max: 11, 18.  
 Buber, Martin: 108.  
 Bubis, Ignatz: 424  
 Büchner, Georg: 112, 188, 279, 281-285.  
 Burger, Hermann: 343, 344.  
 Buschbeck, Ehrard: 215.
- Calvino, Italo: 154-155.  
 Cambi, Fabrizio: 173.  
 Canetti, Elias: 58, **269-278**, 327, 329, 334.  
 Canetti, Veza: 277.  
 Cantimori, Delio: 170.  
 Caracciolo, Alberto: 217.  
 Carlyle, Thomas: 166.  
 Carossa, Hans: 166.  
 Cases, Cesare: 198, 256.  
 Cassirer, Ernst: 200.  
 Cassirer, Paul: 101.  
 Țeaușescu, Nicolae: 401.  
 Čechov, Anton: 254.  
 Celan, Paul: 178, 210, 260, **279-291**, 328, 329  
 Céline, Louis Ferdinand: 265.  
 Chamisso, Adalbert von: 242.  
 Chaplin, Charlie: 75, 76.  
 Char, René: 281, 283.  
 Chiarloni, Anna: 173, 279, 378, 379, 383, 384.  
 Clair, René: 295.  
 Cohn, Fritz Th.: 99, 104.  
 Colet, Louise: 198.  
 Cooper, James Fenimore: 239, 242.  
 Corneille, Pierre: 254.
- Coudenhove-Kalergi, Richard Nicolas von: 403.  
 Crane, Roland Salmon: 360.  
 Croce, Benedetto: 253, 359, 361.  
 Czérepy, Arsen von: 76.
- D'Annunzio, Gabriele: 37.  
 Danton, Georges Jacques: 282, 284.  
 Darwin, Charles: 127, 287-288.  
 De Gaulle, Charles: 280.  
 De Sanctis, Francesco: 359.  
 Defoe, Daniel: 238, 242.  
 Deichmann, Thomas: 444.  
 Delius, Friedrich Christian: 350.  
 Derrida, Jacques: 215, 223.  
 Descartes, René: 128.  
 Desmoulins, Camille: 282, 284.  
 Dessoir, Max: 25, 26, 28.  
 Diamant, Dora: 19, 20.  
 Dilthey, Wilhelm: 28, 128.  
 Döblin, Alfred: **23-32**, 88, 107, 108, **125-134**, 166, 196, 389.  
 Dollfuß, Engelbert: 60, 418.  
 Dostoevskij, Fëdor: 34.  
 Duden, Konrad: 228.  
 Dürrenmatt, Friedrich: 253, 341, 342.  
 Dutschke, Rudi: 65, 372.
- Eatherly, Claude: 196.  
 Eckhart von Hochheim (Meister Eckhart): 222.  
 Eichendorff, Joseph von: 37.  
 Eichmann, Adolf: 193, **301-308**, 325.  
 Eisner, Minze: 18.  
 Eliot, T. S.: 205.  
 Elisabetta d'Austria: 56.  
 Eloesser, Arthur: 99.  
 Engels, Friedrich: 67, 231.  
 Ensslin, Gudrun: 367, 371.  
 Enzensberger, Hans Magnus: 72, 272, 273, **347-356**, 365, 366, **395-406**, 425.  
 Erasmo da Rotterdam: 165, 166, 172.  
 Ėrenburg, Il'ja: 86.  
 Ernst, Paul: 1, 4.  
 Eschilo: 377, 379.  
 Eulenberg, Herbert: 99, 100.



