



Mario Rubino
Germanisti per caso
Saggi e pareri

Postfazione di Piero Violante

inTRASFORMAZIONE

Nella foto dall'Archivio Mondadori di ©Federico Patellani (1911-1977): Thomas Mann ospite di Arnaldo Mondadori a Villa Meina sul Lago Maggiore dal 30 luglio al 2 agosto 1947. Da sinistra: Lavinia Mazzucchetti, Arnaldo Mondadori, Thomas Mann, Alberto Mondadori. ¹

¹ Non essendo riuscita in tempo a contattare i titolari del ©, la rivista è disponibile a regolare eventuali pendenze con gli aventi diritto.

Mario Rubino
Germanisti per caso
Saggi e pareri
Postfazione di Piero Violante

INDICE

SAGGI

1. Germanisti per caso ovvero Thomas Mann per noi
2. Luigi Rognoni e la cultura di lingua tedesca
3. Come Wagner riuscì a rimuovere Heine rielaborando *Der Fliegende Holländer*
4. Sizilien in der zeitgenössischen deutschen Literatur: Wandlungen eines Mythos
5. "Ich packe meine Bibliothek aus"
6. *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*

PARERI DI LETTURA PER SELLERIO EDITORE

SAGGI**1.****Germanisti per caso ovvero Thomas Mann per noi²**

All'inizio degli anni Sessanta cominciammo a partire per la Germania.

A intervalli più o meno regolari, con ostinata baldanza, affrontavamo l'estenuante viaggio ferroviario, come una sfida alla nostra insularità mediterranea. E dopo trenta o quaranta ore di treno raggiungevamo corsi estivi o fortunosi *jobs*, efficientissime case dello studente o stanze in famiglia un po' vecchiotte: l'importante era esserci stati, aver visto quei posti con i propri occhi, aver raccolto qualche incontro o qualche esperienza in mezzo a quella gente che forse amavamo e che un po' odiavamo, ma che di sicuro ci affascinava.

Come i focolosi catanesi di Brancati o i vitelloni riminesi di Fellini avevano favoleggiato di via Veneto, di Rosati e di Villa Borghese, qualcuno di noi, d'inverno, ai tavoli dei caffè o ciondolando per le vie barocche dalle parti della vecchia Università, era capace di commuoversi parlando dell'Unter den Linden, di Kranzler o dello Englischer Garten. Un insperato argomento per i sostenitori dell'idea di Progresso. Certuni, prima di noi, non si erano sentiti propriamente intellettuali se non dopo aver trangugiato un debito numero di *cassis* e di *infusions* ai *Deux Magots* o al *Café de Flore*; altri, dopo di noi, avrebbero strabiliato per Carnaby Street e per Hyde Park; oggi, magari, è sufficiente ma necessaria una puntata dalle parti di Silicon Valley o della *Big Apple*, meglio se coronata da un qualche *master*... Il Progresso, a quanto pare, non si arresta, almeno in senso geografico e voli charter permettendo.

Alcuni di noi, comunque, fra l'esame di maturità e quello di laurea si scoprirono germanofili.

Contro ogni previsione: per forza di cose anagrafiche lo Spirito del Quantacinque aveva aleggiato sulle nostre culle ed aveva accompagnato con vigilanza democratica i nostri primi passi; adolescenti, avevamo già letto "tutti" gli americani, o almeno tutti quelli del catalogo Usis; avevamo costeggiato Vittorini, Quasimodo, Alvaro e Brancati; avevamo virato, dopo i primi scandagli, al largo di Moravia, Silone e Pratolini; ed eravamo approdati a Pavese. Il *Mestiere di vivere* era stato il nostro *Werther*, responsabile di provvide lavande gastriche e di improvvide sviste nel pulire vecchie pistole di famiglia. Ogni cosa lasciava immaginare un roseo futuro nazional-popolare, tutto questione meridionale e *madeleines* maremmano-ferraresi. E invece, all'inizio degli anni Sessanta, cominciammo a fare gite a Chiasso e un po' più in là. Anzi che Proust, a un certo punto, avevamo preso a frequentare Thomas Mann: e la cosa avrebbe lasciato il segno.

Il primo approccio, per i più, era stato *Tonio Kröger*; per qualcuno *Padrone e cane* o *Tristano*, cinquanta lire cadauno nella Bur, lo spartano pronto soccorso grigio perla per lettori squattrinati. Ma poi erano venuti *Buddenbrook*, *Montagna incantata*, *Altezza reale*, *Carlotta a Weimar*, *L'eletto*, e infine *Doktor Faustus*; e, da ultimo, ripreso un po' di fiato, *Giuseppe e i suoi fratelli*. Già prima della laurea la maggior parte di noi, specie in presenza dell'altro sesso, dava per terminata la lettura dell'*opera omnia* edizione Mondadori. Ci sarà stato del vero. Certo, qualcuno barava.

Fu così che diventammo germanofili. Il nostro fidato archivio di stereotipi sulla tedeschità, largamente rifornito da *Roma città aperta*, *Achtung, banditi!* *Notte e nebbia*, era stato messo in

²Publicato in: *À la croisée des chemins. Miscellanea di studi per Anna Maria Rubino*, a cura di A. Brudo e L. Grasso, Fasano, Schena 2006, 401-407.

malsicuro disordine dall'ingresso dei personaggi manniani. Fra la foto segnaletica di una spietata e gelida SS e quella di una bieca e miserabile kapò si erano venute ad inserire altre figure indelebili, persistentemente ribattute com'erano dall'ostinata percussione del *leitmotiv*: Adrian Leverkühn con «lo sguardo velato, indizio del suo mal di capo»; Hanno Buddenbrook con «i morbidi capelli castani arricciolati sulle tempie»; Hans Castorp con «la bocca aperta e la testa reclinata su una spalla e gli occhi arrossati»; o Tonio Kröger, anch'egli «con la testa inclinata da un lato», che «se ne va negligenemente e irregolarmente, fischiando».

