

- [1. Cenni Storici 1871-1914](#)
- [2. Friedrich Nietzsche](#)
- [3. Theodor Fontane](#)
- [4. Naturalismo e Fin de siècle](#)
- [5. Thomas Mann I](#)
- [6. Heinrich Mann](#)
- [7. Stephan George](#)
- [8. La Wiener Moderne](#)
- [9. Hugo von Hofmannsthal](#)
- [10. Rainer Maria Rilke](#)
- [11. Robert Walser](#)
- [13. Georg Heym e Georg Trakl](#)
- [14. Gottfried Benn](#)
- [15. Franz Kafka I](#)
- [16. La Repubblica di Weimar](#)
- [16. Franz Kafka II](#)
- [17. Robert Musil](#)
- [18. Thomas Mann II](#)

1. Cenni Storici 1871-1914

Durante tutto l'Ottocento, in Germania, restarono vive la speranza e l'attesa per la creazione di uno Stato nazionale, che potesse mettere insieme gli innumerevoli stati di lingua tedesca che occupavano l'area dell'Europa centrale. Il congresso di Vienna (1815) aveva deluso le aspettative che si erano create tra le popolazioni tedesche dopo le guerre di liberazione da Napoleone (*Befreiungskriege*). Le grandi potenze europee, come Austria, Inghilterra e Russia, non vedevano di buon occhio, difatti, che si formasse al centro dell'Europa un forte stato autonomo. Una parziale conquista fu la creazione del *Deutscher Bund* (Confederazione Germanica), che comprendeva anche la Prussia e l'Austria e che in seguito (1836) dette luogo allo *Zollverein*, l'unione dogale per favorire gli scambi commerciali. Con le guerre antinapoleoniche la Prussia aveva raggiunto l'autonomia all'interno dell'Europa, mentre gli altri Stati, come i Regni di Sassonia e quello di Baviera, erano costretti a legarsi in alleanza con le altre potenze. Con il fallimento delle rivoluzioni del 1848, che erano state ispirate anche da sentimenti di unità e di democrazia tra i tutti tedeschi, l'aspirazione all'unità diventa soprattutto patrimonio delle classi conservatrici.

Fu la Prussia, il più potente stato dal punto di vista economico e militare, che si assunse il ruolo di artefice principale del processo di unificazione. L'accelerazione improvvisa si ebbe negli anni '60, con protagonista Otto von Bismarck, eletto cancelliere nel 1862. Bismarck mirò in primo luogo a sottrarre all'influenza austriaca gli Stati tedeschi più piccoli. Si profilava dunque fin da subito la "kleindeutsche Lösung" (soluzione piccolo-tedesca), che prevedeva uno Stato unitario che escludesse l'Austria. L'occasione per sfidare apertamente l'Austria fu data dalla contesa in merito al Ducato di Schleswig-Holstein, al confine con la Danimarca, sul quale pendevano aspirazioni di controllo da parte sia della Prussia, sia dell'Austria. La Prussia sconfisse duramente l'Austria (al tempo stesso impegnata contro l'Italia nella Terza Guerra d'Indipendenza) nella battaglia di Sadowa (1866). La vittoria portò alla creazione del Norddeutscher Bund (Confederazione Tedesca del Nord). Il secondo ostacolo all'unità tedesca era rappresentato dalla Francia. L'occasione fu data, in questo caso, dalla successione al trono di Spagna. Anche qui, il conflitto fu breve e vide la schiacciante superiorità dell'esercito prussiano. Nel 1871, a Versailles, Guglielmo di Prussia fu incoronato Imperatore di Germania.

Per il ruolo centrale da lui svolto nel processo di unificazione del Reich, Bismarck si proponeva anche come unico artefice anche della politica interna successiva. Per circa venti anni saranno legate al suo nome tutte le più importanti iniziative politiche in Germania. In primo luogo, Bismarck promosse quello che fu definito il "Kulturkampf" (lotta per la supremazia culturale), con il quale, attraverso una serie di leggi come quella sulla nomina delle cariche ecclesiastiche o quella sul matrimonio, cercò di porre sotto il controllo dello Stato i cattolici (a lui politicamente avversi), favorendo così i protestanti. La seconda battaglia interna di Bismarck fu contro la Socialdemocrazia, all'epoca molto forte in Germania, perché raccoglieva i favori delle classi operaie e di parte degli intellettuali. Come nel primo caso,

Bismarck si comportò in modo spregiudicato. Nel 1878 approfittò di due attentati anarchici a Guglielmo I, per promulgare una legge, con la quale si proibivano tutte le associazioni che mirassero a rovesciare l'ordine esistente. In queste vennero fatte rientrare le associazioni sindacali e il partito socialdemocratico, sebbene a quest'ultimo fu concesso di mantenere rappresentanti nel Parlamento. Molte delle battaglie di Bismarck furono condotte più per il prestigio personale che non nell'interesse dello Stato. In questo senso, egli fu limitato dall'ordinamento parlamentare del Reich. Sia le leggi contro i cattolici, sia quelle contro i socialisti, dovettero scontrarsi con i veti dell'opposizione parlamentare. Quello che il Cancelliere riuscì a ottenere fu più frutto di compromesso che non di volontà autocratica. Paradossalmente, proprio per questo atteggiamento di mediazione (che privilegiava la *Realpolitik*), fu proprio il grande conservatore Bismarck a concedere alla Germania alcune libertà che la resero un paese moderno e progressista. Un esempio fu l'introduzione del matrimonio civile, che aveva lo scopo di indebolire il clero cattolico. Decisamente avanzata fu la *Sozialreform* (Riforma sociale) di Bismarck, che prevedeva l'introduzione di misure a sostegno delle classe lavoratrici, come l'assicurazione obbligatoria, e l'introduzione di un sistema pensionistico gestito direttamente dallo Stato, in modo da garantire maggiore uguaglianza. La *Sozialreform* venne attuata da Bismarck con lo scopo di togliere dall'influenza del partito socialdemocratico e del sindacato le classi povere del proletariato industriale.

Bismarck puntava non soltanto a dominare la politica interna ma anche quella estera. Se prima della creazione del Reich la sua azione si era ispirata a un interventismo bellico molto aggressivo, da ora in avanti egli cercò di agire attraverso le armi della diplomazia. Il suo interesse era rivolto a consolidare la posizione del Reich all'interno degli Stati europei. Per questo motivo, Bismarck strinse alleanze con l'Austria-Ungheria, con la Russia e con l'Italia, in modo da tenere a freno le velleità di rivincita della Francia. Al tempo stesso egli mirava a porsi come arbitro delle complesse questioni territoriali che facevano traballare l'ordine geopolitico sul continente, ad esempio quella dei territori slavi meridionali al centro di una contesa tra Austria-Ungheria e Russia. Con lo stesso obiettivo, organizzò nel 1878 la grande Conferenza di Berlino, che ebbe lo scopo di regolare i contrasti tra le potenze in ambito coloniale extraeuropeo.

La grande efficacia della sua politica estera, tuttavia, non riuscì a coprire lo scarso successo della politica interna bismarckiana. Dopo le elezioni del 1890, che videro la forte crescita del Partito Socialdemocratico, il nuovo Kaiser Guglielmo II costrinse Bismarck alle dimissioni. Dal 1890, con la fine dell'epoca di Bismarck, ha inizio l'epoca comunemente chiamata guglielmina, dal nome dell'Imperatore Guglielmo II, succeduto al padre Guglielmo I nel 1888. Nonostante le vaghe promesse di maggiore apertura sociale (lo scontro con Bismarck era nato proprio da una diversa concezione nei rapporti con l'opposizione socialdemocratica), Guglielmo II non applicò nessuna sostanziale riforma di ispirazione liberale. Sotto il suo regno, si accentuò anzi l'accentramento dei poteri nelle mani del sovrano, mai contrastato da Cancellieri di forte autorità e carisma come lo era stato Bismarck.

Sul fronte interno, sotto Guglielmo II si consolida l'alleanza patriottica-conservatrice tra grande industria e possessori terrieri. Il nazionalismo diventa ideologia in grado di indirizzare le grandi scelte politiche ed economiche. Un ruolo non di secondo piano nel forte progresso

tecnologico e scientifico della fine del secolo è dato per questo motivo dall'industria bellica, con la sua forte richiesta di acciaio e di sempre nuove scoperte. È proprio nell'ottica di rafforzare la propria posizione militare che la Germania decise, ad esempio di dotarsi di una moderna flotta navale e di costruire nuove città portuali (come Wilhelmshaven). In questo quadro di alleanza tra le forze conservatrici, che vedevano nel Kaiser il garante della continuità e dunque della loro stabilità economica, la Socialdemocrazia ripiegò nel ruolo di unica opposizione, che le garantiva certamente una forte rappresentanza numerica all'interno nel Reichstag (Parlamento), ma al tempo stesso lasciava il partito in una sostanziale condizione di isolamento che rendeva impossibile qualsiasi reale influenza sulla vita politica. Dal punto di vista culturale, Guglielmo II si mostrò più attento a controllare attraverso la censura che non a orientare. La sua politica culturale si esprimeva nella promozione, soprattutto nell'architettura, di un monumentalismo che si rifaceva alla classicità, come testimoniano i grandi edifici che fece costruire soprattutto a Berlino. Nella popolazione, soprattutto nelle classi aristocratiche e borghesi, la tendenza maggioritaria era ispirata da uno spirito nazionalista, di cui si facevano portatori soprattutto le università e le riviste. Entrambe promossero un forte sviluppo economico e industriale, che prevedeva una decisa influenza dirigistica dello Stato in senso protezionistico (vale a dire, di chiusura rispetto agli interessi esteri sulla Germania). Le riviste, rese sempre più economiche grazie alle nuove tecnologie, potevano venire incontro a bisogni culturali di un ceto borghese che desiderava acculturarsi in modo non troppo sistematico. Nacque così la figura del *Bildungsphilister* (filisteo della cultura), termine dispregiativo coniato da Nietzsche, con il quale si indicavano i borghesi che concepivano la cultura come arricchimento solo quantitativo e nozionistico, privo cioè di un vero e proprio approfondimento qualitativo. Nelle Università l'indirizzo dato dalle facoltà umanistiche, come la germanistica e la storia, era sostanzialmente in linea con la tendenza nazionalistica e chiusa agli influssi esterni. Il loro scopo era limitato dunque all'esaltazione delle tradizioni letterarie e storiche germaniche. In questo quadro, una via alternativa alla cultura che potesse dunque portare a Germania al livello delle altre grandi nazioni europee era certamente possibile, ma la situazione complessiva la relegava a un ruolo minoritario, esattamente come succedeva in politica alla Socialdemocrazia. Letterati e artisti si videro spesso confinati nell'ambito minoritario di una bohème anticonformista, costretta a assumere a propria bandiera il proprio ruolo marginale.

2. Friedrich Nietzsche

Alla fine dell'Ottocento l'opera del filosofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) assume un'importanza difficile da quantificare per la cultura tedesca. Con il suo pensiero tramonta definitivamente la stagione della cultura settecentesca e ottocentesca, che aveva avuto il suo inizio con la fase illuministico-romantica. La provocazione intellettuale di Nietzsche si rivolge, tra le altre cose, anche nei confronti dei valori su cui si era fondata l'identità culturale tedesca nel momento dell'Unità della Germania, retaggio ormai privo di qualsiasi spinta innovatrice della grande stagione tra Settecento e Ottocento. Ripreso in modo contraddittorio dai suoi successori, il suo pensiero dette la spinta per le molte diramazioni culturali del primo novecento. La sua importanza risiede soprattutto nell'aver fornito un nuovo lessico, con termini come "apollineo" e "dioniasco", "morte di Dio", "decadenza", "pessimismo eroico", "trasmutazione di tutti i valori", "superuomo", "eterno ritorno" "volontà di potenza" ecc., che saranno utilizzati per descrivere una situazione altrettanto nuova, quella dalla condizione umana moderna, che sembrava aver tagliato qualsiasi rapporto con il passato. Più che come filosofo, Nietzsche venne recepito dunque come un profeta annunciatore di una nuova epoca. Dato il loro carattere intrinsecamente rivoluzionario, questi concetti possedevano sicuramente un fascino per la generazione di letterati anticonformisti nata tra gli anni settanta e ottanta del XIX secolo, e dunque formatasi all'interno dell'atmosfera guglielmina, dove regnava un forte sospetto nei confronti di tutto quello che si presentava come "nuovo" e contrario all'ordine vigente. Queste parole saranno infatti assunte dai letterati come altrettanti slogan per portare avanti la loro battaglia per uscire dalla condizione di isolamento in cui si trovavano. Al tempo stesso, tuttavia, il carattere antisistemico del suo pensiero fece sì che se ne appropriassero le correnti più lontane tra di loro. Nazionalisti, socialisti, cattolici, anarchici ecc. pensarono di trovare una loro legittimazione in questo pensiero fortemente ambiguo ma dall'inimitabile carica retorica. Quello che in origine era anticonformismo, divenne così fenomeno di massa, e, dopo la sua morte, Nietzsche venne istituzionalizzato all'interno della cultura tedesca come suo rappresentante tipico. Fu così possibile la saldatura tra l'ideologia nazionalista dominante e il suo pensiero, facilitata da slogan come "volontà di potenza", "morale dei signori" o "superuomo".

Friedrich Wilhelm Nietzsche nasce nel 1844 a Röcken, in Sassonia; è figlio di un pastore protestante e la sua infanzia e adolescenza sono improntate a una severa religiosità. Parallelamente, egli sviluppa l'interesse per la poesia, la filosofia e la cultura classica. Quest'ultima diventa il suo principale ambito di studio, e nel 1869 viene chiamato come docente di filologia classica all'Università di Basilea. Negli anni di formazione sono molto importanti la lettura di Schopenhauer e la conoscenza del compositore Richard Wagner, di cui sarà prima entusiasta sostenitore, quindi suo acerrimo detrattore. Ispirata alla sua attività di filologo classico è la sua prima opera di rilievo, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) (La nascita della tragedia dallo spirito della musica). Studiando il ruolo della

musica nella tragedia greca, Nietzsche individua due poli opposti coesistenti: il principio apollineo (dal nome del dio Apollo), e il principio dionisiaco (dal nome del dio Dioniso). Il primo rappresenta la razionalità, l'ordine, la composizione dei contrasti, l'arte plastica, la luce. Il secondo, invece, sottintende la musica, la difformità, l'irrazionale, l'eros, l'ebbrezza e la distruzione, la notte.

La grandezza della cultura greca nasce dal duplicità tra questi due principi opposti, dal quale non poteva mai risultare un equilibrio perfetto, ma soltanto una continua alternanza dell'uno rispetto all'altro. Con Socrate e con il tragediografo Euripide si assiste alla vittoria del principio apollineo della razionalità e dunque alla decadenza della cultura greca, che su quella ambivalenza si era fondata. Gli argomenti che Nietzsche affronta in questo saggio non sono nuovi, ed erano già trattati secondo diverse angolazioni nella cultura tedesca almeno a partire da Winckelmann. Radicalmente nuova è tuttavia la risposta che dà Nietzsche. Identificando nel dionisiaco l'elemento vitale della cultura greca, egli ribalta l'idea dello stesso Winckelmann, secondo la quale l'essenza di quest'ultima consisteva nella "nobile semplicità e nella quieta grandezza", una definizione che riusciva a cogliere soltanto la parte apollinea della cultura greca. Come dimostra la terminologia usata, Nietzsche segue soprattutto Schopenhauer e la sua idea che la musica, l'eros e l'ebbrezza siano i mezzi per superare gli angusti confini del "principium individuationis": ovvero, il principio intellettuale che delimita in modo razionale la nostra visione del mondo, e che impedisce di cogliere la vera essenza della realtà. Benché, come detto, limitata a un campo di indagine molto preciso, *La Nascita della tragedia* avrà un influsso enorme sullo sviluppo dell'estetica primonoceventesca. Essa si ispirerà a Dioniso nel tentativo di dare espressione alla rivolta artistica che vuole negare i dogmi della cultura tradizionale, introducendo temi come il libero sfogo delle passioni e degli istinti attraverso la frantumazione della forma. Tuttavia, il pensiero di Nietzsche non è limitato al campo dell'estetica, ma cerca sempre una corrispondenza tra esso e la sfera della morale, intesa come insieme di comportamenti che regolano la vita sociale. In particolare, Nietzsche è interessato da una parte a svelare (altro termine chiave di ascendenza schopenhaueriana) la vacuità dei valori morali su cui poggiava la società contemporanea, dall'altra a individuare una nuova morale, tragica e pessimista, ma al tempo stesso eroica nell'accettazione della condizione umana. Al problema della morale sono dedicati i principali scritti successivi: *Menschliches, allzu menschliches* (Umano, troppo umano, 1878), *Die fröhliche Wissenschaft* (La Gaia Scienza, 1882), *Jenseits von Gut und Böse* (Al di là del bene e del male, 1886), *Zur Genealogie der Moral* (Genealogia della Morale, 1887).

Nietzsche nega l'essenza astratta dei valori etici, come l'idea di bene, di male, di utile, di falso, di vero, ma li vede come il prodotto di determinate condizioni storico-culturali. Il cristianesimo, la "morale degli schiavi", ad esempio, aveva imposto un ribaltamento dei valori alla grande cultura greco-romana, identificando le virtù nell'eguaglianza, nel sacrificio di sé, nella rinuncia, dove invece i greci e i romani vedevano come massimo ideale l'aristocrazia di pochi, l'autoaffermazione e la piena accettazione della vita. Paradossalmente, fu proprio la tolleranza aristocratica della nobile cultura romana, che permise agli schiavi di imporre la propria morale cristiana (cfr. il paragrafo 46, della parte III di *Al di là del bene e del male*). La principale figura che rappresenta, secondo Nietzsche, questo ribaltamento insincero dei veri valori è l'asceta, che volontariamente rinuncia a sé e alla vita, facendo della sofferenza una

virtù. La figura dell'asceta rivive, sempre secondo Nietzsche, in quella dell'artista contemporaneo, che si rifugia nella contemplazione intellettuale (la sfera apollinea), e non è in grado di accettare in modo eroico il mondo delle passioni e della vita (in altre parole il dionisiaco) (cfr. la Terza dissertazione di *La genealogia della morale*).

Man mano che Nietzsche andava elaborando una concezione etica radicalmente nuova (sebbene prendesse ispirazione dal passato, dalla morale aristocratica e crudele dei greci e dei latini, o dai capitani di ventura rinascimentali), egli doveva allontanarsi dalle figure che più lo avevano ispirato, come Richard Wagner e Arthur Schopenhauer. Nei confronti del primo, Nietzsche aveva nutrito la fiducia che la sua arte drammatica potesse rinnovare in Germania una concezione tragica della vita, in cui trovasse di nuovo il suo posto l'elemento "terrestre" della passione, della salute primordiale del popolo, che riuscisse dunque a rivitalizzare l'astratto intellettualismo in cui era caduto la cultura tedesca, rappresentato soprattutto dal *Bildungsphilister* (Nietzsche usa questo termine nella prima delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, le *Considerazioni inattuali*, pubblicata nel 1873). Quando poi Wagner diventa l'artista ufficiale del Reich, ed egli stesso si avvicina a un pessimismo esistenziale di matrice cristiana con il *Parsifal*, Nietzsche lo accusò di aver tradito questo ideale di partenza. Wagner era diventato l'artista della *décadence*, che osserva il decadimento degli ideali e non vi si oppone, ma semplicemente la contempla in modo ascetico. Il punto di partenza per questa critica era il ripensamento sulla figura di Schopenhauer, il primo grande maestro filosofico di Nietzsche, da cui egli si allontana perché aveva identificando il fine ultimo dell'esistenza con la rinuncia e il pessimismo, di fronte al "nulla" che l'esistenza stessa propone (Nietzsche chiama questo atteggiamento con un'altra parola che avrà una grande fortuna nell'Europa di fine Ottocento, già comparsa nei testi di romanzieri russi come Turgenev e Dostoevskij: "nichilismo").

Il testo che rappresenta la *summa* del pensiero di Nietzsche è *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1883). Si tratta di un'opera estremamente complessa, scritta in un linguaggio allusivo, che si serve più di allegorie (come le figure del cammello, del leone e del fanciullo o quella del viandante), che non su tesi espone secondo ragionamenti, ancorché asistematici e paradossali, come avviene in altri suoi testi. Al suo centro, la dottrina dell'"eterno ritorno", secondo la quale tutti gli avvenimenti, tragici o lieti, possono tornare. Non esiste dunque né un passato né un futuro, ma soltanto un eterno presente, da vivere e accettare coraggiosamente.

3. Theodor Fontane

Theodor Fontane (1819-1898) è forse l'unico autore della letteratura tedesca dell'Ottocento, i cui romanzi possono dirsi alla pari con la grande fioritura europea del genere. Il suo romanzo più noto è *Effi Briest* (1896), scritto quando l'autore aveva già superato gli ottanta anni. È sintomatico del ritardo culturale della Germania in questo campo, che tali esempi di valore internazionale nel genere del romanzo realista arrivino alla fine del secolo, quando ormai esso era in declino, oppure si era aperto a trasformazioni, come in Francia con Zola e il naturalismo. Altrettanto significativo è, inoltre, che il loro autore fosse uno scrittore ormai anziano, che in precedenza aveva tentato soprattutto la strada della poesia e del giornalismo. Theodor Fontane nasce nel 1819 a Neuruppin, un piccolo centro della Marca del Brandeburgo, nel cuore, dunque, della Prussia, alla quale egli rimarrà sempre legato. Il padre era un farmacista, e Fontane fu avviato ben presto alla medesima professione. Fin da giovane, tuttavia, manifestò un grande interesse per le lettere, in particolare per lo studio della storia e, come gran parte della sua generazione, per i romanzi storici dell'autore scozzese Walter Scott.

Negli anni della prima maturità portò avanti parallelamente la professione di farmacista e la passione per la poesia, finché, all'età di trent'anni, e dopo essersi sposato, decise di abbandonare la professione poco amata e di diventare scrittore. Per mantenere sé e la famiglia, Fontane svolse soprattutto l'attività di corrispondente giornalistico, prima su incarico ufficiale del governo prussiano in Inghilterra (1852, 1855-59), in seguito per il giornale "Neue Preußische Zeitung" (1860-1869), per il quale visitò come corrispondente di guerra i principali scenari bellici del decennio che portò alla proclamazione del Reich Tedesco (Danimarca e Francia). Dal 1870, passò alla "Vossische Zeitung", ricoprendo l'incarico di critico teatrale. In tutto questo tempo, non aveva mai abbandonato l'ambizione della scrittura non di occasione, come poteva invece essere il pezzo giornalistico. Importanti in questo senso sono, accanto alle ballate spesso di ispirazione patriottica, i testi scritti durante i suoi viaggi all'estero, e, soprattutto, i cinque volumi delle *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (Passeggiate nella Marca del Brandeburgo 1862-1889), nei quali Fontane raccontò i luoghi e la storia della sua terra natale.

Le *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* sono un'opera del tutto originale nel panorama della letteratura tedesca dell'epoca, e, accanto ai romanzi, rappresentano uno dei vertici della produzione di Fontane. La prima concezione risale al soggiorno in Gran Bretagna durante gli anni '50; qui, Fontane aveva avuto modo di fare la conoscenza diretta del paesaggio scozzese, tanto ammirato nelle descrizioni di Walter Scott. Come leggiamo nelle prime pagine dell'introduzione al primo volume, Fontane, di fronte al paesaggio del lago di Levensee, sul quale sorgeva il castello della famiglia dei Douglas, si chiese se non ne esistessero di altrettanto poetici nella sua terra natale. La frase che apre le *Wanderungen* riflette proprio sulla condizione necessaria a far nascere l'amore per la propria terra di origine: "Erst die

Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen" (Soltanto in un paese straniero capiamo cosa ci offre la nostra terra natale). Il concetto di *Heimat*, che rappresenta l'unità spirituale tra la terra natale, il suo paesaggio, le tradizioni e le persone che là vivono, è centrale nelle *Wanderungen*. Nei cinque volumi, che Fontane continuerà a scrivere per tutta la vita, sono difatti raccolti materiali di vario tipo. Accanto alle descrizioni di paesaggi, città e castelli, compaiono divagazioni storiche su fatti là avvenuti e sulla vita delle persone che vi avevano abitato. Centrale è l'idea che tra questi diversi elementi vi sia un'unità intima, dettata dallo "spirito del luogo". In alcuni casi, queste divagazioni biografiche assumono l'aspetto di vere e proprie opere narrative. Un esempio famoso è l'episodio di Hans Hermann von Katte, l'amico di gioventù di Federico II di Prussia, condannato a morte nel 1730 perché aveva convinto il principe a fuggire insieme a lui. Fontane ne parla durante la descrizione della città e fortezza di Küstrin, luogo dove Katte fu giustiziato. Nel raccontarne la storia millenaria del luogo, egli si sofferma su questo momento, che considera fondamentale nella storia della Prussia. Con l'uccisione del suo amico, nasce infatti la figura del grande sovrano Federico II, che impara a mettere da parte i suoi affetti personali per seguire la più alta volontà di Stato. Naturalmente, Fontane afferma che il vero protagonista tragico di tutta la vicenda è proprio Katte, che l'autore trasforma in un eroe, in una vittima sacrificale delle ambizioni grandezza della Prussia, ricostruendone vicenda in modo obiettivo sulla base di documenti storici e di lettere. Mentre proseguiva la sua professione giornalistica e continuava a comporre ballate poetiche, Fontane si avvicinò lentamente all'attività di romanziere. Il primo romanzo è *Vor dem Sturm* (Prima della tempesta, 1878), in quattro volumi. Si tratta di un ampio quadro storico dell'epoca delle Guerre napoleoniche, ancora debitore sia del modello scottiano, ad esempio nella differenza temporale di sessanta anni (cfr. il ciclo *Waverley Or 'Tis Sixty Years Since* dell'autore scozzese) tra l'epoca della scrittura e quella dei fatti narrati, sia del parallelo lavoro alle *Wanderungen*, data la presenza di continue divagazioni di carattere storico e paesaggistico. Con *L'adultera* (L'adultera, 1882), questa volta ambientato nella società di Berlino contemporanea, Fontane individua il tema centrale della sua successiva produzione romanzesca, i rapporti tra uomini e donne, nelle quali si mischiano interessi sentimentali, di casta e famigliari. Anche *Schach von Wuthenow* (Schach di Wuthenow, 1883) può definirsi un romanzo storico, ma rispetto al suo esordio narrativo già si consolida una struttura più sobria e attenta soprattutto alla narrazione della trama romanzesca, anche qui incentrata su un tradimento. I romanzi di Fontane si focalizzano da ora in avanti sempre più sull'osservazione della società contemporanea tedesca, che, dopo la consacrazione delle proprie virtù avvenuta con la proclamazione del Reich, cominciava a mostrare al suo interno segni di decadenza morale. Per tutta la sua vita, tranne una breve fase rivoluzionaria prima del 1848, Fontane era stato un convinto assertore dell'antiche virtù del popolo prussiano, identificate con il coraggio, l'umanità, la lealtà e la misura. In poche parole, era stato un conservatore, ancora fedele all'idea romantica che nella tradizione antica del popolo fosse insita un'idea di purezza e di virtù. Di questo atteggiamento sono testimoni le *Wanderungen*, che, fornendo un elogio della storia e del paesaggio della parte più antica della Prussia, esaltano proprio questa idea. La vera essenza dell'animo prussiano doveva essere ricercata nei molti antichi castelli che punteggiavano quel paesaggio, e che la vecchia nobiltà aveva lasciato come esempio di grandezza alle generazioni future. Adesso, con la creazione di un nuovo Stato più moderno,

tali valori tradizionali stavano lasciando il posto a nuovi interessi, soprattutto legati ad ambizioni di potere e di denaro.

Per illustrare questo cambiamento, Fontane sceglie da ora in avanti una tipologia di protagonista che al meglio rappresenta la vittima di questo stato sociale che privilegia i rapporti materiali, pur mascherandoli sotto l'aspetto delle convenzioni sociali borghesi. Al centro dei romanzi fontaniani c'è spesso una figura femminile, che a volte rivela la sua essenza eroica nel sacrificio e nella morte, come nel già commentato episodio di Katte, altre volte si comporta da spregiudicata arrampicatrice sociale. Cécile, la protagonista dell'omonimo romanzo del 1887, muore in vecchiaia vittima dei pregiudizi che aveva suscitato nella società il suo comportamento giovanile. Successivamente, compare nei romanzi un tipico tema fontaniano: la *mésalliance*, vale a dire il matrimonio tra persone di rango diverso, che la società tedesca di fine Ottocento, se non proibiva, guardava ancora con sospetto. In omaggio a questo spostamento di interesse dal romanzo storico al romanzo sociale, cambia anche l'elemento caratteristico dei suoi romanzi, che diventa adesso la "conversazione", nei quali i vari personaggi si presentano come figure all'interno di un determinato contesto, i cui meccanismi sottili vengono spiegati attraverso il loro scambio dialogico. In *Irrungen und Wirrungen* (Errori e passioni, 1888) i due protagonisti, Botho von Rienäcker, ufficiale dell'esercito prussiano, e Lene Nimptsch, una ragazza della piccola borghesia urbana, sono costretti a rinunciare al loro amore per un matrimonio più consono al loro ceto sociale. *Frau Jenny Treibel* (La Signora Jenny Treibel, 1892) è una signora dell'alta borghesia, divenuta tale per matrimonio di interesse, che impedisce al figlio Leopold di sposare, perché di rango economico inferiore Corinna, la figlia del professor Schmidt, con il quale la stessa Jenny aveva avuto una relazione sentimentale in gioventù. Anche qui la soluzione sarà rappresentata da due matrimoni di pari rango. Con *Der Stechlin* (Lo Stechlin, 1897), Fontane combina la sua matura arte di romanziera con l'interesse per la storia e le antiche tradizioni prussiane. Protagonista è uno *Junker*, un vecchio nobile proprietario terriero che da Berlino torna nella campagna della Prussia orientale. Il romanzo non ha una trama vera e propria ma vive nelle conversazioni tra i personaggi, nelle quali si scatena il contrasto insanabile tra vecchio e nuovo. Di fronte alla nuova morale imposta dal progresso, Stechlin è l'ultimo orgoglioso rappresentante di un mondo destinato a scomparire all'alba del nuovo secolo.

Effi Briest

Effi Briest (1896) è il romanzo più noto di Theodor Fontane, quello che al meglio riassume la sua capacità di descrivere la società nell'epoca guglielmina attraverso l'analisi tra i rapporti generazionali e familiari. Inoltre, in questo romanzo, si porta a perfezione lo stile della prosa fontaniana, nella quale il realismo della descrizione si arricchisce di elementi simbolici, mentre il dialogo tra i personaggi svela la complessa analisi dei rapporti sociali tra gli individui. *Effi Briest* si ricollega attraverso il suo tema, una moglie che tradisce il marito, a una lunga tradizione all'interno del romanzo sociale europeo, che annovera tra i suoi principali esempi *Madame Bovary* (1856) del romanziere francese Gustav Flaubert e *Anna Karenina* (1877) dello scrittore russo Lev Tolstoj. Sebbene *Effi Briest* non ripeta lo scandalo all'epoca suscitato

da questi romanzi, il tema dell'adulterio era ancora alla fine dell'Ottocento avvolto in una sfera di tabù sociale. Esso era stato già affrontato da Fontane in altri suoi romanzi, come *L'adultera* (1882).

Qui Fontane sceglie come protagonista una ragazza, che, ancora adolescente, è convinta dalla madre a sposare il Barone Geert von Innstetten, di molti anni più anziano di lei, tanto da avere la stessa età della madre e di esserne stato in gioventù il corteggiatore. Nella prima scena, Effi gioca sull'altalena nel giardino di casa, e parla con le amiche proprio di Innstetten. Mentre si svolge questa conversazione, il barone è in casa dei Briest, e sta chiedendo ai genitori ufficialmente la mano della figlia. Effi viene immediatamente convocata dalla madre, la quale si raccomanda di non fare scelte sbagliate: »Un uomo di carattere, di posizione e buone maniere. E se tu non dici "no", cosa che non riesco neppure a immaginare dalla mia piccola Effi, allora a vent'anni sarai già dove le altre sono a quaranta«. Effi si trasferisce con il marito in una grande casa a Kessin, sul mar Baltico. La sua vita in questa casa è turbata soprattutto dalla presenza di un disegno che raffigura un cinese. Un cinese, le racconta Innstetten, era vissuto molti anni prima a Kessin, ed era stato trovato morto dopo che una sera aveva ballato con la figlia del capitano Thomsen, quando ella si stava per sposare. Da allora Effi resta impressionata dalla presenza del disegno. Per il marito, il disegno del cinese è un modo per ricordare alla giovane moglie gli obblighi di fedeltà coniugale. Egli lo definirà un "Angstapparat aus Kalkül" (Un ben calcolato congegno di paura). Per Effi, invece, esso sembra rappresentare un presagio del suo destino. Effi rimane ben presto incinta e cerca di abituarsi alla vita di provincia, ricevendo visite da alcuni abitanti del luogo, con le quali cerca di vincere la noia mentre aspetta paziente il marito dai suoi viaggi. Tra questi compare il Maggiore von Crampas, descritto come un abile seduttore, che fa della giovane moglie l'oggetto di conquista sentimentale. Effi sulle prime si mostra reticente, ma poi, complici una recitazione in una commedia dal titolo significativo *Ein Schritt vom Wege* (Un passo fuori dal tracciato) e una gita in slitta in cui i due si ritrovano costretti, appunto, ad allontanarsi dal percorso previsto, inizia tra loro una relazione che prosegue regolarmente tra le dune della spiaggia di Kessin. Nel frattempo Innstetten viene chiamato in un Ministero a Berlino. Con il trasferimento nella capitale, la relazione adultera si interrompe. Effi riesce a trovare una sua più felice condizione matrimoniale, dimenticandosi della noia di Kessin e di Crampas. In questo quadro di rinnovata felicità, irrompe tuttavia l'inaspettata scoperta da parte di Innstetten delle lettere che Effi e Crampas si erano scritti alcuni anni prima. Egli si sente obbligato a sfidare a duello il maggiore, più per una questione di codice d'onore che non per reale sentimento nei confronti della moglie. Uccidendo Crampas, Innstetten potrà ristabilire il suo onore dal punto di vista della società.

Effi è costretta a divorziare e a vedersi strappare anche la figlia Annie. Neppure i genitori, sentendosi anch'essi profondamente disonorati dal comportamento della figlia, la vogliono riprendere indietro. Effi deve dunque andare a vivere da sola a Berlino, che da metropoli accogliente si trasforma in luogo di solitudine. Ben presto, la salute di Effi, a soli 30 anni, si comprometterà in modo irrimediabile; a questo punto, i genitori si decideranno a riprendere in casa la figlia, che tuttavia morirà poco dopo. Nel dialogo finale, la signora Briest chiederà al marito se non sia stato anche un po' colpa loro. Il vecchio Briest, con la sua risposta, dimostra di voler troncare subito qualsiasi discussione in merito alla loro responsabilità nei confronti del

tragico destino della figlia: »Ach Luise, Laß... Das ist ein zu weites Feld.« (Ah, Luise, lascia perdere... È un discorso troppo lungo.)

4. Naturalismo e *Fin de siècle*

Verso la fine del secolo, la letteratura tedesca comincia a prendere un indirizzo più europeo, perdendo così quella caratteristica patina provinciale, che, tranne alcune grandi eccezioni, aveva mantenuto a partire dalla morte di Goethe. Le riviste letterarie più ambiziose cominciano a portare avanti un dibattito dai contorni originali, in cui si discutono le mode letterarie provenienti dall'estero, soprattutto dalla Francia. Si assiste così a un'intensa accelerazione dei movimenti letterari e culturali, molti dei quali durano non più a lungo di un decennio scarso. È la cosiddetta stagione degli "ismi" (perché ogni nuova moda viene identificata da un aggettivo che è reso sostantivo tramite l'aggiunta del suffisso -ismo), che durerà fino all'epoca delle avanguardie della prima metà del novecento. È anche l'inizio del periodo chiamato "l'epoca del Moderno" (in ted. *die Moderne*). L'aggettivo "moderno" (da cui i sostantivi "modernità" e "modernismo") ha molteplici significati e implicazioni. Esso indica una rottura con l'epoca del passato e con la tradizione. Questa rottura è dovuta alla consapevolezza, sviluppata in particolare negli intellettuali e negli artisti, che la vita nel mondo attuale sia completamente mutata rispetto al passato. Gli artisti devono far fronte a questi cambiamenti rinnovando i propri strumenti, dal momento che con quelli tradizionali non è più fare arte o letteratura. In questo senso, la parola moderno fu utilizzata per la prima volta dal poeta e critico francese Charles Baudelaire (1821-1867), in un saggio, che avrà in seguito un'importanza capitale, dal titolo *Il pittore e la vita moderna* (1856). Baudelaire ha in mente soprattutto la vita moderna nella città di Parigi, dove tutto si stava velocizzando in modo repentino: l'artista moderno (nel caso particolare su cui si sofferma Baudelaire, il pittore) doveva essere in grado di cogliere, non l'essenza eterna delle cose, bensì la loro fugace bellezza: «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente». Fin da subito, dunque, il concetto di modernità si lega alla vita cittadina e al progresso tecnologico. In una fase storica dove quest'ultimo procede in modo serrato (la fine dell'Ottocento vede l'invenzione e la diffusione di strumenti come il telefono, l'illuminazione pubblica, la fotografia, il treno, i motori a scoppio, il cinema ecc.), l'arte può riuscire a tenere il passo soltanto cercando a sua volta di rinnovarsi continuamente, percependo se stessa come altrettanto "moderna".