- Falaride: 431.  
 Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von: 117.  
 Fassbinder, Rainer Werner: **387-394**.  
 Federico II di Prussia: 33, 35, 128.  
 Fedin, Kostantin: 86.  
 Fellini, Federico: 296.  
 Ferrari, Guido: 338.  
 Feuchtwanger, Lion: **135-142**.  
 Fichte, Johann Gottlieb: 310.  
 Fischer, Ernst: 270, 329.  
 Flaubert, Gustave: 197, 259.  
 Fleischel, Egon: 1.  
 Fleisser, Marieluise: 383.  
 Focillon, Henri: 360.  
 Fouché, Joseph: 172.  
 Francesco Giuseppe I d'Austria: 169.  
 Franju, Georges: 297.  
 Franz, Marie von: 157.  
 Franzos, Karl Emil: 281.  
 Freiligrath, Hermann: 349.  
 Freud, Sigmund: 23, 109, 110, 122, 163, 175, 260, 270, 273, 275, 314.  
 Fried, Erich: 350.  
 Friedjung, Heinrich: 51, 52.  
 Friedrich, Hugo: 207.  
 Friedrich, Jörg: 451.  
 Frisch, Max: **183-190**, 337, 341, 342, 343, 474.  
 Fritsch, Gerhard: 419.  
 Fromm, Erich: 180.  
 Fühmann, Franz: 174.  
 Fuld, Werner: 196.  
 Galland, Antoine: 243.  
 Garbe, Burkhard: 228, 232.  
 Gauß, Karl Markus: 402.  
 George, Stefan: 2, 8, 71, 129, 197, 224, 230, 364.  
 Geyer-Ryan, Helga: 178.  
 Ginzburg, Natalia: 104-105.  
 Girard, René: 428.  
 Gizycki, Georg von: 12, 15, 20, 21.  
 Goethe, Johann Wolfgang: 6, 8, 9, 13, 17, 34, 41-48, 104, 118, 143, 189, 242, 245, 261, 327, 364, 438, 467.  
 Goldmann, Lucien: 360.  
 Goll, Yvan: 281.  
 Gor'kij, Maksim: 86, 138.  
 Gorz, André: 372.  
 Graf, Oskar Maria: 86, 92.  
 Gramsci, Antonio: 198.  
 Grass, Günter: 133, 154-155, 347, 354, 404.  
 Grillparzer, Franz: 37.  
 Grimm, Jakob e Wilhelm: 154, 155, 158, 160.  
 Grimm, Reinhold: 205.  
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: 241, 245.  
 Grosz, George: **85-96**, 118.  
 Grün, Max von der: 78.  
 Grünbein, Durs: 26, 103, 271, 272.  
 Grynspan, Zindel: 306.  
 Guevara, Ernesto (Che): 399.  
 Guglielmo II di Germania: 50.  
 Gundolf, Friedrich: 6, 42, 364.  
 Haas, Franz: 416.  
 Habermas, Jürgen: 174, 177, 178, 310.  
 Hage, Volker: 450.  
 Haider, Jörg: 417.  
 Haller, Albrecht von: 244.  
 Hamsun, Knut: 327, 400.  
 Handke, Peter: 419, **437-448**.  
 Hauptmann, Gerhard: 233, 255.  
 Haydn, Franz Joseph: 418.  
 Heartfield, John: 86, 87, 89, 94, **115-124**.  
 Hebbel, Christian Friedrich: 1, 2, 4.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 66, 67, 127, 175, 198, 253, 270, 284, 310, 312, 313, 331.  
 Heidegger, Martin: 70, 200, **215-226**, 266, 268, 308, 310, 311, 323.  
 Hein, Christoph: 173, 174, **467-476**.  
 Heine, Heinrich: 56-59, 90, 118, 119, 232, 396, 438, 445.  
 Heinemann, Gustav: 370.  
 Heißenbüttel, Helmut: 328, 330.  
 Held, Franz: 94.  
 Heller, Agnes: 305.  
 Henze, Hans Werner: 268.  
 Herder, Johann Gottfried: 245.  
 Hermann-Neiße, Max: 169.  
 Herwegh, Georg: 349.

- Herzfelde, Wieland: **85-96**.  
 Herzl, Theodor: 108.  
 Hessel, Franz: 145, 148.  
 Hilbig, Wolfgang: **459-466**.  
 Hiller, Kurt: 115.  
 Himmler, Heinrich: 304.  
 Hirschfeld, Ludwig: 57.  
 Hitler, Adolf: 39, 40, 87, 89, 109, 136,  
 139, 142, 166, 167, 192, 268, 274,  
 275, 293, 294, 299, 304, 305, 369,  
 370, 418.  
 Hocke, Gustav René: 126.  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus:  
 237.  
 Hoffmann-Harnisch, Wolfgang: 75.  
 Hofmannsthal, Hugo von: 1, 168, 265,  
**459-466**.  
 Hölderlin, Friedrich: 118-119, 217,  
 222, 224, 260, 330, 429.  
 Honecker, Erich: 271.  
 Honnet, Axel: 72.  
 Hoppe, Felicitas: 459.  
 Horkheimer, Max: 47, 151, **173-180**,  
 235, 311, 312, 317, 323.  
 Huizinga, Johan: 170.  
 Humphrey, Hubert Horatio: 370.  
 Hürlimann, Thomas: 459.  
 Husserl, Edmund: 200, 225.  
  