Erano loro, i loro affini, che cercavamo nelle nostre gite a Chiasso e un po' più in là. Quel grasso bavarese nella birreria di Monaco – non poteva essere un discendente di Alois Permaneder? È quel tizio che c'era stato seduto di fronte in treno, con l'aria da «poppante putrefatto», sembrava proprio Detlev Spinell. È quel professore del *Ferienkurs* dal «naso forte e nobilmente aquilino» – era Gustav Mahler o Gustav von Aschenbach? E quante clonazioni di «Ingeborg-Holm-la-bionda-Inge» ci è sembrato di scorgere alla tavola di mense studentesche, alla fermata dell'autobus o per i viali di un parco? Ma c'era sempre un Hans Hansen nei paraggi, e, tutt'al più, rimediavamo uno scampolo di stentata conversazione con la solita Maddalena Vermehren di ripiego. Certe identificazioni hanno il loro prezzo.

E poi, in realtà, quella che cercavamo era un'altra: era Madame Chauchat, era Clavdia, anche se Settembrini ci aveva messo in guardia da Lilith. Clavdia però non l'abbiamo mai incontrata. Madame Chauchat non abitava più lì, e il suo modello era scomparso, forse in qualche fossa comune tra la Volinia e i Masuri.

Sulle prime, dunque, l'opera di Thomas Mann fu per noi come un grande catalogo fisiognomico, che tanto più c'incuriosiva quanto meno eravamo in confidenza con gli espedienti della grande letteratura ottocentesca. Il fluente e dilungato fraseggiare, increspato di sinonimi e di apposizioni, fra i saldi argini di un calcolatissimo progetto narrativo, magari rinforzato da una «cornice», componevano un paesaggio maestoso ai nostri occhi che conoscevano soltanto i magri rigagnoli dei *Quarantanove racconti* e le siccità vittoriniane di ritorno. I *leitmotiv*, i simboli ambigui, le cifre da sciogliere con «romanzi di romanzi», erano spezie e aromi nuovissimi che stuzzicavano e stimolavano i nostri palati quasi intorpiditi dal *fast food* consumato per anni nel *drugstore* neorealista. Che con la culinaria in letteratura bisognava andarci cauti l'avremmo scoperto, grazie a Brecht, solo qualche anno dopo, quando però, ormai, ancora un po' ed Enzensberger, chiamato a consulto, la letteratura medesima, *tout court*, l'avrebbe data già per spacciata. A quei tempi, all'inizio degli anni Sessanta, la culinaria manniana godeva invece dell'avallo di due autorevolissimi istituti di credito politico: Lukács e Cases ci garantivano che l'autore del *Doktor Faustus* era «la più alta espressione del realismo critico borghese», tanto grande da «superare i limiti della propria classe di appartenenza». Ci si poteva fidare.

Pertanto, con licenza dei superiori ideologi, prendemmo a frequentare zelanti il salotto di casa Mann, attratti dal suo fascino discreto. Là, nelle opere di questo «borghese sviato», c'era modo di incontrare buona parte della cultura europea: Goethe e Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, Adorno e Kerényi, Bourget e Dostoevskij, Lukács e Schönberg, Freud e Gide. Robert Musil, il concorrente sfortunato, scrisse che certi romanzi del collega gli sembravano un «gran ventre di pescecanne», e alludeva alle rimasticature di roba altrui. Ma a noi andava bene anche così. Di solito, infatti, dopo le prime presentazioni, i rapporti con gli ospiti di quel salotto, a poco a poco, si facevano più diretti, si approfondivano, ci si trovava anche altrove... E non furono pochi quelli di noi che dal salotto manniano si trasferirono in pianta stabile al «Grand Hôtel de l'Abîme», su quell'Alpe dello Spirito, resa così confortevole dai maestri albergatori francofortesi, anche perché, in fondo, nella sua distaccata superiorità, somigliava tanto al *Berghof* di Davos.

Si potrebbe obiettare che certa gente, prima o poi, la si sarebbe incontrata e conosciuta anche per altre vie... tanto stava sempre in giro. E però, non sarebbe stata la stessa cosa. In quel salotto gli ospiti, risentendo certo dell'atmosfera creata dal padrone di casa, prendevano un contegno, si atteggiavano in un modo che li rendeva partecipi di una tradizione, quella grande dell'Europa liberale e della sua borghesia «sviata» alla ricerca, fra mille contraddizioni, di un nuovo umanesimo. Nessuno vorrà negare che lo Schopenhauer presentato da Mann avesse maniere ben più urbane dell'acrimonioso nichilista chiamato in causa da tutti i posteri antihegeliani; e che quel Nietzsche incontrato in mezzo a Gustav von Aschenbach ed Adrian Leverkühn si esprimesse in un tono ben più intellegibile e profondo che nei balbettii allusivi di tanta pubblicistica prima debilitata e poi decostruita. Thomas Mann fu quindi per noi l'ultimo solido ponte, ancora su eleganti arcate di ghisa ben modellata, verso la tradizione ottocentesca; l'ultimo treno transeuropeo, come l'Orient Express ricco di *comfort* artigianale e di seducenti avventure, attraverso l'accidentata geografia di una civiltà che il terremoto dell'ultima guerra mondiale avrebbe poi sconvolto. Alle generazioni venute dopo la scossa di assestamento del Sessantotto lo spirito dei tempi avrebbe offerto soltanto i prevedibili *inclusive tours* dei convegni rivisitanti e le fragili e pericolanti passerelle fatte di saggi intrecciati dall'aspirante, ma già supponente, cattedratico di turno, nelle quali, non a caso, per la cultura tedesca si sarebbe fatto ricorso soprattutto al *kit do-it-yourself* Hölderlin-Rilke-Kafka, con tante in-volute ri-flessioni heideggeristiche. Un Ottocento zeppo di *optional* deboli, chiavi in mano, ma predestinato ad una rapida svalutazione sul mercato dell'usato.