Il termine di *Die Moderne*, nel senso che abbiamo appena esposto, è usato per la prima volta in Germania nel 1885, nel titolo di antologia di poesia: *Moderne Dichter-Charaktere* (Caratteri di poeti moderni). L'antologia raccoglie testi di autori che si collocano nella corrente del Naturalismo. Tale corrente, che dunque si autodefinisce come "moderna", si ricollega, a partire dal nome, all'esperienza di autori francesi come Emile Zola e i fratelli Goncourt, i quali, all'interno del romanzo, cercarono di superare l'esperienza del realismo tradizionale. Il termine Naturalismo indica una concezione della rappresentazione della realtà che si potrebbe definire come potenziata. La fotografia e il progresso scientifico avevano difatti mostrato i limiti e l'insufficienza del realismo tradizionale nel mostrare la realtà così come era. Gli scrittori avrebbero dovuto avvicinarsi al loro oggetto con un atteggiamento simile a quello dello scienziato, che osserva e descrive i fenomeni della natura con spirito oggettivo. Un tratto sintomatico del carattere moderno di questa corrente è il fatto che essa si sviluppi soprattutto

nelle due più importanti metropoli tedesche, vale a dire Berlino e Monaco, dove venne fondata la prima rivista che contribuì alla diffusione del movimento, *Die Gesellschaft*.

Contrariamente a quanto avvenuto in Francia, il Naturalismo tedesco non trovò grande applicazione nel genere del romanzo (benché non manchino esempi in questo senso, e tracce di influenza anche notevoli si possono trovare nella prosa dei fratelli Mann), bensì soprattutto nella lirica, nel teatro e nella prosa breve. La questione dell'osservazione scientifica della realtà, inoltre, portò a una doppia declinazione all'interno della corrente. Da una parte, il Naturalismo, ponendo lo scrittore nella posizione dello scienziato che studia la realtà nel suo laboratorio, lo incoraggia a spostare il piano dell'osservazione all'interno del linguaggio, che rappresenta il "laboratorio" dello scrittore stesso. Con il più importante autore lirico del Naturalismo, Arno Holz, abbiamo così i primi esperimenti linguistici compiuti della letteratura tedesca, che anticipano di circa quindici anni le avanguardie del dadaismo e dell'espressionismo. Dall'altra parte, il Naturalismo puntando alla restituzione obiettiva del reale, ha intravisto il suo scopo nel disvelamento dei rapporti sociali, guardando, in particolare, alla condizione delle classi povere, come il proletariato urbano. Questa declinazione fu soprattutto l'ambito dove si espresse il teatro naturalistico. Un esempio di prosa naturalista è il testo breve *Papa Hamlet* (Papà Amleto, 1889) che Arno Holz e Heinz Schlaaf pubblicarono sotto lo pseudonimo Bjarne P. Holmsen. Qui incontriamo tutti i tratti tipici del naturalismo: l'osservazione fotografica di un piccolo squarcio di realtà urbana degradata (protagonisti sono una coppia di vecchi attori caduti in disgrazia, che continuano a recitare in privato l'Amleto di Shakespeare), la sintassi della frase spezzata nel ritmo, in modo da restituire in modo esatto lo scorrere del tempo secondo per secondo (quello che Holz chiamava *Sekundenstil*), il linguaggio che, nello sforzo di imitare in modo naturale l'ambiente sociale, fa ampio uso di forme dialettale e colloquiali. Il più importante dramma del Naturalismo è *Die Weber* (I tessitori, 1892), di Gerhard Hauptmann, incentrato sulla rivolta dei tessitori della Slesia del 1844. L'elemento naturalistico si concentra sulla rappresentazione del ceto proletario, con l'uso del dialetto e la descrizione minuziosa e cruda delle condizioni di vita dei tessitori. Con *I tessitori*, e con il precedente dramma di Hauptmann *Vor Sonnenaufgang* (Prima dell'alba, 1889) nacque la pratica del teatro sociale rivolto alle masse di lavoratori, che ebbe come centro la *Freie Volksbühne* di Berlino.

La stagione naturalista durò circa un decennio: alla metà degli anni '90, infatti, essa era già considerata come superata. Si entrò in una fase nuova, ispirata da sentimenti che potevano dirsi all'opposto del Naturalismo. A decretare la fine del Naturalismo fu il critico viennese (ma per molti anni attivo a Berlino e Parigi) Hermann Bahr, che in un primo momento si era avvicinato proprio al Naturalismo, per farsi in seguito portatore in Germania di idee radicalmente opposte. Bahr svolse un'intensa attività di collegamento tra la Germania e le più moderne tendenze letterarie provenienti dalla Francia. Nel suo saggio del 1891 *Die Überwindung des Naturalismus* (Il superamento del Naturalismo), sosteneva che si dovesse abbandonare l'osservazione della realtà esteriore, per concentrarsi di nuovo sull'interiorità. Che Bahr non intendesse tuttavia un ritorno a forme del passato, ma considerasse l'interiorità in modo ancora del tutto scientifico e moderno, è dato dall'utilizzo che egli fa della parola "Nerven" per descrivere l'interiorità stessa (egli parla ad esempio di "nervöse Romantik"). Il campo di indagine dunque si deve spostare dall'esteriorità sociale al riflesso condizionato

delle sollecitazioni sul sistema nervoso dell'individuo che viene in contatto con la realtà. La *Nervenkunst* (Arte dei nervi) è una delle espressioni caratteristiche del periodo a cavallo tra i due secoli nei paesi di lingua tedesca. Al suo centro, a differenza del Naturalismo, non c'è più la collettività, bensì l'individuo singolo e le sue reazioni sollecitate dalla realtà moderna. Quest'ultima è riconosciuta come una minaccia, e non più come un'opportunità, come avveniva per i naturalisti. L'artista non è più spinto alla creazione dalla consapevolezza di trovarsi all'interno di una società in continua trasformazione. Al contrario, egli punta ad affermare in modo orgoglioso la propria singolarità di fronte alle manifestazioni che lo inducono a uniformarsi alla collettività. Al tempo stesso, l'individuo percepisce se stesso come specie in decadenza e in crisi, che non riesce a opporre a questo processo uniformante altro che il suo aristocratico rifiuto. L'arte non ha più una funzione sociale, ma è soltanto un rifugio, essa non ha altro scopo che se stessa (secondo il motto francese *L'art pour l'art*). A questa sensazione di tramonto di un'epoca, che non casualmente coincide con la fine del XIX secolo, sono dati nomi che provengono dalla cultura francese: *décadence* e *fin de siècle* (quest'ultimo è il titolo di una *pièce* teatrale francese degli autori Micard, Jouvenot e Cohen del 1884). Alla *décadence* e al *Fin de siècle* sono riconducibili ad esempio Thomas Mann, Stephan George, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil e Rainer Maria Rilke. Sebbene entrambe le tendenze si concepiscano in opposizione alla trasformazioni della modernità, esse sono strettamente correlate ad esse. Moderne, complesse e molteplici sono le manifestazioni culturali che contribuirono al loro diffondersi: la concezione estetica e morale aristocratica di Nietzsche, che proprio negli anni '90 comincia a dominare la scena culturale tedesca; il ribaltamento delle dottrine darwiniane (che avevano fornito la base per la fede nel progresso della seconda metà dell'Ottocento) per cui, invece del suo progressivo affinamento, la società moderna offre un'immagine della specie umana in continua degenerazione (*Entartung*, titolo di un libro di Max Nordau del 1892/3). Per la dissoluzione dell'individuo bisogna citare: la psicologia freudiana, che individua nell'"io" un oggetto schiavo di forze a lui superiori come gli istinti dell'inconscio e le pressioni autoritarie del super-io, ovvero della morale; le tesi del fisico austriaco Ernst Mach, secondo le quali la realtà percepita dall'individuo non è assimilabile a un tutto ben definito, ma piuttosto a un insieme di sensazioni (forma, colore, suono) non univoche.

5. Thomas Mann I

Il nome di Thomas Mann accompagnerà la letteratura tedesca per almeno sei decenni, dagli esordi nell'ultimo decennio del secolo XIX fino alla metà degli anni Cinquanta del 1900. La sua produzione letteraria, concentrata quasi esclusivamente nell'ambito della prosa, si staglia al di sopra di quella coeva, perché, invece di seguire un momento particolare o una delle molte mode contingenti del primo Novecento, egli ha saputo ricondurre in una scrittura personale i molti fermenti delle varie epoche. È grazie a questa originalità che Thomas Mann ha potuto raggiungere lo *status* di classico, vale a dire, di autore che continua a essere letto anche mentre sempre di più ci si allontana dall'epoca in cui egli ha vissuto. Insieme a Franz Kafka, Thomas Mann è l'autore della letteratura tedesca dei primi del Novecento che in modo più duraturo ha mantenuto un posto di primo piano all'interno della letteratura mondiale. Particolare rilievo all'interno della sua opera assume inoltre la sua produzione saggistica, che, a partire dagli anni Venti in poi, lo impongono come protagonista del dibattito culturale e politico in Germania, al punto da fargli assumere, negli anni dell'Esilio negli Stati Uniti, il ruolo di principale rappresentante della cultura tedesca oppositrice di Hitler.

Per tutta la sua carriera di scrittore Thomas Mann si è interessato a pochi temi, che egli ha variato a seconda delle esigenze che la trama dell'opera particolare gli suggeriva. È dunque possibile individuare un'unità abbastanza coerente nella sua produzione. Al tempo stesso, tale carriera è suddivisibile, pur con limiti e sovrapposizioni, in tre periodi. Il primo è quella della produzione giovanile, che va dai primi racconti fino alla fine della Prima guerra mondiale. Essa è caratterizzata dal tema della *décadence* e da quello, strettamente connesso, dell'arte e dell'artista. Il secondo periodo copre all'incirca l'epoca della Repubblica di Weimar, e porta, nell'autore e nell'uomo Mann, a una nuova consapevolezza della sua posizione all'interno della società, con il tentativo di superare quei problemi della decadenza, che egli già aveva intuito nella sua prima fase. La terza corrisponde agli anni dell'esilio in Svizzera e successivamente negli Stati Uniti durante la dittatura hitleriana e del ritorno in Europa alla fine del Secondo conflitto mondiale. Questa fase, che costituisce lo *Spätwerk* (opera tarda) di Thomas Mann, è caratterizzata da un riepilogo della sua opera e da un interesse accentuato per la figura narrativa del mito, cui egli si era avvicinato già a partire da *Tod in Venedig*.

Thomas Mann nasce a Lubeca nel 1875. Il padre discende da una famiglia patrizia cittadina, rappresentante della seria tradizione anseatica del lavoro e dei commerci; la madre, invece, proviene da una famiglia mezzosangue tedesco-brasiliana, e fin dalla loro più tenera età trasmette ai figli (tra cui anche il fratello di Thomas, Heinrich Mann) la passione per le arti. Questa duplicità all'interno della famiglia non è soltanto una curiosità biografica, dal momento che Thomas Mann trasferirà questo dissidio tra la sfera paterna, nordica e dedita al lavoro, e quella materna, meridionale e artistica, all'interno di quasi tutte le sue opere. L'avvenimento centrale della giovinezza è la morte del padre (1892) con conseguente liquidazione della ditta di famiglia e trasferimento a Monaco. Qui, Thomas, che aveva abbandonato ben presto gli studi ginnasiali e iniziato senza passione un apprendistato commerciale, comincia ben presto a frequentare i circoli artistici della città e comporre le prime prose brevi. La sua prima novella

Gefallen (Caduto) fu pubblicata nel 1894 su *Die Gesellschaft*, la principale rivista cittadina del Naturalismo. La novella ebbe un'ottima accoglienza nelle cerchie intellettuali cittadine, e dunque Thomas Mann fu incoraggiato a proseguire nella sua attività di scrittore. Come se ancora stesse cercando di affinare la sua tecnica (Thomas Mann rimase per tutta la vita artista estremamente scrupoloso nei confronti dell'aspetto formale), egli si dedica a una serie di racconti brevi e novelle, in cui si concentra su pochi personaggi ed episodi che danno luogo a una trama molto semplice. La grande novità e l'aspetto originale di questi testi è costituito dalla prosa stilisticamente debitrice del realismo e del naturalismo, ma applicata a temi che invece sono affini alla sfera del decadentismo, due tendenze, che come abbiamo visto, sono in contrasto tra loro nella cultura tedesca di quegli anni. Se l'arsenale stilistico era fornito dai grandi scrittori realisti ottocenteschi, in particolare francesi e russi, ma anche tedeschi come Theodor Storm, della filosofia nietzscheana è debitore per quanto riguarda i temi e l'osservazione psicologica dei personaggi. Uno di questi primi racconti, *Der kleine Herr Friedemann* (Il piccolo signor Friedemann, 1896) il tema del dissidio tra arte e vita, che sarà il nucleo tematico che darà vita alle principali opere successive. *Der kleine Herr Friedemann* è incentrato su una figura deforme (nell'osservazione dei soggetti socialmente esclusi traspare un retaggio del Naturalismo), Johannes Friedemann, un gobbo che fin dall'adolescenza aveva cercato di superare la sua diversità dedicandosi ai piaceri dell'arte e della contemplazione. Il suo progetto di vita ascetica dura fin quando una donna affascinante, la moglie del comandante distrettuale Gerda von Rinnlingen, gli mostra una certa complicità durante una serata a teatro. Dopo questa serata, Friedemann passerà febbricitante i giorni successivi. Durante un ricevimento a casa von Rinnlingen, Friedemann dichiarerà il suo amore a Gerda sulle rive del laghetto del giardino. Come risposta, otterrà dalla donna una crudele risata. Friedemann, colmo di rabbia, si getta a testa in giù nelle acque del laghetto. Gli elementi di questa novella, che Mann riprenderà in seguito, sono la figura del protagonista, per il quale l'arte rappresenta rifugio e allontanamento dalla vita; l'irruzione del "dionisiaco", rappresentato da Gerda, che non a caso viene vista la prima volta durante una rappresentazione del *Lohengrin* di Richard Wagner, ed è dunque legata alla sfera della musica; la malattia come sintomo vitale di uno stato di sovreccitazione dovuto all'irruzione della passione. *Der kleine Herr Friedemann* darà il titolo alla prima raccolta di racconti di Thomas Mann, uscita nel 1898 presso Samuel Fischer, che resterà il suo editore nel corso anche degli anni successivi. In esso sono contenuti altri racconti che variano lo stesso tema. Il "pagliaccio" del racconto omonimo (*Der Bajazzo*) è anche egli appassionato d'arte fin dalla tenera età. Il padre disprezza i suoi tentativi di mettersi in mostra con il teatro e la musica, le ritiene espressione di un talento, appunto, "da pagliaccio". Egli vorrebbe, invece, che il figlio si avvicinasse alla professione di commerciante, per la quale una piccola dose di tale talento è utile, ma non sufficiente. Morto il padre, il "pagliaccio" può, con i soldi dell'eredità, dare libera espressione a questa sua inclinazione. Anche qui una storia d'amore finita male, quella per Anna, una fanciulla dall'atteggiamento semplice e naturale, porterà tuttavia all'amara constatazione dell'estraneità del pagliaccio alla vita.

Il primo romanzo, *Buddenbrooks* (I Buddenbrook, 1901) riprenderà gli stessi temi, inserendoli tuttavia all'interno di una cornice molto più ampia, che coinvolge il racconto di quattro

generazioni di una famiglia, che da, commercianti e borghesi, decade lentamente nella sfera dell'arte e della malattia.

Tonio ha un unico vero amico, Hans Hansen, che rappresenta il suo esatto contrario: mentre Tonio è scuro di capelli, Hans è biondo e con gli occhi azzurri. Alla poesia e alla letteratura quest'ultimo preferisce i libri di cavalli, ricchi di illustrazioni. Simile ad Hans, nel suo essere fin dall'aspetto fisico espressione di salute e di vita, è la ragazza di cui Tonio si innamora, Ingeborg Holm. A partire dal quarto capitolo si vede Tonio ormai trentenne. A differenza degli artisti in Mann, che per vari motivi non riescono a giungere a piena maturazione, Tonio è adesso un poeta affermato. Non di meno, egli, come Tonio sostiene in un dialogo con la pittrice Lisaweta Ivavowna, ha coscienza che l'arte, invece di avvicinarlo, lo tenga sempre lontano dalla vita. Nei paesaggi dipinti dalla pittrice, sostiene Tonio, non sentiamo l'odore della primavera, ma quello del fissativo. Lisaweta gli risponde che egli non è un artista, bensì »un borghese su una strada sbagliata«. Questo giudizio tornerà in mente a Tonio nel capitolo finale, dopo che, durante un viaggio in Danimarca, egli incontrerà casualmente Hans Hansen e Ingeborg Holm, felicemente sposati. La nostalgia che egli prova nel vederli è il segno tangibile che egli non è riuscito ancora a vincere il dissidio interiore tra vita borghese e arte.

Die Buddenbrooks

Con *I Buddenbrook* Thomas Mann raggiunge in modo improvviso e inaspettato la notorietà ad appena ventisei anni. Sorprendente è la maturità letteraria che egli dimostra in questo romanzo. Attraverso le vicende di una famiglia immaginaria (ma con evidenti tratti in comune con quella dell'autore), egli riesce a comporre un grande affresco della società borghese tedesca dell'Ottocento, dall'epoca della sua ascesa fino al momento attuale, segnato da evidenti sintomi di decadenza. Il sottotitolo dell'opera, *Verfall einer Familie* (Decadenza di una famiglia) riprende il termine *décadence*, che abbiamo visto è uno degli slogan di quegli anni. La decadenza è quella dello spirito imprenditoriale, che si affievolisce sempre di più con il passare delle generazioni della famiglia Buddenbrook. Al tempo stesso, la decadenza porta un affinamento delle capacità artistiche. Thomas Mann, da *décadent* aristocratico, rappresenta in modo compiaciuto e distaccato questa degenerazione dello spirito imprenditoriale. Al tempo stesso, egli concentra la sua attenzione sulla descrizione esatta e naturalistica dei meccanismi di una famiglia borghese, che vede il suo scopo unicamente nel mantenimento del proprio prestigio sociale ed economico.

Il romanzo inizia con una grande scena corale, in cui sono coinvolte tre generazioni della famiglia Buddenbrook. La più anziana è rappresentata da Johann Buddenbrook e da sua moglie Antoinette; c'è poi il figlio Jean, diventato console cittadino, e sua moglie Elisabeth; infine, la terza generazione dei nipoti Thomas, Christian e Antonie, detta Toni. L'azione si colloca nell'anno 1835, in una città che, seppur non nominata nel testo, si riconosce essere Lubecca. L'occasione è la festa di inaugurazione del nuovo palazzo di famiglia, che i Buddenbrook hanno acquistato famiglia dei Ratencamp, che avevano dovuto liberarsene in seguito a una serie di investimenti finiti male. La prima parte descrive dunque la famiglia nel momento di massimo splendore economico, incarnato dalla casa patrizia e dal carattere bonario e pratico di Johann Buddenbrook. Nella seconda parte si cominciano a seguire i destini della famiglia, in particolare dei nipoti. Toni è mandata in collegio, mentre Thomas e

Christian sono avviati al mestiere dei padri. Tra i due, Thomas mostra maggiore attitudine a fare il commerciante. Nella terza parte la protagonista è Toni che viene chiesta in sposa da Bendix Grünlich, un commerciante di Amburgo dalla posizione apparentemente agiata, che incontra il favore dei genitori Jean e Elisabeth, ma non quello della figlia. Durante un soggiorno estivo a Travemünde, Toni conosce un giovane del luogo, Morten Schwarzkopf, e tra i due nasce una relazione sentimentale. Toni scrive ai genitori per informarli che avrebbe rinunciato alla proposta di matrimonio di Grünlich, ma subito il padre le risponde ricordandole i suoi obblighi famigliari, che imponevano solo un matrimonio di interesse. Consapevole dei suoi obblighi, Toni rinuncia a Schwarzkopf per sposare Grünlich. Nella quarta parte, Toni è Amburgo, Thomas ad Amsterdam e Christian è in Inghilterra. Su quest'ultimo cominciano ad addensarsi le preoccupazioni della famiglia: egli infatti sembra interessarsi più al teatro che non allo studio del commercio. Il matrimonio di Toni, che da poco ha avuto una figlia, entra in crisi, per via di alcuni affari sbagliati di Grünlich. Per salvare la parte di patrimonio di famiglia, Toni è costretta al divorzio. Con la morte di Jean, Thomas diventa direttore della ditta, e fa assumere Christian, per distoglierlo dal teatro. Christian si rivela del tutto inadatto alla professione di commerciante: arriva tardi in ufficio e si dimentica dei suoi impegni, sempre perché distratto dalle sue serate passate al teatro, e tormentato da dolori d'origine nervosa alle gambe.

Thomas sposa la ricca Gerda Arnoldsen: oltre alla bellezza enigmatica, ella si distingue per la passione per la musica. Nel frattempo, ha durata breve anche il secondo matrimonio di Toni con il commerciante di Monaco Alois Permaneder. Thomas e Gerda hanno un figlio, Johann, dal nome del bisnonno e del nonno, detto Hanno, sul quale si indirizzano le speranze della famiglia per una prosecuzione dell'attività commerciale. In realtà, Hanno dimostra presto di essere più sotto l'influenza della madre che non sotto quella del padre; a scuola ha risultati scarsi, e preferisce lo studio del pianoforte. Thomas è preoccupato per il figlio e per i suoi affari, che cominciano a non andare bene, tanto che è costretto a vendere la grande casa patrizia dei nonni agli Hagenström, la famiglia che sta insediando i Buddenbrook dal punto di vista del prestigio sociale ed economico. La lettura casuale di un capitolo di Schopenhauer lo sconvolge fino a dubitare sul senso della sua vita. Pochi giorni dopo, una banale infezione a un dente si rivela mortale per Thomas. Anche il piccolo Hanno mostra segni di una pressante malattia: una notte, dopo una lunga improvvisazione al pianoforte, muore per un attacco di tifo. La scena finale del romanzo mostra le donne della famiglia ormai sole, a decretare la fine dei Buddenbrook, rimasti ormai senza discendenza.

6. Heinrich Mann

Di alcuni anni più anziano del fratello, Heinrich Mann (1871-1950) è autore di romanzi, che, sebbene non raggiungano per originalità e livello artistico complessivo il valore di quelli di Thomas, occupano in ogni caso un posto di rilievo nella letteratura della prima metà del secolo. Anche Heinrich Mann comincia a scrivere sotto l'influenza del grande romanzo realista e naturalista russo e francese e dell'estetismo tedesco. Egli comincia a scrivere tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, ma la vera decisione di diventare scrittore arriva dopo la morte del padre e il trasferimento della famiglia a Monaco. La sua attività di prosatore – del 1894 è il suo primo romanzo *In einer Familie* (In una famiglia) – si accompagna in questa fase a quella di pubblicista, con la collaborazione alle riviste di Monaco *Die Gesellschaft* e *Die Gegenwart*. In questi anni, insieme al fratello, Heinrich Mann si reca spesso in Italia anche per lunghi periodi, esperienza che lascia in lui tracce più profonde che non in Thomas. L'Italia e il Mediterraneo occupano un posto di rilievo nella sua produzione dei primi anni del secolo, soprattutto nella trilogia *Die Göttinnen, oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (Le dee, o i tre romanzi della duchessa di Assy, 1903), e in *Die kleine Stadt* (La piccola città, 1909).

Se nel primo di questi due romanzi ci troviamo di fronte ancora a elementi estetizzanti che rimandano a Gabriele D'Annunzio, nel secondo il mondo provinciale dell'Italia diventa invece un prototipo ideale di democrazia con il quale si intende criticare l'atmosfera autoritaria della Germania guglielmina. Con *Im Schlaraffenland* (Nel paese della cuccagna, 1900), che ha come protagonista un mediocre scrittore di provincia, che riesce a avere successo grazie alla sua disponibilità ai compromessi con il potere economico, Heinrich aveva già intravisto la sua forma romanzesca più congeniale, che consisteva nella descrizione, con tratti fortemente critici e sarcastici, della società tedesca contemporanea. I suoi due romanzi più noti del periodo antecedente alla Prima guerra mondiale (e forse più importanti di tutta la sua carriera di scrittore) sono proprio esempi di questa attitudine di autore fortemente impegnato nella descrizione critica della situazione tedesca. Heinrich Mann segue qui da vicino lo scrittore a cui si sente più legato, il romanziere francese Emile Zola, che, in uno dei saggi della raccolta *Geist und Tat* (Spirito e azione, 1914) è indicato come modello da seguire per l'impegno intellettuale per il cambiamento della società. Questi due romanzi *Professor Unrat, oder das Ende eines Tyrannen* (Il professor Sporczia, o la Fine di un tiranno, 1905) e *Der Untertan* (Il suddito, 1914). Nel primo, il protagonista è un professore di liceo ormai anziano, simbolo della mentalità autoritaria della società guglielmina, nella quale la scuola svolgeva appunto la funzione di cellula educativa per creare sudditi fedeli e intimoriti del potere dei superiori. Il professore si chiama Raat, nome che i suoi studenti, che egli tratta con severità e asprezza, storpiano in "Unrat" (Sporczia). La vita del Professor Unrat è sconvolta da Rosa Fröhlich, cantante che si esibisce nel locale "Der blaue Engel" (L'angelo azzurro). Raat ne viene a conoscenza per caso spiando i suoi alunni, ma egli, dopo un incontro nei camerini, si innamora perduto di Rosa, al punto che, in seguito, la corteggia con regali costosi e ne diviene prima il protettore, e quindi il marito. Prendendo come moglie una donna di dubbia

moralità, Raat si esclude dal contesto borghese nel quale aveva vissuto, e che in lui, come professore del liceo della città, aveva visto uno dei suoi rappresentanti più in vista: Raat viene difatti licenziato dalla scuola e ben presto si trova in difficoltà economiche. Per recuperare questa dignità sociale, egli decide di dare lezioni private a signori delle famiglie più importanti della città. Queste lezioni, tuttavia, si trasformano, per la presenza in casa di Rosa, in ricevimenti dove la protagonista è proprio la cantante che si dedica a deliziare gli ospiti. L'epilogo della vicenda segna il raggiungimento del grado più basso della scala sociale per Raat, che viene arrestato dopo aver tentato di uccidere, per un attacco irrefrenabile di gelosia, il suo ex studente Lohmann, che era venuto a far visita a Rosa. Nel romanzo si riconoscono elementi che ricordano le novelle del fratello Thomas; un esempio è la figura del professore, che asceticamente rinuncia alla vita per seguire la sua professione, ma che viene letteralmente trascinato fuori di sé dalla comparsa improvvisa dell'eros e del dionisiaco, incarnato da Rosa. Rispetto al fratello, tuttavia, l'attenzione si concentra maggiormente sugli elementi di critica sociale, e sulla accentuazione della componente grottesca del protagonista, che diventa una caricatura di una figura esemplare della morale del periodo gugliemino. Nel 1930, il romanzo diventerà la base per il capolavoro cinematografico di Josef von Sternberg *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro).

Una caricatura della società gugliemina è anche Diederich Heßling, il protagonista di *Der Untertan*. Nel romanzo Heinrich Mann ne traccia la biografia, dalla sua infanzia fino al raggiungimento di una posizione di riguardo, come proprietario della piccola industria del padre, in cui ha modo di tiranneggiare su operai e sulle rappresentanze sindacali. In origine il romanzo avrebbe dovuto avere come sottotitolo *Geschichte der öffentlichen Seele unter Wilhelm II* (Storia dell'anima pubblica sotto Guglielmo II). Heinrich Mann voleva in questo modo mettere in evidenza da una parte il carattere esemplare del suo protagonista come rappresentante diffuso di una mentalità diffusa nella Germania dell'epoca, dall'altra richiamarsi al modello goethiano del "romanzo di formazione" ("Storia di un'anima bella" è il titolo di una parte de *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*). E difatti *Der Untertan* può essere letto come una satira del *Bildungsroman*, in cui si racconta la formazione di un individuo non più finalizzata, come in Goethe, all'ideale della umanità, bensì a quello dell'esercizio della propria volontà di dominio sugli altri. Diederich, da bambino, ha caratteristiche opposte, presentandosi come un timido e introverso, che subisce la tirannia del padre. È proprio l'educazione che egli riceve a scuola e all'università, dove Heßling entra a far parte di una associazione studentesca ultranazionalista, a far sbocciare in lui tendenze autoritarie, indicate dunque nel romanzo come prodotto diretto del contesto sociale. Nel suo rapporto con l'autorità Heßling è una figura a due facce. Da una parte, egli si comporta da tiranno sia nei fatti, nei rapporti con la famiglia e con i suoi dipendenti, sia a parole, nei discorsi che egli tiene al suo tavolo in birreria, nei quali egli rivendica spesso la necessità di una nuova guerra di conquista per la Germania. Dall'altra, Diederich Heßling subisce passivamente l'autorità dei superiori, è un "suddito", come lo definisce il titolo. Tale sudditanza si rende palese nel culto assoluto che egli ha per la figura del Kaiser, per lui quasi un dio, al punto di farsi promotore per costruzione di una sua statua nella cittadina dove egli abita. La sua cattiva coscienza di debole suddito si manifesta nel finale, quando uno dei suoi avversari, il liberale Buck, in punto di morte lo definisce come il "diavolo". A causa della

censura *Der Untertan*, terminato dal suo autore nel 1914, e pubblicato in parte a puntate sulla rivista *Zeit und Bild*, potrà uscire in volume solo nel 1918, con la caduta di Guglielmo II. Con *Der Untertan* e soprattutto con il suo saggio *Zola* (1916) si consumò il distacco dal fratello Thomas, il quale criticava l'idea che arte dovesse essere messa al servizio dell'impegno sociale. Nel suo lungo saggio *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico, 1919), Thomas Mann ribaltò i presupposti di questa convinzione di Heinrich, identificandola come un atteggiamento non morale, bensì estetico, attraverso il quale il fratello cercava di agganciarsi alla moda, tipicamente francese, dello scrittore impegnato, che era del tutto lontana dall'idea invece tipicamente tedesca dell'artista. Soltanto con il passare degli anni, e con il cambiamento di mentalità di Thomas Mann negli anni Venti, poté ricomporsi la frattura causata da questo saggio tra i due fratelli. Negli anni successivi dell'epoca di Weimar, Heinrich Mann mantenne sempre fede al suo proposito dell'intervento pubblico come principale dovere morale dello scrittore e dell'intellettuale. Da sempre vicino alla socialdemocrazia e a posizioni di sinistra, fu uno tra i primi scrittori a lasciare la Germania dopo l'elezione di Hitler a Cancelliere. Di contro, la sua produzione letteraria rimase sullo sfondo della sua attività politica.

7. Stephan George

Stefan George (1868-1933) fu il vero interprete in Germania delle due tendenze parallele della *fin de siècle* e della *décadence*. Il “superamento del Naturalismo”, di cui aveva parlato Hermann Bahr negli anni in cui George esordisce alla poesia, diventa per quest'ultimo un programma da seguire in modo radicale. Il suo linguaggio abbandona qualsiasi pretesa di mimesi esteriore e si presenta esclusivamente come veicolo per raggiungere una dimensione simbolica. La parola, vale a dire, ha valore per George soltanto perché rimanda a qualcosa di altro e di indefinito e non perché attraverso di essa sia possibile conoscere meglio la realtà che ci circonda. La poetica di Stefan George si fonda sull'influsso diretto dei simbolisti francesi, in particolare di Stephan Mallarmé, che egli ebbe modo di conoscere nel suo soggiorno a Parigi del 1889. Ma il suo valore storico e artistico non risiede soltanto nell'aver aperto il linguaggio lirico tedesco alle esperienze moderne di oltre Reno. Esso si basa, in primo luogo, sul tentativo di una via di sintesi tra questo linguaggio e la tradizione tedesca derivante in particolare da Goethe e da Hölderlin, autore che proprio George e i suoi adepti contribuirono a riscoprire dall'oblio in cui era caduto. In secondo luogo, il suo valore storico-culturale è da ricercare nell'operazione con la quale George, su influsso della filosofia aristocratica di Friedrich Nietzsche, ha fatto dell'estetismo, vale a dire come ricerca della bellezza raffinata, un credo ideologico, esistenziale e persino politico. A questa operazione, George dette vita non soltanto con le sue poesie, ma soprattutto attraverso la pubblicazione della rivista *Blätter für die Kunst* (Fogli per l'arte), e con la creazione del George-Kreis, il circolo di pochi eletti che si radunavano attorno alla sua figura. Fondati da George nel 1892, i *Blätter für die Kunst*, furono pubblicati fino al 1919 e si presentavano come rivista prettamente letteraria, nel quale, soprattutto all'inizio erano trattati principalmente autori vicini al simbolismo. Tuttavia, i *Blätter für die Kunst* avevano anche un preciso intento ideologico, che si ribellava all'idea di commercializzazione e massificazione in senso moderno dell'arte. Essi, infatti, si rivolgevano in modo programmatico a pochi destinatari in grado di comprendere l'arte nella sua essenza pura. I *Blätter* si caratterizzavano in originalità già dalla loro veste grafica, a partire dalle copertine dell'incisore e grafico Melchior Lechter, e dalla scrittura che faceva a meno delle maiuscole dei sostantivi.

I *Blätter für die Kunst* divennero rapidamente l'organo ufficiale di Stefan George e del cenacolo di scrittori e intellettuali che a mano a mano andavano radunandosi intorno alla sua figura. A questo gruppo venne dato il nome di “George-Kreis” (cenacolo di George). In questo gruppo, la figura di George era riconosciuta come il maestro assoluto. La conoscenza e persino venerazione della sua opera costituiva il collante intorno al quale i vari membri dovevano identificarsi, e il primo gradino attraverso il quale era concesso l'ingresso agli aspiranti membri. La struttura aveva una certa attinenza con quella delle società segrete, o anche di una setta religiosa. Attraverso i suoi linguaggi e le sue forme rituali, il George-Kreis propagandava l'ideale di una società del tutto alternativa a quella moderna: al posto della fede nella scienza e nel progresso tecnologico, i membri ponevano l'idolatria dell'arte; al

posto della società di massa e degli ideali di democrazia, c'era il culto (di ascendenza nietzscheana) dell'individuo eccezionale e dell'aristocrazia dello spirito. Una parte significativa dell'ideologia del Kreis era costituita dal recupero dei miti antichi, visto come reazione al razionalismo e alla tecnica dell'età moderna. Altri elementi caratterizzanti erano il disprezzo nei confronti della società borghese, perché considerata dedita solamente al profitto materiale, e dunque priva dei valori veri rappresentati dallo spirito, dalla cultura e dall'arte. Inoltre, il forte legame tra i loro membri, esclusivamente di sesso maschile, sfociava non di rado in relazioni omoerotiche. Soprattutto intorno al 1900 il Kreis aveva il suo centro nel quartiere Schwabing di Monaco, che proprio a quell'epoca era l'epicentro della bohème artistica e antiborghese tedesca. Sebbene gli appartenenti al George-Kreis non furono molti numericamente, proprio per la sua struttura estremamente chiusa all'esterno, essi crearono un'élite in grado di svolgere una notevole influenza sulla cultura tedesca dei primi tre decenni del Novecento. Alcuni tra loro, come Alfred Schüller, Friedrich Gundolf o Ludwig Klages, svilupparono una personalità originale, nonostante fossero legati dalla comune riverenza nei confronti del maestro George. Per questo motivo, nella storia del Kreis ci sono anche scontri e allontanamenti che il rituale chiuso e il legame stretto dei membri non riuscì ad impedire. Il George-Kreis rappresenta, per questi motivi, un capitolo a sé, e tra i più importanti, della cultura tedesca del primo Novecento. Poco chiari sono i rapporti tra la sua ideologia e quella del Nazionalsocialismo. Per molto tempo si è vista tra una discendenza diretta del secondo dal primo, anche a causa dell'ideologia antidemocratica e del culto della figura carismatica di quest'ultimo. George morì proprio nel 1933, dunque non ebbe modo di verificare gli esiti del Nazionalsocialismo. È vero, tuttavia, che certe manifestazioni ideologiche nazionalsocialiste traevano origine da una matrice di tipo popolare e plebea (rappresentata dall'aggettivo tedesco *völkisch*), che era contraria alla fede quasi religiosa nel valore della aristocrazia culturale del Kreis.