 Ibsen, Henrik: 2, 13, 254.  
 Ingarden, Roman: 364.  
 Ishaghpour, Youssef: 271, 272, 275.  
  
 Jacobsohn, Siegfried: 98.  
 Jakobson, Roman: 359, 364.  
 Jaruzelski, Wojciech Witold: 271.  
 Jaspers, Karl: 126, 302-303, 308.  
 Jaus, Hans Robert: 351, 352.  
 Jelinek, Elfriede: 419.  
 Jens, Walter: 29.  
 Jesenská, Milena: 19, 20.  
 Jhering, Herbert: 121-122.  
 Johnson, Uwe: 347.  
 Joyce, James: 71, 248, 250, 296.  
 Jung, Carl Gustav: 127, **153-164**.  
 Jung, Werner: 69.  
 Jungk, Robert: 200.  
 Juzgo, Fuero: 248.  
  
 Kafka, Franz: **11-22**, 47, 71, 101, 178,  
 186, **191-202**, 265, 283, 325, 332.  
 Kafka, Hermann: 12.  
 Kafka, Ottla: 11, 18.  
 Kampf, Louis: 359.  
 Kant, Immanuel: 142, 176, 304, 331,  
 364.  
 Kapuściński, Ryszard: 442.  
 Karsunke, Yaak: 350.  
 Kasack, Hermann: 192.  
 Kassner, Rudolf: 6.  
 Kaufman, Michail: 79.  
 Ker, William Paton: 359, 361.  
 Kerényi, Karol: 153.  
 Kernstock, Ottokar: 418.  
 Kerr, Alfred: 2.  
 Kerschbaumer, Marie-Thérèse: 419.  
 Kessler, Harry: 86.  
 Kettenacker, Lothar: 449.  
 Khomeini, Ruhollah: 271.  
 Kierkegaard, Søren: 7, 180, 235, 272.  
 Kirsch, Sarah: 382.  
 Kisch, Egon Erwin: **75-82**.  
 Kleist, Heinrich von: 112, 279.  
 Klemperer, Victor: 232.  
 Klopstock, Robert: 20.  
 Kluge, Alexander: 454, 456.  
 Kohr, Leopold: 401.  
 Kolář, Jiří: 397.  
 Kollontaj, Aleksandra: 86.  
 Kolzow, Michail: 135-137.  
 Königsdorf, Helga: 173, 469.  
 Korsch, Karl: 64, 126.  
 Koselleck, Reinhart: 358  
 Kracauer, Siegfried: 147, 174, 180, 235,  
**293-300**, 360.  
 Krahl, Hans Jürgen: 65.  
 Kraus, Karl: 28, **49-61**, 100, 229, 231,  
 264, 277, 329.  
 Kröhnke, Karl: 136.  
 Krolow, Karl: 188.  
 Kronauer, Brigitte: 459.  
 Kropotkin, Pietr: 280, 281, 285, 287,  
 288.  
 Krug, Wilhelm Traugott: 28.  
 Krupp: 80, 120.  
 Kuhnau, Petra: 270.  
 Kun, Béla: 73.