Thomas Mann morì nel 1955. Avevamo, mediamente, dieci anni e, com'è ovvio, anche l'Ottocento era più vicino. Oggi nessuno si avventurerebbe più per quel bel ponte manniano, che, fra l'altro, dopo la pubblicazione dei *Tagebücher* ed il molto zelo dei biografi, ha cominciato a mandare qualche scricchiolio. Di Mann, negli anni Settanta, si continuò a parlare sempre meno. L'ultimo guizzo si ebbe nel 1971 col viscontiano *Morte a Venezia*, ma era già compassionevole riflusso, del regista e del pubblico. Serenus Zeitblom, il narratore fuori campo del *Faustus*, era diventato talmente sconosciuto che si tornò ad ammirare, nel 1980, la trovata "Adso da Melk" e l'originale vena creativa del suo "inventore" Umberto Eco.

Ma non c'è granché di cui stupirsi. Si sa che nella Repubblica delle Lettere, da sempre, specie nella generazione immediatamente susseguente, *pro captu lectoris habent sua fata libelli*. Intorno al 1875 Theodor Fontane trovava «raccapriccianti» gli esametri di Goethe, «scarsamente plastici» i personaggi dei suoi romanzi e, in generale, del tutto artificioso il modo in cui li faceva parlare. E, tanto per non smentire questo costume letterario, quando, circa trent'anni fa, un *magazine* chiese ai più famosi scrittori tedeschi d'allora in che misura fossero stati influenzati da Thomas Mann, tutti quanti, Günter Grass in testa, negarono di poterlo o di volerlo considerare un modello. Anzi, a infamante conferma di quanto si possa cadere in basso presso i colleghi immediatamente posteriori, un solo romanziere si dichiarò discepolo dell'autore dei *Buddenbrook*: si trattava però di Johannes Mario Simmel, che, di qua dalle Alpi, avrebbe rappresentato una via di mezzo fra Alberto Bevilacqua e Isabella Bossi Fedrigotti.

Nello scorso agosto 2005, ricorrendo il cinquantesimo anniversario della morte, la Germania ha riservato a Mann gli onori che toccano ai connazionali più illustri. Nella *Marienkirche* di Lubecca, poco distante dal *Buddenbrookhaus*, la casa della famiglia Mann da tempo trasformata in museo, il Presidente della Repubblica Federale ha ascoltato il discorso commemorativo pronunciato da Marcel Reich-Ranicki, l'attuale pontefice massimo della critica letteraria tedesca. Ranicki, pur non tacendo dell'oblio in cui la narrativa di Thomas Mann era andata scivolando negli ultimi decenni del secolo scorso, ha tenuto a sottolineare come nei primi anni del nuovo millennio le vendite delle edizioni manniane abbiano avuto una brusca impennata, dovuta in gran parte – il critico ha dovuto

ammetterlo – al successo di una fortunata serie televisiva sulla famiglia Mann, mandata in onda dal Westdeutscher Rundfunk nel 2001. Forse Thomas Mann, e senza dubbio il suo editore – può farne fede l'inopinata ressa di pur rispettabilissimi letterati postulanti i due minuti di melensa botta e risposta al Maurizio-Costanzo-Show – sarebbero stati contenti anche così. Chissà.

E in Italia? In fin dei conti il tempo, come al solito, è stato galantuomo. Le traduzioni delle opere di Thomas Mann sono ancora tutte in catalogo e disponibili. È dato che le case editrici, malgrado certi sgradevoli equivoci, sono tutt'altro che degli enti per la diffusione della cultura ad ogni costo, vorrà dire che i romanzi e i racconti manniani continuano a venderli. Dopo un circuito di mezzo secolo, un traguardo di tutto rispetto, se si considera che, non ostante il Nobel ottenuto nel 1929, Thomas Mann, fra gli anni Trenta e i Sessanta, partiva sì in *pole position*, ma perfettamente affiancato da romanzieri oggi del tutto dimenticati, e quindi scomparsi dai cataloghi, come Lion Feuchtwanger, Jakob Wassermann, Hans Carossa, Hans Fallada o Alfred Neumann.

Per alcuni di noi docenti, d'altro canto, *Tonio Kröger* o *Morte a Venezia* sono inamovibili dal canone dei programmi di letteratura tedesca del Novecento. Piccoli semi gettati nella speranza – *si le grain meurt* – di una lettura libera e volontaria, da parte di qualche utente *rétro*, di *Buddenbrook*, *Montagna incantata* o *Doctor Faustus*, i romanzi più lunghi, stroncati invece, *erga omnes*, dall'occhiuta e perentoria alchimia posologica dei Cfu, che, come s'è avuto modo di constatare, non fa prigionieri.