Passando a esaminare direttamente l'opera poetica di Stefan George, essa ha inizio più o meno in coincidenza con il suo soggiorno a Parigi. Egli pubblica la sua prima raccolta *Hymnen* (Inni) nel 1890, seguita dal volume *Algabal* (Eliogabalo) nel 1892: il titolo di quest'ultimo rimanda già a una delle costanti di George, vale a dire la reinterpretazione di figure semileggendarie del passato a lui congeniali, come in questo caso l'imperatore romano del III secolo dopo Cristo, noto per la sua crudeltà e per essersi eletto in vita a dio solare. Con *Das Jahr der Seele* (L'anno dell'anima, 1897) George raggiunge la perfezione della sua forma poetica. Il volume si colloca fin dal titolo nella tradizione della lirica tedesca che fin dal Settecento aveva visto la comunicazione tra l'interiorità e la natura il suo principale soggetto. La prima parte della raccolta, infatti, ospita tre sezioni dedicate alle stagioni dell'autunno, dell'inverno e dell'estate, in cui si descrivono quadri della natura nel mutare delle sue forme e colori. Questo impianto tradizionale è filtrato da una sensibilità moderna, nel senso che l'aggettivo moderno assume all'interno del decadentismo, per cui l'anima non è più in grado di cogliere in modo immediato l'essenza della natura. La natura cessa di essere sostanza per diventare superficie esteriore, perché non è interessante come oggetto in sé, ma come ornamento che offre suggestioni poetiche e artistiche che soltanto l'individuo iniziato ai suoi misteri è in grado di cogliere. La natura si fa impressione fugace e simbolo, che il poeta neppure accenna a definire. Accanto alla natura, un'altra delle figure tipiche della raccolta è

l'invocazione ricorrente a un non ben identificato "tu", che è incarnazione del soggetto amato dal poeta, altrettanto irraggiungibile e fugace come i paesaggi descritti da George.

Das Jahr der Seele è un punto estremo nel rapporto di George con la parola poetica, che del suo oggetto ormai non coglie altro che impressioni e simboli. Non a caso, il problema dell'insufficienza della parola sarà sollevato da uno dei più importanti allievi di George, Hugo von Hofmannsthal. Che anche George si fosse accorto di essere entrato in una via senza uscita, è testimoniato dalle raccolte successive, in cui egli cerca un nuovo approccio, basato sia sul culto della forma perfetta, quasi classica nel rispetto delle proporzioni tra le singole parti del componimento poetico, e sul contenuto ermetico, portatore di messaggi politici e ideologici di difficile decodificazione per i non iniziati. Se la raccolta *Der Teppich des Lebens* (Il tappeto della vita, 1900) rappresenta un momento di passaggio, con *Der siebente Ring* (Il settimo anello, 1907) questo rinnovamento è ormai compiuto. Anche qui il titolo rivela nella sua simbologia, gli aspetti principali della raccolta. Il numero sette rimanda al motivo biblico del settimo giorno, quello della creazione; l'anello invece richiama l'idea del cerchio (e quindi il Kreis georgiano, principale destinatario), e quello di ciclo poetico, in cui ogni componimento rimanda circolarmente agli altri. Particolarmente significative sono le poesie che hanno al centro figure esemplari del passato più o meno lontano, tra cui Goethe, Dante, Nietzsche, contenute nella sezione *Zeitgedichte* (Poesie del tempo). Esse sono in parte autoritratti dell'autore, che su di loro trasferisce molto di sé, in parte propongono paradigmi per una rinascita spirituale della Germania, che, vittima dei valori materiali e borghesi, ha smesso di riconoscersi in loro. Accanto a queste poesie, che possono essere definite come politiche, sono presenti anche componenti che cercano di rielaborare in forma allusiva esperienze soprattutto sentimentali della vita del poeta. Nelle successive raccolte, George radicalizza il suo culto formale e la pretesa di porsi come profeta di un rinnovamento della nazione tedesca. *Der Stern des Bundes* (La stella dell'alleanza, 1917) vuole trasfigurare in poesia l'esperienza culturale ed esistenziale del Kreis. Nella sua ultima raccolta *Das neue Reich* (Il nuovo Regno, 1928), scritto negli anni in cui si sta diffondendo il movimento nazionalsocialista, George annuncia l'arrivo di una nuova società, basata sulla sua concezione aristocratica, elitaria e gerarchica, in cui l'individuo entra attraverso un cammino di purificazione ed elevazione spirituale composto da vari stadi iniziatici.

8. La *Wiener Moderne*

Il complesso di tendenze letterarie cui si dà il nome di *Fin de siècle*, *décadence* o *Jahrhundertwende* ebbe una sua specifica declinazione all'interno della cultura sviluppatasi nella capitale della doppia monarchia di Austria-Ungheria. Il *fin de siècle* del *Reich* tedesco aveva faticato a produrre una cultura in sé originale, che riuscisse a emanciparsi dall'influsso di quella francese, da cui quelle tendenze avevano preso spunto. Soltanto alcune figure come Stefan George e Thomas Mann erano riusciti a dare un loro apporto individuale. Diversa era la situazione a Vienna, in cui la letteratura si trovava in competizione con altri fenomeni sia artistici, sia scientifici. A differenza della Germania, dove l'artista faceva della condizione di isolamento la sua bandiera, a Vienna gli scrittori si trovavano al centro di una rete di comunicazione, ben simboleggiata dai caffè come luogo di ritrovo, in cui venivano discusse le nuove tendenze artistiche così come le nuove scoperte scientifiche. All'orgoglioso elitarismo del George-Kreis corrispondeva il confronto senza pregiudizi e aperto che si svolgeva nel Café Griensteidl, e a cui tavoli si sedevano, tra gli altri, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus e Arthur Schnitzler. A questo gruppo si è dato anche il nome di "Jung-Wien" (Giovane Vienna), che sottintende, più che la giovane età dei suoi membri, la loro predisposizione a cogliere i fermenti nuovi della società moderna a cavallo tra i due secoli. Le differenze sostanziali tra i viennesi e le parallele tendenze tedesche sono da ricercare anche nella diversa struttura sociale dei due gruppi. In entrambi i casi abbiamo a che fare, secondo una caratteristica tipica dei movimenti del decadentismo europeo, con ultimi rappresentanti di famiglie altoborghesi. Nel caso dei viennesi, tuttavia, questa condizione non porta a sentimenti di disprezzo più o meno velato nei confronti della classe di appartenenza (si pensi al caso di George, o in misura più conflittuale a quello di Thomas Mann), bensì a un'accettazione senza alcun sentimento negativo. La seconda peculiarità è dovuta al fatto che molti dei suoi rappresentanti fossero di origine ebraica, il che aggiunge un elemento del tutto particolare alla cultura viennese. Tutto questo è indice di una maggiore liberalità della società viennese nei confronti delle attività spirituali in genere, che là erano vissute come parte integrante della società, e non viste come manifestazioni al limite dell'asociale, come invece avveniva a Berlino o Monaco.

Per i motivi appena accennati, troviamo nei testi della modernità viennese un tipo diverso di letteratura rispetto alla situazione tedesca, pur partendo da premesse molto simili, come il superamento del naturalismo (di cui si era del resto fatto promotore proprio un rappresentante dello Jung-Wien come Hermann Bahr), e la consapevolezza di una situazione storica di passaggio tra un'epoca che stava finendo e il nuovo secolo che si annunciava. I loro testi si differenziano per una particolare attenzione alla dimensione psicologica, nella quale cominciano a confluire le nuove scoperte della psicologia freudiana, che a Vienna aveva il suo punto di irradiazione. Rispetto ai tedeschi, che avevano alle loro spalle una grande e ingombrante tradizione letteraria come quella sviluppatasi nell'età di Goethe, i viennesi potevano muoversi su un territorio più libero da condizionamenti e sperimentare e sviluppare

dunque forme nuove. Un esempio di come queste condizioni si traducono nell'opera degli autori è nella loro predilezione per la forma breve, come la novella (per Schnitzler, o Hofmannstahl) oppure l'aforisma e il pezzo giornalistico (in particolare per Kraus). Le forme brevi si dimostravano inoltre più adatte a cogliere la realtà fugace e istantanea della società moderna.

La complessità della *Wiener Moderne* non si esaurisce nella sua declinazione letteraria, ma deve essere osservata anche oltre i limiti della scrittura. Nella parte introduttiva sul *fin de siècle* erano già stati discussi due personalità che contribuirono a definire l'atmosfera dell'epoca come Sigmund Freud e Ernst Mach, che proprio nella Vienna di fine secolo ebbero i loro principali interpreti. Entrambi, come si è visto, affrontano da due punti diversi, uno dalla psicologia, l'altro dalla fisica, il problema della dissoluzione dell'individuo in rapporto con il mondo esterno. Nella *Traumdeutung* (L'interpretazione dei sogni, 1899), Freud identifica l'io non come un'entità monolitica e statica, ma come un compromesso sempre variabile tra varie istanze regolatrici. Nei sogni, difatti, si manifesta la verità più profonda degli istinti, che l'io cercava di regolare nella vita diurna sotto l'influsso di una istanza morale (il super-io). Mach, invece, identifica nel modo di percepire la realtà esteriore non la creazione di una immagine obiettiva, bensì un insieme di percezioni singole (come quelle del colore, della forma, del suono ecc.) che ogni individuo rielabora in seguito in base a una disposizione soggettiva, che subisce l'influsso di fattori personali come la memoria o l'immaginazione.

Sia Mach sia Freud ebbero un influsso determinante nella produzione della *Wiener Moderne*. Da Mach prenderanno motivi fondamentali per esempio Hofmannsthal e Robert Musil. Lo scrittore più vicino a Freud, tanto che tra i due ci fu anche un contatto epistolare, è Arthur Schnitzler (1862-1931), autore principalmente di drammi brevi e novelle. Di professione medico, Schnitzler comincia la sua produzione letteraria negli anni '90, influenzato nello stile dal naturalismo e nei temi dal decadentismo. Uno dei suoi primi racconti, *Anatol* (1893), ci presenta la figura tipica del *décadent*, un giovane amante dell'arte analizzato con strumenti psicologici esteriori tipici dell'osservazione naturalistica. La dimensione esteriore, si fa quindi mano mano sempre più interiore: è di un anno posteriore all'uscita della *Traumdeutung* il racconto *Lieutenant Gustl* (Il sottotenente Gustl, 1900), in cui Schnitzler sperimenta per la prima volta nella letteratura tedesca la forma del monologo interiore. Il protagonista espone la propria anima, dando voce alle sue paure e ossessioni più recondite. Come ufficiale, Gustl rappresenta una figura paradigmatica, che dà voce nel suo monologo alle nevrosi indotte dal codice etico dell'onore. In seguito a una offesa ricevuta all'uscita da un concerto, Gustl è indeciso se suicidarsi o vendicarsi a duello. Tra sbalzi di entusiasmo e depressione decide infine di intraprendere la via della vendetta personale. Lo psicologismo di Schnitzler trova una sua dimensione privilegiata nell'indagine profonda dei rapporti erotici che regolano i rapporti tra uomini e donne. In questo modo, egli raggiunge dimensioni intime e profonde, e al tempo stesso moderne, che fino ad allora erano rimaste nascoste alla letteratura. Nel racconto *Fräulein Else* (La signorina Else, 1924), la protagonista, una ragazza della borghesia facoltosa, descrive, ancora in un monologo interiore, le ansie di fronte alla prova a cui è esposta: mostrarsi nuda per ricevere da un ammiratore la somma necessaria a estinguere un debito. Il tema di *Traumnovelle* (Doppio sogno, 1926) sono i desideri erotici di un marito e di una moglie. Fridolin, il marito, partecipa a un ballo in maschera dai connotati orgiastici e cupi,

in cui gli è preclusa la soddisfazione del suo desiderio. Al suo ritorno a casa, sua moglie Albertine gli racconta un sogno appena fatto in cui lei consuma il tradimento e il marito viene ucciso. Eros e Thanatos, come insegna Freud, si trovano intrecciati nelle fantasie del marito come in quelle della moglie.

Arthur Schnitzler può essere considerato un vero rappresentante della *Moderne* per il modo con il quale analizza la psicologia umana non più secondo le caratteristiche esteriori del realismo ottocento, ma seguendo la traccia delle scoperte della psicoanalisi freudiana. Una figura altrettanto moderna è quella di Karl Kraus (1874-1936), ebreo come Schnitzler, che può rappresentare un prototipo dell'intellettuale novecentesco, per il modo con il quale egli riuscì a calarsi perfettamente nella realtà quotidiana. Come autore, la sua attività trascurò le forme tradizionali della letteratura, dedicandosi quasi in modo esclusivo, a generi funzionali alle sue lotte polemiche, come la prosa breve giornalistica, l'aforisma, e la poesia satirica. Il loro principale obiettivo, cui Kraus dedicò la sua intera esistenza, era quello di sconfessare le ambiguità del linguaggio, in particolare l'utilizzo che di questo se ne faceva sui giornali. Figura centrale nella vita pubblica della Vienna di inizio novecento, Kraus utilizzò come suo strumento di diffusione delle sue idee e delle sue polemiche, di cui venivano fatti spesso oggetto alcuni personaggi tra i più in vista della vita culturale e politica dell'epoca, la rivista *Die Fackel* (La Fiaccola), uscita dal 1899 al 1936. Pur partendo da un impulso conservatore, che lamentava la perversione del linguaggio nell'epoca moderna, egli fu un audace sperimentatore di forme nuove e originali. Un esempio è il dramma *Die letzten Tage der Menschheit* (Gli ultimi giorni dell'umanità, 1918-1919). Sebbene concepito come un testo scenico, i materiali di cui si compongono le sue oltre 200 piccole scene sono in larga parte tratti da giornali e da discorsi ufficiali, mischiati a situazioni e a personaggi di finzione. Si tratta dunque di un'opera in parte di montaggio che anticipa da una parte il teatro epico brechtiano, dall'altro il dramma documentaristico degli anni '60. L'intento di Kraus era dimostrare che l'assurdità della Prima guerra mondiale fosse il frutto non tanto delle azioni, quanto del linguaggio usato prima e durante il conflitto. Il più grande polemista e attento indagatore del linguaggio restò muto soltanto di fronte all'ascesa dei Nazionalisti: "Mir fällt zu Hitler nichts ein" (Su Hitler non mi viene in mente nulla da dire), è la frase iniziale del suo saggio *Die dritte Walpurgisnacht* (La terza notte di Valpurga, scritto nel 1933 ma pubblicato dopo la morte dell'autore nel 1952), e che nelle sue oltre 400 pagine cerca di superare questo silenzio per spiegare l'impossibile, ovvero l'ascesa di Hitler.

9. Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) è stato uno degli interpreti più sensibili e intelligenti della cultura tedesca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Egli infatti ha contribuito in notevole misura a dare forma al movimento della *Wiener Moderne*, e, al tempo stesso, grazie alla sua vicinanza con Stefan George negli anni '90, ha cercato di mettere in collegamento la cultura viennese con il massimo esponente dell'estetismo tedesco. Come vedremo, questa operazione fu considerata da Hofmannsthal stesso un fallimento, e lo portò a riconsiderare, proprio alla luce del dibattito che stava animando la capitale austriaca, le sue posizioni estetiche giovanili. La sua storia familiare presenta molti aspetti paradigmatici sia della decadenza, sia del carattere multiculturale della capitale austriaca. Nel passato della sua famiglia si mescolano ascendenze ebraiche, slave e italiane. Il bisnonno aveva ricevuto il titolo nobiliare dopo aver introdotto in Austria la produzione industriale della seta, mettendo su un notevole patrimonio, che tuttavia andò perduto nel crac della borsa del 1873. Pur trovandosi improvvisamente in condizione di relativa povertà, i suoi genitori fornirono Hofmannsthal di un'educazione tipica delle classi altoborghesi e aristocratiche. Hofmannsthal mostrò fin da giovane un precoce talento per la creazione letteraria, tanto che cominciò ancora da studente a pubblicare poesie con lo pseudonimo di Loris. Attraverso queste poesie riuscì a entrare in contatto con i protagonisti dello Jung-Wien, e, nel 1891, con Stefan George, incontro destinato a influenzare in modo determinante la sua vita e la sua produzione. George divenne fin da subito divenne il suo protettore artistico, invitandolo a pubblicare sui *Blätter für die Kunst* saggi, poesie e soprattutto il dramma lirico *Der Tod des Tizian* (La morte di Tiziano, 1892), che insieme all'altro dramma *Der Tor und der Tod* (Il folle e la morte, 1893), rappresenta uno dei vertici della sua produzione giovanile. In essi è possibile rinvenire un campionario dei motivi del decadentismo. *Der Tod des Tizian* è ambientato nella Venezia città decadente per eccellenza, e ha come protagonista il pittore Tiziano morente. Il successivo *Der Tor und der Tod* comincia con un monologo del protagonista Claudio, in cui lamenta il suo esaurimento delle passioni e il conseguente distacco dalla vita e dagli affetti. Come mostra efficacemente la seconda parte del dramma, l'adesione di Hofmannsthal all'estetismo decadente non è tuttavia incondizionata. Il monologo di Claudio infatti viene interrotto dal sopraggiungere di un ospite inatteso, la Morte. Quest'ultima chiama a raccolta tre personaggi defunti, tutti e tre legati al passato di Claudio: la madre, una giovane ragazza che è stata sua fidanzata e un amico di gioventù. Claudio capisce dalle loro parole di averli trascurati per inseguire la vita estetica, lasciando di conseguenza la vita degli affetti. Claudio comprende a quel punto di non essere fatto per la vita, e si getta nelle braccia della Morte. *Der Tor und der Tod* può essere letta come una confessione dell'autore Hofmannsthal di fronte all'insufficienza della posizione dell'estetismo decadente, che mette l'arte al di sopra della vita. La prima produzione di Hofmannsthal è infatti insieme l'apoteosi e la negazione del credo assoluto dell'*art pour l'art*. Una conferma di questo atteggiamento dialettico è data

anche dalla scelta del genere drammatico, che, presupponendo una comunicazione con il pubblico, è all'esatto opposto del "giardino chiuso" di Stefan George (che difatti disprezzava il teatro). Al termine di un lungo processo di maturazione, Hofmannsthal riesce a lasciarsi alle spalle George, così come la sua produzione giovanile. Il testo che segna questo passaggio è *Ein Brief* (Una lettera, 1902). *Ein Brief* è da considerarsi non soltanto come documento di una crisi personale, ma, più in generale, di una crisi della cultura europea, che chiudendo l'esperienza ottocentesca, individua i problemi posti dal nuovo secolo all'arte. Hofmannsthal si serve di una figura storica inventata, il poeta inglese del Seicento Philipp Chandos (il testo infatti è noto anche come *Brief des Lord Chandos*, "La lettera di Lord Chandos"). Chandos è l'autore di una lettera indirizzata al suo maestro, il filosofo inglese Francis Bacon (la cui figura rimanda a Stefan George), per comunicargli la sua decisione di abbandonare l'attività di scrittore. In un suo saggio giovanile del 1893, Hofmannsthal aveva definito la sua generazione come gli "Spätgeborene" (i nati tardi), cui i padri avevano lasciato "hübsche Möbel und überfeine Nerven" ("bei mobili e nervi iperraffinati"); i "bei mobili" simboleggiano il passato, i "nervi iperraffinati", il presente. Pur provenendo dal passato, Chandos è presentato come un personaggio simbolo della modernità, perché dotato di una sensibilità iperraffinata, la quale, questa è la novità che introduce il saggio, impedisce a Chandos di esprimersi in modo compiuto sulla realtà che lo circonda, ad esempio usando sostantivi astratti, come "spirito", "corpo" o "anima". Questa esperienza dell'insufficienza deriva dalla constatazione che anche gli oggetti più quotidiani, come un inaffiatoio dove un insetto nuota nell'acqua, si scompongono in una miriade di impressioni e suggestioni che la parola non è più in grado di cogliere nel loro insieme. L'origine della crisi di Chandos è da identificare sia con la raffinamento estremo dei sensazioni, sia con la scoperta che il mondo sensibile gli si scompone davanti agli occhi in una infinità di parti. In questa diagnosi sono presenti sia rimandi alla condizione intellettuale del decadentismo, sia alla scoperta recente della frammentazione delle sensazioni empiriche fatta da Ernst Mach. Attraverso Chandos, Hofmannsthal non indica una soluzione precisa per uscire da questa crisi, ma fa soltanto un accenno, nella parte finale della lettera, alla nostalgia che suscita nell'ex poeta il pensiero della vita semplice dei suoi contadini. In parte, questa soluzione ricalca quanto farà in seguito Hofmannsthal. Da ora in avanti, egli abbandonerà del tutto la poesia, la più solitaria delle arti, per dedicarsi quasi esclusivamente al teatro, confrontandosi con generi popolari come la commedia e l'opera musicale. Hofmannsthal, difatti, collabora in modo costante con il compositore viennese Richard Strauss, scrivendo per lui i libretti delle sue opere, in cui l'autore si confronta con temi e stili al tempo stesso raffinati e frivoli, che dominavano nell'atmosfera del teatro viennese, concependo ad esempio l'operetta *Der Rosenkavalier* (Il cavaliere della rosa, 1911), che è agli antipodi dei cupi e severi drammi lirici del periodo influenzato dall'elitarismo georgiano. In secondo luogo, Hofmannsthal si dedica in particolare alla rivisitazione e riscrittura di temi e motivi appartenenti alla tradizione letteraria occidentale. La lettera di Chandos, infatti, aveva dimostrato che il linguaggio non può sostituirsi al mondo, ma ne può costruire soltanto uno parallelo fatto di parole, per cui l'unico argomento di cui può concretamente parlare la letteratura può essere solamente se stessa. L'interesse per una forma di teatro popolare e per i temi recuperati dalla tradizione non significa una rinuncia a seguire le tendenze avanzate della modernità. In *Elektra* (Elettra, 1903), la prima

collaborazione tra Hofmannsthal e Richard Strauss, il mito della figlia di Agamennone è riletto con sensibilità moderna, facendovi confluire le scoperte della psicoanalisi freudiana sull'isteria. Opera di forte ispirazione psicoanalitica è anche il romanzo (rimasto incompiuto) *Andreas oder Die Vereinigten* (Andrea, o i ricongiunti, pubblicato postumo in frammento nel 1932) dove un tema moderno come la dissociazione della personalità è richiamato all'interno di una forma tradizionale come quella del romanzo di formazione. Con il passare degli anni, mentre si avvicina la fine dell'Impero asburgico, Hofmannsthal elabora una posizione ideologica sempre più chiara, fondata sulla riscoperta del cattolicesimo austriaco e su una salda convinzione conservatrice, che ha il suo baricentro nell'aristocrazia e nel ricordo della monarchia austroungarica. Per questo motivo, dagli anni dieci in avanti le sue opere accolgono spesso elementi da questi due contesti ideologici. *Jedermann* (Ognuno, 1911) riprende la forma degli antichi misteri religiosi, in cui si ripresenta il tema dell'incontro con la morte, questa volta risolto nei termini cattolici della confessione dei peccati. La commedia *Der Schwierige* (L'uomo difficile, 1921) è uno dei rari testi di Hofmannsthal ambientato nella contemporaneità, nella Vienna sconfitta del primo dopoguerra, in cui si ripresentano il tema cardine del Chandos, ovvero l'impossibilità della parola nel cogliere la realtà.

Nella sua ultima fase, Hofmannsthal rielabora in particolare il teatro dell'autore barocco spagnolo Calderón de La Barca (1600-1861). Al *Gran teatro del mondo* è ispirato il dramma *Das Salzburger große Welttheater* (1921,) mentre *Der Turm* (La Torre, 1928) è una riscrittura di *La vita è sogno*. Rievocando l'atmosfera tardo-medioevale e mistica del barocco, tentano entrambi di restaurare un passato ideale di fronte alla situazione drammatica del dopoguerra e alla fine della Monarchia Austriaca. Soprattutto nel secondo dramma, questo tentativo rimane sospeso e irrealizzato. I dubbi ideologici di Hofmannsthal sono rappresentati dai due diversi finali che egli ha concepito. Sigismundo, il protagonista, figlio del Re di Polonia, è cresciuto in una Torre. Giunto alla maturità, gli viene concesso di mettersi alla prova come regnante, ma aggredisce il padre ed è di nuovo rinchiuso nella Torre, da cui è liberato da una sommossa popolare. A questo punto, la storia diverge nei due finali. Nella prima versione, Sigismundo, ferito a morte, lascia il suo regno al *Kinderkönig* (Re dei Bambini). La seconda versione esclude questa soluzione altrettanto utopica quanto favolistica, perché Sigismundo muore per mano di uno dei capi dei ribelli.

Ein Brief

Come detto precedentemente, *Ein Brief*, oltre a essere il documento della crisi personale dell'autore, tratta il tema più generale del rapporto tra parola e realtà, che sarà al centro della riflessione sia letteraria sia filosofica del Novecento. *Ein Brief* è, inoltre, un testo problematico anche per altri motivi, in particolare formali, che aggiungono ulteriori livelli di indagine. Innanzitutto, Hofmannsthal ha scelto di trattare questo tema non attraverso un saggio, genere che pure egli ha praticato con continuità, ma di travestire l'intento saggistico attraverso la finzione di una lettera scritta da un personaggio (di finzione) a un altro personaggio (reale). La situazione descritta viene calata in un'epoca lontana, che poi è quella del barocco seicentesco, un'epoca che è sempre sentita come congeniale dal suo autore al punto da ambientarvi numerosi suoi testi. La materia principale, vale a dire la crisi del linguaggio, è

presentata sotto questa maschera al fine di creare un gioco di specchi tra la realtà e la finzione, che deve stimolare il lettore a una maggiore riflessione su quanto sta leggendo. In questo gioco di specchi rientrano inoltre gli accenni autobiografici al rapporto dell'autore con Stefan George, che si riaffaccia in modo cifrato sotto la sua superficie della finzione narrativa. *Ein Brief* fu pubblicato sulla rivista del *Der Tag* nel 1902. Il testo è introdotto da una specie di didascalia, in cui si afferma che si tratta di una lettera inviata da Lord Chandos a Francis Bacon per spiegargli il motivo della sua rinuncia a proseguire l'attività letteraria. Nella retorica della finzione di *Ein Brief*, questa premessa induce a ritenere erroneamente come vera la lettera. All'inizio della lettera troviamo un altro espediente retorico mirato a creare interesse nel lettore, che viene a sapere che essa è una risposta a un'altra missiva di Francis Bacon. Quest'ultimo aveva chiesto a Chandos, infatti, il perché del suo silenzio che ormai durava due anni. Nella finzione che Hofmannsthal ha sapientemente costruito fin dalle prime righe, *Ein Brief* rappresenta proprio il tentativo di dare una risposta alla domanda di Bacon. Chandos afferma di essere adesso una persona diversa rispetto al poeta diciannovenne che Bacon aveva conosciuto. »Ridondanti di parole pompose« (così le definisce Chandos), quelle opere giovanili gli sembrano adesso il prodotto di un altro (qui è un chiaro richiamo alle poesie e ai drammi giovanili dello stesso Hofmannsthal). Tramite una serie domande retoriche, Chandos si chiede come abbia potuto »perdere ogni traccia e segno doloroso del suo intelletto sovraeccitato«, se adesso, di fronte al titolo di un suo trattato, egli non riesce a vedere altro che una serie di parole in latino, il cui senso complessivo gli sfugge. Per spiegare questo distacco nei confronti della scrittura, Chandos parla di una »malattia della spirito« che lo separa spiritualmente dai suoi lavori letterari del passato, così come dai progetti futuri che egli aveva in mente. È proprio parlando di uno di questi suoi progetti, che Chandos si avvicina al tema della sua »malattia«. Egli ricorda che stava progettando un'opera enciclopedica, forte della convinzione di aver trovato la chiave per comprendere e descrivere tutti gli aspetti della vita e della natura. Chandos afferma di aver provato un'irrefrenabile gioia nel descrivere con parole ricercate sia gli argomenti più elevati sia quelli più semplici, come il latte »di una mucca dall'occhio dolce«, perché i primi e i secondi gli sembravano legato da un nesso fornito dalla parola. Da questa esaltazione, tuttavia, Chandos era scivolato improvvisamente in uno stato di inerzia e prostrazione, che gli impediva di fissare con le parole il cumulo di sensazioni che egli provava in quello stato di massima ispirazione poetica. In un breve paragrafo Chandos annuncia finalmente al suo destinatario in che cosa consiste la propria "malattia": »Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.« ("Il mio caso, detto in breve, è questo: ho perso del tutto la capacità di pensare o parlare in modo coerente riguardo a qualsiasi argomento")

Fino ad adesso, il testo ha fornito solamente un ritratto della sua persona e della sua scrittura prima che intervenisse questa crisi. Nelle pagine successive, egli ne analizza in modo molto dettagliato i sintomi: »Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte "Geist", "Seele" oder "Körper" nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urtheil herauszubringen. Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige

Pilze.« La crisi del linguaggio si allarga in seguito alla sfera dell'etica: Chandos racconta di non essere stato in grado di spiegare a sua figlia la necessità di dire la verità. Tale »infezione« (Anfechtung) si sparge »come una ruggine che divora quanto le sta intorno« (»wie ein um sich fressender Rost«). Egli non si sentiva più in grado di esprimersi nelle semplici discussioni quotidiane perché costretto a considerare le cose nei minimi dettagli, e, così facendo, si perdeva in loro e non riusciva più a considerare il contesto: »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.«

In questo passo, che parla della frammentazione delle apparenze sensibili, è possibile rinvenire una traccia di sensibilità moderna all'interno di una situazione narrativa collocata dall'autore all'inizio del XVII secolo. Essa, difatti, si ricollega alle teorie di Ernst Mach sulla percezione umana come risultato di un processo in cui si sommano le vari manifestazioni di un'immagine della realtà (colore, forma ecc.) alle disposizioni interiori del soggetto che osserva (memoria, cultura ecc.). Con il raffinamento delle predisposizioni individuali all'elaborazione della percezione, aumenta di pari passo questo processo di frammentazione, e dunque il soggetto non riconosce più la loro somma nella totalità dell'immagine percepita, bensì ne coglie soltanto le singole parti, le quali a loro volta si scompongono in nuovi stimoli. Per Chandos, restituire a parole questa esperienza di frammentazione infinita è impossibile perché ogni elemento finisce per rimandare ad altri e altri ancora. La teoria delle sensazioni di Ernst Mach si accordava, per Hofmannsthal così come per la sua interposta persona Chandos, con la caratteristica tipica decadente di una sensibilità raffinata in modo eccessivo, gli »überfeine Nerven«, di cui aveva parlato Hofmannstahl. Questa sensibilità si è potenziata in modo eccessivo attraverso l'acquisizione di competenze culturali, e adesso il soggetto non è più in grado di dominare il mondo esterno senza essere, a sua volta, dominato dalla propria sensibilità. Gli oggetti più semplici diventano così una fonte inesauribile di rivelazioni: »Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden.«

Le pagine successive della lettera-saggio riportano altri esempi di questa disposizione all'infinito dei particolari, che la vita di ogni piccola cosa suscitano nella sensibilità di Chandos. Di fronte alla sua incapacità di cogliere le cose, Chandos prova una sensazione di forte malinconia ("Sehnsucht"), per la semplicità e immediatezza con la quale vivono i contadini che lavorano nei suoi campi. Spesso, infatti, quando li incontra alla sera, la sua vista vaga oltre i loro sguardi e oltre i campi, perdendosi con »tacita malinconia« ("mit stiller Sehnsucht") in direzione delle loro misere abitazioni, dove sono raccolti oggetti che nella loro quotidianità nascondono il segreto di quella rivelazione a cui tende Chandos.

In conclusione della sua *Lettera*, Chandos rievoca un'immagine del passato, quella di Crasso che si era talmente affezionato a una murena, da piangerla alla sua morte, fino a farne diventare lo zimbello del Senato. Con quest'ultima immagine ci troviamo di fronte, come spesso capita nel testo, a una similitudine molto ricercata, perché tratta da un episodio poco conosciuto della storia romana. Altrettanto ricercate sono altre metafore, immagini e paragoni,

di cui Chandos si serve per descrivere la sua perdita della capacità di esprimersi. Un esempio, tra quelle che sono state citate, sono i “funghi ammuffiti” (modrige Pilze), oppure l’»infezione« (Anfechtung) si sparge »come una ruggine che divora quanto le sta intorno« (»wie ein um sich fressender Rost«). In realtà, l’uso di queste metafore ricercate impone una riflessione a proposito di come esse siano utilizzate per parlare della crisi del linguaggio. C’è difatti un’apparente contraddizione se Hofmannsthal denuncia questa incapacità del linguaggio servendosi proprio dello strumento della metafora. Questa contraddizione si spiega con il fatto che la crisi di Chandos non porta al silenzio, ma al tentativo di superarla con gli strumenti stessi della scrittura.

10. Rainer Maria Rilke

Nato a Praga, Rainer Maria Rilke (1875-1926) viene spesso inserito nella particolare letteratura sviluppatasi all'inizio del secolo nella capitale boema, e che darà come suo esito più importante Franz Kafka. L'atmosfera misteriosa della "Praga magica", dal titolo di un noto libro dello slavista Angelo Maria Ripellino, e la commistione di razze culture mitteleuropee della città ebbero tuttavia un'influenza limitata nella produzione di Rilke, che seppe combinare questi elementi con numerose suggestioni europee, con le quali entrò in contatto durante la sua esistenza di girovago. Rilke è, inoltre, l'ennesimo rappresentante, dopo i Mann, George e Hofmannsthal, di quel particolare tipo umano del *fin de siècle* che vive nel proprio contesto familiare la crisi dei valori tradizionali dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europea. Il padre, dopo il fallimento della carriera militare, si ritrovò a svolgere un'umile professione impiegatizia. La madre, figlia di una dei più ricchi commercianti di Praga, non resse al declassamento, e i due separarono nel 1884. Da allora, il loro unico figlio Rainer (una figlia era morta a solo un mese di vita) diventa il centro delle loro ambizioni per ristabilire la loro posizione sociale. Rilke fu dunque mandato nelle più importanti e più dure scuole per ufficiali militari dell'Austria-Ungheria, prima quella di St. Pölten e poi quella di Mährisch-Weißkirchen, frequentata in seguito anche da Robert Musil. Rilke, che già giovanissimo aveva mostrato una predisposizione alla letteratura e all'arte, non resse alla dura educazione militare dei collegi, e dunque tornò a Praga per completare gli studi. Nel frattempo, egli aveva già cominciato a pubblicare volumi di poesie, come *Das Larenopfer* (L'offerta ai Lari, 1896), di ispirazione non particolarmente originale, dove l'elemento che più colpisce è la pronunciata religiosità cristiana. In seguito, Rilke iniziò un'esistenza di girovago che lo portò in viaggio tra le principali località culturali europee, e non solo. Le prime tappe saranno Monaco, Berlino e Vienna, dove entra in contatto con le principali figure intellettuali dell'epoca, come George e Hofmannsthal, dando seguito alla sua produzione lirica. A Monaco, nel 1876 Rilke conosce Lou Andreas-Salomé (1861-1937), che era stata amica di Friedrich Nietzsche e sua biografa. Tra i due si sviluppa un'intensa relazione sentimentale e artistica, nonostante la differenza di età e il fatto che la Salomé fosse sposata. L'incontro con la Salomé fu una tappa decisiva nella crescita artistica di Rilke. Oltre a mettere il giovane poeta in contatto con i circoli culturali Monaco e Berlino, Salomé gli aprì la via alla lettura di Nietzsche, e lo consigliò nel superamento di alcune ingenuità stilistiche delle sue poesie giovanili. Di fondamentale importanza sono poi i loro due viaggi a San Pietroburgo, città natale della Salomé, tra il 1899 e il 1900, in cui Rilke ebbe modo di approfondire la propria conoscenza della letteratura russa. Non a caso, fu proprio negli anni in cui si sviluppa la tormentata relazione con la Salomé, che Rilke pubblica le prime due opere importanti. La prima è il racconto *Die Weise von Liebe und Tod des Cornetts Christoph Rilke* (Il canto di amore e morte dell'alfiere Cristoforo Rilke, 1899). Il testo è un esempio della corrente del neo-romanticismo, che si sviluppa in Germania nel fine secolo, e caratterizzato nel recupero di elementi della tradizione romantica di inizio Ottocento. Nel testo di Rilke, questo recupero si concretizza nella

commistione di canto e prosa, così come nel richiamo a un passato trasfigurato nella poesia. Un elemento di interesse è la figura del protagonista, un antenato di fantasia dell'autore, che può essere letto come proiezione delle ambizioni nobiliari di Rilke. Il secondo testo importante, che segna l'inizio della fase matura del Rilke poeta, è la raccolta di poesie *Das Stundenbuch* (Il libro delle ore, 1900), frutto dell'esperienza del viaggio in Russia. Come dice il titolo, che richiama la liturgia della preghiera, l'ispirazione è ancora prevalentemente religiosa, ma non più dottrina. L'incontro le estese pianure russe aveva messo Rilke in contatto con una concezione mistica, che poteva fare a meno della presenza concreta di Dio. Gli attributi del divino si consegnano agli oggetti, ed è questo un passaggio fondamentale che prelude agli sviluppi futuri della lirica di Rilke, quando protagonista diventa la "cosa" in sé, l'oggetto che si offre alla percezione del poeta come rivelazione incomprensibile. Un'anticipazione del Rilke futuro si deve anche al fatto che, accanto all'idea mistica del paesaggio russo, lo *Stundenbuch* indichi nell'ultima delle sue tre parti già la sua immagine opposta, quella della città moderna ormai priva di trascendenza, identificata con Parigi. Proprio l'incontro con la capitale francese, nella quale Rilke si reca più volte tra il 1902 e il 1905, segna una tappa fondamentale nel suo cammino di maturazione, testimoniato dalle due edizioni della raccolta *Neue Gedichte* (Nuove Poesie, 1907 e 1908).