- Kunert, Günter: 174.
- La Motte Fouqué, Friedrich de: 241.
- Lacis, Asja: 47, 64, 151.
- Landauer, Gustav: 108, 280, 281, 284, 285-287.
- Lask, Ludwig (Eiler, Hans): 20.
- Lasker, Berthold: 106.
- Lasker-Schüler, Else: 86, **97-106**.
- Lasker-Schüler, Paul: 97.
- Laßwitz, Kurd: 248.
- Le Bon, Gustav: 110, 269.
- Leavis, Frank Raymond: 359.
- Lebert, Hans: 419.
- Leclerc, Goerge-Louis (Conte di Bufon): 468.
- Lenin, Vladimir: 63, 68, 314.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: 281.
- Lessing, Gotthold Ephraim: 112, 128, 245, 254, 333, 365.
- Lessing, Theodor: 108.
- Lethen, Helmut: 296.
- Levi, Carlo: 184.
- Levi, Primo: 191, 325, 326, 329, 330, 334, 410.
- Lévi-Strauss, Claude: 270.
- Lichtenberg, Georg Christoph: 26.
- Loetscher, Hugo: 341.
- Loos, Adolf: 50.
- Löwenthal, Leo: 168, 311.
- Ludendorff, Erich: 116.
- Lukács, György (Georg): **1-10**, **63-74**, 77, 79, 198, 253, 310, 320, 360.
- Lumière, Auguste e Louis: 296.
- Lutero, Martin: 128, 130, 166, 240, 244, 327.
- Lützeler, Paul Michael: 402.
- Luxemburg, Rosa: 68, 86.
- Liotard, Jean-François: 179, 362.
- Maeterlinck, Maurice: 255.
- Magerski, Christine: 197.
- Magris, Claudio: 170, 402.
- Majakovskij, Vladimir: 86.
- Makart, Hans: 91.
- Mallarmé, Stéphane: 206, 281, 282.
- Mandel'stam, Osip: 281, 288.
- Mann, Heinrich: 34, 35, 118, 136, 310.
- Mann, Klaus: 169.
- Mann, Thomas: 7, **33-40**, 71, 115, 118, 128, **153-164**, 166, 171, 186, 312, 327, 340, 389, 390, 425.
- Maometto: 248.
- Marcuse, Harold: 310.
- Marcuse, Herbert: 180, **309-324**.
- Marcuse, Peter: 310.
- Maria Antonietta: 172.
- Maria I di Scozia (Maria Stuart): 172.
- Marquardt, Hans: 91.
- Martin, Karl-Heinz: 78.
- Marx, Karl: 9, 47, 64-67, 69, 70, 72, 108, 125-128, 130, 131, 151, 179, 191, 194, 198, 200, 231, 256, 270, 299, 309, 311, 313-314, 316, 318-320, 323, 349, 359, 366, 368.
- Mathesius Vilém: 364.
- Matt, Peter von: 342.
- Mauthner, Fritz: 26, 27, 28, 29.
- May, Karl: 241, 246.
- Mayer, Hans: 85, 386, 473.
- Mayreder, Rosa: 301.
- Mayröcker, Friederike: 459.
- Mazzini, Giuseppe: 37.
- Meckel, Christoph: 350.
- Meinhof, Ulrike: **365-376**.
- Meisel-Hess, Grete: 301.
- Menasse, Eva: 421.
- Menasse, Robert: **415-422**.
- Michaelstedter, Carlo: 2.
- Milošević, Slobodan: 444-445.
- Mittenzwei, Werner: 92.
- Mittner, Ladislao: 192.
- Moholy-Nagy, Laszlo: 89.
- Monelli, Paolo: 98.
- Montaigne, Michel de: 25, 27, 272.
- Montandon, Alain: 155.
- Montgelas, Albrecht von: 115.
- Montrose, Louis Adrian: 363.
- Moritz, Karl Philipp: 26, 239, 242, 245.
- Mormon: 248.
- Mortara Garavelli, Bice: 227, 228.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: 418.
- Mühsam, Erich: 99, 100.
- Mukarovskij, Jan: 360, 364.
- Müller, Heiner: 174, 178, 469.
- Müller, Wilhelm: 438.