2.

Luigi Rognoni e la cultura di lingua tedesca³

Widerstrebendes Prinzip, *Ichgefühl*, *Lebenswelt*... furono alcune delle espressioni tedesche che mi divennero ben presto familiari appena immatricolato a Lettere, A.A. 1960-61. Non ricorrevano, beninteso, al corso di Letteratura tedesca, che pure avevo cominciato a frequentare, ma a quello di Storia della musica. Anzi, era proprio dopo le prime lezioni di Storia della musica che ero tornato in segreteria di facoltà per modificare il piano di studi, indicando come complementare del primo anno non più Lingua e letteratura inglese ma Lingua e letteratura tedesca.

Di là da una minuscola scrivania, posta fra il piccolo mobile di un radiogrammofono ed un pianoforte verticale, in una angusta cameretta dalle parti dell'economato della cosiddetta università centrale, quelle espressioni tedesche, mentre parlava della sinfonia romantica, le intercalava al suo torrentizio discorrere, non privo di qualche inflessione meneghina, un giovane professore (aveva, in fin dei conti, vent'anni meno di quanti ne ho io adesso): era Luigi Rognoni. La frequenza di quel primo corso di lezioni e poi quella dei tre corsi seguenti (il completamento del genere sinfonico, e i due wagneriani sul *Nibelungenring* e sulla triade finale *Tristan-Meistersinger-Parsifal*) avrebbero avuto conseguenze decisive per l'indirizzo dei miei studi. Arrivato all'università incerto se specializzarmi in italianistica oppure in storia dell'arte, ne venni fuori germanista. Ora, se la didattica di un musicologo, seppur *sui generis* come fu Rognoni, esercitò un tale potere di dirottamento verso la cultura di lingua tedesca, vorrà ben dire che la germanistica aveva un ruolo per nulla secondario in quello che una volta si sarebbe chiamato "il suo magistero".

Di fatto il retroterra culturale di Rognoni era estremamente composito. Nella memoria dell'ex allievo quella cameretta dalle parti dell'economato si affolla dei più disparati personaggi, il cui nome senti lì per la prima volta: da Walter Benjamin a Francis Picabia, da

³ Pubblicato in: *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, a cura di Pietro Misuraca, Archivio sonoro siciliano n.7, Regione siciliana 2010, vol. I, pp.183-191.

Karol Kerényi a Erik Satie, da Erwin Piscator a Wilhelm Reich, ad Alma Mahler, a Sándor Ferenczi, su su (avrebbe detto Rognoni) fino a quelli ritrasmessi in presa diretta, in tempo reale per così dire, dai dibattiti che si andavano accendendo in quel torno di tempo nel capoluogo lombardo: Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes. Come si vede, c'era anche una forte componente francese e, oltre alle già citate espressioni tedesche, Altrettanto familiari mi divennero ricorrenti formule francofone come *le passé qui ne passe pas*, *durée réelle* o *de la musique avant toute chose*.

La Germania però esercitò un richiamo maggiore, forse perché più esotica rispetto alla Francia, forse perché ancora avvolta nelle luciferine notti e nebbie del nazismo, forse perché ero uno di quelli che nell'adolescenza avevano cominciato la propria educazione sentimental-letteraria col *Tonio Kröger* di Thomas Mann anziché col *Grande amico* di Alain Fournier.

Non va dimenticato, inoltre, che si era all'inizio degli anni Sessanta e che i personaggi a cui Rognoni faceva riferimento erano gente viva e vegeta oppure scomparsa da uno o due decenni. Un motivo di fascinazione in più per chi aveva lasciato una didattica del liceo che considerava mete finali alquanto azzardate *La sera fiesolana* di D'Annunzio, l'*Aethetica in nuce* di Croce e le cause della Prima guerra mondiale, e si era iscritto in una facoltà di lettere in cui, tra imperversanti tradizioni popolari siciliane e storiografi locali dell'Ottocento, non si assegnavano tesi su Pirandello, mancando una sufficiente sedimentazione della "questione critica", e un giovane libero docente veniva guardato con non poco sospetto per aver scritto una monografia su Salvatore Quasimodo.

Un po' per non fare scomodi conti col proprio passato fascista o qualunquista e un po' per barcamenarsi fra la procella della Guerra fredda in pieno corso, si ricorderà infatti come, specie nel Meridione, la didattica, dal liceo all'università, fosse allora improntata ad una pretesa "obiettività di giudizio", che, con opportuna assimilazione dell'idea di segreto di stato, legittimava il silenzio su tutto quanto non fosse avvenuto almeno cinquant'anni prima.