A Parigi, Rilke era andato per conoscere lo scultore Auguste Rodin (1840-1917), da lui ammirato proprio perché in grado di scolpire oggetti come se fosse staccati dallo sfondo. I *Neue Gedichte* recano traccia proprio di questo incontro negli esempi del tipico componimento poetico di Rilke, il "Dinggedicht" (la "cosa-poesia"), in cui è la cosa in sé che si esprime senza la mediazione dell'autore. L'ispirazione mistica e religiosa si è resa immanente e del tutto autonoma dall'idea del divino. La fonte di tale ispirazione, vale a dire, risiede nell'oggetto e non è più riflesso di una luce trascendente. La pantera dell'omonima poesia, rinchiusa nella gabbia del Jardin de Plantes di Parigi (*Der Panther*), viene descritta (o meglio, appare) a partire del suo sguardo e dei suoi movimenti attraverso le sbarre, che, con il loro tornare ossessivo nella prima strofa, danno evidenza visiva alla separazione tra l'animale e noi che osserviamo ("Sein Blick ist im vorübergehen der Stäbe / so müd geworden, daß er nichts mehr hält / Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben keine Welt." Trad. "Il suo sguardo del passar per le sbarre / si è così stancato, che nulla più trattiene / Gli sembra che ci siano mille sbarre / e dietro mille sbarre nessun mondo").

Parigi è al centro anche della successiva importante opera di Rilke, il suo unico romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge, 1910). Più che un romanzo, tuttavia, l'opera è una serie di appunti sparsi (cui rimanda anche la parola tedesca "Aufzeichnung") del diario di un personaggio inventato, ma che altri non è se non la ennesima autoraffigurazione dell'autore sotto sembianze aristocratiche. Malte è un poeta che vive a Parigi all'inizio del secolo e affida al suo diario le proprie riflessioni sulla vita della città moderna, sulla base di proprie osservazioni quotidiane in cui domina l'immagine della morte e della malattia. Negli appunti diaristici di Malte, la descrizione di Parigi si interrompe per lasciar spazio a temi diversi. Alcuni appunti sono dedicati alla storia della famiglia di Malte attraverso i ricordi dell'infanzia del protagonista, ambientata nel castello dei Brigge in decadenza, dove non mancano apparizioni metafisiche di spettri. Esiste quindi un terzo gruppo di appunti, incentrato su ricostruzioni di figure tratte dalla storia e dall'arte. Come nelle contemporanee

esperienze di perdita del senso e dei nessi logici, di cui si parla nel *Brief* di Hofmannstahl, non è possibile individuare un criterio unificante per questi tre temi.

La dissoluzione formale del *Malte* è indice di una crisi che riguarda non solo, come spesso viene fatto notare, la letteratura, ma anche l'autore stesso. Dopo la pubblicazione del romanzo, infatti, Rilke entra in una fase di silenzio che durerà più di dieci anni. La stesura del ciclo delle *Duineser Elegien* (Elegie Duinesi), cui Rilke dà inizio con entusiasmo nel 1912 dopo un soggiorno nel castello di Duino, si interrompe già dopo la seconda elegia. Alle *Duineser Elegien*, Rilke si dedicherà per un decennio, giungendo finalmente al loro completamento nel 1922. Il ciclo è incentrato sulla figura dell'Angelo, che è un residuo della spiritualità cristiana degli esordi, ma ormai diventato unicamente un simbolo delle inquietudini dell'autore. Il presupposto è che l'Angelo ha smesso di essere una figura consolatoria (come da tradizione nella religione cristiana), per diventare una di tipo diverso che ispira terrore ("Ein jeder Engel ist schrecklich", si legge sia nella prima sia nella seconda elegia). Pur distante e muto, all'angelo si rivolge l'io lirico nel mettere in scena un repertorio infinito di immagini, che in parte si richiamano all'ambito decadente del *Malte*, per cui lo svolgersi delle poesie non è sorretto da una precisa trama, bensì esclusivamente dalla musicalità del verso, e dal richiamo continuo a simbologie. Proprio in virtù di questa tensione alla musicalità, l'ultima grande raccolta lirica di Rilke, sostituisce all'Angelo la figura di Orfeo, tratta dal mito greco, dove simboleggia la musica che infonde anima alla natura. Scritti in contemporanea con la fase di completamento delle *Duineser Elegien*, i *Sonette an Orpheus* (Sonetti a Orfeo, 1922) rappresentano il punto estremo del percorso di Rilke, perché, con la figura della divinità greca, il residuo religioso che ancora si ritrovava nell'Angelo è definitivamente trapassato nell'arte e nel canto ("Gesang ist Dasein", il "Canto è l'esistenza", si dice nel terzo sonetto della prima parte). La figura di Orfeo, che, in una variante del mito, resuscita le anime dei morti, è congeniale a Rilke proprio perché rappresenta la congiunzione tra il mondo del canto e il mondo della realtà e delle cose, che l'autore vede come inanimate e morte finché non si posa sopra di loro la voce del canto. Rilke ritorna anche qui su motivi già trattati nelle opere precedenti come la morte, la decadenza del mondo contemporaneo sottoposto al progresso razionalizzante della tecnica, la forza espressa dall'arte nel tentativo di opporsi a questo processo, cercando di infondere vita nelle cose ridotte a semplici oggetti inanimati.

11. Robert Walser

Dopo aver trattato i grandi autori del fin de siècle e del decadentismo, come Thomas Mann, George, Hofmannstahl e Rilke, è il momento di parlare di un autore molto particolare, che, sebbene non inquadrabile in questa corrente, è stato oggetto soprattutto negli ultimi anni di una riscoperta che lo ha diventare uno dei più importanti del periodo. Le peculiarità di Robert Walser (1878-1956) possono essere spiegate in buona parte con la sua provenienza da un paese fino ad allora alla periferia della letteratura di lingua tedesca come la Svizzera, che aveva conosciuto una fioritura letteraria all'epoca del realismo di metà dell'Ottocento, soprattutto con Gottfried Keller (1819-1890). A un tipo di letteratura realistica, sebbene declinata in modo personale, fu sempre legato Robert Walser. Egli, infatti, si tenne lontano dalle mode letterarie del periodo, che viceversa tendevano a rifiutare il realismo. Walser non fu influenzato dal fenomeno dell'estetismo del fine secolo, vale a dire l'esaltazione dei valori dell'arte in contrapposizione a quelli della vita. Tale distanza è da interpretare come riflesso della sua estrazione sociale piccolo-borghese, dunque diversa da quella alto-borghese e aristocratica degli autori precedentemente studiati. La sua opera è concentrata quasi esclusivamente sul genere della prosa, soprattutto nella sua forma tradizionale della novella e del romanzo, senza mostrare dunque apparente i segni della crisi che tale genere attraversa a inizio Novecento. Sono stati probabilmente questi motivi che lo pongono a distanza delle principali correnti letterarie del periodo ad aver allontanato l'interesse della critica per Walser. Eppure, già la sua biografia è tutt'altro che banale, e mostra anzi ampiamente i segni di nevrosi moderne. Nato in piccolo centro della Svizzera, Walser svolse nella prima parte della sua esistenza una serie di lavori impiegatizi, che spesso saranno al centro della sua opera letteraria. La sua produzione comincia nel primo decennio del Novecento, dopo che Walser si era fatto notare con alcuni componimenti poetici nei circoli letterari di Monaco. Dopo essersi trasferito a Berlino nel 1905, per inseguire la realizzazione della sua carriera di scrittore, Walser pubblica tre dei suoi capolavori nel volgere di pochi anni. Si tratta di *Geschwister Tanner* (I fratelli Tanner, 1907), *Der Gehülfe* (L'aiutante, 1908) e *Jacob von Gunten* (Jacob von Gunten, 1909).

In questi tre romanzi si delinea in modo già compiuto la poetica di Walser, che ritrae situazioni ai limiti del banale per parlare sotto traccia di complessi rapporti umani. Simon Tanner, il protagonista del primo di questi romanzi, è in realtà ancora una tipica figura della letteratura del *fin de siècle*, incapace di adattarsi al mondo moderno. Egli, tuttavia, non è né l'aristocratico rilkiano (come nel *Malte*) né il borghese artista dilettante dei racconti di Thomas Mann, bensì una figura comune che è alle prese con la difficile scelta del lavoro. Proprio la continua ricerca di un lavoro, che Tanner cambia sempre perché sostanzialmente insoddisfatto di ogni occupazione che trova, costituisce il collante narrativo della vicenda. Tanner può essere considerato una reincarnazione dell'eroe romantico del *Taugenichts* (il Buonannulla), come nella novella di Joseph von Eichendorff (1788-1857) *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Dalla vita di un perdigiorno, 1826). Nelle sue peregrinazioni egli è

accompagnato dai suoi tre fratelli, il cui rilievo nella vicenda è sottolineato dal titolo. Il fratello Kasper è un pittore dedito esclusivamente alla sua arte, ed è in qualche modo la figura che più ricorda Simon, tanto che il protagonista va spesso ad abitare spesso a casa sua. Anche Kasper, infatti, mostra segni di una profonda inquietudine esistenziale, che tuttavia non riguarda il lavoro, bensì le relazioni con le donne. Con la sorella Hedwig, Simon attraversa un periodo delle sue peregrinazioni. L'altro fratello Klaus, che invece ha posizione sociale definita, è quello che si preoccupa per il modo di condurre la sua vita di Simon, e cerca sempre di convincerlo a sistemarsi definitivamente. Robert Walser proveniva da una famiglia di numerosi fratelli, e chiaramente ha riversato molto della famiglia in queste figure.

In parte autobiografico è anche il secondo romanzo *Der Gehülfe*, che rielabora esperienze di quando lo stesso Walser, tra il 1903 e il 1904, aveva lavorato come segretario di un commerciante di attrezzature tecniche nei pressi del lago di Zurigo. Se Simon Tanner si dimostra, ancora in senso romantico, inabile al lavoro, il protagonista Joseph Martin, invece, sembra volersi calare perfettamente nella realtà del suo compito di servitore del suo padrone, l'inventore Tobler. Tra padrone e servitore esiste un rapporto dialettico, per cui i due sono costantemente legati l'uno all'altro. Joseph, quindi, concepisce il suo ruolo di servitore oltre i limiti imposti alle sue mansioni, facendosi carico delle preoccupazioni causate dalla rovina economica di Tobler. Al tempo stesso, Tobler dona a Marti la sicurezza che egli è incapace di conquistarsi da solo, e che consiste nella fede in una solida esistenza borghese, verso la quale Martin tenderebbe. Tuttavia, questa sicurezza è, come mostra il finale con il fallimento di Tobler e della sua famiglia, solamente un'utopia che esiste esclusivamente nei desideri del protagonista.

Il tema, quasi filosofico, dell'esistenza umana come apprendistato alla servitù è svolto con ancora maggiore coerenza nel successivo *Jakob von Gunten*. Dal punto di vista formale, questo romanzo assume le caratteristiche del "romanzo di formazione negativo" e del "romanzo diaristico". È il protagonista stesso, infatti, che racconta, in una serie di appunti estemporanei, la sua esperienza all'interno della scuola per servitori "Benjamenta". La contraddizione su cui si regge il romanzo si basa proprio sul fatto che Jakob si dimostra incapace di seguire le severe regole dell'istituto, che dovrebbe formarlo a diventare un esecutore di ordini. La sua personalità, infatti, è troppo anarchica e indipendente per potersi adattare a queste regole. L'istituto, da parte sua, non può esercitare sul giovane ribelle una sufficiente autorità per ristrettezze economiche. La prima frase del romanzo, infatti, mette in chiaro come Jakob ha fin da subito presente che il tentativo educativo dell'Istituto Benjamenta sia destinato a fallire: "Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, d. h., wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein. Der Unterricht, den wir genießen, besteht hauptsächlich darin, uns Geduld und Gehorsam einzuprägen, zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen. Innere Erfolge, ja. Doch was hat man von solchen? Geben einem innere Errungenschaften zu essen?" (Traduzione: "Si impara molto poco qui, mancano gli insegnanti, e noi allievi dell'Istituto Benjamenta non riusciremo a diventare nulla, vale a dire, saremo tutti qualcosa di molto piccolo e di sottomesso nella nostra vita futura. Le lezioni a noi vengono impartite consistono in sostanza nel farci apprendere la pazienza e l'obbedienza, due caratteristiche, che promettono un successo scarso, o addirittura nessuno.

Successi interiori, forse. Ma che se ne ricava da questi? Le conquiste interiori danno forse da mangiare?”).

I tre romanzi appena descritti possono essere presi a ragione come una trilogia in cui Robert Walser, partendo dalla propria esperienza personale, vuole illustrare la condizione del singolo a confronto con i meccanismi che regolano la vita sociale. In particolare negli ultimi due capitoli, si affaccia un tema originale come quello del lavoro, osservato nel concreto dei rapporti tra padrone e servitore. Tuttavia, questi tre romanzi rappresentano soltanto una parte della produzione di Walser e sono legati a un momento particolare della sua esistenza in cui cercava di rendersi autonomo come scrittore. Quando questo progetto fallì, sebbene il suo nome avesse cominciato a circolare e a essere apprezzato, Walser dovette tornare alla precarietà esistenziale, che impediva la concentrazione per opere di maggiore respiro. Tuttavia, non si fermò la sua ansia di scrivere, tanto che Walser continuò a comporre pezzi di prosa a volta anche brevissimi, di cui una gran parte furono pubblicati per quotidiani svizzeri, attività che gli consentì per un periodo una piccola base esistenziale. Un testo significativo della fase successiva alla permanenza berlinese fu *Der Spaziergang* (La passeggiata, 1917), una raccolta di brevi racconti che hanno per tema la passione dell'autore per le passeggiate. Le impressioni che caratterizzano le brevi prose contenute nel volume ritornano su temi romantici, come l'elogio della poesia e della vita in mezzo alla natura contrapposti all'esistenza impersonale della città e della tecnica moderne. Lo stile di Walser si sviluppa in queste piccole prose, come in quelle che egli scrive per i giornali, in direzioni sempre diverse, in una commistione molto moderna di elementi narrativi, autobiografici e saggistici. Nel primo dopoguerra, Walser non riuscì a riprendere l'attività di scrittore come avrebbe desiderato, ma continuò, quasi in modo compulsivo, a scrivere piccoli brani in prosa, e a dedicarsi alle sue passeggiate che non di rado diventano il tema dei suoi schizzi. Nel corso degli anni venti, la salute mentale di Walser, complice anche le condizioni di vita sempre più insicure, peggiorò progressivamente. Il progettato quarto romanzo *Der Räuber* (Il ladro) viene abbandonato nel 1925. Nel 1929, un tracollo nervoso lo costringerà all'internamento in una clinica svizzera. Fino al 1933, continua a scrivere appunti con la sua matita, detti per le loro dimensioni brevissime e per la loro grafia minuscola, *Mikrogramme* (Microgrammi), che saranno raccolti postumi nel volume *Aus dem Bleistiftgebiet* (Dalla regione della matita, 1993).

12. L'espressionismo

Con l'approssimarsi della Prima guerra mondiale, le tensioni innescate dalla modernità cominciano sempre più a rendersi sempre più radicali. Gli strumenti utilizzati dal naturalismo e del decadentismo non sono più visti come attuali, e questo porta a una volontà di superamento dei limiti formali e tematici di questi due movimenti letterari. Comincia, a livello europeo, il fenomeno delle avanguardie artistiche e letterarie. Con il termine avanguardia, si identifica un atteggiamento degli artisti che intendono porsi alla testa dei cambiamenti, non più seguendoli, ma cercando di arrivare prima degli altri, di anticipare nella produzione artistica fenomeni che si presentano ancora in forma difficilmente intelligibile. La prima avanguardia comunemente riconosciuta è il Futurismo italiano, il cui atto di nascita è identificato con la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* (1909) di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Marinetti e dei futuristi volevano superare le forme artistiche tradizionali, per sperimentarne di nuove che avrebbero potuto descrivere in modo positivo le macchine, la metropoli e la velocità, reagendo in questo modo all'estetismo decadente, che rifiutava questi aspetti della civiltà moderna. Quasi parallelamente, in Francia si sviluppa la corrente del cubismo, con Picasso e Braque in pittura e con Guillaume Apollinaire in letteratura. Anche il cubismo parte dal presupposto che l'arte debba ispirarsi alla modernità radicale, soprattutto nel tentativo di rappresentare i cambiamenti prospettici influenzati dal progresso tecnologico e dei nuovi mezzi di comunicazione come il cinema.

Venendo all'Espressionismo, è possibile considerarlo come una variante tipicamente tedesca delle Avanguardie. In questo senso, esso condivide con il Futurismo e il Cubismo alcuni aspetti, reinterpretati tuttavia da una prospettiva che comprende le inquietudini tipiche del momento terminale del periodo guglielmino. L'etimologia del termine è molto dibattuto, sebbene sia possibile sostenere che esso si definisce al tempo stesso in analogia e in opposizione con il termine "impressionismo", che aveva caratterizzato l'arte e la letteratura degli ultimi decenni del XIX secolo. Se impressionismo, infatti, si riferiva al contenuto delle impressioni soggettive e interiori, che dovevano fornire la materia all'opera dell'artista, con l'espressionismo, invece, si vuole dare voce all'espressione diretta di tale interiorità. Non più, dunque, la voce sommessa di impressioni sottili, ma l'urlo che si esprime in modo violento e spontaneo. Sebbene una simile definizione possa risultare riduttiva, essa può fornire un primo inquadramento per comprendere meglio il significato di espressionismo. La differenza tra il prefisso "im-" di "impressionismo", e "ex-" (come nel termine tedesco "Expressionismus") consente di individuare il secondo come la tendenza a far uscire l'espressione, a trascinarla verso l'esterno in modo secco e violento. Questo presuppone minore attenzione ai valori formali dei testi letterari ad esempio, che servono soltanto a fissare un limite che deve essere superato. Benché temporalmente lontano dall'espressionismo storico, *L'Urlo* (1893) del famoso quadro del pittore norvegese Edvard Munch (1863-1944), che fa distorcere i contorni della figura che lo emette, può servire a chiarire questo concetto stilistico. Sicuramente si tratta di definizioni alquanto vaghe, che non hanno impedito, ad esempio, di individuare

elementi “espressionistici” anche in autori e testi lontani temporalmente dalla fase dell'espressionismo storico tedesco. Il quale, del resto, mantiene al suo interno differenze tali da impedire una sua definizione sulla base di caratteristiche tematiche, ma soltanto alcuni linee guida per comprenderne i principali motivi.

Gli espressionisti sono mossi dalla consapevolezza della fine del mondo tradizionale (che del resto sarebbe arrivata di lì a breve con la catastrofe della Prima guerra mondiale) ma in termini ancora più violenti rispetto agli autori della generazione decadente. Questi ultimi sembrano contemplare questa fine in modo distaccato e malinconico, mentre gli espressionisti desiderano partecipare attivamente a questa fine perché sono convinti che essa possa portare alla nascita di un mondo diverso e migliore. Il loro, difatti, è un ripudio nei confronti di tutte le forme tradizionali, in particolare di quelle che avevano caratterizzato la società guglielmina, che si traduce in uno scontro generazionale dei figli contro i padri. La storia dell'espressionismo tedesco si sviluppa all'incirca nel decennio che va dal 1910 al 1920; anche dal punto di vista temporale è difficile individuare una unità al movimento perché gli anni della guerra impongono continue cesure e cambi di prospettiva tra i suoi appartenenti. In una prima fase, intorno al 1910-1912, l'espressionismo fa parlare di sé più attraverso atti pubblici, che non attraverso opere particolari. L'espressionismo, difatti, diventa un fenomeno pubblico attraverso gli spettacoli del “Neopathetisches Cabaret” di Berlino a partire dal 1909, dove si esibiscono alcuni tra i futuri nomi di punta della poesia espressionista, come Georg Heym (1887-1912) e Jakob van Hoddis (1887-1942). Le altre due principali organi del movimento furono le due riviste *Der Sturm* (a partire dal 1910), fondata e curata dal critico letterario e artistico Herwarth Walden (1878-1941), e *Die Aktion* (dal 1911), animata invece dal giornalista e critico Franz Pfemfert (1879-1954). Entrambe con sede a Berlino, le due riviste si offrono fin da subito come tribuna per presentare testi e interventi che avessero come tema i movimenti di avanguardia. Vi si poteva trovare, accanto alla presentazione di nuovi pittori, testi di poeti espressionisti, così come interventi in cui si esponevano in modo aperto le idee di rinnovamento radicale del movimento. Una differenza tra le due testate consisteva nell'approccio ideologico dei loro curatori. Da una parte, Walden era più legato a una concezione pura dell'arte, che non entrasse direttamente nella politica. Pfemfert, invece, sosteneva in modo aperto posizioni di sinistra radicale, che lo portarono spesso a polemizzare con il Partito socialdemocratico. A parte le arti figurative, dove lascia tracce importanti nell'opera ad esempio di Franz Marc e Wassili Kandinskij, l'espressionismo letterario si sviluppa soprattutto nei generi della poesia e del teatro, e in misura minore, seppure ancora importante, nella prosa. Il teatro espressionista è molto importante, perché introduce alcune novità nella concezione della scena come nella struttura dei drammi che avranno notevole rilevanza per le avanguardie teatrali del XX secolo. I fondali della scena, per esempio, presentavano spesso dipinti con figure di forme contorte, tesi a restituire l'inquietudine interiore dei personaggi sulla scena. Il genere tipico fu lo “Stationendrama” (“Dramma a stazioni”), rivoluzionario perché faceva a meno delle tradizionali unità di tempo, luogo e azione, per presentare spettacoli incentrati sulla figura di un protagonista che deve confrontarsi in un ogni scena con una situazione del tutto nuova, che rappresenta una stazione nel suo cammino esistenziale. Il modello dello “Stationendrama” fu la trilogia *Verso Damasco* (1898-1904) del drammaturgo svedese August Strindberg (1849-1912). Tipico

esempio di “Stationendrama” è il capolavoro drammatico dell’espressionismo, *Von morgens bis mitternachts* (Dal mattino a mezzanotte, scritto nel 1912 ma rappresentato la prima volta nel 1917) di Georg Kaiser (1878-1945). La storia ha al suo centro la figura di un modesto impiegato di banca, la cui vita viene sconvolta quando una donna elegante si presenta nell’istituto dove lavora chiedendo di farsi dare una ingente somma di denaro, che però le viene rifiutata. Il cassiere allora decide di sottrarre tale somma alle casse della banca per offrirla alla donna, che però non prende neppure in considerazione l’offerta di fuggire con il cassiere. Comincia allora una peregrinazione del protagonista attraverso vari luoghi, a partire da un cimitero, dove ha un breve colloquio con uno scheletro. Il cassiere si reca dunque con il denaro in una grande città, e lì frequenta prima una manifestazione sportiva, dunque una sala da ballo, e infine una riunione dell’Esercito della Salvezza. Qui egli è costretto ad ammettere il furto del denaro e, prima di essere arrestato, si uccide. La modernità di *Von morgens bis mitternachts* consiste nel modo in cui è trattato il tema del potere diabolico del denaro nella società contemporanea. Il teatro assume grande importanza nel contesto dell’espressionismo perché il palcoscenico si adatta alla comunicazione di slogan di rinnovamento. Caratteristico è infatti il tema del conflitto generazionale tra padri e figli, come in *Der Sohn* (Il figlio, 1913, prima rappresentazione 1916) di Walter Hasenclever (1890-1940), in cui le figure vengono ridotte a personaggi senza nome, ma identificati semplicemente con la loro posizione all’interno della famiglia (sono chiamati ad esempio, il “padre”, il “figlio”, il “fratello” ecc.), secondo una riduzione all’essenziale che tratto tipico dell’espressionismo. Allo stesso tema è dedicato *Vatermord* (Parricidio, 1915, prima rappresentazione nel 1920) di Arnold Bronnen (1895-1959), che espone il contrasto in termini ancora più provocatori. Per via dei loro temi, molti drammi dell’espressionismo non furono accettati dalla censura del Reich guglielmico, resasi particolarmente aspra anche per la contemporanea guerra mondiale. Essi furono rappresentati quando la censura fu abolita con la nascita della repubblica di Weimar. Il teatro espressionista ebbe un’importante influenza sulla nascente arte cinematografica, soprattutto nella recitazione molto marcata degli attori, che dava enfasi alla gestualità del cinema muto.

13. Georg Heym e Georg Trakl

Due figure di primo piano della poesia espressionista furono Georg Heym e Georg Trakl (1887-1914). Per il primo, la sua adesione all'espressionismo è confermata dalla sua partecipazione a iniziative che segnarono la fase iniziale dell'espressionismo berlinese, ad esempio le già citate esibizioni presso il "Neopathetisches Cabaret". Per il secondo, invece, questa adesione è meno diretta, sebbene sia confermata da elementi della produzione poetica. Fu proprio nella poesia, che l'espressionismo trovò il terreno più congeniale al suo sviluppo. Attraverso di essa, difatti, i concetti possono essere espressi in modo immediato e urlato, e dunque si dimostra particolarmente idonea alle intenzioni dell'espressionismo. La lirica espressionista si può dividere in due correnti principali: da una parte abbiamo i cosiddetti poeti della "O-Mensch-Dichtung" ("Poesia dell'O-uomo"), definiti tali perché, animati dalla volontà poetica di dare voce all'ansia di cambiamento radicale dell'umanità, essi si rivolgono in modo enfatico all'uomo non in quanto individuo ma in quanto totalità del genere umano. Dall'altra, abbiamo i poeti che tendono a tradurre in voce poetica l'esperienza disperata della vita moderna, tentando di adattare dal punto di vista formale questa esperienza nell'utilizzo delle parole, come delle forme metriche spezzate, di sincronie temporali, di accostamenti inusuali che vogliono rendere in modo mimetico (cioè per imitazione) le sensazioni violente provocate dall'esperienza moderna. Questa simultaneità di esperienze applicata al tema della apocalissi è ad esempio al centro di una delle poesie più note dell'espressionismo: *Weltende* (Fine del mondo, 1911) di Jakob van Hoddis:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

(Traduzione: Al borghese il cappello vola via dalla testa a punta / per l'aria risuona come un grido / precipitano i copritetti e si frantumano / e sulle coste – si legge – s'alza la marea / Ecco la tempesta, i mari furibondi saltellano / sulla terra per spezzare le dighe robuste / Quasi tutti hanno il raffreddore. / Le strade ferrate cadono giù dai ponti").

Questa poesia di van Hoddis presenta molte caratteristiche tipiche dell'immaginario lirico dell'espressionismo. Ad esempio, la personificazione degli elementi ("il mare che saltella"), o gli accostamenti arditi e quasi illogici (la testa del borghese che diventa appuntita, come il cappello che gli sfugge). Tali visioni compaiono con una certa frequenza nell'opera di Georg Heym, forse l'esempio più tipico della lirica espressionista. La produzione di Georg Heym fu limitata dall'arco della sua breve esistenza che si concluse per un tragico incidente nel 1912. Egli fece in tempo a pubblicare una raccolta di poesie nel 1911, dal titolo *Der ewige Tag* (Il

giorno del giudizio), lasciando un corpus molto ampio di testi che furono pubblicati dopo la sua morte. Heym riuscì molto presto a imporsi come una delle voci più originali della nascente corrente espressionista, presentando, nei locali dove si riunivano i suoi esponenti, poesie come *Der Krieg* (La guerra), o *Der Gott der Stadt* (Il dio della città). Egli rimase famoso, tra le altre cose, per le serie di poesie in cui descriveva il volto imponente e terribile della metropoli Berlino. Nella prima di queste, si raffigurava già la città secondo il motivo della massa informe che la abitava.

Berlin I

Der hohe Straßenrand, auf dem wir lagen,
War weiß von Staub. Wir sahen in der Enge
Unzählig: Menschenströme und Gedränge,
Und sahn die Weltstadt fern im Abend ragen.
Die vollen Kremser fuhren durch die Menge,
Papierne Fähnchen waren drangeschlagen.
Die Omnibusse, voll Verdeck und Wagen.
Automobile, Rauch und Huppenklänge.
Dem Riesensteinmeer zu. Doch westlich sahn
Wir an der langen Straße Baum an Baum,
Der blätterlosen Kronen Filigran.
Der Sonnenball hing groß am Himmelssaum
Und rote Strahlen schoß des Abends Bahn.
Auf allen Köpfen lag des Lichtes Traum.

(Traduzione)

Seduti sopra l'erto e polveroso
Argine della strada, contempliamo
La calca innumerevole e confusa
E, nella sera, la città lontana.
Le vetture dei tram imbandierate
S'aprono colme un varco tra la folla.
Fendon gli omnibus carichi le strade.
Suonar di clackson, fumo ed automobili.
Verso l'immenso mare di cemento,
Ma ad ovest si disegna fusto a fusto
La filigrana delle chiome spoglie.
Il sole pende enorme all'orizzonte
Fiamme saetta l'arco della sera.
E il sogno della luce, alto, su tutto.

Da notare, nella poesia appena presentata, come Heym introduca nel linguaggio lirico oggetti fino ad allora sconosciuti come le automobili, e suoni mai sentiti come quello dei clacson. Essa è costruita secondo una precisa drammaturgia dello sguardo. Nella prima parte, vediamo («wir sahen») una serie di immagini tipiche di una "Weltstadt", di una metropoli, esposte in modo solamente sequenziale e senza un preciso ordine sintattico. Verso la fine del componimento, introdotto dalla particella avversativa "doch", si attua il passaggio dal mondo delle cose inanimate della città a quello della natura. Nell'ultima terzina, la prospettiva dell'osservatore si innalza a livello del cielo e del sole, con la coppia di termini "Licht" e "Traum" a introdurre una dimensione completamente diversa rispetto a quella del caos cittadino. Con questi termini, infatti, Heym indica una via di uscita utopica alle condizioni disumane della città moderna.

La poesia di Trakl si lascia inquadrare nell'espressionismo non tanto per l'adesione programmatica ai suoi modelli canonici che si sviluppano a Berlino. Nato a Salisburgo, Trakl, infatti, appartiene all'ambito letterario austriaco, anche se la sua produzione dimostra nei suoi esiti una concordanza con quella degli espressionisti. Questa sua posizione marginale è anche l'elemento che ha reso Trakl una delle voci più originali dell'espressionismo. Se è vero che per un periodo, come molti altri espressionisti, vide nella guerra che si stava annunciando la possibilità per un rinnovamento, questa sua speranza si rivelò ben presto illusoria nel momento in cui Trakl ebbe il suo primo contatto con la realtà del campo di battaglia. Una delle sue poesie più note, che è anche una delle ultime, *Grodek*, prende il nome dal luogo del fronte orientale, in cui egli rimase sconvolto per lo spettacolo di morte che si trovò di fronte agli occhi. Pochi giorni dopo, Trakl, che era medico farmacista e da tempo dipendente da droghe, morì per una overdose di cocaina. Ecco la strofa iniziale di *Grodek*:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.

(Trad.: La sera risuonano le foreste invernali / di armi mortali, le pianure dorate / e i laghi azzurri, con sopra il sole / che li travolge; accoglie la notte / soldati morenti / il lamento selvaggio / delle loro bocche infrante).

A differenza di molta poesia espressionista Trakl non sembra concedere una via d'uscita, anche solo utopica, alla propria inquietudine. Non condivide, vale a dire, le posizioni che vedevano nel collasso della società moderna una possibilità di rinascita per l'umanità. Nella sue poesie si ritrova la medesima tensione alla rottura formale degli espressionisti, ma essa riguarda l'espressione di un disagio rivolto verso la dimensione interiore, e non all'ansia di cambiamenti sociali. A questo scopo, Trakl arricchisce il suo linguaggio poetico di forti cromatismi, caricando i colori di significati simbolici alla maniera di pittori postimpressionisti come Vincent Van Gogh e Paul Cézanne. Questa particolare tecnica la possiamo per esempio osservare nella poesia *Sommer* (Estate) composta nel 1913.

Am Abend schweigt die Klage

des Kuckucks im Wald.
Tiefer neigt sich das Korn,
der rote Mohn.
Schwarzes Gewitter droht
über dem Hügel.
Das alte Lied der Grille
erstirbt im Feld.
Nimmer regt sich das Laub
der Kastanie,
auf der Wendeltreppe
rauscht dein Kleid.
Stille leuchtet die Kerze
im dunkeln Zimmer.
Eine silberne Hand
löschte sie aus.
Windstille, sternlose Nacht.

Traduzione:

Estate
La sera si acquieta il lamento
del cuculo nel bosco.
Abbassa il capo il grano,
il papavero rosso
Il nero temporale minaccia
sulla collina.
L'antico canto del grillo
muore nel campo.
Cessano di muoversi le foglie
del castagno.
Sulla scala a chiocciola
il fruscio del tuo vestito
Immobile risplende la candela
nella stanza buia;
una mano argentea
l'ha spenta;
notte senza vento, senza stelle

14. Gottfried Benn

Tra gli autori dell'espressionismo, Gottfried Benn è quello che più è riuscito a sviluppare un linguaggio personale che gli ha consentito di superare i confini temporali della corrente. Personaggio altamente contraddittorio, nella sua carriera si distinguono due fasi di grande rilevanza, all'inizio nel periodo espressionista e alla fine nel secondo dopoguerra, con nel mezzo un lungo periodo di minore importanza e originalità, ma sicuramente significativo dal punto di vista dell'evoluzione della sua figura. Durante i primi anni dell'espressionismo, la poetica di Benn si muoveva su temi in linea con quelli della corrente non per un'adesione ideale astratta, bensì da una prospettiva personale. Oltre che scrittore e poeta, infatti, Gottfried Benn era medico, e proprio questa sua attività gli suggerì gran parte dei motivi trattati nelle sue prime poesie e prose. Nel 1912, la sua prima raccolta dal titolo *Morgue*, fu uno choc per i lettori perché Benn presentava qui in forma poetica le sue esperienze come medico all'ospedale Charité di Berlino. In queste poesie, la morte viene mostrata con l'occhio disincantato del medico che seziona i cadaveri nell'obitorio. Benn partiva da una visione puramente organicista, per la quale il corpo decadeva con la morte senza alcuna ipotesi di trascendenza.

Questa visione organicista è ad esempio al centro della poesia *Kreislauf* (Circolazione):

Der einsame Backenzahn einer Dirne
die unbekannt verstorben war,
trug eine Goldplombe.
Die übrigen waren wie auf stille Verabredung
ausgegangen.
Den schlug der Leichendiener sich heraus,
versetzte ihn und ging für tanzen.
Denn, sagte er,
nur Erde soll zur Erde werden.

Traduzione:

Il solitario molare di una prostituta,
morta ignota,
aveva un'otturazione d'oro.
Gli altri se ne erano andati
come messisi d'accordo silenziosamente.
Quello se lo tirò via il becchino
e se ne andò a ballare.
Ché, disse,
solo la terra deve tornare alla terra.