- Münzenberg, Willy: 116.  
 Muschg, Adolf: 341, 443.  
 Musil, Robert: 9, 71, 148, 168, 264, 272, 328, 330, 334, 402, 416.
- Nagy, Imre: 73.  
 Nairn, Tom: 270.  
 Napoleone Bonaparte: 168.  
 Nembrini, Claudio: 338.  
 Nerval, Gérard de: 206.  
 Nestroy, Joahnn Nepomuk: 59-60.  
 Niedermayer, Max: 203, 204, 209.  
 Nietzsche, Friedrich: 6, 17, 27, 34, 57, 127, 128, 129, 131, 174, 207, 209, 272, 327, 331.  
 Nirumand, Bahman: 365.  
 Nolte, Ernst: 424.  
 Nossack, Hans Erich: 454, 455.  
 Novalis: 7, 429.
- Oelenschläger, Adam Gottlob: 242, 243.  
 Oelze, Friedrich Wilhelm: 143, 204-205.  
 Ohnesorg, Benno: 367.  
 Omero: 248, 429.  
 Ortega y Gasset, José: 263.
- Panizza, Oskar: 92.  
 Panofsky, Erwin: 295.  
 Pascal, Blaise: 198, 281.  
 Pasolini, Pier Paolo: 272, 403.  
 Patakos, Stylianos: 368, 369.  
 Philippe, Charles-Louis: 1.  
 Pinthus, Kurt: 101.  
 Pirandello, Luigi: 257, 258.  
 Piscator, Erwin: 86, 92, 94.  
 Platner, Ernst: 26, 29.  
 Platone: 6, 140, 218, 348.  
 Poe, Edgar Allan: 237, 242, 243, 248.  
 Poppel, Ernst: 103.  
 Popper, Leo: 3, 6.  
 Portinaro, Pier Paolo: 196.  
 Praz, Mario: 360.  
 Preve, Costanzo: 200.  
 Proll, Thorwald: 371.  
 Proust, Marcel: 71, 145, 146, 231, 233, 259, 295, 296.
- Racine, Jean: 254.  
 Radek, Karl: 138.  
 Raja, Anita: 378.  
 Rascente, Marianna: 282.  
 Rathenau, Walter: 232.  
 Reich, Wilhelm: 69.  
 Reiche, Erwin: 99.  
 Remarque, Erich Maria: 121.  
 Reza Pahlavi, Mohammad: 367.  
 Riemeck, Renate: 367, 368, 375.  
 Riley, Anthony W.: 23, 25.  
 Rilke, Rainer Maria: 57, 71, 101, 224, 260.  
 Rodolfo d'Asburgo: 341.  
 Röhl, Bettina: 375.  
 Röhl, Klaus Rainer: 366, 372, 375.  
 Röhl, Regina: 375.  
 Rolland, Romain: 34, 35, 165.  
 Roth, Joseph: 108, 147, 326.  
 Rothschild, James: 58.  
 Rousseau, Jean-Jacques: 36.  
 Rühle-Gerstel, Alice: 301.  
 Rühmkorf, Peter: 206.  
 Ruiz, Raúl: 271.  
 Ruskin, John: 272.  
 Russell, Bertrand: 35.  
 Ruttmann, Walter: 79.  
 Rychner, Max: 210.
- Sachs, Nelly: 347.  
 Sade, Donatien Alphonse François de: 174.  
 Saffo: 383.  
 Safranski, Rüdiger: 424.  
 Saint-Exupéry, Antoine: 154, 156, 157-158, 159.  
 Sander, August: 399.  
 Sander, Gabriele: 23.  
 Sanin, Aleksandr: 76.  
 Sartori, Gemma: 173.  
 Sartre, Jean-Paul: 70, 305, 330, 332.  
 Schaginjan, Marietta: 86.  
 Schelling, Friedrich: 205.  
 Schiller, Friedrich: 34, 69, 130, 321.  
 Schlegel, August: 359.  
 Schlegel, Friedrich: 145, 359.  
 Schlichter, Rudolf: 80.  
 Schmalhausen, Otto: 92.