La prima metà del Novecento, appena conclusasi, era invece la dimensione storico-culturale in cui Rognoni sembrava muoversi più a suo agio, non tanto per i temi immediati della didattica – che potevano anche essere settecenteschi o ottocenteschi – quanto piuttosto per il continuo mettere quegli stessi temi in una prospettiva che non mancava mai di approdare agli esiti della loro evoluzione nei tempi a noi contemporanei. E, circa la sua visione delle vicende artistiche europee di quei primi cinquant'anni del secolo XX, non era difficile percepire come vi permanesse costante una dialettica fra l'«oggettivismo» di un «ideale equilibrio formale», prevalente «nel clima "europeistico" della Parigi di Satie e di Cocteau, di Apollinaire e di Picasso» da una parte e, dall'altra parte, il «soggettivismo, erede della turbata ed accesa tradizione romantica» in azione «nei centri culturali ed artistici di Vienna e di Berlino»⁴. Già nelle giovanili conversazioni *Profili e immagini del cinema muto*, trasmesse da Radio Milano nel 1946, e poi raccolte in un pionieristico volume del 1952,

⁴ L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino 1966, pp. 3 sg. Cfr. anche una formulazione più drastica di tale divario contenuta nel testo dattiloscritto di un intervento dal titolo *Resistenza dodecafonica*, redatto per una trasmissione di Radio Stoccarda, *Die andere Achse. Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Widerstand gegen den Faschismus*, andata in onda il 3 dicembre 1962: «Nel secondo dopoguerra ci si accorse improvvisamente che di tutta l'esperienza "europeistica" e "neoclassica" parigina non era rimasta che l'amarezza della disfatta e il vuoto di un formalismo intellettualistico, il quale per negare i contenuti del postromanticismo (e dell'impressionismo interpretato come una conseguenza diretta) aveva finito col negare *tout court* all'arte musicale qualsiasi contenuto espressivo, cioè umano, mentre i musicisti usciti dall'esperienza dell'espressionismo tedesco avevano seguito la strada opposta, avevano cioè affermato, contro ogni "oggettivismo", la "soggettività" di ogni linguaggio artistico». (ARo, XVII/101). I testi della trasmissione, alla quale avevano partecipato con loro interventi anche G. C. Argan, R. Cantoni, E. Castellani e L. Mazzucchetti, furono poi raccolti e pubblicati nel volume *Die andere Achse. Italienische Resistenz und geistiges Deutschland* [L'altro asse. Resistenza italiana e cultura tedesca], Claassen, Hamburg 1964.

affiora tale contrapposizione fra le connotazioni più recenti assunte dai mezzi espressivi in Francia e in Germania, con una evidente opzione per gli sviluppi tedeschi: «[In Germania e in Austria] l'individualità dell'artista, anziché ricercare (come a Parigi) un equilibrio oggettivo nei rapporti formali, nell'affermazione di un estetismo sensibile all'esperienza impressionista e simbolista, si immerge a capofitto nel più profondo intimo della coscienza soggettiva, in una disperata ribellione ad ogni valore tradizionale della vita: l'arte diviene un grido improvviso e immediato, profondamente umano, che l'"espressionista" lancia in un'atmosfera di sfacelo, allucinata e macabra»⁵.

L'attento e precoce interesse a ciò che andava succedendo in Germania è documentato, fra l'altro, da un lungo articolo che Rognoni, appena ventunenne, scrisse per il quotidiano milanese "L'Ambrosiano", a cui aveva cominciato a collaborare come critico musicale. Nell'articolo, informatissimo sui più recenti sviluppi della musica tedesca, si descrive «la lotta di carattere intellettualistico ed estetico, sorta in Germania prima dell'avvento del Terzo Reich, tra un Pfitzner che esalta il "pensiero musicale" contro uno Schönberg, e la sua scuola, che pone il problema della nuova musica dal punto di vista dell'atonalità pura, svelando le nuove possibilità che offre questa vera metafisica dei suoni». E, dopo aver violentemente deprecato le direttive antisemite e antimoderniste del «dr. Goebbels» in ambito artistico, si conclude ridicolizzando il «monte di cartone» della pseudocultura hitleriana, su cui «il Führer ha posto in cima, incoccardati e in perfetta divisa nazista con la grossa croce uncinata, Riccardo Strauss e Hans Pfitzner»⁶. Di una così accesa passione del giovane Rognoni per l'Espressionismo musicale ci resta, d'altro canto, anche l'affettuosa testimonianza, a più di quarant'anni di distanza, di un ex compagno di scuola, Giancarlo Vigorelli: «Rognoni ed io sedevamo nello stesso banco, in terza liceo, e il più delle volte eravamo sbattuti fuori di classe, io perché leggevo sottobanco libri francesi "proibiti", lui perché si metteva davanti alcuni spartiti proprio di musica espressionista o dodecafonica, eseguendola a ripercussione sulle assicelle e suscitando, trasognato, un pandemonio»⁷.

Va qui ricordato come l'attenzione all'Espressionismo fosse un fenomeno tutt'altro che diffuso nell'Italia degli anni Trenta. Lo descrive assai bene Lavinia Mazzucchetti in un suo saggio del 1964: «Furono pochissimi gli italiani che affrontarono, conobbero e compresero l'espressionismo in contemporaneità. Non ci fu nessuno che all'espressionismo si accostò con animo fraterno, da compagno di lotta. [...] Non che mancassero anche fra noi cisalpini un paio di cacciatori subacquei che preferirono tuffarsi nella Sprea invece che nella solita Senna. Ma rimasero isolati. [...] Fu con grata sorpresa e calda comprensione che a Milano, nell'ultimo non dimenticabile periodo della resistenza, io ascoltai i propositi e le speranze del gruppo di Paolo Grassi, Bruno Revel, Luigi Rognoni, Emilio Castellani, Giorgio Strehler ed altri, i sogni concretati poi dalla piccola tenace impresa editoriale Rosa e Ballo. Quei trentenni impazienti di attuare il proprio *Sturm und Drang* riportavano fuori dalle macerie la nostra giovinezza sconfitta e tendevano istintivamente la mano ai vecchi sodali tedeschi caduti nella prima tappa di una lotta non troppo dissimile»⁸.