In sintonia con il tono freddo e privo di pathos, che contrasta quello invece ricco di enfasi di molta poesia espressionista, la lingua poetica di Benn si caratterizza già da queste prime prove per la mancanza di particolari abbellimenti retorici e metrici. Mancano le metafore, tutto è mantenuto su un piano reale e quotidiano, in un tono lirico che sembra non distanziarsi dal linguaggio usato tutti i giorni. Solo in pochi casi si apre una piccola luce, che viene tuttavia immediatamente richiusa, come accade nella poesia *Kleine Aster*

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.

Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster

zwischen die Zähne geklemmt.

Als ich von der Brust aus

unter der Haut

mit einem langen Messer

Zunge und Gaumen herausschnitt

muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt

in das nebenliegende Gehirn.

Ich packte sie ihm in die Bauchhöhle

zwischen die Holzwolle,

als man zunähte.

Trinke dich satt in deiner Vase!

Ruhe sanft,

Kleine Aster.

Traduzione

Un camionista di una birreria ubriaco fu appoggiato sul tavolo.

qualcuno gli aveva messo un aster lilla chiaroscuro

in mezzo ai denti.

Quando io, partendo dal petto,

sotto la pelle,

con un coltello lungo

tagliai la lingua e il palato

devo averlo urtato, perché scivolò

nel cervello che stava accanto.

Glielo impacchettai nella cavità dello stomaco,

in mezzo alla farina di legno

mentre lo cucivano.

Bevi a piena forza nel tuo vaso

Dormi dolce

Piccolo aster.

Ancora più scandalo del contenuto stesso delle poesie, provocò, nei circoli letterari, la notizia che il loro autore fosse un giovane medico militare, che aveva appena completato i suoi studi in una severa accademia militare. La seconda raccolta lirica *Söhne* (Figli, 1913), scritta durante la sua relazione con la poetessa Else Lasker-Schüler, si richiama con maggior coerenza alla corrente espressionista, a partire dalla ripresa del tema del contrasto

generazionale tra padri e figli. L'inizio della guerra significa una momentanea interruzione nella produzione letteraria per Gottfried Benn, che viene richiamato in servizio nell'esercito come medico militare nella Bruxelles occupata. Qui, nel 1916, egli lavora a una piccola raccolta di racconti, che introducono la figura di un alter-ego nel medico Werff Rönne, e a cui verrà dato il titolo *Gehirne* (Cervelli, 1916), da quello che apre la raccolta. Le sei brevi prose rappresentano in primo luogo il tentativo di autoanalisi dell'autore di *Morgue* del suo distacco nei confronti del dolore. Il medico Rönne, infatti, nel suo bilancio esistenziale prima del suo trentesimo anno afferma di aver conosciuto soltanto »Liebe, Armut und Röntgenstrahlen« ("amore, povertà e raggi x"). All'inizio dei racconti, Rönne ci viene presentato come »ein jünger Arzt, der früher viel seziert hatte« ("Un giovane medico, che in precedenza aveva sezionato molti corpi«). I »circa duemila cadaveri« che erano passati tra le sue mani, lo avevano »esaurito in una maniera strana e inspiegabile« (»in einer merkwürdigen und unerklärlichen Weise erschöpft«). Al di là della tematica esistenziale, la particolarità di *Gehirne* consiste nel lato sperimentale della loro prosa. La confessione (auto)biografica difatti è soltanto un motivo che si unisce a frammenti lirici di descrizioni della natura, sogni, divagazioni saggistici. È un modello di letteratura cui, più tardi, Benn darà il nome di "prosa assoluta" (»Absolute Prosa«). La valenza espressionista è qui infatti da ricercare nel tentativo di rompere a livello formale l'unità del racconto, per renderla permeabile a bruschi cambi di prospettiva. Questo procedimento, che introduce sviluppi che saranno molto importanti nella letteratura del periodo di Weimar, è da Benn tematizzato all'interno dei racconti. La pratica della sezione dei corpi, già illustrata a livello dei temi in *Morgue*, si metaforizza qui nello spezzettamento del linguaggio della narrazione, su cui Benn si interroga attraverso la figura di Rönne, che analizza se stesso così come il suo modo di pensare per associazioni mentali tra contesti lontani: »Ich muß alles denken, alles zusammenfassen. Nichts entgeht der logischen Verknüpfung« (Devo pensare a tutto, riassumere tutto. Nulla sfugge alla concatenazione logica«.) Più avanti, Rönne torna su questo tema: »Die Konkurrenz zwischen den Associationen, das ist das letzte Ich — dachte er und schritt zurück zur Anstalt, die auf einem Hügel am Meere lag. Hängt aus meiner Tasche eine Zeitung, ein buchhändlerisches Phänomen, bietet es Anknüpfungen zu Bewegungsvorgängen an Mitmenschen, sozusagen zu einem Geschehnis zwischen Individualitäten. Sagt der Kollege, Sie gestatten das Journal, liegt ein Reiz vor, der wirkt, ein Wille, der sich auf etwas richtet, motorische Konkurrenzen, aber jedenfalls immer das Schema der Seele, die Vitalreihe ist es, die die Fallen stellt«. ("La concorrenza tra le associazioni, è questo l'lo ultimo – pensò egli [Rönne] e tornò verso l'ospedale posto su una collina sul mare. Se dalla mia borsa sporge un giornale, o un fenomeno letterario, questo fatto mi offre collegamenti con processi di coscienza che coinvolgono i miei simili, per così dire, per un evento fra individualità. Dice il collega, permette il giornale, c'è uno stimolo che agisce, una volontà che si indirizza verso qualcosa, concorrenze motorie, ma in ogni caso, sempre, lo schema dell'anima, è la catena vitale che dispone le trappole").

Dunque, il linguaggio viene sezionato e ricomposto in seguito secondo una nuova forma tramite associazioni mentali. È questo un principio cui Benn si manterrà fedele nel corso di tutta la sua carriera, che dal decennio espressionista arriva alle composizioni mature del

secondo dopoguerra. Proprio grazie a questa tensione verso la ricomposizione formale Benn supererà il caos degli esordi. Nel decennio tra il 1910 e 1920, Benn rimase del tutto inserito nella corrente espressionista. Egli fu molto vicino alla rivista *Der Sturm*, diretta da Herwarth Walden, come detto uno degli organi più radicali in senso politico dell'espressionismo. Al contesto editoriale di quest'ultimo è legata anche la pubblicazione della raccolta *Gehirne*, ad esempio, che uscì in una delle più importanti collane editoriali dell'espressionismo, vale a dire *Der jüngste Tag*, in cui furono pubblicate anche opere di Franz Kafka. Tel collana era curata da una figura esemplare della corrente come Franz Werfel, e pubblicata dall'editore Kurt Wolff. Benn mantiene il tono apocalittico ed espressionista anche nella successiva raccolta *Fleisch* (Carne, 1917), che contiene ancora poesie scandalose come *Der Arzt II* (Il medico II), con il verso iniziale molto famoso *Die Kröne der Schöpfung, das Schwein, der Mensch* ("Il coronamento del creato, il maiale, l'uomo"). Dopo la fine della guerra mondiale, Benn si ritirò in parte dalle scene letterarie, concentrandosi sulla propria professione di medico. Verso la fine degli anni Venti, di fronte alla radicalizzazione dello scontro politico, Benn si ritirò in un sempre più aristocratico disprezzo, che tuttavia si trasformò in adesione al programma nazionalistico, prima che lo stesso regime lo mettesse da parte a causa proprio dei suoi trascorsi espressionisti.

15. Franz Kafka I

Pochi dubbi possono sussistere sul fatto che Franz Kafka (1883-1924) debba essere considerato come la figura più importante e insieme enigmatica della letteratura tedesca del XX secolo. A novanta anni dalla sua morte, dopo innumerevoli tentativi di decodificazione da parte di critici e interpreti, la sua opera continua a emanare un misto di fascino e di sconforto per l'impossibilità di comprendere fino in fondo il suo contenuto. All'origine del "mistero" di Kafka ci sono del resto alcuni motivi precisi. Il primo è che Kafka ha lasciato in vita completato soltanto una parte della sua produzione letteraria, mentre il resto è rimasto con la sua morte per lo più allo stato incompiuto di frammento, come i romanzi, che sono privi di una conclusione (in certi casi nemmeno pensata dall'autore!) oppure di una struttura definitiva della trama. Nella sua produzione autobiografica, come lettere e diari, sono pochissimi i tentativi di una autointerpretazione. Egli rimarca anzi, nel caso ad esempio del suo primo grande racconto *Das Urteil* (La condanna, scritto nel 1912 e pubblicato nel 1915), di non riuscire individuarne un senso. Esiste quindi un secondo motivo per il "mistero Kafka". Volendo, è possibile sostenere che esistano due Kafka. Il primo è il Franz Kafka realmente vissuto nella Praga di inizio secolo, che pubblicò una serie di testi brevi, tra cui tre raccolte di racconti, e quattro racconti usciti singolarmente in volume. Una produzione esigua, se confrontata con il resto di quanto non riuscì a finire o a pubblicare, ma che tuttavia gli consentì di farsi un certo nome all'interno dei circoli letterari di lingua tedesca come uno degli autori più interessanti della generazione espressionista. Con la sua morte nel 1924, e la successiva pubblicazione dei romanzi incompiuti, curata dall'amico Max Brod (1884-1968), inizia l'esistenza di un nuovo Franz Kafka, lo scrittore che sulla fine degli anni Venti e ancora di più a partire dalla metà degli anni Trenta, con la traduzione delle sue opere in francese e in inglese, diventa uno tra gli autori di riferimento della letteratura mondiale. Nella sua opera sono individuati possibili rimandi a molti ambiti contrastanti, dalla angoscia di matrice cristiana per il mondo ormai abbandonato dal divino, alla descrizione della burocrazia impersonale del mondo moderno, alla premonizione dello sterminio degli ebrei, alla complessa rappresentazione letteraria di contenuti esoterici della dottrina ebraica, fino a molto altro. Ma comprendere Kafka, per quello che è possibile, significa capire innanzitutto che il suo mistero risiede nella sua scrittura, come gran parte della critica ha finalmente riconosciuto dalla fine degli anni sessanta in poi, e non nella interpretazioni di simboli che sembrano trascendere il livello del testo. Se è vero che questi simboli esistono (ne parleremo a proposito dei romanzi), essi rimandano innanzitutto alla loro natura di simboli letterari, la cui correlazione con elementi culturali, filosofici, religiosi o reali è destinata a rimanere non definita.

Franz Kafka nasce a Praga nel 1883, interno di una famiglia della media borghesia ebraica, ormai del tutto assimilata alla cultura tedesca. Il padre, Hermann Kafka, era un commerciante di piccoli prodotti, che, grazie alla sua laboriosità, era riuscito a elevarsi da una condizione di estrema povertà a quella di una relativa agiatezza economica. Per quanto sicuramente basata su elementi reali, l'immagine terribile che il figlio ha dipinto di lui nei suoi testi,

soprattutto nel celebre *Brief an den Vater* (Lettera al padre, 1919) deve essere ricondotta in parte a un tentativo di autostilizzazione, in cui convergono elementi tipici della figura del "padre" sovrano terribile di matrice sia espressionista sia ebraica. Proprio su insistenza del padre il figlio fu indirizzato allo studio della Giurisprudenza, che a differenza delle ambizioni artistiche di Franz, sembrava più indicata ad assicurare a lui e alla famiglia un solido e serio futuro economico. Dopo essersi laureato, Kafka inizia la sua attività di impiegato presso una compagnia di assicurazioni, e, nel frattempo, porta avanti la sua attività scrittore. Le prime pubblicazioni sono una serie di tredici prose brevi, già uscite su riviste e quotidiani tra il 1908 e il 1910. Esse ricevettero un'accoglienza positiva, tanto che l'editore Rowohlt di Lipsia ne propose all'autore la loro raccolta in un volume cui verrà dato il titolo di *Betrachtung* (Meditazione, 1912). I contemporanei, tra cui Robert Musil, intravedono in queste brevi prose che ritraggono piccole scene quotidiane, l'influsso di Robert Walser, sebbene già si dimostri una personalità letteraria autonoma. Mentre Kafka è in trattative per la pubblicazione del volume, e, contemporaneamente, ha da poco conosciuto la sua fidanzata Felice Bauer, scrive, nella sola notte tra il 22 e il 23 settembre 1912, il primo racconto in cui per la prima volta si manifestano in modo compiuto i tratti originali della sua scrittura. Si tratta di *Das Urteil* (tradotto in italiano a volte come *La condanna* o *Il verdetto*), incentrata sulle figure di un padre e di un figlio che entrano in contrasto a seguito di una discussione su una lettera che il secondo sta per inviare a un suo amico che abita a San Pietroburgo. Da questo motivo banale si sviluppa uno scontro tra il figlio e il padre, descritto come una figura imponente e terribile, al termine del quale il figlio è condannato a suicidarsi. Entrano nella prosa di Kafka alcuni motivi fondamentali, come la mancanza di logica nelle azioni, l'incertezza sulla verità di quanto detto (l'esistenza effettiva dell'amico di San Pietroburgo non è neppure chiarita all'interno del testo), il confronto per il potere tra le varie figure. Per questo deciso progresso rispetto alle prime prose di *Betrachtung*, *Das Urteil* viene considerato il punto di svolta nella carriera di Kafka. *Das Urteil* viene pubblicato nel 1913 nella rivista *Arkadia*, curata dall'amico Max Brod, e nel 1916 nella collana *Der jüngste Tag*, già citata a proposito di *Gehirne* di Gottfried Benn. Alla medesima fase creativa del racconto si ricondotti altri due importanti testi. Uno di questi è il romanzo *Der Verschollene* (Il disperso), che Kafka lascerà incompiuto e sarà pubblicato postumo dall'amico Brod nel 1926 con il titolo di *Amerika* (America).

Soltanto il primo capitolo, dal titolo *Der Heizer* (Il fuochista), sarà pubblicato con Kafka ancora in vita, nel 1913, sempre nella collana *Der jüngste Tag*. Il secondo testo importante è il racconto *Die Verwandlung* (La metamorfosi), che Kafka scrive tra il 1912 e la fine del 1913, e che uscirà una prima volta nel 1915 nella rivista *Die weißen Blätter*, e dunque nel 1915, sempre nella collana *Der jüngste Tag*. Kafka aveva in mente di riunire *Das Urteil*, *Der Heizer* e *Die Verwandlung* in un unico volume dal titolo *Söhne* (Figli), progetto che poi non fu realizzato, ma che testimonia di come Kafka cercasse di inserirsi nei temi classici dell'espressionismo, sebbene la sua prospettiva dello scontro generazionale non fosse sul piano della rivolta, bensì su quello di una accettazione della colpa dei figli nei confronti dei padri. Dopo la grande fase creativa tra il 1912 e il 1913, Kafka entra in una momentanea fase di minore impegno letterario a causa della sua professione, allo scoppio della guerra, che lo vede impegnato come viaggiatore e rappresentante delle società di assicurazioni sul fronte

bellico, e alla relazione con Felice Bauer che procede con fasi alterne. Alla fine del 1914, scrive *In der Strafkolonie* (Nella colonia penale), l'ultimo grande racconto della sua fase espressionista, uno dei vertici della prosa di Kafka, e, insieme, uno dei suoi abissi nella trattazione del tema della colpa, che diventa a questo punto centrale. Abbandonato il progetto *Söhne*, Kafka pensa, infatti, di realizzarne uno analogo con il titolo *Strafen* (Punizioni), che avrebbe contenuto, oltre a *Die Verwandlung* e *Das Urteil* proprio *In der Strafkolonie*. Al centro della novella, infatti, troviamo una «curiosa macchina», come viene definita all'inizio, la cui funzione è quella di incidere sul corpo dei condannati la loro colpa. Si tratta, infatti, di un barbarico mezzo di tortura ancora in uso in un'isola tropicale, di cui viene a conoscenza il protagonista del racconto, chiamato semplicemente "Il viaggiatore". In circa dieci pagine, viene descritto dall'ufficiale preposto al suo utilizzo, il funzionamento della macchina, con un crescendo di particolari terrificanti. Il Benn di *Morgue* non è troppo lontano. Nella parte centrale, dunque, ci si appresta a vedere finalmente la macchina all'opera: il condannato viene posto sopra la macchina e legato, mentre alcuni aghi cominciano a incidere sulla sua pelle il comandamento "Onora i tuoi superiori". Nel mezzo del procedimento, si sviluppa un dialogo tra il viaggiatore e l'ufficiale, nel quale il primo chiede al secondo l'opportunità di un simile metodo. Durante la discussione, l'ufficiale ricorda con nostalgia i giorni nei quali queste esecuzioni crudeli erano vissute come spettacoli di festa da tutta la popolazione dell'isola, mentre adesso nessuno più si presentava ad assistere, perché ormai esse generavano solo disgusto. A questo punto, l'ufficiale, improvvisamente, scioglie il condannato e si mette al posto suo sulla macchina, lasciandosi imprimere sulla sua pelle il comandamento "sei gerecht" (Sii giusto). Per quanto impressionante nella sua descrizione realistica, *In der Strafkolonie*, è prima di tutto da leggersi in chiave allegorica. Esso occupa un posto chiave nella produzione di Kafka, perché è il tema della scrittura è qui trattato in modo più manifesto. Compito della macchina è, infatti, precisamente quello di scrivere, non a caso la sua costruzione ricorda il telaio delle rotative. Il racconto, inoltre, si basa su un gioco linguistico. Alla domanda del viaggiatore, infatti, sul perché al condannato sia riservato una punizione così brutale, l'ufficiale risponde "Er soll es auf eigenem Leib erfahren" ("Deve apprenderlo sulla propria pelle). Un modo di dire metaforico (apprendere qualcosa sulla propria pelle) viene da Kafka "preso in parola" e reso l'architrave di una struttura narrativa.

Die Verwandlung

»Als Gregor Samsa eines morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt« (Una mattina, Gregor Samsa, svegliandosi da sogni agitati, si ritrovò trasformato in un enorme insetto immondo). È questo uno degli inizi più famosi della letteratura tedesca del XX secolo e della letteratura mondiale in generale. Con questo *incipit*, Kafka introduce il lettore immediatamente in uno degli artifici del racconto, quello di presentare una situazione irrealistica come se fosse un evento del tutto normale.

Kafka comincia a scrivere *Die Verwandlung* poco dopo la stesura di *Das Urteil*, del quale riprende alcuni elementi, come l'ambientazione domestica e il motivo del conflitto con la figura paterna. Qui, il quadro familiare si rende più completo, perché sono introdotte anche le figure della madre e della sorella. Kafka scrive gran parte de *Die Verwandlung* in un tempo

molto breve: il primo capitolo tra nella settimana tra il 17 e il 24 novembre 1912, il secondo e il terzo tra il 25 novembre e il 6 dicembre. Questo fatto conferma dunque il momento molto proficuo per la scrittura che sta vivendo Kafka dopo la stesura in una sola notte di *Das Urteil*. Nelle pagine iniziali vengono presentati i pensieri di Gregor che, invece di sconvolgersi per l'evento inaudito occorsogli, cerca di continuare a comportarsi come nulla fosse. Tutta la *Verwandlung* è narrata dalla prospettiva del protagonista, dalla quale il lettore apprende qualsiasi cosa accada nel racconto. Questo ha per effetto una immedesimazione totale del lettore con i pensieri e le sensazioni di Gregor. Subito dopo il suo risveglio, e ancora sdraiato sul suo letto, Gregor comincia a prendere visione, e quindi confidenza, con il suo nuovo sembiante animalesco. Il testo dunque descrive che cosa egli vede: »Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine viele, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor dem Augen«. Dopo la descrizione del corpo, lo sguardo di Gregor vaga per la stanza, e piano piano si precisano i dettagli della professione. Dalla descrizione del campionario di stoffe lasciato in disordine sul tavolo si comprende che Samsa è un commesso viaggiatore. Egli, dunque, è inserito in un ambiente lavorativo, e difatti, nelle pagine successive il motivo principale del racconto diventa il rapporto di Gregor con la sua professione, e come sia possibile portarla avanti nelle mutate condizioni fisiche. Mentre Gregor riflette sulle dure condizioni lavorative, che, a parer suo, sono all'origine della sua strana condizione attuale, si accorge improvvisamente che la sveglia segna un quarto alle sei. Egli, dunque, aveva perso il treno delle cinque, che in teoria avrebbe dovuto prendere per recarsi al lavoro, ma non si dispera, e resta nel letto cercando una via d'uscita per non fare una brutta figura al lavoro per questo ritardo. Mentre Gregor è ancora nel letto a riflettere, senza essere in grado di prendere una decisione, bussava alla porta della sua camera la madre, che gli chiede se non si fosse sentito male. È il primo contatto con i famigliari, che Gregor ascolta parlare dalla porta chiusa. Con dovizia di particolari, Kafka descrive i tentativi penosi del protagonista per scendere dal letto. Dopo più di un'ora, quando ormai egli è riuscito a tirare fuori dal letto metà del suo corpo, sente di nuovo bussare alla porta e capisce che si tratta del procuratore della ditta dove lavora. Mentre i genitori cercano di tranquillizzarlo, e Gregor si scusa in tutte le maniere per il malessere che lo ha costretto a letto, il procuratore dà continui segni di rabbia e ansia. Piano piano, Gregor riesce ad avvicinarsi alla porta. Con uno sforzo enorme, egli riesce ad aprirla con i denti. A questo punto, i genitori, la sorella e il procuratore si trovano di fronte Gregor trasformato in un orrendo insetto. Di fronte a questa vista il procuratore scappa. Neppure in questo momento, tuttavia, l'angoscia che Gregor prova è dettata dalla sua trasformazione, bensì dalla paura di aver perso il lavoro a causa dell'unico ritardo in cinque anni. Con quel lavoro, infatti, egli manteneva gli anziani genitori e la sorella ancora troppo giovane per trovarsi un'occupazione. Il primo capitolo termina con la reazione violenta del padre che prende un bastone e colpisce Gregor, catapultandolo di nuovo dentro la sua stanza.

Il primo capitolo ha descritto il segmento temporale della prima mattina di Samsa da insetto, concentrandosi sul motivo dei suoi impossibili tentativi di interpretare la sua nuova condizione

come normali. Nel secondo, invece, Kafka descrive un arco di tempo più ampio, raccontando di come Gregor e la famiglia cerchino di adattarsi alla nuova situazione. In particolare, è la sorella Grete che riesce a sviluppare una, seppur minima, forma di comunicazione con il fratello, ormai non più in grado di parlare. Ella capisce ad esempio che Gregor non vuole più mangiare cibi freschi, ma preferisce del formaggio vecchio e del pane secco. Stanno cambiando anche le abitudini di Gregor che, sebbene sia ancora in grado di pensare come essere umano, si sta sempre più trasformando nel fisico in un animale. Durante le visite della sorella, egli non ha tuttavia coraggio di mostrarsi, ma se ne resta nascosto sotto il divano. Le premure di Grete arrivano fino a cercare di rendere al fratello più agevoli i movimenti, togliendo di mezzo i mobili della sua stanza. Proprio durante una di queste operazioni, verso la fine del capitolo, ci troviamo in presenza di un secondo vertice drammatico della narrazione dopo colpo di bastone del padre con cui si era concluso il primo capitolo. Gregor, infatti, che se ne sta nascosto mentre la sorella in compagnia della madre sta svuotando la stanza, non vuole che gli vengano portati via tutti i suoi oggetti personali, in particolare una foto di una donna in pelliccia, che lui aveva ritagliato da un giornale, incorniciato e appeso su una delle pareti della sua stanza. Egli dunque esce terrorizzato da sotto il divano, e si mostra così alla madre, la quale non resiste alla vista del figlio così orribilmente trasformato e sviene. Pochi istanti dopo, il padre, che era stato costretto a trovarsi di nuovo un lavoro, rientra in casa e, rendendosi conto dell'accaduto, colpisce Gregor con una mela che gli resta incastrata nella sua corazza di insetto.

Nel terzo capitolo è raccontato l'epilogo della vicenda. Gregor è ormai del tutto debilitato nel fisico per la ferita provocata dalla mela, non riesce quasi più a muoversi e mangia sempre di meno. Ormai la sua trasformazione in animale è ormai quasi del tutto completata anche a livello delle sensazioni. Egli, inoltre, è tanto più abbattuto perché si accorge che tutti in famiglia sono stati costretti a trovarsi un'occupazione per mantenersi. Per questo motivo, essi lo trascurano, e, dal momento che nonostante tutto gli affari non vanno bene, sono costretti ad affittare una delle stanze della casa a un terzetto di signori, che da quel momento abitano con loro, e da loro vengono serviti. Una sera, dopo la cena, i tre signori chiedono a Grete di esibirsi con il suo violino. Gregor, che era rimasto davanti alla porta socchiusa, non riesce a resistere alla sensazione di malinconia che tale suono gli provoca, ed esce dalla stanza. I tre signori annunciano allora di voler abbandonare la casa, più offesi dal fatto che i Samsa gli avessero nascosto quel mostruoso insetto, che non spaventati dalla sua vista. A questo punto, i genitori e la sorella di Gregor capiscono che non c'è più alcuna alternativa. È Grete che, come il padre in *Das Urteil*, pronuncia la definitiva condanna per il fratello. Dopo aver provato di tutto per accudirlo e sopportarlo, la sorella decide che ormai è giunto il momento di disfarsene. Ma sarà Gregor stesso che si lascerà morire per consunzione: una mattina, la donna di servizio lo troverà disteso su un fianco ormai morto. Nel finale, la famiglia, ormai liberatasi di Gregor decide fare una gita, per dimenticare i terribili giorni passati. Il racconto si chiude con l'immagine di Grete che, una volta arrivata la famiglia alla meta della loro escursione, si alza mostrando il suo corpo ormai giovane e florido.

Mentre Gregor, dunque, alla fine del racconto, è morto per consunzione, la sorella è giunta invece al massimo della salute fisica. Kafka ha concepito il suo racconto secondo una diversa evoluzione dei due personaggi: Gregor, all'inizio, è descritto come una figura in grado di

avere all'interno della famiglia una posizione di potere, perché è colui il quale lavora e mantiene gli altri componenti. Con la sua trasformazione comincia il suo rapido declino, che è accompagnato dalla crescita della sorella. Grete, descritta nelle prime pagine come una ragazza appena adolescente, subisce nel secondo capitolo anch'ella una "trasformazione" che la porta a prendere in mano la situazione in casa. La sua crescita giunge al culmine quando ella pronuncia il verdetto finale nei confronti di Gregor, e, infine, quando, durante la gita, i genitori capiscono che Grete ha finalmente raggiunto l'età in cui le si deve cercare un marito. Anche nella *Verwandlung* si assiste al gioco linguistico della metafora presa alla lettera. Nella *Lettera al padre*, Kafka richiama le parole del padre Hermann, che aveva apostrofato come "insetto" Jizchack Löwy, attore di teatro yiddisch e grande amico di Kafka. Hermann Kafka considerava la frequentazione di questa persona, che viveva un'esistenza di girovago, come sconveniente per il figlio. Al di là della implicazione autobiografica, che rappresenta di certo uno dei motivi alla base della scrittura della *Verwandlung*, è interessante notare, esattamente come succederà per *In der Strafkolonie*, che Kafka costruisce il suo racconto prendendo una metafora (Jizchack è come un insetto) e la trasforma in senso letterale (Gregor Samsa è un insetto).

16. La Repubblica di Weimar

Il 30 settembre 1918 i generali tedeschi Hindenburg e Ludendorff comunicarono al Kaiser Guglielmo II la sconfitta della Germania. L'11 novembre 1918, la firma dell'armistizio portò alla fine della Prima guerra mondiale, all'abdicazione del Kaiser e, successivamente, alla proclamazione della Repubblica. Per la Germania, che era entrata in guerra nel 1914 sicura di poter imporre la propria superiorità militare e uscire vincitrice dal conflitto, fu questo uno choc senza precedenti. L'uscita di scena dell'Imperatore colpiva soprattutto le classi dei grandi proprietari terrieri e dei militari che avevano sostenuto per decenni l'impero. Se la Rivoluzione d'Ottobre in Russia del 1917 aveva tolto dalla scena uno dei nemici della Germania, e dunque aveva avuto un effetto positivo per l'umore dei tedeschi, era reale adesso il timore che, nella situazione di caos che si era creata alla fine della guerra, anche in Germania potesse avere luogo una rivoluzione comunista sull'esempio della Russia. Nell'inverno tra il 1918 e il 1919, difatti, si moltiplicano gli scioperi e le proteste violente da parte della popolazione ormai stremata dai lunghi anni della guerra. I movimenti di estrema sinistra si posero alla loro guida, invocando una rivoluzione che ponesse al potere le classi proletarie. Nel gennaio del 1919, a Berlino la "Lega di Spartaco" (Spartakusbund) sotto la guida del Partito Comunista Tedesco (Kommunistische Partei Deutschlands, abbreviato KPD) di Karl Liebknecht (1871-1919) e Rosa Luxemburg (1871-1919) fecero scoppiare tumulti che furono soppressi con la violenza dalle forze di polizia. La fine nel sangue della rivolta spartachista fu decisa dalla SPD, che in quel momento governava la città, e che non esitò ad allearsi con i gruppi militari per mettere a tacere le frange estreme della sinistra. Nella primavera del 1919 a Monaco fu proclamata la "Repubblica dei Consigli" (Räterepublik), che pose al potere i consigli degli operai. All'esperimento della "Repubblica dei Consigli" presero parte anche alcuni scrittori, come il drammaturgo espressionista Ernst Toller e il giovane Bertolt Brecht. Anche questa esperienza fu soffocata nella violenza con l'intervento dei "Freikorps", corpi volontari di militari rientrati dal conflitto, insoddisfatti della fine della guerra e per questo interessati a ristabilire l'ordine precedente, che assicurava ai militari una posizione sociale privilegiata. I "Freikorps" divennero il braccio armato di quanti in Germania consideravano la sconfitta come onta da vendicare al più presto.

Una larga parte della società tedesca, infatti, soprattutto quella circoscritta alle classi che avevano appoggiato l'impero, non aveva accettato l'idea che la Germania fosse uscita sconfitta dal conflitto. I conservatori consideravano tale esito della Prima guerra mondiale come effetto di un "tradimento" da parte di settori della società tedesca che avrebbero minato al suo interno l'unità della nazione, indebolendola dunque sul fronte militare. I principali obiettivi di questa accusa erano i "pacifisti" e in particolare gli "ebrei". In nessun modo, i gruppi conservatori erano disposti ad accettare l'idea che la Germania dovesse piegarsi ai dettati della Pace di Versailles, che imponeva, tra le altre cose, il pagamento di debiti di guerra altissimi e la trasformazione dello Stato in senso repubblicano. Stretta tra questi due estremismi di sinistra e di destra, entrambi molto forti sul piano numerico, si attuò nel 1919 la

transizione dalla Monarchia alla Repubblica. La sua guida fu assunta dalla SPD, il partito che nelle elezioni per l'Assemblea Costituente del gennaio del 1919 aveva ottenuto più voti. La SPD aveva come alleato la USPD (Unabhängige Sozialistische Partei Deutschlands, Partito Socialista Tedesco Indipendente), una corrente con una maggiore connotazione di sinistra. Insieme alla SPD e alla USPD, il fronte repubblicano all'interno del nuovo parlamento tedesco era rappresentato dalla "Demokratische Partei" (Partito democratico, DP), punto di riferimento delle classi borghesi (artigiani, professionisti, impiegati) che non si riconoscevano né nelle posizioni restauratrici del vecchio ordine imperiale dei partiti di destra, né in quelli rivoluzionari della sinistra e della estrema sinistra. Inizialmente favorevole alla Repubblica, seppur con molte perplessità, era il "Zentrum" (Centro), partito di ispirazione cattolica. Ai suoi lati si muovevano partiti che, da sinistra come da destra, ritenevano la Repubblica parlamentare come una scelta sbagliata. In particolare, i gruppi conservatori la consideravano una forma di governo inadatta per la Germania, un'imposizione delle Repubbliche occidentali (Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti) e dunque innaturale per i tedeschi, portati al contrario a riconoscersi maggiormente in governi più autoritari, in cui l'investitura del potere ricadeva non sul parlamento dei molti, ma sulla singola persona, ad esempio un monarca. Da tutto questo quadro, si comprende come la Repubblica di Weimar stesse nascendo su basi di consenso popolare molto fragili, che tali rimasero fino alla sua fine nel 1933.

Nell'agosto del 1919 venne ratificata la nuova costituzione, che dette un ordinamento giuridico e politico del tutto diverso rispetto a quello precedente. Il processo di stabilizzazione politica successivo alla sconfitta si era concluso, sebbene si mantenessero in vita le tensioni tra fazioni opposte, di destra e di sinistra, che stringevano nel mezzo la Repubblica. La situazione economica era invece tutt'altro che stabile, dal momento i debiti di guerra avevano avuto come effetto una svalutazione massiccia del marco tedesco. Per molti anni l'inflazione divenne inarrestabile, rendendo il valore della valuta praticamente nullo. Oltre al pagamento dei debiti di guerra, una causa dell'inflazione fu nella trasformazione dell'economia tedesca, in precedenza basata sulla produzione industriale legata alla guerra, che adesso era entrata in crisi perché la Pace di Versailles aveva imposto la smilitarizzazione della Germania. Ne derivò situazione di anarchia economica di cui non pochi riuscirono ad approfittare, mettendo in crisi altri. Soltanto nel 1923 si riuscì a fermare l'inflazione con l'introduzione della "Rentenmark", che si garantiva tramite ipoteche terriere e industriali e non attraverso le riserve auree (ormai esaurite) del marco tradizionale. Con l'introduzione della "Reichsmark" nel 1924, e con il programma Dawes (dal nome del suo iniziatore, il politico statunitense Charles Dawes), che prevedeva una rimodulazione dei debiti di guerra e l'accesso a prestiti di capitali esteri, inizia la fase della "stabilizzazione" della Repubblica di Weimar. Sono questi gli anni in cui la società tedesca cerca di completare il proprio processo di avvicinamento alle democrazie occidentali, approfittando di una relativa pacificazione politica in cui vengono tenuti lontani i partiti più estremi di destra e sinistra. Il relativo benessere sviluppa nuovi bisogni e una nuova cultura. Hanno grande diffusione i "media" della modernità, come la fotografia, la radio, i dischi, il cinema e le riviste illustrate, intorno ai quali si sviluppa un'industria fiorente. Tuttavia, questa fase di stabilizzazione verrà bruscamente interrotta nel 1929, quando il crollo della borsa di Wall Street mise in crisi il sistema di crediti finanziari americani, con il quale la Germania si era finanziata negli anni della stabilizzazione. Questo portò a un aumento massiccio della disoccupazione, e un rapido deteriorarsi della pace interna. Ad approfittarne sarà il movimento politico del Nazionalsocialismo, che nel 1933, con la nomina a Cancelliere di Hitler, dichiara finita la Repubblica di Weimar.

“Repubblica di Weimar” è una denominazione che non ha mai avuto un carattere ufficiale. Essa si richiama, da una parte al luogo dove si riuniva l'assemblea costituente nel 1919, il Teatro Nazionale di Weimar, preferito ai palazzi di Berlino, troppo pericolosa per la rivoluzione in atto. Anche per assonanza con il luogo della “Weimarer Klassik”, essa ha fatto sì nel dopoguerra si sia imposto anche per il richiamo implicito alla stagione culturale tedesca tra Settecento e Ottocento. In particolare, “Repubblica di Weimar” ha finito per simboleggiare un'epoca di grande apertura nei costumi sociali e culturali, favorita dall'annullamento della censura che vigeva durante il periodo guglielmino, e dal clima più liberale, che, nonostante le molte resistenze, riuscirono a imporre i vari governi repubblicani. Come precedentemente accennato, fu anche un periodo di accelerazione del processo di modernizzazione, di cui furono protagonisti i nuovi media, come il cinema e la radio, che cominciarono a diffondersi in modo democratico. Anche l'automobile divenne un mezzo alla portata di fasce sempre più ampie della popolazione. Soprattutto nell'epoca della stabilizzazione, la vita culturale assume in modo sempre più estensivo modelli di derivazione americana. In questo panorama complessivo, la letteratura svolge un ruolo molteplice. Da una parte, essa partecipa al dibattito politico degli anni Venti, rilevandone le inquietudini e, soprattutto tra gli autori che si collocano ideologicamente a sinistra, le ansie rivoluzionarie. Per loro, fonte di ispirazione principale è il modello di letteratura proletaria che si stava affermando nell'Unione Sovietica. Dall'altra parte, abbiamo gli autori che si erano formati nell'epoca precedente. Sebbene essi cerchino di reagire ai tempi moderni chiamandosi direttamente in causa nel dibattito, le loro opere più importanti sono segnate da una volontà ben diversa. I grandi romanzi della Repubblica di Weimar, come *Der Zauberberg* (La montagna magica, 1924) di Thomas Mann, o *Der Mann ohne Eigenschaften* (L'uomo senza qualità, 1930 prima parte, 1933 seconda parte, 1943 terza parte incompiuta) di Robert Musil si configurano come ricapitolazione dell'epoca antecedente alla Prima guerra mondiale, di cui ricostruiscono le contraddizioni che allora vivevano ancora sotto la superficie apparentemente pacifica, e che anticipano le tensioni del dopoguerra. In questo contesto rientra anche l'opera di Franz Kafka, che comincia a essere letta e interpretata dopo la morte dell'autore nel 1924.