- Schmid, Erich: 327.  
 Schmidt, Arno: **237-254**, 469, 471, 474.  
 Schmidt-Dengler, Wendelin: 198.  
 Schnabel, Johann Gottfried: 237-251.  
 Scholem, Gershom (Gerhard): 64, 85, 143, 151, 305.  
 Schönberg, Arnold: 180, 235.  
 Schopenhauer, Arthur: 34, 331.  
 Schreber, Daniel Paul: 275.  
 Schubert, Franz: 438.  
 Schürer, Hermann: 421.  
 Schuschnigg, Kurt Alois von: 60.  
 Schwarzschild, Leopold: 136.  
 Schygulla, Hanna: 391.  
 Sebald, W. G.: 326, **449-458**.  
 Seghers, Anna: 92.  
 Seidler, Irma: 3.  
 Seitz, Franz: 76.  
 Sejfullina Lydia: 86.  
 Sestov, Lev: 281.  
 Shakespeare, William: 2, 59, 109, 237, 469, 472.  
 Shelley, Percy Bysshe: 13.  
 Simmel, Georg: 301.  
 Sinclair, Upton: 86.  
 Širk, Douglas: 387.  
 Sklovskij, Viktor: 364.  
 Slataper, Scipio: 2.  
 Söhnlein, Horst: 371  
 Solmi, Renato: 41.  
 Solženicyn, Aleksandr: 462.  
 Spengler, Oswald: 131.  
 Spiegel, Hubert: 459.  
 Spinner, Kaspar: 344.  
 Spitzer, Leo: 313.  
 Springer, Axel: 371, 372.  
 Staiger, Emil: 253, 260, 340, 341, 359  
 Stalin, Iosif: 64, 89, 135-142, 280.  
 Stein, Peter: 432.  
 Steiner, George: 430.  
 Stempel, Wolf-Dieter: 358.  
 Stern, Adolf: 246.  
 Sternburg, Wilhelm von: 136.  
 Sterne, Lawrence: 8.  
 Sternheim, Carl: 99, 100.  
 Stieg, Gerald: 270, 271.  
 Storm, Theodor: 7, 231, 233.  
 Strauss, Botho: **423-436**.  
 Strauß, Franz Josef: 370.  
 Strauss, Richard: 465.  
 Strindberg, August: 255.  
 Struck, Hermann: 108, 109.  
 Susman, Margarete: 301.  
 Svevo, Italo: 265, 266.  
 Swift, Jonathan: 243.  
 Syberberg, Hans Jürgen: 424.  
 Szczesny, Gerhard: 328.  
 Szondi, Peter: 143, 144, 146, 149, **253-260**.  
 Taine, Hippolyte: 360.  
 Tate, Allen: 359.  
 Tell, Wilhelm: 338, 341, 342.  
 Teufel, Fritz: 372.  
 Theweleit, Klaus: 271.  
 Thomson, James: 243.  
 Tieck, Ludwig: 238, 239, 242, 243.  
 Tito (Broz, Josip): 439.  
 Tolstoj, Lev: 34, 76.  
 Törne, Volker von: 350.  
 Trakl, Georg: 215-226, 329.  
 Trockij, Lev: 137-139.  
 Tucholsky, Kurt: 24, 80, 98, **115-124**.  
 Tucholsky, Mary: 121.  
 Turgenev, Ivan: 34.  
 Tyler, Moses Coit: 359.  
 Tynjanov, Jurij: 360.  
 Ungaretti, Giuseppe: 265, 266, 268.  
 Unseld, Siegfried: 469.  
 Valéry, Paul: 206, 272, 281, 282, 283, 296.  
 Varnhagen, Rahel: 302.  
 Verne, Jules: 237, 238, 243, 248.  
 Vertov, Dziga: 79.  
 Viebrock, Helmut: 261.  
 Voltaire, François-Marie Arouet: 179.  
 Vonessen, Franz: 155.  
 Wagenbach, Klaus: 366, 373.  
 Wagner, Richard: 34, 129, 160.  
 Walden, Herwarth: 24, 31, 106, 133.  
 Waldheim, Kurt: 416.  
 Wallraff, Gunter: 365.  
 Walser, Martin: 347.

- Walsler, Robert: 342, 345.  
Warburg, Aby: 25.  
Warren, Austin: 357.  
Weber, Max: 175, 311.  
Wedekind, Frank: 2.  
Wedemeyer, Hertha von: 204.  
Weerth, Georg: 349.  
Weininger, Otto: 2, 301.  
Weiskopf, Franz Carl: 86.  
Weiss, Peter: 325, 327, 329, 340.  
Wellek, René: **357-364**.  
Wenders, Wim: 446.  
Werfel, Franz: 126.  
White, Hayden: 179, 362.  
Wieland, Christoph Martin: 239, 244.  
Wilder, Billy: 75, 77, 184.  
Wilder, Thornton: 184, 258, 259.  
Wilson, Woodrow: 37.  
Wittgenstein, Ludwig: 262, 264, 279, 283, 332  
Wolf, Christa: 174, 187, 188, **377-386**, 429, 470.  
Wolf, Gerhard: 377.  
Wolff, Kurt: 99, 100.  
Woolf, Virginia: 296, 383.  
Zagari, Luciano: 41, 204.  
Zetkin, Clara: 21.  
Zinov'ev, Grigorij: 63, 139.  
Zweig, Arnold: **107-113**, 136.  
Zweig, Stefan: **165-172**.