Da quel contatto stabilitosi fra Rognoni e la Mazzucchetti «nell'ultimo non dimenticabile periodo della resistenza» si sarebbe sviluppato un intimo sodalizio, che durò fino alla morte di Lavinia nel 1965 e di cui nei faldoni di corrispondenza epistolare dell'archivio restano tracce cospicue. Ad informazione dei non germanisti è forse il caso di menzionare il ruolo assolutamente centrale che la Mazzucchetti occupò nella mediazione della cultura di lingua tedesca in Italia per tutta la prima metà del secolo scorso. «Nata a Milano nel 1889 da due famiglie milanesi» e «allontanata nel 1929 dall'insegnamento universitario per la sua recisa

⁵ L. Rognoni, *Cinema muto. Dalle origini al 1930*, Bianco e Nero editore, Roma 1952, p. 131.

⁶ L. Rognoni, *Vita musicale del Terzo Reich*, in "L'Ambrosiano" 31 gennaio 1935 (ARo, III/51).

⁷ G. Vigorelli, *Lili Marlene fra le ombre*, in "Il Giorno" 2 marzo 1977 (ARo, XXX/26).

⁸ L. Mazzucchetti, *Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia*, in *Cronache e saggi*, a cura di E. e L. Rognoni, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 315 sg.

posizione antifascista»⁹, da quello stesso anno svolse soprattutto un'incessante attività di consulente editoriale e di traduttrice dal tedesco, grazie anche alle conoscenze personali dei principali esponenti della letteratura contemporanea (primi fra tutti Th. Mann, S. Zweig, H. Hesse, E. Wiechert e F. Werfel), con cui aveva via via stretto amicizia durante i suoi soggiorni in Germania. Si deve a lei, fra l'altro, la cura delle prime raccolte italiane delle opere di Th. Mann e di Hesse per la Mondadori e di Goethe per la Sansoni.

C'è da immaginare che la Mazzucchetti abbia assolto anche un ruolo di mediatrice "privata" fra Rognoni e certi aspetti della letteratura germanofona. Pur profondamente imbevuto di cultura tedesca Rognoni, infatti, come confida in una lettera ad Adorno¹⁰, non padroneggiava la lingua di quella cultura tanto da poterla usare, ad esempio, correntemente per iscritto.

Con Rognoni Lavinia Mazzucchetti collaborò alla realizzazione della trasmissione radiofonica dal titolo *Vienna mondo di ieri*, andata in onda la sera dell'8 novembre 1950 sull'appena nato Terzo Programma della Rai, del quale Rognoni era stato tra gli ideatori. La trasmissione, della durata di circa tre ore, s'ispirava – con notevole anticipo rispetto alla moda del mito absburgico, che sarebbe dilagata qualche decennio dopo – ai due "mondi di ieri", a quello di Stefan Zweig, che la Mazzucchetti aveva tradotto nel 1946, e alla raccolta di scritti *Nel crepuscolo di un mondo* di Franz Werfel. Inframmezzati da musiche che andavano da Schubert al *Rosenkavalier*, vi venivano letti, fra l'altro, testi di Hofmannsthal, Altenberg e Vicki Baum, e veniva eseguito l'adattamento radiofonico di *Liebelei* di Schnitzler nella nuova traduzione mazzucchettiana¹¹.

Dodici anni dopo, a sua volta, Rognoni partecipò alla trasmissione *Die andere Achse*, realizzata da Lavinia Mazzucchetti per Radio Stoccarda (vedi n. 1) e in cui ci si proponeva di descrivere «la presenza della cultura tedesca [...] come un innesto vitale nella sprovincializzazione del clima artistico italiano» ovvero «l'"altro asse", una scelta precisa e determinata, atta ad affermare la responsabilità etica dell'artista nella coscienza del tempo»¹².

Nel 1964, infine, la Mazzucchetti, con la già citata (vedi n. 5) comunicazione sul *Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia*, diede un suo contributo al "Convegno internazionale di studi sull'Espressionismo", organizzato da Rognoni in occasione del Maggio musicale fiorentino¹³.

A conclusivo suggello di un così lungo sodalizio toccò a Luigi Rognoni l'eredità del prezioso archivio privato della germanista, il quale, per la sua componente riguardante la vita culturale milanese del fin-di-secolo, è ora inserito con un proprio faldone nello stesso Archivio Rognoni, mentre, per la componente maggiore, riguardante l'attività letteraria della Mazzucchetti, ha trovato la sua destinazione più appropriata presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

In ambito editoriale Rognoni aveva già curato nel 1955 l'edizione italiana della raccolta di saggi *Arte tedesca fra le due guerre* di Waldemar Jollos¹⁴, marito della Mazzucchetti, e di quest'ultima curò poi, nel 1966, il volume postumo *Cronache e saggi*.

⁹ L. Rognoni, *Introduzione*, in L. Mazzucchetti, *Cronache e saggi*, cit., pp. XIII sg.

¹⁰ «L'occasione di poterle scrivere in tedesco (ahimè io non arriverò mai a poterlo fare con disinvoltura) mi è data dalla fedele amica dr. Dora Mitzky. [...] Dora, pure germanista, era intima amica di Lavinia Mazzucchetti, la nostra grande germanista, di cui abbiamo insieme parlato». (Lettera ad Adorno del 22 gennaio 1967, L.18)

¹¹ In archivio si conserva l'intero testo dattiloscritto della trasmissione [ARo, XV/130].

¹² L. Rognoni, *Introduzione*, in L. Mazzucchetti, *Cronache e saggi*, cit., p. XI.