16. Franz Kafka II

Il fidanzamento con Felice Bauer aveva portato una relativa serenità nella vita di Franz Kafka, che aveva avuto ripercussioni positive anche sul suo lavoro di scrittore, con la stesura in un'unica notte della *Condanna*. Anche *La metamorfosi* confermava la sua raggiunta maturità di autore attraverso lo stile narrativo e la scrittura originale. Questo periodo fecondo si arresta tuttavia di fronte all'impresa più complessa, ovvero portare a termine il romanzo *Der Verschollene* (Il disperso). Kafka aveva già dovuto abbandonare un romanzo iniziato alcuni anni prima, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (Preparativi di nozze in campagna, stesura 1907-1909). A *Il disperso* Kafka comincia a lavorare nella primavera del 1912, per poi abbandonarlo nell'estate dello stesso anno. Pochi giorni dopo la notte in cui scrive *La condanna*, Kafka riprende in mano quel manoscritto e cerca di ripensarne l'intera architettura in modo da trovare un equilibrio tra le parti più efficaci. Il primo capitolo (l'unico che sarà pubblicato con il titolo *Il fuochista*) è terminato agli inizi di ottobre. Dopo questa fase di grande attività, tuttavia, il lavoro presso la compagnia di assicurazioni mette di nuovo in crisi la scrittura, non concedendogli la serenità necessaria per portare a termine il romanzo.

Una delle caratteristiche più note dei romanzi di Kafka è quella di presentarsi come "frammenti". Il loro carattere "non-finito" potrebbe far pensare a una forma estetica che si richiama alla riflessione romantica. In realtà, Kafka mirava proprio all'esatto opposto della frammento romantico. Egli considerava importante che un'opera si presentasse come chiusa, finita e perfettamente equilibrata nelle sue parti. Dunque, Kafka era più in linea con la concezione classica dell'arte (Kafka era, proprio per questo aspetto, un grande ammiratore di Goethe). Quando nel marzo del 1913 rilegge il manoscritto de *Il disperso*, l'unica parte che, secondo lui, rispetta canoni formali a lui congeniali è il capitolo iniziale, mentre gli sembra che tutto il resto non riesca a tenersi insieme in un racconto unico, ma che si perda in troppi spunti narrativi. Per questo motivo, Kafka abbandonerà la stesura del romanzo. Come si può leggere nell'inizio del primo capitolo, il punto di partenza de *Il disperso* è il tema della colpa che un figlio deve sopportare all'interno della propria famiglia. Dunque, l'inizio colloca il romanzo nello stesso ambito de *La Condanna* e de *La metamorfosi*. Kafka, lo ricordiamo, pensava di pubblicare il primo capitolo di *Der Verschollene* insieme a questi due racconti in una raccolta intitolata *Söhne (Figli)*.

Questo infatti l'inizio del romanzo di Kafka:

«Als der siebzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von New York einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.

„So hoch“, sagte er sich und wurde, wie er so gar nicht an das Weggehn dachte, von der immer mehr anschwellenden Menge der Gepäckträger, die an ihm vorüberzogen, allmählich bis an das Bordgeländer geschoben.“

(Traduzione: „Quando Karl Rossmann, un sedicenne che i suoi poveri genitori avevano dovuto mandare in America perché una serva lo aveva sedotto ed avuta una bambina da lui, entrò nel porto di New York, dalla nave che aveva rallentato scorse la statua della Libertà, già da tempo avvistata, come immersa in una luce improvvisamente ravvivata. Il braccio che portava

la spada pareva si fosse rialzato in quel momento, e attorno alla sua figura alitavano le libere aere. "Com'è alta!" disse fra sé; e poiché non pensava affatto ad andarsene un poco alla volta fu spinto fino al parapetto dalla folla dei facchini che sempre più numerosi gli passavano davanti").

L'inizio del romanzo, dunque, introduce il motivo della colpa, sebbene in modo paradossale: il protagonista Karl Rossmann è inviato in America dai genitori, e costretto dunque a lasciare la casa natale, perché sedotto dalla serva. La sua colpa, dunque, deriva in realtà da un atto di cui egli era stato vittima. Già questo primo elemento del racconto è in contrasto con la logica tradizionale, che prevede che sia il giovane figlio a sedurre la serva, come di solito avviene nei romanzi. Un altro elemento che nega la rappresentazione realistica è come ci si presenta la Statua della Libertà. Al posto della fiaccola, la figura tiene in mano una spada. Kafka introduce dunque, fin dall'inizio, alcuni dettagli che ci pongono in dubbio rispetto alla realtà che viene raccontata. La sostituzione della fiaccola con la spada corrisponde a una precisa intenzione simbolica, in cui la Statua della Libertà diventa immagine del potere e della violenza; se la fiaccola simboleggia la luce e la giustizia, la spada richiama l'idea della colpa e della punizione. Nel romanzo la dimensione della colpa resta in seguito sullo sfondo. A primeggiare è la vicenda di Karl Rossmann, che deve ricominciare una vita in una terra a lui estranea come l'America. Kafka conosceva ben poco degli Stati Uniti, e non dobbiamo dunque aspettarci una descrizione realistica. La sua America, e in particolare New York, rappresentano l'idea stessa della vita moderna, nella quale Karl si trova a vivere dopo che è stato cacciato dalla famiglia. Il romanzo, dunque, vuole raccontare la vita in quella terra estranea che è la modernità dalla prospettiva di un personaggio che non ha più una casa e che si sente "disperso" nell'ambiente dove si trova. Uno dei temi fondamentali è la trasformazione in senso meccanico della società, in cui l'individuo tende a scomparire come rotella di un ingranaggio. Il finale progettato del romanzo ci mostra infatti il protagonista nel "Gran Teatro dell'Oklahoma", il "più grande teatro del mondo" dove egli verrà assunto con il nome impersonale di "Negro".

Abbandonato il progetto del *Disperso*, Kafka tenterà l'anno successivo, tra il 1914 e il 1915, ancora una volta di portare a termine un romanzo. Questa volta si tratta de *Il processo*.

Il processo

Il Processo è il primo romanzo incompiuto di Franz Kafka pubblicato da Max Brod, contravvenendo all'ordine dell'amico di bruciare i manoscritti che gli aveva consegnato. Esso uscì nel 1925, presso la casa editrice "Die Schmiede" di Berlino. Con *Il processo*, Max Brod dovette affrontare un problema di difficile soluzione, dal momento che quanto restava del romanzo, iniziato da Kafka nel 1914 e in seguito abbandonato, era una raccolta di quaderni nei quali erano riportati singolarmente i vari capitoli del romanzo. Tra questi frammenti era possibile distinguere un capitolo iniziale e uno finale, scritti con ogni probabilità a breve distanza temporale tra loro. La successione delle parti rimanenti non era indicata e dunque non era possibile ricostruire correttamente lo sviluppo della trama. Max Brod operò una scelta di collocazione dei vari capitoli in modo da rendere il più possibile il testo simile a un romanzo con una trama lineare. Tuttavia, non è possibile stabilire con certezza se questa successione

fosse quella che aveva in mente Kafka. Esistono infatti alcuni salti logici nella trama che il testo ha assunto nella forma dell'edizione di Brod.

Ad esempio, l'ultimo capitolo, in cui si parla dell'esecuzione del protagonista Josef K., arriva in modo inaspettato perché non si ha traccia nel capitolo precedente di una decisione della corte di condannarlo definitivamente a morte. Tale premessa sulla struttura (mancante) del romanzo è necessaria per cercare di leggerlo in modo corretto dal momento che l'impressione che lascia la sua lettura è spesso lo spaesamento. Tale sensazione è dovuta non solo al contenuto, che rifiuta di essere ricondotto a un significato univoco, ma anche dal suo carattere frammentario. Quello che sappiamo delle intenzioni di Kafka è che fin dall'inizio egli doveva avere presente una traccia complessiva, di cui sono rimaste la situazione iniziale, in cui al protagonista viene comunicata lo stato di arresto, e quella finale, in cui, un anno dopo, egli viene condannato a morte. Nel mezzo abbiamo una serie di scene, che ci mostrano Josef K. che tenta invano di conoscere il motivo del suo arresto per riuscire a difendersi nel processo. Neppure sulla grafia del del titolo c'è accordo: nelle testimonianze scritte di pugno da Kafka essa è *Der Process*, e Max Brod la cambiò in *Der Prozess*, ma alcune edizioni hanno poi a loro volta cambiato in *Der Proceß* oppure in *Der Prozeß*.

Per una comprensione del testo può essere utile considerare l'epoca in cui Kafka lavorò al romanzo. Con ogni probabilità la stesura cominciò nel luglio del 1914 e terminò, con la decisione dell'autore di abbandonarlo, nei primi mesi del 1915. Possiamo da questo punto di vista collocare in modo preciso il testo sia all'interno della vicenda biografica di Kafka, sia nel contesto della produzione del periodo. Per quanto riguarda il primo aspetto, l'inizio della stesura cade in momento di certo significativo per la biografia dell'autore. Il 20 luglio egli si incontra con la fidanzata Felice Bauer e i genitori di lei nell'Hotel "Askanischer Hof", a Berlino, e in quell'occasione viene rotto il fidanzamento. Nell'annotazione del diario Kafka paragona questo incontro con un "tribunale", che diventerà il motivo principale del romanzo. Esiste dunque un'analogia almeno esteriore, dunque, tra la situazione che Kafka vive in quei giorni, e quella in cui si trova il protagonista Josef K. all'interno del romanzo che sta iniziando a scrivere. Ci sono del resto molti altri elementi riconducibili a questa traccia autobiografia: per esempio, l'iniziale del cognome del protagonista, uguale a quella dell'autore, oppure la sua professione che rientra, come per Kafka, nel ramo legale.

Un'altra traccia che si richiama direttamente alla vicenda del fidanzamento è il modo in cui Kafka abbrevia il nome di una delle figure femminili, la signorina Bürstner, in tedesco Fräulein Bürstner. Nel manoscritto abbiamo, da un certo punto in poi, soltanto le iniziali del personaggio, vale a dire, F. B., le stesse dunque di Felice Bauer. Per quanto riguarda i testi che Kafka scrive in quel periodo ci troviamo di fronte a racconti (tra questi *In der Strafkolonie*) che trattano il problema della colpa, che è anche il tema fondamentale de *Il processo*. In quest'ultimo è tuttavia assente invece la dimensione della famiglia. Esiste un appunto di diario del periodo dell'inizio della stesura in cui si parla di un certo "Josef K." che ha un diverbio con il padre, che lo aveva rimproverato per la sua condotta di vita. Si tratta probabilmente di una variante del romanzo, che non verrà presa in considerazione nella fase successiva della scrittura. In questo modo la colpa di Josef K. non è collocata all'interno della famiglia, a differenza di quanto succede ad esempio ne *La condanna* e ne *Il disperso*. Ne *Il processo*,

invece, non è possibile inserire la colpa all'interno di un contesto preciso, perché il suo reato non è circostanziato da particolari precisi.

Il tema della "colpa" immotivata e scollegata da qualsiasi contesto reale è già contenuto nella prima frase del romanzo. Secondo una sua tecnica consolidata, già usata ne *La Metamorfosi*, Kafka infatti inizia *in medias res* (lat.: "in mezzo alle cose"), vale a dire rinuncia a una introduzione generale del contesto ambientale e del protagonista, ma enuncia immediatamente la questione che poi sarà dominante nel corso del testo: «Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.» Si tratta di una frase che contiene molte ambiguità, sebbene essa sembri affermare un dato di fatto: una mattina Josef K. viene arrestato, evidentemente perché qualcuno lo aveva calunniato, dal momento che egli non aveva fatto niente di male. L'ambiguità è data dall'uso del "Konjuntiv", che dunque sembra indicare come un'ipotesi, e non come una certezza, che egli non avesse fatto nulla di male. Tutta la trama successiva del romanzo si regge proprio sull'interrogativo se sia vero o meno che Josef K. abbia compiuto un crimine, dal momento che questo fatto non viene mai chiarito. Immediatamente dopo si viene introdotti in una situazione tipica di Kafka, che ritroviamo, anche questa, all'inizio de *La Metamorfosi*: lo svolgersi sempre uguale delle giornate è interrotto a seguito di un avvenimento inaspettato. Nel racconto precedente era la trasformazione di Samsa in insetto, qui è la cuoca della signora Grubach (presso la quale alloggia Josef K.) che, fatto mai accaduto, non porta la colazione al protagonista a causa dell'arrivo di due uomini, Willem e Franz, che gli notificano lo stato d'arresto senza spiegargli il motivo.

Nonostante l'arresto, Josef K. è lasciato libero di proseguire la propria vita normale, e dunque si reca al lavoro nella banca. Tornato la sera, egli incontra la signora Grubach e quindi la sua vicina di stanza, la signorina Bürstner: sono i primi colloqui nei quali il protagonista si confida su quanto successo. Come capiterà anche in seguito, le figure femminili sono utilizzate da lui come confidenti, ma al tempo stesso come "Helferinnen" (aiutanti) nella ricerca di una soluzione per la sua causa, come dirà in seguito dopo l'incontro con Leni, l'infermiera dell'avvocato Huld. Nel terzo capitolo "Erste Untersuchung", Josef K. Si presenta per la prima volta di fronte alla commissione che deve giudicare il suo caso. Quando il giudice, come prima cosa, chiede a Josef K., se egli fosse un pittore decoratore di mestiere, il protagonista si sente ancora di più al centro di un colossale equivoco. Egli allora comincia a difendersi in modo accalorato, ricorda i particolari della comunicazione dell'arresto, accusa il comportamento degli uomini che erano venuti da lui a comunicare la notizia, e al termine della sua arringa si dice convinto che dietro la sua condanna ci sia un'organizzazione: «Eine Organisation, die nicht nur bestechliche Wächter, läppische Aufseher und Untersuchungsrichter, die günstigsten Falles bescheiden sind, beschäftigt, sondern die weiterhin jedenfalls eine Richterschaft hohen und höchsten Grades unterhält mit dem zahllosen unumgänglichen Gefolge von Dienern, Schreibern, Gendarmen und andern Hilfskräften, vielleicht sogar Henkern, ich scheue vor dem Wort nicht zurück. Und der Sinn dieser großen Organisation, meine Herren? Er besteht darin, daß unschuldige Personen verhaftet und gegen sie ein sinnloses und meistens wie in meinem Fall ergebnisloses Verfahren eingeleitet wird.» Tutto quello che riesce ottenere non è altro che disinteresse e

risate del pubblico che segue la sua difesa, e nessun particolare più preciso sul suo caso e su che cosa lo aspetti.

Il discorso di Josef K. viene interrotto da una strana scena che improvvisamente cattura l'attenzione del pubblico: dal fondo della sala provengono degli strilli di un uomo che stava tenendo stretta in un angolo la lavandaia. Nelle settimane successive, senza che gli arrivi nessun'altra comunicazione, Josef K. si reca di nuovo nella sala delle udienze, ma la trova vuota. C'è soltanto la lavandaia, che è la moglie di un usciere della corte, e che informa Josef K. il suo processo si sta mettendo male perché il suo discorso della volta precedente aveva messo in forte agitazione la corte, date le accuse che egli aveva fatto nei confronti della procedura del suo arresto. In uno dei capitoli successivi, infatti, Josef K. vede, in un ripostiglio dell'ufficio dove lavorava, tre uomini: sono Willem e Franz, i due guardiani che gli avevano comunicato la notizia del suo arresto, che vengono bastonati da un terzo. I due dicono a Josef K. che essi sono stati puniti proprio a causa delle accuse che egli aveva fatto nei loro confronti durante il primo interrogatorio. Josef K. capisce dunque che alle sue azioni nei confronti del processo corrispondono reazioni che egli non può calcolare. Anche per questo, su suggerimento di suo zio, egli decide di prendersi un avvocato.

L'avvocato, che Josef K. si procura, si chiama Huld, che in tedesco significa "grazia", nome che sembra dunque un invito per Josef K. a recarsi da lui. Egli lo va a visitare insieme allo zio, e lo trova a letto malato, assistito dalla sua infermiera Leni. Huld li informa che il caso di Josef K. si presenta molto difficile per lui, soprattutto a causa della sua malattia, ma che egli si impegna a seguirlo, e che nel caso cercherà aiuto presso qualche conoscente del tribunale. Josef K. non sembra fidarsi di questa affermazione di Huld, non credendo possibile che l'avvocato sia in contatto con qualcuno del tribunale; ma improvvisamente, dal buio della stanza, spunta la figura di Albert K., il direttore della cancelleria. Ancora una volta è un rumore improvviso, che si sente dall'anticamera, a interrompere la scena. K. esce per vedere cosa sia successo e si trova da solo nell'anticamera con Leni, che in realtà è la stanza da lavoro dell'avvocato. Leni sembra provare una certa attrazione fisica per Josef K., il quale non risponde alle attenzioni dell'infermiera, ma si concentra piuttosto, osservandolo nella luce fioca delle candele, su un grande ritratto appeso nell'anticamera che raffigura un giudice in toga, che potrebbe essere anche il giudice del suo processo. Non appena Leni afferma di conoscere il giudice, Josef K. le butta le braccia al collo, e comincia a farle domande. Leni gli consiglia di confessare quanto prima perché contro quel tribunale non è possibile difendersi, solo così è possibile sfuggirgli. Nel capitolo seguente, sono passati alcuni mesi da quel primo incontro, e Josef K. è nel suo ufficio e pensa ancora continuamente al suo processo e ai colloqui con l'avvocato.

Questi colloqui, riportati nel testo, sono un esempio delle lunghe descrizioni del funzionamento burocratico della Legge che si incontrano spesso nei testi di Kafka, che mostrano sia quanto tali meccanismi siano paradossali e privi di logica, sia la totale impossibilità per Josef K di difendersi: «Er habe natürlich sofort zu arbeiten begonnen und die erste Eingabe sei schon fast fertiggestellt. Sie sei sehr wichtig, weil der erste Eindruck den die Verteidigung mache, oft die ganze Richtung des Verfahrens bestimme. Leider, darauf müsse er K. allerdings aufmerksam machen, geschehe es manchmal, daß die ersten Eingaben bei Gericht gar nicht gelesen werden. Man lege sie einfach zu den Akten und weise darauf hin,

daß vorläufig die Einvernahme und Beobachtung des Angeklagten wichtiger sei als alles Geschriebene. Man fügt wenn der Petent dringlich wird, hinzu, daß man vor der Entscheidung bis alles Material gesammelt ist, im Zusammenhang natürlich alle Akten, also auch diese erste Eingabe überprüfen wird. Leider sei aber auch dies meistens nicht richtig, die erste Eingabe werde gewöhnlich verlegt oder gehe gänzlich verloren und selbst wenn sie bis zum Ende erhalten bleibt, werde sie, wie der Advokat allerdings nur gerüchtweise erfahren hat, kaum gelesen.[...]». Agli occhi di Josef K. la legge appare come un meccanismo che è in grado solo di riprodurre se stesso in un numero di infinito di regole, per cui non è mai data la possibilità giungere a un risultato. Soprattutto, la legge non dà alcuna risposta sulla sua colpa né sul modo di difendersi nel processo. L'avvocato Huld, che è uomo di legge, è prigioniero egli stesso di questo meccanismo: «In solchen und ähnlichen Reden war der Advokat unerschöpflich. Sie wiederholten sich bei jedem Besuch. Immer gab es Fortschritte, niemals aber konnte die Art dieser Fortschritte mitgeteilt werden. Immerfort wurde an der ersten Eingabe gearbeitet, aber sie wurde nicht fertig, was sich meistens beim nächsten Besuch als großer Vorteil herausstellte, da die letzte Zeit, was man nicht hatte voraussehen können, für ihre Übergabe sehr ungünstig gewesen wäre. Bemerkte K. manchmal, ganz ermattet von den Reden, daß es doch selbst unter Berücksichtigung aller Schwierigkeiten, sehr langsam vorwärtsgehe, wurde ihm entgegnet, es gehe gar nicht langsam vorwärts, wohl aber wäre man schon viel weiter, wenn K. sich rechtzeitig an den Advokaten gewendet hätte. Das hatte er aber leider versäumt und dieses Versäumnis werde auch noch weitere Nachteile bringen, nicht nur zeitliche.»

Nel capitolo c'è un altro episodio in cui si ha di nuovo la percezione del carattere assurdo della legge. È quello dell'incontro con il pittore del tribunale, Titorelli, lo stesso che aveva dipinto il quadro del giudice che era appeso nello studio di Huld. Josef K. si reca di lui, perché, in quanto ritrattista ufficiale dei giudici, spera che gli dica qualcosa di più sul suo processo. Giunto nello studio del pittore (anche questo uno spazio dalle caratteristiche strane, interamente composto da assi di legno), l'attenzione di Josef K. è colpita da un quadro che sta dipingendo Titorelli, che ritrae la giustizia e la dea della Vittoria nella stessa figura. Dopo aver parlato di questa strana combinazione di motivi, che Titorelli dipinge per volere di un giudice, Josef K. lo interroga sui suoi rapporti con il tribunale. Anche questa volta, tuttavia, più che parlare del suo caso specifico, Titorelli si dilunga in generale sul meccanismo di funzionamento della giustizia, mentre alcune bambine da dietro la porta della stanza cominciano a disturbare i due che parlano. Di fronte allo stupore del protagonista, che non riesce a spiegarsi la presenza di queste bambine, la risposta inaspettata di Titorelli è che anche queste appartengono al tribunale: tutto infatti appartiene al tribunale. Anche Titorelli, come già Huld, si dichiara disponibile ad aiutare Josef K. Egli non può influenzare direttamente le decisioni prese all'interno del tribunale, ma, spiega, non tutte le decisioni vengono prese là. Ci sono decisioni che vengono prese anche in luoghi diversi, e tra questi luoghi uno è proprio il suo studio. Tutto sta a decidere quale tipo di assoluzione vuole Josef K.. Ne esistono infatti tre tipi: l'assoluzione vera, l'assoluzione apparente e il differimento. L'assoluzione vera, secondo Titorelli, esiste solo a livello teorico, ma nell'esperienza non si è mai potuta ottenere, ci sono soltanto alcune leggende che ne parlano, ma non si possono usare le leggende per convincere il tribunale. Di fronte a tale impossibilità di ottenere

l'assoluzione piena restano come strade percorribili quella apparente e il differimento. Nella prima, l'imputato viene dichiarato innocente da un certo numero di giudici; questo porta a una sospensione del giudizio, che non dichiara l'imputato innocente in via definitiva, ma soltanto finché un altro giudice non scopre che il processo è ancora in essere e dunque riapre il caso. L'imputato è costretto a richiedere la propria assoluzione, che però può essere solo apparente, e dunque, può portare a terzo processo ecc.

Il differimento consiste invece nel mantenere il processo, come dice Titorelli, sempre in un fase di bassa intensità, attraverso il lavoro degli avvocati, in modo che non si arrivi a nessun tipo di giudizio, e dunque l'imputato non viene mai dichiarato colpevole, ma neppure può considerarsi innocente. Josef K., complice l'aria opprimente dello studio, e la situazione senza via d'uscita che gli ha prospettato il pittore, comincia a provare affanno nel respiro. Egli fa per andarsene, ma, una volta aperta la porta dello studio, vede altre stanze della cancellerie giudiziarie, di cui non conosceva l'esistenza. L'onnipresenza del tribunale lo sorprende ancora una volta.

Nel suo romanzo incompiuto, Kafka non ha soltanto lasciato aperta la questione della struttura complessiva del racconto, ma ha anche evitato di attribuire un senso preciso a quelli che possono essere considerati i motivi principali, che vengono nel testo mascherati da allegorie, ovvero, si mostra una cosa per parlare in realtà di qualcos'altro che con la cosa mostrata ha solo un'attinenza esteriore. Nella storia interpretativa del testo sono stati proposte molte possibili soluzioni per capire a cosa allude Kafka, e con cosa quindi identificare quel "qualcosa d'altro". La prima fu quella data da Max Brod stesso, per il quale tutta l'opera dell'amico aspirava alla descrizione di motivi trascendentali e metafisici: in questo senso, i termini "colpa" e "tribunale" devono essere interpretati in senso religioso. La colpa di Josef K. potrebbe essere dunque corrispondere al peccato originale, il tribunale al giorno del giudizio. Che Leni dica a Josef K. che la sua unica possibilità sia confessare, è una traccia che conduce in questa direzione, così come l'affermazione di Titorelli secondo la quale che ogni cosa appartiene al tribunale, alludendo in questo modo al carattere onnipotente della Legge divina. Tuttavia, restano molte altre possibili interpretazioni aperte oltre a quella religiosa. Un esempio è l'interpretazione sociologica, che parte dall'idea che il testo voglia rispecchiare qualcosa di reale. La complessa organizzazione burocratica, della quale Kafka descrive i funzionamenti spesso assurdi, è stata vista come un'allusione ai meccanismi di controllo e di giurisdizione dell'Impero Absburgico. La vitalità di questa interpretazione è confermata dalla diffusione dell'aggettivo "kafkiano", che si è imposto in moltissime lingue mondiali per definire quando una persona si trova alle prese con situazioni al limite del paradosso a causa di regole burocratiche prive di logica. Un'altra interpretazione che ha avuto un notevole successo, a partire soprattutto dal 1945, è quella della "premonizione", vale a dire, Kafka avrebbe agito come un visionario, che, nel suo testo, aveva anticipato il destino degli ebrei, che si sarebbero trovati a subire un'accusa che non aveva alcun motivo, solo per il fatto di essere ebrei. Per nessuna di queste interpretazioni esiste tuttavia alcuna conferma da parte dell'autore, né del resto il testo dà luogo, nella sua frammentarietà, a una costruzione di senso conclusa.

Nel capitolo *Im Dom*, che precede quello dell'esecuzione di Josef K., viene messo al centro della discussione proprio il problema delle difficoltà di portare a compimento il lavoro interpretativo di un testo, come se, in qualche modo, Kafka abbia voluto inserire in modo concreto all'interno del suo romanzo un episodio in cui egli riflette sull'impossibilità di assegnare un significato univoco alla scrittura. Il capitolo *Im Dom* presenta una struttura molto particolare con una lunga introduzione, che ritarda il momento centrale del racconto, in cui si parla di un ospite italiano che Josef K. deve accompagnare per un giro turistico. Mentre Josef K. si trova da solo all'interno del duomo della sua città (che molto probabilmente è Praga, anche se non ci sono riferimenti espliciti nel testo) e l'ospite italiano non arriva, nota nella luce fioca della grande chiesa un sacerdote in un pulpito laterale. Il sacerdote lo chiama con il suo nome. Egli lo informa che il suo processo sta andando avanti e che la sentenza è stata ormai giudicata colpevole. Il sacerdote lo sa perché è il cappellano della prigione, dunque è anche lui legato al tribunale. Per questo, a Josef K. appare come un'altra persona cui chiedere aiuto, ma il sacerdote gli fa capire che questa è solo una sua illusione.

Per spiegare questo, il sacerdote gli racconta la parabola dell'uomo di campagna che si presenta davanti alla Legge: «Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. ‚Es ist möglich‘, sagt der Türhüter, ‚jetzt aber nicht.‘ Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: ‚Wenn es Dich so lockt, versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen.‘ Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet, das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen dünnen schwarzen tartarischen Bart, entschließt er sich doch lieber zu warten bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. [...]

Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen wie sie große Herren stellen und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles und sei es noch so wertvoll um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: ‚Ich nehme es nur an, damit Du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.‘ Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren laut, später als er alt wird brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch und da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach und er weiß nicht ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber

erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn die Größenunterschiede haben sich sehr zuungunsten des Mannes verändert. ‚Was willst Du denn jetzt noch wissen‘, fragt der Türhüter, ‚Du bist unersättlich.‘ ‚Alle streben doch nach dem Gesetz‘, sagt der Mann, ‚wie so kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat.‘ Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon am Ende ist und um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen brüllt er ihn an: ‚Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.‘ Questa parabola fu pubblicata da Kafka separatamente nel volume *Ein Landarzt* con il titolo *Vor dem Gesetz* (Davanti alla Legge). Nel romanzo essa ha la funzione di rispecchiare la vicenda di Josef K. tramite un racconto.

Molti sono difatti gli elementi in comune tra la vicenda che Josef K. sta vivendo e quanto succede all'uomo di campagna che nella parabola si presenta di fronte al guardiano della Legge. A cominciare dal fatto che, nonostante tutti i tentativi che Josef K. compie per entrare nei meccanismi del tribunale, tale accesso gli viene sempre negato. È piuttosto sorprendente, nel romanzo, che Josef K. non reagisca al racconto della parabola comprendendo che essa contiene la morale per la sua vicenda (l'inutilità dei suoi sforzi), ma comincia a fare domande al sacerdote su quale sia la sua possibile interpretazione. Comincia allora tra i due un vero e proprio processo di esegesi (interpretazione di un testo) nel quale vengono poste domande sul significato della parabola, sul comportamento delle figure ecc. Il sacerdote invita a Josef K. a riflettere ogni volta sulle interpretazioni che egli dà, escludendo quelle non corrette e dando suggerimenti per far giungere il protagonista alla risoluzione dell'enigma proposto dalla parabola, riportando anche le opinioni di quanti avevano proposto in precedenza un'interpretazione. Come succede nel caso dei suoi tentativi di giungere a conoscere i motivi della sua colpa, altrettanto succede con l'interpretazione della parabola.

Più Josef K. cerca di trovare un significato, infatti, più egli si spinge lontano dallo spirito del testo. Tanto che il sacerdote lo rimprovera di voler cambiarne la lettera, proponendo la sua interpretazione: «Du hast nicht genug Achtung vor der Schrift und veränderst die Geschichte». Ogni interpretazione, dunque, segna un allontanamento dalla verità della scrittura; per questo motivo, aggiunge il sacerdote, essa può soltanto testimoniare la disperazione che si prova di fronte a un racconto: «Ich zeige Dir nur die Meinungen, die darüber bestehn. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.» È questo uno degli aspetti più ambigui del romanzo, che in questo momento sembra quasi già anticipare le infinite possibilità di lettura che esso ha dato luogo nel corso della storia della sua ricezione. Nel capitolo *Im Dom* Kafka sembra alludere che il significato del romanzo non sia da cercare nella vicenda concreta di Josef K., ma in un gioco di tipo "metaletterario" (ovvero un testo riflette sulla propria natura letteraria): l'interrogativo che Kafka pone è se esista o meno la possibilità stessa di attribuire un significato al testo nel suo complesso.

Nella forma breve, Kafka si muoveva invece con mano più sicura, e difatti i testi che riesce a pubblicare, oltre ai tre racconti di cui abbiamo già parlato (*La Metamorfosi*, *La Condanna*, *Nella Colonia penale*), sono alcune raccolte di prose brevi. La prima tra queste è *Ein Landarzt* (Un medico di campagna, 1920), che contiene testi in gran parte scritti tra il 1917 e il 1918, quando Kafka passava il suo tempo scrivere nella casa della sorella nella Alchemistengaße a Praga. Nel 1917, aveva di nuovo intrecciato una relazione sentimentale con Felice Bauer, con la quale si era lasciato una prima volta nel 1914. Sempre nel 1917, Kafka aveva avuto un primo sbocco di sangue che fu il primo segnale della tubercolosi che stava minando la sua salute. Egli interpretò questa malattia in un primo momento come una condanna, e in un secondo momento, invece, come una liberazione, perché gli consentiva di prendersi prolungati periodi di riposo dal lavoro, in cui poter dedicarsi liberamente alla scrittura. Con la constatazione della malattia, nel 1917 comincia anche l'ultima fase della produzione di Kafka, nel quale egli si allontana dalle posizioni espressionistiche. Si attenuano i contrasti generazionali tra padri e figli, così come le atmosfere opprimenti (e in alcuni casi, come nella *Colonia penale* persino terrificanti), lasciando spazio a un approfondimento della dimensione simbolica e allegorica, fino a conferire un tono mistico e religioso ai suoi testi. Kafka si interessa sempre di più della religione, della cultura e delle tradizioni dell'ebraismo. Di questa ultima fase sono testimonianze, oltre a *Il Castello*, tra gli altri *Gli Aforismi di Zürau*, scritti durante una lunga permanenza in una casa in campagna dove alloggiava la sorella Ottilia, e gli ultimi racconti. Un'idea molto chiara dei tratti tipici dell'ultima fase della sua produzione ci viene data dal racconto incompiuto *Der Bau* (La tana), e da *Ein Hungerkünstler* (Un digiunatore) e *Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse* (Josefine, la cantante, o il popolo dei topi), entrambi pubblicati nel 1924 nell'ultima raccolta a uscire prima della morte di Kafka, che prende il titolo dal primo dei due racconti. In questi, si legano in modo significativo il tema dell'arte e con quello della sofferenza.

Per trattare questo legame tra arte e sofferenza, Kafka utilizza allegorie di tipo religioso. Nel *Digiunatore* (la parola tedesca *Hungerkünstler* significa alla lettera "artista della fame") ci viene presentata una strana figura, che se ne sta in una gabbia di un circo per mostrare la sua resistenza alla fame. Oltre a essere un artista, egli è dunque al tempo stesso un eremita, e quindi una figura religiosa. *Josefine*, l'ultimo racconto scritto da Kafka, ha invece per protagonista una cantante che si esibisce di fronte a un pubblico composto da topi, che come nella fiaba di Andersen, segue ammaliato il canto della sua voce. Josefine è anche una figura della sofferenza, che riesce a emettere dalle sue corde vocali «soltanto un fischio» (è una chiara allusione al fischio prodotto dalla tubercolosi, per la quale stava morendo Kafka), ritratta con altrettanto chiare allusioni all'iconografia cristologica (durante le sue esibizioni

allarga le braccia, come un Cristo crocifisso). La ricerca estrema della solitudine è il tema del racconto incompiuto *La tana*, un io-narrante (non si capisce se sia un essere umano, o uno dei tanti animali parlanti di Kafka) che descrive la costruzione che si è scavato sotto terra, per cercare riparo dalle minacce del mondo esterno attraverso un complesso sistema di cunicoli.

Il Castello

All'inizio del 1922 Kafka vive una fase di profonda crisi personale, a causa della seconda importante relazione sentimentale (quella con Milena Jesenska) e della malattia. Durante un periodo di riposo nella primavera di quell'anno, che egli trascorre in montagna nella località di Spindlermühle, egli comincia probabilmente a scrivere un nuovo romanzo. Sono passati sette anni dal precedente tentativo, quello fallito de *Il Processo*, di provare a scrivere un'opera di più ampio respiro rispetto ai racconti che egli riesce a terminare. Kafka sembra questa volta procedere con maggiore convinzione. A marzo egli legge all'amico Max Brod il primo capitolo. A differenza di quanto successo con *Il processo*, Kafka scrive un capitolo dopo l'altro e non saltando da un momento all'altro della storia. È lecito dunque immaginarsi che egli abbia chiaro fin dall'inizio la struttura complessiva del romanzo. Nell'estate dello stesso anno, durante un altro soggiorno di riposo dovuto alla malattia che si fa sempre più grave (nel mese di luglio viene definitivamente messo in pensione) Kafka va avanti nella stesura. Nell'autunno egli abbandona definitivamente il manoscritto quando questo, probabilmente, era quasi giunto alla conclusione.