## INDICE DEGLI AUTORI

- Eva Bauer Lucca, Cagliari, dottoressa di ricerca in Letteratura tedesca.
- Susanna Böhme-Kuby, ha insegnato Letteratura tedesca presso le Università di Udine e Venezia.
- Massimo Bonifazio, Università di Catania, insegna Lingua tedesca.
- Pier Carlo Bontempelli, Università di Chieti-Pescara, insegna Letteratura tedesca.
- Sandra Bosco Coletsos, Università di Torino, insegna Storia della lingua tedesca.
- Marcella Costa, Università di Torino, insegna Linguistica tedesca.
- Fabrizio Cambi, Università di Trento, insegna Letteratura tedesca.
- Giulia Cantarutti, Università di Bologna, insegna Letteratura tedesca.
- Antonio Castore, Torino, dottore di ricerca in Letterature comparate.
- Giovanna Cermelli, Università di Pisa, insegna Letteratura tedesca.
- Alberto Destro, Università di Bologna, insegna Storia della cultura tedesca.
- Giuseppe Dolei, Università di Catania, insegna Letteratura tedesca.
- Hermann Dorowin, Università di Perugia, insegna Letteratura tedesca.
- Wolfgang Emmerich, Universität Bremen, insegna *Sprach- und Literaturwissenschaften*.
- Alessandro Fambrini, Università di Trento, insegna Letteratura tedesca.
- Maria Fancelli, ha insegnato Letteratura tedesca presso l'Università di Firenze.
- Anna Fattori, Università di Roma "La Sapienza", insegna Letteratura tedesca.
- Luigi Forte, Università di Torino, insegna Letteratura tedesca.

- Gerhard Friedrich, Università di Torino, insegna Letteratura tedesca.
- Matteo Galli, Università di Ferrara, insegna Letteratura tedesca.
- Antonella Gargano, Università di Macerata, insegna Letteratura tedesca.
- Ursula Isselstein, ha insegnato Letteratura tedesca presso le Università di Genova e Torino.
- Hannes Krauss, Universität Duisburg-Essen, insegna *Germanistik (deutschsprachige Gegenwartsliteratur)*.
- Arturo Larcati, Università di Verona, insegna Letteratura tedesca.
- Franco Marengo, Università di Torino, insegna Letterature comparate.
- Maria Anna Massimello, Torino, bibliotecaria e traduttrice dal tedesco.
- Guido Massino, Università del Piemonte Orientale, insegna Letteratura tedesca.
- Camilla Miglio, Università di Napoli "L'Orientale", insegna Letteratura tedesca.
- Riccardo Morello, Università di Torino, insegna Letteratura tedesca.
- Domenico Mugnolo, Università di Bari, insegna Letteratura tedesca.
- Daniela Nelva, Torino, dottoressa di ricerca in Letteratura tedesca.
- Maurizio Pirro, Università di Bari, insegna Letteratura tedesca.
- Manuela Poggi, Torino, dottoressa di ricerca in Letteratura tedesca.
- Anton Reininger, Università di Udine, insegna Letteratura tedesca.
- Luigi Reitani, Università di Udine, insegna Letteratura tedesca.
- Chiara Sandrin, Università di Torino, insegna Letteratura tedesca.
- Giulio Schiavoni, Università del Piemonte Orientale, insegna Letteratura tedesca.
- Michele Sisto, Fondazione Bruno Kessler di Trento, dottore di ricerca in Letterature comparate.
- Hans-Christian Stillmark, Universität Potsdam, insegna *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Germanistik e Kulturwissenschaft*.
- Rita Svandrlík, Università di Firenze, insegna Letteratura tedesca.
- Francesca Tucci, Bari, assegnista di ricerca in Letteratura tedesca.
- Silvia Ulrich, Università di Torino, insegna Letteratura tedesca.
- Jochen Vogt, Université du Luxembourg, insegna *Germanistische Literaturwissenschaft*.



Ian Wallace, University of Bath, insegna *German Studies*.

Giusi Zanasi, Università di Napoli "L'Orientale", insegna Letteratura tedesca.

Luca Zenobi, L'Aquila, dottore di ricerca in Letteratura tedesca.