¹³ Cfr. una ricca quantità di materiali relativi al Convegno in ARo, XXIII/100.

¹⁴ W. Jollos, *Arte tedesca fra le due guerre*, con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni, Mondadori, Milano 1955.

Per completare questo rapido quadro di cosa, nell'Archivio, testimoni l'interesse di Rognoni per la cultura tedesca, restano da riportare alcuni materiali, tutti riguardanti l'Espressionismo, il vero fulcro della "germanofilia" rognoniana.

«A cura di Luigi Rognoni con la collaborazione di Giulia Veronesi ed Emilio Castellani» il Terzo Programma Rai mise in onda nel 1952 un ciclo di cinque trasmissioni sull'Espressionismo¹⁵. Una di esse fu dedicata per intero all'adattamento radiofonico, per la regia di Rognoni e di Claudio Fino, della prima traduzione italiana, ad opera di Giulia Veronesi, di *Assassino, speranza della donne*, l'atto unico che Oskar Kokoschka scrisse nel 1907 e che viene normalmente considerato il vero apripista dell'espressionismo teatrale e letterario in genere¹⁶.

Resta anche un copioso materiale relativo al progetto di una trasmissione o forse di uno spettacolo sui testi per *cabaret* di Frank Wedekind¹⁷.

Al 1971 risale la relazione, *Funzione della musica nel teatro di Bertolt Brecht*, tenuta da Rognoni al Convegno internazionale brechtiano che si svolse a Firenze dal 16 al 18 aprile di quell'anno¹⁸.

Mentre, ancora nel 1977, si rese un ulteriore omaggio a quella corrente culturale che tanto profondamente l'aveva permeato, con la regia di un *recital* scenico di testi poetici e drammatici dal titolo *Espressionismo Anni '10*, che Rognoni curò per il Salone Pier Lombardo di Milano¹⁹. Così Giancarlo Vigorelli recensiva lo spettacolo sul quotidiano "Il Giorno": «Sono quasi cinquant'anni che Rognoni frequenta le ombre – poetiche, teatrali, musicali – di Schönberg, di Walden, di Schickele, di Trakl, di Wedekind, di Brecht, di Else Lasker-Schüler, di Toller, di Benn, di Yvan Goll: e qualcuna si è affacciata, come uscisse dal "Gabinetto del dottor Calligari" in versi o in suoni...»²⁰.

Stendendo questa breve nota descrittiva di una specifica componente dell'Archivio, mi è venuto spesso da chiedermi quanto Luigi Rognoni, in fondo, amasse la Germania e i Tedeschi. Fermo restando tutto ciò che ho fin qui scritto, i miei ricordi del Rognoni privato non mi aiutano però a poter testimoniare una sua qualche simpatia per gli usi, i costumi e la mentalità della popolazione a nord delle Alpi. Anzi, nella sua adesione ideale all'Espressionismo di un Wedekind, di un Brecht, di un Toller, si poteva scorgere lo stesso netto rifiuto di ciò che a questi Tedeschi non andava bene della loro Germania: la supina acquiescenza ad ogni autorità, la disumanizzazione dell'individuo da parte dell'ordine statale, e tutti quegli altri fatali esiti di una particolare storia nazionale che avrebbero indotto Kurt Tucholsky ad affermare con amaro sarcasmo che «a causa delle avverse condizioni atmosferiche le rivoluzioni in Germania hanno luogo nell'interiorità». Ma, d'altro canto, è per me indubbio che a tali "rivoluzioni interiori", da quella romantica a quella espressionista, a una tale «ribellione contro ogni valore tradizionale» Luigi Rognoni non cessò mai di ispirarsi nel corso di tutta la sua vita.

3.

Come Wagner riuscì a rimuovere Heine rielaborando *Der Fliegende Holländer*²¹

¹⁵ ARo, XV/35.

¹⁶ ARo, XV/37.

¹⁷ ARo, XXX/55.

¹⁸ ARo, XXIV/196.

¹⁹ ARo, XXX/26.

²⁰ G. Vigorelli, *Libi Marlene fra le ombre*, in "Il Giorno" 2 marzo 1977 (ARo, XXX/26).

²¹ Pubblicato con il titolo *Una nave, una vela rosso sangue*, in: R. Wagner, *L'olandese volante*, a cura di P. Violante, programma di sala del Teatro Massimo, Palermo 2004, pp. 9-16..

Alla base della leggenda dell'Olandese volante non è difficile riconoscere un venerabile archetipo delle riflessioni che gli uomini hanno fatto, sin dalle epoche più remote, sui limiti imposti allo stesso genere umano, sulla colpa costituita dal valicarli e sulla punizione che spetta a chi di tale colpa si macchia.

Volendo invece considerare la leggenda nel suo contenuto specifico, gli avvenimenti storici da cui essa si generò vanno sicuramente ricercati nel contesto dell'esplorazione di un'alternativa marittima alle vie di collegamento terrestri fra Europa ed India sul finire del XV secolo. Le enormi difficoltà incontrate dai primi grandi navigatori nel doppiare il Capo di Buona Speranza, l'estremo promontorio meridionale del continente africano, contribuirono a dare a questa nuova rotta un valore tabuistico simile a quello assegnato un tempo allo stretto di Gibilterra e alle sue colonne d'Ercole. Fra tempeste ed ammutinamenti dell'equipaggio fu Bartolomeu Dias, nel 1487, il primo a doppiare il Capo, ma quasi senza averne piena consapevolezza e invertendo immediatamente la rotta. Della drammatica esperienza restò traccia nel nome che egli diede, sulle carte nautiche, a quel punto culminante della costa africana: *Cabo tormentoso*, ovvero "Capo delle tempeste". A Vasco da Gama toccò sorte migliore. Il 18 novembre del 1497 riuscì a superare l'ormai quasi mitico ostacolo e, continuando a veleggiare verso oriente, dopo circa sei mesi raggiunse Calicut, sulla costa sudoccidentale dell'India. La riuscita dell'impresa fece anche mutare nome al *Cabo*, che, da *tormentoso*, diventò *da boa esperança*.