Anche *Das Schloss* (Il Castello), dunque, venne lasciato come frammento dal suo autore. Si tratta, in ogni caso, del romanzo di Kafka più coerente nella sua struttura, che il lettore può seguire passo dopo passo, tranne per quanto riguarda il finale. La sua storia è volutamente semplice: d'inverno, un viaggiatore arriva in un paese che si trova alle pendici di una collina, dove, in mezzo al paesaggio innevato, domina la silhouette di un castello. Egli si presenta in una locanda del paese dicendo di essere lì perché era stato chiamato dal Castello come agrimensore. L'accesso al castello gli è tuttavia precluso perché deve dimostrare la veridicità della chiamata. Non essendo in possesso di un documento che la provi, il protagonista sarà costretto a tentare di accedere al Castello per altre vie. Il romanzo è, appunto, il racconto dei tentativi del protagonista di riuscire nella sua impresa, destinati tuttavia al fallimento. Ancora più che nei suoi romanzi precedenti, Kafka radicalizza gli elementi base del racconto: il protagonista è ridotto solamente all'iniziale del cognome, K.; il villaggio, dove K. vive per tutta la durata del romanzo, è chiamato semplicemente "Dorf" (villaggio); neppure il Castello riceve una denominazione più precisa. Altrettanto minimali come l'impianto della trama, ci appaiono dunque il protagonista e i luoghi. Neppure il tempo viene scandito con maggiore precisione. È assente qualsiasi elemento che ci possa informare meglio sull'epoca in cui la storia si svolge, se si eccettua del telefono che compare ogni tanto (ad esempio nel primo capitolo). Un altro elemento di mistero per il lettore è rappresentato dalla professione di K., e dunque dalla attività che dovrebbe svolgere nel Castello, ma che in realtà non riuscirà mai a esercitare. Perché K. è un agrimensore (o almeno dice di esserlo)? Il testo, dunque, pone molte più domande al lettore delle risposte che è in grado da dare. Quello che è sicuro, è che fin dall'inizio la trama si regge sulla sfida che K. pone alle autorità del castello. Il motivo della

sfida è presentato nel primo capitolo, quando K. arriva nella Locanda del Ponte e si mette a dormire sul pavimento perché le stanze sono già tutte piene. K. viene svegliato poco dopo da un personaggio di nome Schwarzer, con la richiesta di presentare le proprie generalità. Egli dichiara a quel punto di essere l'agrimensore chiamato dal conte Westwest, il padrone del castello. Schwarzer telefona dunque per verificare quanto affermato da K. Egli riceve in un primo momento una risposta negativa, e ordina a K. di andarsene. Subito dopo, però, suona nuovamente il telefono, e questa volta Schwarzer riceve una risposta affermativa. La reazione di K., riportata nei suoi pensieri, è l'inizio di questa sfida tra lui e le autorità: «K. horchte auf. Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt. Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, daß man im Schloß alles Nötige über ihn wußte, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm. Es war aber andererseits auch günstig, denn es bewies seiner Meinung nach, daß man ihn unterschätzte und daß er mehr Freiheit haben würde als er hätte von vornherein hoffen dürfen. Und wenn man glaubte durch diese geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in Schrecken halten zu können, so täuschte man sich, es überschauerte ihn leicht, das war aber alles.» (Trad. it. "K. tese l'orecchio. Il Castello dunque l'aveva nominato agrimensore. Questo da una parte era un male, perché dimostrava che al Castello sapevano tutto il necessario, e, pesato il rapporto delle forze, accettavano la lotta sorridendo. D'altra parte era anche un bene, perché a parer suo voleva dire che lo sottovalutavano, e che avrebbe avuto maggior libertà di quanto non avesse sperato a tutta prima. E se credevano di mantenerlo in uno stato di continua paura grazie a quel riconoscimento della sua qualità di agrimensore – che certo dava al Castello la superiorità morale – s'ingannavano; egli sentì un lieve brivido corrergli per la persona, ma questo fu tutto.")

Non si capisce perché K. consideri questa una sfida. Oltre alla concessione di poter restare nel villaggio a K. sono assegnati persino due aiutanti, che tuttavia non fanno nulla di agrimensura. Egli ha compreso che per entrare nel Castello deve ancora combattere, che significa superare in astuzia chi gli nega l'accesso. K. cerca aiuto nelle persone che incontra, ad esempio Barnabas, il messaggero che gli porta le comunicazioni del Castello; K. ne diventa amico e si fa ospitare spesso in casa sua dove conosce anche gli altri membri della famiglia, in particolare le sorelle Olga e Amalia. Un'altra aiutante è Frieda, una cameriera che lavora alla Locanda dei Signori, e che seduce K. la sera che si conoscono. K è attratto da Frieda soprattutto perché amante di Klamm, una delle figure più potenti del Castello. In generale, tutto quello K. fa, a cominciare dai rapporti con le persone, ha come scopo riuscire ad avvicinarsi al Castello. Come si dice nella scena in cui si descrive la prima volta che lo vede da lontano, egli sta "con gli occhi fissi verso il Castello". Eppure, come si racconta sempre quella scena, più K. ha l'impressione di avvicinarsi sulla strada che dal villaggio porta al Castello, tanto più egli se ne allontana. Questa sensazione si ripresenta a K. ogni volta che egli incontra qualcuno che gli appare come la persona che può chiarirgli il funzionamento del Castello e dunque svelargli il modo per accedervi. Un esempio è nel capitolo quinto, in cui si racconta il colloquio tra K. e il sindaco del villaggio. Questi spiega a K. che la sua chiamata è stata conseguenza di un errore. Il sindaco, infatti, si ricorda che molto tempo fa aveva ricevuto dal Castello un comunicato in cui lo si informava che si voleva chiamare un agrimensore. Il sindaco aveva tuttavia risposto che non c'era bisogno di alcun agrimensore,

dal momento che i confini tra le proprietà erano già stati segnati. Probabilmente, questa è l'ipotesi del sindaco, la sua risposta era andata perduta nei meandri dell'amministrazione del Castello, e dunque la richiesta era partita comunque. Per la lentezza con la quale si sbrigliava la burocrazia nel Castello, la chiamata era giunta a K. molto tempo dopo, e adesso nessuno sapeva che farsene di un agrimensore. Anche da questo colloquio, dunque, K. riceve una risposta al tempo stesso negativa e positiva riguardo al senso della sua chiamata: da una parte si conferma che essa c'è probabilmente stata davvero, dall'altra che la sua presenza nel villaggio è del tutto superflua. Tutto quello che K. riesce a ottenere, per un favore del maestro della scuola, è poter lavorare come bidello. Egli si trasferisce nella scuola con Frieda, che ha lasciato il lavoro alla Locanda dei Signori e dunque anche Klamm. Anche in questo caso si conferma come qualsiasi mossa con la quale K. crede di avvicinarsi al Castello, lo porta in realtà sempre più lontano da quello. Dal momento che Frieda, per K., è più un mezzo per raggiungere il suo obiettivo, che non un fine con il quale costruirsi una tranquilla vita matrimoniale, egli non si lascia turbare troppo quando Frieda lo lascia perché richiamata a lavorare nella Locanda dei Signori. È anzi proprio questo il momento in cui egli si avvicina più direttamente al suo scopo. K. infatti va a trovare Frieda nella locanda, e viene a sapere che quella sera, in una delle stanze, stava dormendo Erlanger, uno dei segretari del Castello (Erlanger è uno dei molti "nomi parlanti" di Kafka: esso ricorda infatti il verbo tedesco "erlangen", che significa "ottenere, conseguire"). Convinto che Erlanger possa rivelargli il segreto su come entrare nel Castello, cerca di infilarsi nella sua stanza, ma, complice l'oscurità, sbaglia la porta ed entra in quella di Bürgel, un altro dei segretari, che lo accoglie gentilmente e si mette a parlare con lui.

Nel colloquio, che è in realtà un monologo di Bürgel, quest'ultimo descrive a K. in modo minuzioso il compito dei segretari, consistente nel collegamento tra gli impiegati del Castello e quanti esprimono una richiesta o una lamentela nei confronti dell'amministrazione. K. resta faticosamente in ascolto di questo monologo, che si perde in una miriade di informazioni dettagliate sulla complessa macchina burocratica del Castello, condizionata da regole apparentemente prive di logica, che si sono fossilizzate attraverso la consuetudine in un tempo lunghissimo. In realtà, Bürgel (anche questo un "nome parlante", dal verbo "bürge", "garantire per una persona") era la persona adatta a cui K. avrebbe potuto affidare la sua richiesta, ma, complici l'ora tarda e il modo di parlare lento e minuzioso di Bürgel, K. finisce per addormentarsi durante il colloquio. Con questo episodio ci si avvicina alla fine del manoscritto, senza che ci siano ulteriori sviluppi. Max Brod, l'amico cui Kafka affidò il manoscritto perché li bruciasse, sostiene che il finale del romanzo avrebbe dovuto vedere K. che muore ormai esausto e debole per gli sforzi profusi nel conseguimento del suo scopo. Sul letto di morte lo avrebbe raggiunto la notizia che il Castello concedeva a K. di lavorare e vivere nel villaggio.

17. Robert Musil

Robert Musil (1880-1942) può essere preso come la figura di collegamento tra l'epoca del Fin de Siècle (soprattutto nella sua variante austriaca) e il periodo della Repubblica di Weimar. La sua carriera, difatti, si divide in due parti, la prima delle quale include alcuni testi, tra cui il romanzo *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (I turbamenti dell'allievo Törless, 1906), in cui sono sviluppati in modo personale i temi della *Nervenkunst* di fine Ottocento; la seconda parte, invece, è occupata dalla stesura del romanzo, rimasto incompiuto, *Der Mann ohne Eigenschaften* (L'uomo senza qualità), che, come accennato in precedenza, rappresenta uno dei tentativi (forse il più importante) di ricostruzione del "tempo perduto", in cui si vuole rimettere in scena quel mondo dissoltosi con la fine della Prima guerra mondiale. L'educazione di Musil si svolge in contesto molto simile a quello degli altri protagonisti del fin de siècle, come Hugo von Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke, sebbene egli cresca in un ambito familiare borghese dove non sono presenti velleità nobiliari, come invece accade per questi ultimi due. La sua giovinezza è difatti segnata sia dal difficile rapporto con la famiglia sia dalla dura educazione militare. Come per Rilke, difatti, il collegio militare fu per Musil una scelta dettata dalla necessità di allontanare il giovane figlio da un contesto familiare difficile. Musil frequenta prima il collegio di Eisenstadt, in seguito quello di Mährisch-Weißkirchen. La dura educazione militare impartita in questo secondo collegio forniranno la base per il primo romanzo di Musil. Come si conveniva ai collegi militari, l'istruzione era fondamentalmente tecnica e scientifica, e lasciava poco spazio per l'apprendimento e l'esercizio delle facoltà artistiche e umanistiche, verso le quali Musil volgeva il proprio interesse. Questa dissociazione tra scienza e arte segnò in primo luogo a livello biografico la sua esistenza, dal momento che, una volta conseguita la laurea in ingegneria, Musil sceglierà come professione la scrittura. Tale dissidio sarà anche uno dei temi centrali de *L'uomo senza qualità*. Non appena conseguita la laurea in ingegneria, Musil, difatti, cercherà di correggere in senso umanistico il proprio percorso educativo, interessandosi in particolare alle due figure che dominano la cultura del suo tempo, Friedrich Nietzsche e Ernst Mach. Argomento della sua tesi di dottorato (*Über Machs Thesen*, Sulle tesi di Mach, 1908) sono la psicologia delle sensazioni e la dissoluzione dell'io al centro della riflessione di Mach. Un'eco non trascurabile dello studio di Mach (ma anche della critica di Nietzsche ai valori tradizionali, così come dell'analisi freudiana delle pulsioni e del sadomasochismo) si ritrova nel primo romanzo di Musil *I turbamenti del cadetto Törless*, che Musil scrive "per diletto" proprio durante i suoi studi di psicologia e filosofia. La trama del romanzo è incentrata sulla vicenda (dai chiari tratti autobiografici) che ha per protagonista Törless, allievo in un collegio militare, e del suo passaggio dalla pubertà alla maturità. È la storia, dunque, del contrasto tra l'anima sensibile di un giovane in età adolescenziale e le dure condizioni della vita di un collegio. Questo contrasto è soprattutto tematizzato nell'episodio principale del romanzo. Esso riguarda tre compagni di collegio del protagonista: tra Reiting, Beineberg e Basini si sviluppa un rapporto masochista, in cui i primi due torturano e seviziano il terzo, resosi colpevole di un furto ai loro

danni. Törless assiste a queste esibizioni di violenza tra i suoi compagni in modo distaccato, senza prendere partito né per la vittima, né tantomeno per i carnefici, complice un atteggiamento che gli fa vivere i turbamenti della sua età in modo più intellettuale che non fisico come avviene per i suoi compagni. La sfera della sensualità è per Törless connotata in senso esteticamente negativo dalla prostituta Bozena, presso la quale si recano Törless, Reiting e Beineberg, e che con il suo aspetto disfatto e con la stanza sporca dove riceve i ragazzi evoca una sensazione di squallore. Di altro tenore è invece la sessualità che ispira al protagonista la "vittima" Basini, le cui fattezze femminee attraggono Törless è attratto, in quanto immagine di una bellezza pura e ideale. Il momento culminante del romanzo è rappresentato dall'esperienza omoerotica del protagonista con lo stesso Basini, che resta, tuttavia, un momento isolato nel processo di crescita di Törless. Egli, anzi, guarderà in seguito con disprezzo al suo compagno, perché quest'ultimo accetta masochisticamente la punizione. Benché Musil rielabori alcune sue esperienze, la chiave di lettura di queste esperienze non si esaurisce né nella confessione autobiografica, e neppure nell'analisi sociologica della critica al sistema educativo militare, che si riflette nel modo in cui i due tiranni Reiting e Beineberg riproducono tali meccanismi sul corpo di Basini. Musil espone i suoi modelli culturali (Nietzsche, Mach, Freud) in modo evidente, tanto da fare del romanzo un trattato sulle idee correnti nell'Austria dell'epoca. Al di là della trama scandalistica del romanzo, il nucleo centrale è costituito infatti dalla riflessione di Törless intorno al tema dell'infinito. Il romanzo, del resto, si apre con l'immagine di binari ferroviari che scorrono verso l'infinito, mentre Törless viene accompagnato dai genitori a prendere il treno che lo porterà al collegio. Il medesimo tema torna in una scena chiave in cui Törless osserva il cielo in una giornata luminosa. Il protagonista cerca la risposta a questa domanda dapprima nella matematica, interessandosi del problema dei "numeri immaginari", e quindi, su consiglio di un suo professore, nella filosofia di Kant, restandone in entrambi i casi insoddisfatto. La particolarità del primo romanzo di Musil, che ne spiega anche il successo che ebbe alla sua uscita, è rappresentata dal modo in cui riesce a unire le due principali correnti letterarie dell'epoca: da una parte, troviamo il naturalismo con il quale è descritta la vita nel collegio, che penetra fin nel profondo della psicologia pulsionale degli adolescenti; dall'altro, tale naturalismo è anche la porta d'accesso verso un sistema di simboli, dietro al quale si nascondono significati esistenziali (il passaggio dall'adolescenza all'età adulta) e conoscitivi (il problema filosofico e matematico dell'infinito). Un simile tentativo di unire la superficie naturalistica alla profondità simbolica è tipico anche delle successive prove narrative di Robert Musil. Dopo l'accoglienza positiva che ebbe il suo primo romanzo, Musil, infatti, decise di continuare a esercitare la professione di scrittore, abbandonando dunque la sua professione di ingegnere e la carriera accademica nella filosofia. Decisiva in questo senso fu l'amicizia con Franz Blei (1871-1942) che lo incoraggiò a pubblicare un racconto per la sua rivista "Hyperion". Ne vennero fuori due racconti, *Die Vollendung der Liebe* (Il compimento dell'amore) e *Die Versuchung der stillen Veronika* (La tentazione della silenziosa Veronica), pubblicati insieme in un volume dal titolo *Vereinigungen* (Congiungimenti, 1911). Entrambi riprendono l'intuizione del primo romanzo di utilizzare una trama dai tratti scandalistici per sviluppare un tema di contenuto filosofico. In particolare, è di nuovo il tema della dissoluzione dell'io, incapace di ricostruire il nesso tra le proprie sensazioni e il mondo esterno, al centro della narrazione. A differenza del *Törless*,

tuttavia, in questi due racconti tale tema prende il sopravvento. I racconti, infatti, si concentrano maggiormente sulle analisi delle sensazioni dei protagonisti, che non sulla loro storia.

La Prima guerra mondiale significò un'interruzione nell'attività di scrittore di Musil, che partecipò al conflitto sul fronte italiano. L'esperienza del fronte alpino ritorna come scenario nella prima novella scritta dopo la fine della guerra. *Grigia* (Grigia, 1921) prende il titolo dal nome della figura femminile che il protagonista, chiamato semplicemente "Homo" (vale a dire un uomo qualunque), incontra durante una spedizione nella Val Fersina. Il nome Grigia è assegnato alla donna da Homo perché è quello della sua mucca: Grigia, infatti, rappresenta un'ideale femminile naturale, verso il quale il protagonista si sente attratto; tra i due nascerà difatti una relazione, destinata a finire perché Grigia è già sposata. Un'immagine parallela alla pura natura di Grigia è fornita dal paesaggio arcaico della montagna, nella quale Homo, prototipo invece dell'individuo cittadino, si trova spaesato. *Grigia* verrà pubblicata in una raccolta dal titolo *Drei Frauen* (Tre donne, 1924) insieme ad altre due novelle, *Die Portugiesin* (La portoghese) e *Tonka* (Tonka). Nel frattempo, Musil aveva ricevuto dall'editore Rowohlt uno stipendio per portare a termine un nuovo romanzo a cui stava lavorando ormai già tempo, e che diventerà *L'uomo senza qualità*.

Der Mann ohne Eigenschaften

I primi abbozzi del romanzo a cui Musil lavorò per l'intera seconda parte della sua vita risalgono al 1898, nell'appunto giovanile intitolato *Monsieur le vivisecteur*. La fase più intensa della scrittura comincia nel 1918. L'anno in cui finisce la Prima guerra mondiale ha un'importanza notevole nel decidere le strategie narrative del romanzo. Tutta la vicenda, infatti è ambientata nel 1913, l'anno precedente allo scoppio del conflitto. Uno dei fili narrativi principali riguarda la ricostruzione dell'ambiente sociale dell'alta società austro-ungarica, un mondo questo ormai dissolto dalla prospettiva dell'epoca in cui Musil comincia la fase di più intensa scrittura. La Pace di Versailles, infatti, aveva frammentato dell'antica monarchia imperiale asburgica in una serie di stati i cui confini cercavano di rispettare il criterio di nazionalità. La città di Vienna, in cui il romanzo è ambientato per larga parte, non era più la capitale di un impero che si estendeva per larghi tratti dell'Europa centro-orientale e meridionale, bensì quella di un piccolo stato senza ormai alcuna ambizione geopolitica. Musil chiama, nel romanzo, l'entità statale ormai scomparsa "Cacania", dall'abbreviazione k. u. k. (kaiserlich und königlich, imperiale e reale). Questa definizione ha un chiaro intento satirico, dal momento che l'aggettivo imperialregio si richiamava a una retorica trionfale dell'Impero asburgico che suonava vuota ed eccessiva dalla prospettiva del dopoguerra. Uno dei temi fondamentali del romanzo è appunto la descrizione della società della Cacania, che si sviluppa attraverso una serie di ritratti in parte satirici dei suoi rappresentanti e che trova espressione soprattutto nel racconto della "azione parallela", una grande celebrazione della storia austriaca che si deve organizzare per mettere in ombra i festeggiamenti che la Germania ha in programma per un altro giubileo nel 1918. Ma più importante di questo quadro storico-sociale, è il racconto delle vicende del protagonista Ulrich, che si intrecciano alla "azione parallela" per poi, soprattutto nella terza parte, ritornare sui motivi classici della

prosa musiliana, di cui il romanzo vuole essere l'espressione narrativa più compiuta. Anche questa volta abbiamo difatti una trama amorosa, presentata, come di consueto per Musil, in modo al tempo stesso "scandaloso" e simbolico: a determinare la svolta nell'esistenza di Ulrich sarà il rapporto incestuoso con la sorella gemella Agathe, che vuole simboleggiare l'unione mistica tra due esseri uguali tra loro.

La prima parte, *Eine Art Einleitung* (Una specie di introduzione), ricostruisce i particolari delle figure, soprattutto il loro passato. Si crea dunque un'attesa nel lettore che dura per 19 capitoli, senza che in questi non sia ancora raccontata una storia vera e propria. Come mette in guardia il titolo del primo capitolo (che funge anche il sottotitolo della prima parte) "Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht", da questa "specie di introduzione" non si ricava nulla. La seconda parte, molto più lunga, porta ancora una volta un titolo che presuppone di nuovo un approccio antinarrativo (e *L'uomo senza qualità* è stato a ragione definito un antiromanzo perché finisce negare e negarsi l'azione narrativa), in cui non si sviluppa un racconto con inizio, sviluppo e fine. Il titolo è infatti *Seinesgleiches geschieht* ("Succedono sempre le stesse cose"). Alla fine della prima parte si parla dell'"Azione Parallela" in una lettera che Ulrich riceve dal padre. Con "Azione Parallela" si intendono i festeggiamenti per settantesimo anniversario della salita al trono dell'Imperatore d'Austria e Ungheria Francesco Giuseppe, da tenersi nel 1918. È un'azione "parallela" perché si è venuti a sapere che la Germania sta organizzando un altro giubileo per lo stesso anno, in cui ricorrono i trenta anni dall'incoronazione dell'Imperatore Guglielmo II. Come richiesto dal padre, Ulrich riesce a mettersi in contatto con gli esponenti del comitato organizzatore di questi festeggiamenti, che sono persone influenti della società viennese. Al loro vertice ci sono il conte Leinsdorf e la moglie di un capo di sezione del Ministero degli Esteri, Ermelinda Tuzzi, una lontana parente di Ulrich che egli ribattezza Diotima. Intorno a questa "azione" ruota una serie molto ampia di personaggi, molti dei quali hanno un modello reale dietro la finzione in cui compaiono nel romanzo. Un esempio è Paul Arnheim, modellato sulla figura di Walter Rathenau, politico e imprenditore tedesco. Nel romanzo, Arnheim rappresenta l'unione del «commercio con l'anima» (*Wirtschaft und Seele*); la sua capacità di unire lo spirito, gli affari, di apprezzare il vivere bene e l'erudizione lo rendono malvisto da Ulrich, l'uomo che al contrario sa di essere "senza qualità" perché non ne richiede alcuna in particolare. Le figure che incontra Ulrich esprimono tutte un punto di vista particolare sulla realtà, sono dunque ritratti di una mentalità univoca e settaria, più che di persone reali. Clarissa, moglie di Walter, l'amico di Ulrich, rappresenta l'infatuazione per la filosofia di Nietzsche tipica dell'inizio del Novecento, in cui l'esaltazione per il "dionisiaco" rasenta spesso la follia. Il generale Stumm von Bordwehr, invece, incarna invece il militarismo precedente alla prima guerra mondiale; il poeta espressionista Friedel Feuermaul (dietro il quale si cela la figura reale dello scrittore Franz Werfel) è personificazione dell'ideale contrario del pacifismo. La satira del romanzo consiste appunto nel presentare ciascuno di questi personaggi come un'esaltazione eccessiva di un singolo aspetto, e dimostrare l'impossibilità di crearne una sintesi. Tale compito sarebbe dovuto essere quello dell'Azione Parallela, per la quale ciascuno propone invece il suo punto di vista singolo: Clarisse, ad esempio, vuole che essa si trasformi in un "Anno nietzscheano", Stumm von Bordwehr, invece, vuole mettere al centro l'esercito ecc. Il

proposta di Ulrich, che in genere si tiene lontano da questi eccessi (proprio perché “privo di qualità”), è unire due opposti: l’Azione Parallela sarebbe dovuta consistere nella creazione di un “Segretariato Mondiale per l’Esattezza e l’Anima” (*Genauigkeit und Seele*), dove convivono dunque il principio razionale, tecnico e scientifico e quello irrazionale, artistico e interiore. È questo un riflesso autobiografico all’interno del romanzo, perché, come detto nella precedente lezione, Musil era ingegnere oltre che filosofo e scrittore. Mentre l’Azione Parallela si perde nei rivoli di ideologie tra loro contrastanti e nell’apparato macchinoso della burocrazia imperialregia, la trama si concentra su un altro episodio e personaggio. Si tratta di Moosbrugger, un criminale arrestato per aver violentato e ucciso una prostituta. Mentre egli si trova in galera in attesa di una condanna a morte, Ulrich si interessa al suo caso, perché lo ritiene interessante dal punto di vista psicologico e umano. Nel folle Moosbrugger è ravvisabile un tipo umano naturale, in cui gli impulsi non sono frenati dalle regole della convivenza civile. Ulrich vede in lui agire «una confusa combinazione degli elementi del nostro essere». Il caso di Moosbrugger, d’altro lato, è un nuovo esempio della tecnica di Musil di presentare temi filosofici travestiti da aspetti “scandalosi” per la morale comune. Legata al personaggio di Moosbrugger è difatti anche la questione del linguaggio; nel capitolo “Moosbrugger denkt nach” (Moosbrugger riflette), sono riportati i pensieri del folle criminale che non riescono a farsi discorso compiuto, ma restano al semplice livello di associazioni mentali tra parole. In questo modo, il criminale omicida Moosbrugger fa metaforicamente a pezzi anche il linguaggio.

Dalla terza parte in poi, dal titolo *Ins tausendjährige Reich. Die Verbrecher* (Nel Regno millenario. I criminali), la trama si sposta verso filo narrativo apparentemente lontano. La comparsa improvvisa della sorella gemella Agathe, che egli aveva dimenticato, indirizza l’interesse di Ulrich verso un orizzonte diverso dalla Azione Parallela. Ulrich, che nei primi capitoli era stato definito come un “Möglichkeitsmensch” (uomo della possibilità), ovvero un uomo che non è chiuso nel senso di realtà, ma che è aperto alle possibilità dell’utopia, incontra nella sorella gemella una “possibilità” diversa di se stesso. Più che raccontare, a questo punto, il romanzo non fa altro che riportare i dialoghi tra queste due figure tra loro speculari. La narrazione, che già nella parte precedente era rimasta impigliata nella ripetizione del sempre uguale, si ferma adesso del tutto. In questa immobilità, Musil cerca di dare forma narrativa al tema dell’“altro stato”, la condizione dove le opposizioni vengono annullate in una unione mistica. Per questo, l’amplesso tra sorella e fratello, che è anche il momento culminante del romanzo, deve essere letto in chiave simbolica, come rappresentazione dell’unione tra opposti che sono al tempo stesso uguali. Il romanzo non poté essere completato da Musil probabilmente a causa di questa impossibilità di rendere in forma narrativa un contenuto che narrativo non è, dal momento che non prevede di evolvere, ma finisce piuttosto per perdersi in una miriade di possibilità di racconto. In un brano in cui sono riportati i pensieri di Ulrich (che servono all’interno al romanzo come intermezzo saggistico per esporre le teorie dell’autore) si riflette su questa impossibilità di scrivere una storia in modo lineare, con un capo e una coda, per analogia con la Storia del Mondo: «Der Weg der Geschichte ist also nicht der eines Billardballs, der, einmal abgestoßen, eine bestimmte Bahn durchläuft, sondern er ähnelt dem Weg der Wolken, ähnelt dem Weg eines durch die Gassen Streichenden, der hier von einem Schatten, dort von einer

Menschengruppe oder einer seltsamen Verschneidung von Häuserfronten abgelenkt wird und schließlich an eine Stelle gerät, die er weder gekannt hat, noch erreichen wollte. Es liegt im Verlauf der Weltgeschichte ein gewisses Sich-Verlaufen." (Trad.: "Il cammino della storia dunque non è quello di una palla di biliardo che una volta partita segue una certa traiettoria, ma somiglia al cammino di una nuvola, a quello di chi va bighellonando per le strade, e qui è sviato da un'ombra, là da un gruppo di persone o da uno strano taglio di facciate, e giunge infine in un luogo che non conosceva e dove non desiderava andare. L'andamento della storia è un continuo perdersi.")

Der Tod in Venedig

Tod in Venedig (La morte a Venezia, 1912) è il racconto con il quale si conclude la prima parte della carriera letteraria di Thomas Mann. In esso sono recapitolati i temi fondamentali della sua produzione giovanile, in particolare quello del dualismo indissolubile tra la sfera dell'arte e quella della vita. Come nei racconti precedenti e nel romanzo *Buddenbrooks*, questa antitesi è vista alla luce del binomio tra "apollineo" e "dionisiaco" indagato da Friedrich Nietzsche nel suo saggio sulla tragedia antica greca *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (La nascita della tragedia dallo spirito della musica, 1872). *Tod in Venedig* riprende inoltre altri concetti della filosofia nietzscheana, come vedremo nella discussione intorno alla figura del protagonista Gustav von Aschenbach, in particolare nel ritratto che Thomas Mann fa di lui nel secondo capitolo. Al tempo stesso, Thomas Mann introduce alcuni elementi che diventeranno tipici della sua narrativa nelle fasi successive della sua produzione, come il richiamo a motivi della mitologia classica e della psicoanalisi freudiana. Accanto ad Apollo e Dioniso, infatti, compare un altro riferimento a una figura mitologica. Si tratta del Dio greco Hermes (nella mitologia romana Mercurio), le cui caratteristiche vanno a sovrapporsi a quelle di Dioniso. La psicoanalisi freudiana entra nell'universo di Thomas Mann attraverso l'utilizzo di scene oniriche, la cui funzione è svelare aspetti profondi della psicologia del protagonista che la realtà della veglia tende a nascondere. L'ispirazione per *Tod in Venedig* risale a un'esperienza autobiografica. Nella tarda primavera del 1911, Thomas Mann si era recato insieme alla moglie Katja e al fratello Heinrich nell'isola istriana di Brioni; da lì, Mann e la famiglia proseguirono la loro vacanza al Lido di Venezia. Durante questi giorni, avvengono due eventi che incideranno sulla composizione del racconto. A Brioni Thomas Mann viene a conoscenza sui giornali della morte improvvisa del compositore austriaco Gustav Mahler, che fornirà i tratti esteriori alla figura del protagonista Gustav von Aschenbach. A Venezia, Thomas Mann vede, tra la folla dei villeggianti, un adolescente polacco, di cui egli si invaghisce immediatamente. Questo episodio ispira il tema fondamentale del racconto: un artista cinquantenne si innamora, nonostante le sue resistenze interiori, di un adolescente, come immagine delle pulsioni vitali cui egli si era sottratto in nome dell'arte. Un altro aspetto preliminare influenza la composizione del racconto. Negli stessi giorni in cui si trova in vacanza, Thomas Mann scrive a proposito di Wagner: "credo che si debba arrivare a una nuova forma di classicità". Di questo richiamo alla forma dell'arte classica sono rimasti, in *Tod in Venedig*, oltre al significato assunto dalla mitologia greco-latina, anche lo spunto di dare al suo racconto una struttura che nei suoi momenti chiave riproduca quella della tragedia antica. Questa idea è resa evidente, innanzitutto, nella scansione in cinque capitoli, che imita la divisione in cinque atti della tragedia antica. Nei vari momenti del racconto è possibile infatti vedere un calco dei momenti che contraddistinguevano questa forma di teatro. Se notiamo la progressione degli eventi che danno luogo a cambiamenti nel racconto dalla prospettiva del protagonista, abbiamo difatti una "esposizione" (il momento in cui si afferma "che cosa" succede e ha inizio l'azione narrativa), uno sviluppo dell'azione stessa che giunge fino a una "peripezia" (alla fine

del terzo capitolo), un momento di ritardo in cui l'azione sembra placarsi (quarto capitolo), e infine una nuova accelerazione verso la catastrofe (quinto capitolo).

La situazione iniziale è quella di una improvvisa interruzione nel ritmo di lavoro di Aschenbach: egli sente di colpo voglia di prendersi una pausa e di distrarsi dalla scrittura. Come potremo ricostruire dalla presentazione del personaggio nel secondo capitolo, non è questo un evento normale perché Aschenbach ha dedicato la sua intera esistenza senza eccezioni alla creazione artistica. Nel brano che è stato citato compaiono alcuni elementi che introducono la dimensione simbolica del racconto. Caratteristico dello stile di Thomas Mann è il "realismo mascherato" (come è stato chiamato da B. Kristiansen) che trae la sua origine dalla filosofia di Schopenhauer: per Schopenhauer, dietro l'apparenza della realtà esiste una realtà più profonda e vera, che i nostri sensi non riescono a percepire immediatamente. Così, per Thomas Mann, la realtà che descrive nei suoi testi deve essere interpretata come una maschera che nasconde il volto di qualcos'altro. Un primo segnale di una dimensione più profonda è quello che compare con il riferimento alla "falsa estate" (*falscher Hochsommer*). La stagione in cui ci troviamo è apparentemente quella dell'estate inoltrata; si tratta, tuttavia, di un'impressione sbagliata perché siamo in realtà a maggio.

Nelle prime pagine del primo capitolo, dunque, abbiamo una rapida esposizione della situazione di partenza, che si concentra sul protagonista. In un giorno di maggio, lo scrittore Gustav Aschenbach (o meglio, come si precisa nel testo, Gustav von Aschenbach, dopo che dal suo cinquantesimo compleanno aveva aggiunto il von al suo nome, essendo diventato nobile) aveva deciso di uscire per fare una passeggiata nella sua Monaco perché non riusciva a concentrarsi. Nel secondo paragrafo si precisa meglio la situazione: «Es war Anfang Mai und, nach naßkalten Wochen, ein falscher Hochsommer eingefallen. Der Englische Garten, obgleich nur erst zart belaubt, war dumpfig wie im August und in der Nähe der Stadt voller Wagen und Spaziergänger gewesen. Beim Aumeister, wohin stillere und stillere Wege ihn geführt, hatte Aschenbach eine kleine Weile den volkstümlich belebten Wirtsgarten überblickt, an dessen Rand einige Droschken und Equipagen hielten, hatte von dort bei sinkender Sonne seinen Heimweg außerhalb des Parks über die offene Flur genommen und erwartete, da er sich müde fühlte und über Föhring Gewitter drohte, am Nördlichen Friedhof die Tram, die ihn in gerader Linie zur Stadt zurückbringen sollte»

Nel brano citato, che come detto introduce alla dimensione nascosta della realtà, compaiono anche altri riferimenti simbolici. Egli difatti prende il tram presso il "Nördlicher Friedhof". Anche qui, un dettaglio della realtà viene trasformato tramite un'allusione ben precisa. In *Tod in Venedig* la topografia ha sempre un significato simbolico: il "nord" rappresenta la dimensione della "morte" (rafforzato dalla presenza del cimitero): Aschenbach andrà verso "sud", credendo di andare incontro alla vita, ma vedremo come alla fine del racconto come questa polarità geografica venga ribaltata. Il culmine di questa accentuazione della dimensione simbolica è l'incrocio di sguardi tra Aschenbach e una figura misteriosa comparsa, senza che Aschenbach capisca da dove, mentre egli è in attesa del tram: «Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnasig, gehörte der Mann zum rothaarigen Typ und besaß dessen milchige und sommersprossige Haut. Offenbar war er durchaus nicht bajuwarischen Schlages: wie denn wenigstens der breit und gerade gerandete Basthut, der ihm den Kopf bedeckte, seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden

verlieh. Freilich trug er dazu den landesüblichen Rucksack um die Schultern geschallt, einen gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff, wie es schien, einen grauen Wetterkragen über dem linken Unterarm, den er in die Weiche gestützt hielt, und in der Rechten einen mit eiserner Spitze versehenen Stock, welchen er schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte. Erhobenen Hauptes, so daß an seinem hager dem losen Sporthemd entwachsenden Halse der Adamsapfel stark und nackt hervortrat, blickte er mit farblosen, rotbewimperten Augen, zwischen denen, sonderbar genug zu seiner kurz aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen, scharf spähend ins Weite. So — und vielleicht trug sein erhöhter und erhöhender Standort zu diesem Eindruck bei — hatte seine Haltung etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes; denn sei es, daß er, geblendet, gegen die untergehende Sonne grimmassierte oder daß es sich um eine dauernde physiognomische Entstellung handelte: seine Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, daß diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorbleckten.» La descrizione di questo personaggio è ricca di motivi mitologici. Questa figura, indicata come “Der Fremde” (lo straniero) è la prima raffigurazione del dio mitologico Hermes (Mercurio) che si incontra nel testo: tra le particolarità che contraddistinguono l’iconografia tradizionale di questa divinità abbiamo infatti il cappello alato (lo straniero ha un cappello con le tese), il bastone da viaggiatore (che possiede anche lo straniero) e la borsa da viaggio (lo straniero ha uno zaino). Al tempo stesso, egli presenta anche attributi delle raffigurazioni cristiane della morte, ad esempio lo stare con le gambe incrociate, tratto ricorrente nell’iconografia medievale della morte. Anche il suo volto, con i denti in netta evidenza rispetto alla bocca, lo fa assomigliare a un teschio. “Lo straniero” è dunque una combinazione tra Hermes e la Morte. Thomas Mann richiama la figura di Hermes per due motivi: in primo luogo, egli è la divinità del viaggio (come mostrano bene i suoi attributi). Subito dopo aver visto questo “straniero”, Aschenbach è vinto infatti da un’incontrollabile “voglia di viaggiare” (Reiselust). In secondo luogo, Hermes è anche considerato colui che accompagna le anime (Hermes psicopompos: da “psyché”, “anima” e “pompos”, “colui che accompagna”). Hermes, da ora in avanti, accompagnerà infatti Aschenbach nel suo viaggio.

Dopo l’incrocio di sguardi con lo straniero, Aschenbach viene preso da un’improvvisa e incontrollabile voglia di viaggiare che si manifesta ai suoi sensi attraverso la visione di un paesaggio tropicale, in mezzo al quale compare una tigre. Dunque, nella fantasia di Aschenbach ci si richiama a un paesaggio orientale, asiatico. Secondo Nietzsche, il culto della divinità di Dioniso aveva appunto origine asiatica; inoltre, proprio la tigre è un animale legato al culto di Dioniso. Questo “sogno a occhi aperti” rappresenta dunque la prima manifestazione del dionisiaco all’interno del testo. Alla fine del primo capitolo, Aschenbach decide dunque di partire, anche se non pensa sia il caso di arrivare fino in oriente “dalle tigri”. Egli sceglie una metà più confortevole, nell’“amato sud”, dunque nel Mediterraneo. Sarà l’oriente, tuttavia, che lo raggiungerà, come vedremo, attraverso un’epidemia di peste che dall’India arriva fino a Venezia. Nel secondo capitolo del libro abbiamo un’interruzione del racconto, che serve a tratteggiare un quadro psicologico del protagonista. Ci viene spiegato che Gustav von Aschenbach ha costruito la propria intera esistenza sull’obiettivo di raggiungere la fama attraverso il lavoro di scrittore, fino a sacrificare tutto il resto.

Tale predisposizione alla serietà e al lavoro è un tratto comune della sua famiglia, nella quale si ritrovano altri rappresentanti che avevano consacrato l'esistenza al servizio per lo Stato. È da notare, inoltre, che, nella presentazione che Thomas Mann fa del suo personaggio nel primo paragrafo del secondo capitolo, egli attribuisce ad Aschenbach alcune opere che egli stesso aveva progettato, ma che poi non aveva portato a termine: sono l'epopea su Federico di Prussia, il romanzo *Maja*, il racconto *Ein Elender*, e infine il saggio *Geist und Kunst*. Thomas Mann dunque attribuisce ad Aschenbach alcuni tratti della propria biografia. A differenza di Thomas Mann, tuttavia, Aschenbach era riuscito a terminare queste opere grazie a un'autodisciplina quasi militaresca, che gli consentiva di resistere alla sofferenza del lavoro in modo eroico: «Aber sein Lieblingswort war „Durchhalten“, — er sah in seinem Friedrich-Roman nichts anderes, als die Apotheose dieses Befehlswortes, das ihm als der Inbegriff leidend-tätiger Tugend erschien [...] Da er also die Aufgaben, mit denen sein Talent ihn belud, auf zarten Schultern tragen und weit gehen wollte, so bedurfte er höchlich der Zucht, — und Zucht war ja zum Glücke sein eingeborenes Erbteil von väterlicher Seite.»

«Mit vierzig, mit fünfzig Jahren wie schon in einem Alter, wo andere verschwenden, schwärmen, die Ausführung großer Pläne getrost verschieben, begann er seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein Paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar. Es war verzeihlich. [...] Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächlich von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen.» Aschenbach ha rinunciato alla propria sfera sensuale delle passioni per concentrare le proprie energie interamente sull'autodisciplina e sul lavoro con l'obiettivo di affermarsi come artista e scrittore. Nel momento in cui inizia il racconto, Aschenbach è appunto giunto al punto più alto di questo faticoso percorso di affermazione personale con il conferimento del titolo nobiliare.

In questo quadro psicologico è possibile trovare ancora un riferimento alla filosofia di Nietzsche, in particolare al trattato *Was bedeuten asketische Ideale* (Che cosa significano gli ideali ascetici) contenuto in *Zur Genealogie der Moral* (Genealogia della morale, 1887). Secondo Nietzsche, gli ideali ascetici di rinuncia al mondo e alla vita rappresentavano una cattiva interpretazione del principio di volontà, che in certo senso voleva affermare se stesso negandosi. La rinuncia alle passioni di Aschenbach in favore dell'etica del lavoro, che lo rendeva simile al "prete asceta" di cui parla Nietzsche, nasconde in realtà una volontà di affermazione di se stesso, nel suo caso il raggiungimento della fama. Per questo motivo l'atteggiamento etico di Aschenbach in realtà non è nient'altro che il riflesso di una tensione estetica, che si dimostra nel culto del bello e della forma perfetta alla quale sottopone i suoi testi. Il suo scopo dunque è affermare se stesso attraverso la rinuncia a se stesso: una logica di fatto perversa, che mostrerà i suoi effetti negativi nel momento in cui si assisterà al crollo di Aschenbach, in cui egli abbandonerà tutti i suoi scrupoli morali per lasciarsi vincere dalla bellezza ideale rappresentata dall'adolescente Tadzio che al Lido di Venezia.

Il dissidio che vive Aschenbach può essere letto anche attraverso le categorie del dionisiaco e dell'apollineo. Il suo culto della forma perfetta che riconduce ad armonia i contrasti, mettendo a tacere le passioni e la sensualità, è difatti una caratteristica dell'apollineo; il dionisiaco, invece, si esprime attraverso la malattia, la morte e la musica, così come con lo scoppio improvviso delle passioni. Sono tutte manifestazioni che Aschenbach incontrerà a Venezia, lasciandosi abbandonare al loro dominio. Il viaggio di Aschenbach è contraddistinto dalla predestinazione a questa fine. Così, dopo aver fatto tappa su un'isola istriana (come aveva fatto Thomas Mann), egli sente uno strano desiderio di tornare a Venezia. Egli si imbarca su un battello, dove si assisterà a una nuova apparizione del dio Mercurio sotto il sembiante di un signore di una certa età che si trucca per sembrare più giovane. Oltre a Ermes, possiamo vedere in questa figura anche un'anticipazione del destino di Aschenbach, che cercherà altrettanto di ringiovanire il proprio aspetto per sembrare più giovane: «Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen andern hervor Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises.» Le figure di Ermes sono una costante durante il viaggio di Aschenbach, come simbologia del cammino della sua anima verso l'oltretomba. Un altro Ermes psicopompo è il gondoliere che lo porta dalla stazione dei vaporetti fino al Lido. L'analogia è qui accentuata dal mezzo di locomozione, che, con il suo legno nero e i suoi interni di velluto, è trasfigurato nel testo in una bara. Mentre il gondoliere lo sta portando verso la sua destinazione Aschenbach pronuncia questa frase rivelatrice: «Selbst, wenn du es auf meine Barschaft abgesehen hast und mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus des Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben».

La frase pensata da Aschenbach è un chiaro lapsus che il suo inconscio gli comunica. Egli difatti si lascia scappare la sua vera destinazione, la casa di Ade (ovvero l'oltretomba), sebbene non possa a questo punto ancora essere pienamente cosciente della morte che lo attende al termine della sua avventura veneziana. Giunto al Lido, Aschenbach prende possesso della sua stanza all'Hotel des Bains. Nella sala da pranzo dell'albergo, nel quale è raccolta l'aristocrazia proveniente da ogni angolo dell'Europa, egli ha il primo incontro visivo con Tadzio, presente insieme alle sorelle, che viene paragonato fin da subito all'ideale apollineo, ovvero di bellezza come espressione di armonia perfetta, tipico delle statue classiche dell'antichità greca: «Sein Antlitz... erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte.») Negli stessi giorni compaiono anche le prime avvisaglie della malattia che si sta abbattendo sulla laguna, con il vento di scirocco che rende l'aria sempre meno respirabile per Aschenbach.

Già una volta, anni prima, egli era fuggito da Venezia a causa del suo clima che non riusciva a sopportare. Così, tra dubbi e ripensamenti, egli prende la decisione di andarsene, nonostante la presenza di Tadzio. Aschenbach lascia dunque l'Hotel, consegnando il suo bagaglio perché venga spedito a casa. Ma già mentre si sta avvinando alla stazione, attraversando i canali, egli si lascia affascinare ancora una volta dall'atmosfera corrotta e malsana della città, tanto da provare di nuovo dubbi sulla sua decisione: «Die Atmosphäre der Stadt, diesen leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf, den zu fliehen es ihn so sehr gedrängt hatte, — er atmete ihn jetzt in tiefen, zärtlich schmerzlichen Zügen. War es möglich, daß er nicht gewußt, nicht bedacht hatte, wie sehr sein Herz an dem allen hing? Was heute morgen ein halbes Bedauern, ein leiser Zweifel an der Richtigkeit seines Tuns gewesen war, das wurde jetzt zum Harm, zum wirklichen Weh, zu einer Seelennot, so bitter, daß sie ihm mehrmals Tränen in die Augen trieb, und von der er sich sagte, daß er sie unmöglich habe vorhersehen können.» Al punto che è quasi un sollievo per lui, quando arriva alla stazione, scoprire che il bagaglio è stato erroneamente mandato a Como, e che dunque è costretto a fare ritorno all'albergo.

L'episodio alla fine del terzo capitolo rappresenta quello che, nel lessico della drammaturgia teatrale, si chiama "peripezia", ovvero un avvenimento inaspettato che capovolge le sorti del dramma verso una fine diversa da quella che si stava prospettando. Invece di lasciare la laguna, Aschenbach decide di rimanerci in seguito al disguido con le valigie. In questo modo, egli si avvia definitivamente alla catastrofe. Il quarto capitolo rappresenta un momento di stasi in questa corsa del protagonista verso l'abisso. Esso è dedicato soprattutto al motivo della contemplazione di Tadzio alla luce del sole e sul mare, che spingono Aschenbach in una sorta di allucinazione, in cui egli si spinge in una riflessione sull'essenza della bellezza, ricalcata in gran parte sulle idee del filosofo greco Platone: «Seine Augen umfaßten die edle Gestalt dort am Rande des Blauen, und in aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war. Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreißte, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf. Stand nicht geschrieben, daß die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge wendet?» L'elemento di ambiguità in questa estasi contemplativa nei confronti dell'immagine pura della bellezza (che, è bene precisarlo, non ha un valore reale nella presenza di Tadzio, ma è una pura contemplazione intellettuale e filosofica come dimostra anche la citazione dal dialogo platonico Fedro) è costituito dal fatto che la contemplazione del bello non porta all'acquietamento delle passioni, secondo quanto prevede la dottrina del bello apollineo, ma al contrario al "Rausch", all'ebbrezza. È dunque in gioco l'esatto opposto, vale a dire, il fascino proibito del dionisiaco, della malattia. Le sembianze pure di Tadzio dunque nascondono un inganno: dietro le sue apparenze perfette e apollinee egli nasconde in realtà il volto di Dioniso. Questo svelamento della natura dionisiaca si manifesta con sempre maggiore evidenza nel capitolo conclusivo. Siamo nella quarta settimana della sua vacanza, e, come si dice all'inizio del capitolo, Aschenbach fa alcune scoperte inquietanti.

In particolare, egli nota che, nonostante ci si stia avvicinando all'alta stagione, il numero dei clienti sta diminuendo invece che aumentando. Sono soprattutto i turisti tedeschi a lasciare la laguna. Uno dei camerieri si stupisce addirittura che Aschenbach sia ancora là, e gli chiede se non abbia paura della malattia. Aschenbach gli risponde perplesso facendo capire che non sa di cosa stia parlando il cameriere. Mentre insegue Tadzio in città, Aschenbach nota ulteriori segnali della malattia che si sta diffondendo nella laguna, dal momento che vede avvisi di non toccare l'acqua né di mangiare frutti di mare. Tornato nell'albergo, Aschenbach legge su un giornale di lingua tedesca che si erano diffuse voci secondo le quali stava per scoppiare un'epidemia di colera a Venezia, in arrivo dall'India e favorita dal clima particolarmente caldo e umido del periodo con il forte scirocco che spira sulla città. Come si vede, il riferimento al paesaggio tropicale indiano della visione di Aschenbach nel primo capitolo altro non è che un'anticipazione del destino del protagonista. Ma anziché scappare, Aschenbach, che ormai è totalmente soggiogato dalla presenza di Tadzio, pensa che l'unica cosa da fare sia non diffondere la notizia, per non creare ulteriore panico.

Egli è addirittura compiaciuto del diffondersi della malattia perché aumenta il fascino del proibito nell'avventura che sta vivendo, e incoraggia all'abbandono della sua "maschera" borghese: «Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann. So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs, — dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz, und an dessen Bewahrung auch ihm so sehr gelegen war. Denn der Verliebte besorgte nichts, als daß Tadzio abreisen könnte und erkannte nicht ohne Entsetzen, daß er nicht mehr zu leben wissen werde, wenn das geschähe.» Mentre la piaga del colera continua a diffondersi, Venezia diventa solitaria, i miasmi si alzano persistenti dalla laguna e Aschenbach si abbandona sempre di più al fascino malato della città che osserva dalla gondola.

«Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne, — diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen.» Il riferimento alla musica alla fine del brano citato è significativo per il tema dionisiaco, che diventa dominante nel quinto capitolo. La musica, infatti, è uno degli elementi tradizionali cui è associata la figura mitologica di Dioniso. Un episodio centrale in questo senso è la comparsa di una piccola orchestra di musicisti di strada che entra nel giardino dell'albergo, segno questo che la malattia sta eliminando le differenze sociali. Tra questi musicisti, l'attenzione di Aschenbach è attirata soprattutto dal chitarrista e cantante dell'orchestrina che presenta alcune caratteristiche che dovrebbero essere già note: «Er schien nicht venezianischen Schlages, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker, halb Zuhälter, halb Komödiant, brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend. Sein Lied, lediglich albern dem Wortlaute nach, gewann in seinem Munde, durch sein Mienenspiel, seine Körperbewegungen, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfzig im

Mundwinkel spielen zu lassen etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges. Dem weichen Kragen des Sporthemdes, das er zu übrigens städtischer Kleidung trug, entwuchs sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel. Sein bleiches, stumpfnasiges Gesicht, aus dessen bartlosen Zügen schwer auf sein Alter zu schließen war, schien durchpflügt von Grimassen und Laster, und sonderbar wollten zum Grinsen seines beweglichen Mundes die beiden Furchen passen, die trotzig, herrisch, fast wild zwischen seinen rötlichen Brauen standen.» Alcuni particolari fisiognomici (come il pomo d'Adamo o il naso corto) richiamano alla mente le figure del "Fremder" incontrato all'inizio del racconto a Monaco, o quella del "falso giovane" incontrato sul battello verso Venezia. La differenza è che qui non siamo di fronte a un'iconografia che richiama Mercurio, ma a quella di Dioniso. Egli difatti si presenta insieme a compagni che ricordano i satiri, le semidivinità che lo accompagnavano nei cortei dionisiaci, e soprattutto è un musicista. Un altro elemento di simbologia mitologica presente in questa scena è suggerito dal un succo di melograno che Aschenbach sorseggia durante l'esibizione dei musicisti. Il melograno, infatti, era il frutto sacro a Persefone, la divinità degli inferi nella mitologia greca.

In una notte successiva a questo episodio, Aschenbach ha un nuovo sogno, nel quale gli si manifesta direttamente la figura del "Dio straniero", ovvero Dioniso, accompagnato dal suo corteo rumoroso: «Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte. Nacht herrschte und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, — alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: „Der fremde Gott!“». Il giorno seguente Aschenbach tocca il punto più basso nel suo cammino di perdita della dignità faticosamente costruita con la sua professione di scrittore. Egli si reca da un parrucchiere per cercare di dare al suo volto, con l'aiuto di cosmetici, un aspetto più giovanile. È il preludio al crollo definitivo di Aschenbach, che avviene sulla spiaggia mentre contempla Tadzio che, entrando ed uscendo dal mare, lo invita a seguirlo "verso un inquietante infinito pieno di promesse".

«Abermals blieb er zur Ausschau stehen. Und plötzlich, wie unter einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer. Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen. Minuten vergingen, bis man dem seitlich im Stuhle Hinabgesunkenen zu Hilfe eilte. Man brachte ihn auf sein Zimmer. Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode».

18. Thomas Mann II

Per Thomas Mann la fine del vecchio ordine politico, determinata dalla sconfitta della Germania e dell'Austria-Ungheria al termine della Prima guerra mondiale, significa l'inizio di un lungo percorso di ripensamento delle proprie categorie culturali. Dopo la fase giovanile, coincisa con *I Buddenbrook* e le prime raccolte di racconti, Thomas Mann aveva continuato a interessarsi del suo tema principale, ovvero il problema del rapporto tra sfera dell'arte e sfera della vita. Anche nel suo secondo romanzo *Königliche Hoheit* (Altezza reale, 1909) si dimostra la centralità di questo tema, sebbene in apparenza la sua storia e i suoi personaggi ne siano lontani. Il protagonista è il principe Karl Heinrich, sovrano di uno staterello tedesco in bancarotta, che riesce a sollevare le finanze grazie al matrimonio con la figlia del miliardario Imma Spoelmann. La trama, che ricorda molte operette di inizio secolo, in realtà nasconde nuovamente il tema dell'artista, in quanto Klaus Heinrich è, nella sua aristocratica solitudine, una variazione degli artisti (o artisti dilettanti) manniani che non riescono ad accedere pienamente alla vita. La forma definitiva del racconto di questo tema, è raggiunta con il racconto *Tod in Venedig* (Morte a Venezia, 1912), che ricapitola gran parte dei motivi del primo Mann. Con questa *summa* della sua opera, Thomas Mann entra adesso in una fase di indecisione riguardo ai progetti da portare avanti. Un nuovo romanzo appena iniziato, *Felix Krull*, viene per il momento abbandonato, mentre si affaccia alla sua mente il progetto di una novella, che faccia da contraltare satirico a *Tod in Venedig*. Questa novella diventerà un testo sempre più ampio, fino a prendere la forma di un romanzo e a diventare *La montagna magica*. Nel progetto, difatti, finiscono per confluire una serie di suggestioni, che interessano Mann nel momento in cui scoppia la guerra. Thomas Mann, che non si era mai interessato alla realtà della politica ma è sempre e solo alla finzione artistica, decide che è arrivato il momento per prendere una posizione precisa. L'occasione è una polemica che scoppia tra lui e il fratello Heinrich intorno al 1914, quando dunque la Guerra era entrata nella sua fase più acuta. Il motivo della polemica tra i due è la posizione che deve assumere l'intellettuale nei confronti del conflitto. Heinrich vede come compito della cultura contribuire alla pace e al progresso. A questo proposito, Heinrich Mann scrive un lungo saggio sulla figura dello scrittore francese Emile Zola, che egli vede come un esempio di intellettuale che si impegna concretamente per gli ideali illuministici della verità e della tolleranza. Il saggio *Zola* esce nel 1915 nella rivista *Die weißen Blätter*, uno degli organi più influenti del pacifismo espressionista. Thomas Mann decide dunque di scrivere una risposta al fratello, nel quale vengano ribaltati i presupposti di partenza di questo saggio. Per Thomas Mann, difatti, il ruolo dell'artista non è quello di intervenire nella realtà, bensì quello di mantenersene in modo aristocratico al di fuori. Dal 1916 in avanti, Thomas Mann elabora questa posizione in un saggio che crescerà a dismisura, pubblicato poi con il titolo di *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico, 1918). Sotto l'impressione del contemporaneo scontro tra civiltà, che si sta svolgendo nei campi di battaglia, Thomas Mann eleva il problema personale della posizione dell'artista a tema generale di natura storica e culturale. Egli, infatti,

vede nella Germania la nazione degli artisti, che in quel momento sta difendendo la propria posizione di aristocratica autonomia rispetto alle tendenze che la stanno accerchiando da ovest e da est. In particolare, la Francia, e con lei il mondo occidentale, sta cercando di imporre sul suolo tedesco l'idea della *Civilisation* illuministica, che corrisponde all'idea del predominio dell'intelletto e la ragione, da cui era nata la Rivoluzione Francese. Secondo Thomas Mann, viceversa, tale concetto è estraneo all'anima tedesca, che viceversa si riconosce nella *Kultur*, ovvero un approccio più istintuale e irrazionale (dunque artistico) alla vita. Alle *Lumières* francesi, Thomas Mann oppone la *Romantik*, unico vero movimento culturale originalmente tedesco. Per dimostrare questa tesi, Thomas Mann chiama in causa le sue tre principali fonti di ispirazione: Arthur Schopenhauer, Richard Wagner e Friedrich Nietzsche, che egli chiama il suo *Dreigestirn* (Il triplice astro), figure di intellettuali tipicamente tedesche, perché avevano sostenuto il distacco aristocratico dalla realtà del mondo (e quindi dalla politica) e avevano richiamato il predominio della componente istintuale e irrazionale su quella intellettuale e razionale. Con *Le considerazioni di un impolitico*, dunque, Thomas Mann prende posizione a favore della guerra, che viene interpretata non come una guerra di aggressione da parte dei tedeschi, ma come una guerra di difesa preventiva rispetto alle tendenze culturali straniere.

Le considerazioni di un impolitico presentano molti aspetti riconducibili all'ideologia conservatrice tedesca del periodo. Ad esempio, il rifiuto della democrazia e della repubblica come forma di governo appartenente alla tradizione occidentale (romana prima, e francese poi) e dunque estranea alla *Kultur* tedesca, viceversa più legata all'aristocrazia spirituale che si incarna nella monarchia. Per questo motivo, destò una grossa sorpresa il discorso che Thomas Mann pronunciò nel 1922 dal titolo *Von deutscher Republik* (Della Repubblica Tedesca), nel quale egli prese partito pubblicamente per la Repubblica di Weimar. Essa segna la "trasformazione in repubblicano" di Thomas Mann, che tuttavia fu talmente repentina da risultare poco chiara. Probabilmente sotto influsso degli eventi del dopoguerra, Thomas Mann applica alla Repubblica di Weimar uno dei concetti chiave che definivano l'elemento culturale tedesco nelle *Betrachtungen*, ovvero la capacità di porsi come mediatore tra gli estremi. Nel saggio questa idea del tedesco come "centro" era applicata al sistema culturale diviso tra Ovest (Francia e Gran Bretagna) ed Est (Russia). Nella sua funzione mediatrice tra impulsi estremistici di sinistra e di destra, la Repubblica di Weimar rispetta dunque il carattere tipicamente tedesco. Gran parte di queste idee confluiranno, come vedremo, nel grande romanzo *Der Zauberberg*, in cui si racconta proprio la vicenda di un tipico rappresentante dell'anima tedesca che si trova in mezzo alle grandi idee culturali del suo tempo. La risposta che dà *Der Zauberberg* a questi problemi non è ancora tuttavia una risposta definitiva. Anche Thomas Mann negli anni Venti, nonostante la vera o presunta "trasformazione in repubblicano", cerca di non prendere immediatamente una posizione univoca, ma di mantenersi ancora nella sua equidistanza aristocratica. Come dimostrano i saggi che egli pubblica in questi anni, egli si sente ancora più vicino alle idee dell'arte e del distacco, rispetto a quelle della vita e dell'impegno attivo. Il "triplice astro" viene lentamente soppiantato dall'identificazione con Goethe, che Mann vede come un'alternativa positiva ai primi, perché nel suo ideale di *Humanitas* classicista Goethe riusciva a dare equilibrio agli aspetti

contrastanti della vita, per cui l'arte non è più sfogo degli istinti ma sancisce il loro superamento nell'armonia. Il crescente pericolo del nazionalsocialismo alla fine degli anni Venti impone a Mann quindi una svolta ancora più decisa in favore degli ideali progressisti e democratici. La crescente preoccupazione di Thomas Mann per la minaccia dei movimenti politici che facevano leva su sentimenti antirazionali e antidemocratici (come appunto il Nazionalsocialismo e anche il Fascismo italiano) appare chiara nel racconto *Mario und der Zauberer* (Mario e il mago, 1930). Mann rielabora qui un'esperienza capitata a lui e alla sua famiglia durante un soggiorno estivo a Forte dei Marmi alcuni anni prima. Nella prima parte del racconto, Mann descrive l'ambiente della località balneare italiana, in cui si manifestano alcuni segni di intolleranza nei confronti degli stranieri, che rovinano l'atmosfera delle vacanze della famiglia. Questa prima parte descrittiva conduce quindi all'episodio centrale, in cui si racconta l'esibizione di un mago, di nome Cipolla, una figura carismatica che oltre che con i suoi numeri, cattura l'attenzione del pubblico attraverso il suo sguardo, l'eloquio e la gestualità. Nel pubblico ci sono anche i bambini dell'io-narrante (dietro il quale si nasconde Thomas Mann), che seguono ammaliati l'esibizione di Cipolla. Il padre, invece, esprime più di una volta la sua impressione negativa. In realtà, Cipolla, come egli si accorge presto, non è un mago, bensì un ipnotizzatore. I suoi numeri consistono principalmente nel far compiere azioni a persone tra il pubblico che normalmente essi non farebbero mai. L'ultima vittima del seduttore e ipnotizzatore è Mario, un cameriere di una gelateria, cui, una volta salito sul palco, Cipolla fa credere di trovarsi di fronte alla ragazza che egli ama. Reso ormai del tutto privo di forza di volontà, Mario è convinto da Cipolla a baciare. A quel punto, Mario si risveglia dall'ipnosi, e, sceso dal palco in preda alla vergogna, tira fuori una pistola e uccide Cipolla. Che Cipolla sia una raffigurazione di Mussolini è un'interpretazione che Thomas Mann ha sempre tenuto aperta, senza mai confermarla. Di certo, la novella tratta il problema più ampio della minaccia di forze che vogliono ricondurre le masse nella sfera dell'irrazionale, privandole della facoltà di giudicare in modo autonomo. La novella voleva essere un avvertimento ai concittadini tedeschi, che rischiavano di scivolare nella barbarie seguendo la seduzione di Hitler e del Nazionalsocialismo. Sebbene non si sia rivelato efficace in questo senso, *Mario e il Mago* rappresenta un'interessante analisi dei rapporti tra la personalità carismatica e le masse, nei quali la prima impone con la seduzione la propria volontà alle seconde.

Der Zauberberg

Der Zauberberg (La montagna incantata, tradotto anche come La montagna magica, 1924) nasce, come già era successo nel caso dei *Buddenbrook*, come testo breve, dovendo diventare una novella che sarebbe stata un pendant umoristico alla tragedia di *Tod in Venedig*. La prima concezione risale al 1913, ed è basata su un ricordo autobiografico di una visita a un sanatorio svizzero, nel quale Thomas Mann si era recato per accompagnare la moglie. La guerra iniziata nel 1914 fornisce in seguito lo spunto per il finale, in quanto il suo inizio avrebbe dovuto porre fine a una situazione di stasi nel testo. Come detto in precedenza, la guerra comporta per Thomas Mann anche una riflessione sulle proprie categorie di pensiero. Già nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* c'era stato un passaggio dalla dimensione individuale, alla quale in precedenza si era rivolto in modo esclusivo l'interesse di

Thomas Mann, a quella collettiva. Vale a dire, il dilemma arte e vita, che aveva fatto crollare molti protagonisti della narrativa manniana, fino ad arrivare a Gustav von Aschenbach di *Tod in Venedig*, viene elevato a una dimensione che si potrebbe definire di scontro geopolitico. La sua trasposizione in senso letterario richiederà un respiro narrativo più ampio di una semplice novella. La costellazione iniziale vede come protagonista un giovanotto che si reca in visita in un sanatorio sulle Alpi Svizzere e lì ci rimane per sette anni, fino a che non scoppia la guerra. Questa costellazione viene ampliata con un accumulo di materiali, in gran parte risalenti alle riflessioni che agitano il pensiero di Mann in quegli anni, sempre più deciso a diventare, da "impolitico" ed estraneo alle grandi questioni del suo tempo, un suo interprete. Per questo motivo, la vicenda di Hans Castorp (questo il nome del giovane protagonista) diventa esemplare, ritraendo l'anima tedesca attraverso una figura che deve essere il più possibile quella di un personaggio comune, che rimane prigioniero delle grandi correnti culturali del suo tempo. Al tempo stesso, il romanzo vuole essere anche la ricostruzione di un'epoca e di una società cui la Guerra aveva posto irrimediabilmente fine. L'ambiente del sanatorio si configura come luogo cosmopolita dove si riunisce l'aristocrazia e l'alta borghesia europea, e che è segnato dalla presenza della malattia e della morte; dall'altro, la sua posizione in alta montagna, garantisce un completo isolamento dalle questioni di tutti i giorni e della politica, fino a che questo mondo non viene travolto con l'inizio della guerra. Il romanzo inizia con la descrizione dell'arrivo di Hans Castorp, ingegnere di 23 anni, nel sanatorio Berghof, a Davos, sulle Alpi Svizzere, dove si reca per fare visita al cugino Joachim Ziemßen. Castorp prevede di rimanerci per tre settimane, ma al termine di queste, mentre ha modo di conoscere le persone e le condizioni di vita nel sanatorio, egli si ammala improvvisamente, per cui viene ricoverato nello stesso sanatorio. Come si evince chiaramente, la malattia di Castorp non è casuale; egli subisce il suo fascino alla vista dei malati che soggiornano al Berghof, e soprattutto è attirato dall'occasione che gli si presenta di lasciare la vita "nella pianura", ovvero la vita borghese regolata dal lavoro. Castorp soggiace infatti al fascino dell'ozio e del tempo che non passa tipico del Berghof, nel quale gli ospiti conducono una vita apparentemente idilliaca: mangiano insieme in grandi sale dove è possibile godere della compagnia esclusiva di persone provenienti da ogni angolo d'Europa, e si riposano su delle comode sdraio (l'unico vero e proprio metodo di cura che viene somministrato). Castorp non si accorge, o finge di non accorgersi, che questa atmosfera idilliaca sia anticipazione della morte, come dimostrano le slitte che portano a valle i malati di tubercolosi deceduti al Berghof. Per Castorp, la malattia diventa anche l'occasione per approfondire gli studi e gli interessi abbandonati in nome della sua professione. Egli approfitta dei lunghi riposi sulla sedia a sdraio per leggere i volumi di medicina e biologia che sono a disposizione nella biblioteca del sanatorio. Il risultato di questi studi è l'acquisizione della consapevolezza che la linea che separa la vita dalla morte, l'organico dall'inorganico, è molto sottile, e che le due dimensioni possono addirittura essere confuse tra di loro. Con la visione delle sue radiografie, che gli schiudono il suo corpo dall'interno, questa intuizione diventa conoscenza visibile: «Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist, und wovon auch er niemals gedacht hatte, daß ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab. Das spätere Geschäft der Verwesung sah er vorweggenommen durch die Kraft des Lichtes, das Fleisch, worin er

wandelte, zersetzt, vertilgt, zu nichtigem Nebel gelöst, und darin das kleinlich gedrechselte Skelett seiner rechten Hand, um deren oberes Ringfingerglied sein Siegelring, vom Großvater her ihm vermacht, schwarz und lose schwebte» (Trad. it: „E Castorp vide ciò che doveva pur aspettarsi di vedere, ma a rigore non spetta agli uomini, ed egli stesso non aveva mai pensato che gli sarebbe stato concesso: gettò uno sguardo nella propria tomba. Vide in anticipo, grazie alla potenza della luce, la futura opera della decomposizione, la carne, che lo rivestiva, dissolta, distrutta, sciolta in una nebbia evanescente, e dentro a questa lo scheletro della sua destra finemente tornito, dove intorno alla falange dell'anulare era sospeso, nero e isolato, il suo anello col sigillo, ereditato dal nonno».)

Oltre agli studi da autodidatta, un'altra occupazione di Castorp sono le sue conversazioni con gli altri ospiti del sanatorio, in particolare con Ludovico Settembrini, un intellettuale italiano, che si prende cura di Hans e che cerca di distoglierlo in ogni modo dalla "simpatia con la morte" da cui il giovane è visibilmente affetto. Settembrini è una figura che, all'interno del romanzo, rispecchia in modo evidente il sistema di opposizioni storico-culturali che Mann aveva utilizzato nelle *Considerazione di un impolitico*. Egli è difatti il rappresentante della mentalità occidentale, che privilegia i valori della civiltà (Zivilisation), dell'illuminismo e della ragione. Per questo, egli cerca di convincere con i suoi discorsi il giovane amico a non farsi sedurre eccessivamente dalla malattia e dalla morte. Settembrini, infatti, avverte Castorp fin dal loro primo incontro di non restare nel sanatorio, e lo incoraggia a tornarsene alla sua professione in pianura. Castorp ascolta attentamente le parole di Settembrini, ne apprezza il contenuto e la rettitudine morale, ma non si lascia convincere fino in fondo. Proprio l'incontro con Settembrini fa emergere la caratteristica di Castorp di essere rappresentante medio dell'elemento tedesco. Egli infatti si ritrae sempre nella contemplazione e nel fascino della morte, mediata ad esempio dalla forma dell'arte e in particolare della musica. L'opera di convincimento di Settembrini è del resto vanificata, o quanto meno messa in difficoltà da altre due figure. La prima è Clawdia Chauchat, una donna russa che Castorp nota una sera nel ristorante del Berghof per il suo comportamento trascurato che ne denotano una mancanza di attenzione per le regole della buona educazione. Castorp se ne sente attratto senza in un primo momento sapere perché. Saranno alcuni sogni a rivelargli che nelle fattezze di Clawdia (in particolare negli occhi e negli zigomi pronunciati) egli riconosce l'immagine di Pribislav Hippe, un suo compagno di scuola di cui egli era innamorato. Durante un ballo in maschera, modellato sulla *Notte di Valpurga* del Faust di Goethe, Clawdia e Hans si mettono a parlare in francese, e i due passano la notte insieme. Il giorno dopo, Clawdia scappa dal Berghof senza dare un motivo, e soltanto molti anni dopo vi tornerà in compagnia del suo nuovo compagno Mynheer Peepkorn. In quanto russa, Clawdia Chauchat incarna il principio orientale, ed è dunque uno degli opposti di Settembrini. Rispetto all'imperativo etico di quest'ultimo, di mettere davanti a tutto l'ideale di equilibrio e di ragione, ella rappresenta invece la mancanza di forma, (che si esprime nella sua trascuratezza delle regole formali della convivenza), l'eros, il mistero. Complementare in questo senso a Clawdia, è Leo Naphta, il personaggio che, circa dalla metà del romanzo in poi, diventa il principale avversario polemico di Settembrini. Anche egli è originario dell'Europa orientale, sebbene la sua qualifica di gesuita ne fa anche un rappresentante di un altro complesso del romanzo, quello spagnolo che sta a significare la religione che diventa un eccesso di forma che mortifica la vita. Nell'ideologia di Naphta si

confondono del resto vari livelli culturali: è al tempo stesso un rivoluzionario con idee comuniste ma anche un conservatore oscurantista che vuole ristabilire un ordine politico e religioso di tipo medievale, al punto da predicare il caos e la morte come idea di rigenerazione sociale. Per questo è ritenuto pericoloso da Settembrini per Castorp, il quale assiste per lo più silenzioso ai duelli verbali tra l'umanista e l'oscurantista, che finiscono con un duello vero e proprio a colpi di pistola, durante il quale Settembrini spara in aria e Naphta si suicida.

Castorp, buono e semplice tedesco, si trova in mezzo a questo campo di forze contrastanti, senza decidere da parte stare. In uno dei capitoli centrali, intitolato *Schnee* (Neve), egli si perde nel paesaggio innevato delle montagne (il bianco della neve simboleggia l'indeterminatezza della morte). Sotto effetto del liquore che beve per scaldarsi, egli si addormenta e fa un sogno in cui gli si rivela un paesaggio assolato e tropicale dove sono presenti alcuni ragazzi. Tale paesaggio raffigura il polo della vita, verso il quale Castorp vorrebbe avvicinarsi. Uno dei ragazzi, però, gli fa segno di allontanarsi perché egli non è ammesso in quel luogo. Risvegliatosi, Castorp esprime il proposito di rifiutare per sempre la morte: «Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.» (Trad. it. „Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri.”) Tale proposito resterà tuttavia lettera morta. Castorp non lascerà il Berghof, mentre i suoi compagni di avventura muoiono a uno a uno, a cominciare dal cugino Joachim Ziemßen. Sarà l'inizio della guerra a strapparli da lì dopo sette anni, per trascinarlo nelle trincee in mezzo al fuoco della battaglia.