Le ricerche degli storici moderni hanno avuto modo di dimostrare come, con ogni probabilità, quella prima traversata dall'Oceano Atlantico all'Indiano non sia stata contrassegnata da particolari traversie, né di origine meteorologica né dovute a straordinari malumori delle ciurme. Fece però immediatamente testo il resoconto che dell'impresa di Vasco da Gama diede lo storiografo Gaspar Correia nelle sue *Lendas da India* (1551). Correia, un po' contaminando il viaggio di Vasco con la precedente, infelice peripezia di Bartolomeu Dias, un po' quasi per rendere omaggio all'alone sinistro che s'era andato addensando sul vecchio *Cabo tormentoso*, dipinse un quadro a tinte assai fosche del modo in cui si sarebbe verificato l'agognato superamento del Capo. Le tempeste infuriavano con sempre maggior forza; timoniere e nostromo suggerivano al comandante un'inversione di rotta; su qualche nave la ciurma si preparava all'ammutinamento. A quel punto Vasco avrebbe fatto mettere ai ceppi i caporioni della imminente rivolta, comprendendo anche il timoniere e il nostromo; avrebbe gettato in mare tutte le carte nautiche e avrebbe gridato all'equipaggio: "D'ora in poi sarà Dio il nostro timoniere. Sia fatta la sua volontà! Ma, intanto, in Portogallo non si torna."

Da lì a qualche anno la versione di Correia avrebbe trovato una autorevole ratifica nel poema nazionale portoghese, *Os Lusíades*, pubblicata da Luis de Camões nel 1572. Camões, in sintonia con la solenne retorica rinascimentale dell'epoca, nel quinto dei dieci lunghi canti che compongono il suo poema, al momento culminante della circumnavigazione dell'Africa lascia persino materializzarsi, in mezzo alla consueta furia degli elementi, una sorta di mostruoso *genius loci*, che si autodefinisce lo "Spirito del Capo". Il fatale promontorio, infatti, si rivela essere un gigante. Pietrificato, imparentato con quelli che tentarono la scalata all'Olimpo, e ammonisce Vasco a non proseguire oltre, profetizzando, in caso contrario, inaudite sofferenze e perdite umane alla "ardita" nazione portoghese lungo la via che essa dovrà battere per affermarsi come potenza commerciale e coloniale. Sarà bene notare come l'ideologia sottostante al *récit* che Camões fa del viaggio di Vasco sia tutta fortemente improntata ad un radicale mutamento dei valori paradigmatici che si stava compiendo nella transizione da una visione esclusivamente religiosa del mondo, quella tardomedievale, ad una nuova concezione, retta dalle leggi della ragione analitica. Il Dio a cui Vasco affida il timone non governato della nave è sempre l'antica divinità, ma nella sua nuova funzione di Dio dell'era tecnico-scientifica, dato che anche la

colonizzazione e conseguente evangelizzazione di una *terra incognita* può considerarsi fra le missioni a cui è chiamato il cristiano.

Fin qui fondamenti storici da cui presero evidentemente le mosse alcune cellule tematiche generatrici della leggenda dell'Olandese volante. Circa la leggenda vera e propria il *Motif-Index of Folk-Literature* di Stith Thompson assegna un lemma specifico al “Flying Dutchman” (E 511), riportando pezze d'appoggio (olandesi, danesi, tedesche, bretoni, ecc.) della sua diffusione. La leggenda, con ogni probabilità, si sarà andata formando fra il Seicento e il Settecento, quando l'incipiente egemonia marittima portoghese era ormai tramontata, lasciando spazio alla competizione fra le marinerie olandese e britannica per il dominio della rotta verso le Indie orientali. La più antica attestazione del *plot* leggendario si ha comunque soltanto nel 1821 e riporta la seguente versione: “Un capitano olandese di nome Van der Decken, originario della città di Terneuse, intraprese intorno al 1600 un viaggio verso le Indie. Trovandosi in difficoltà nel doppiare il Capo di Buona Speranza, giurò che, ad onta della tempesta e dei marosi, dei tuoni e dei fulmini, di Dio e del diavolo, avrebbe circumnavigato il Capo, a costo di dover continuare a veleggiare fino al giorno del Giudizio! È così che egli è ancora costretto ad andare per i mari. Il suo vascello è nero ed issa una bandiera rosso sangue; Naviga a vele spiegate anche in mezzo al più violento uragano: la sua apparizione preannunzia tempesta o naufragio ai bastimenti che l'incontrano.”

Come si vede, a integrare il tema della trasgressione del divieto e le precedenti affabulazioni sui pericoli del *Cabo tormentoso*, compare, in funzione espiatoria della colpa, il motivo del “vascello fantasma”. Un motivo – evidentemente collegato all'intensificarsi dei traffici marittimi, alle rischiose vicissitudini connesse e alla superstiziosa immaginativa dei naviganti – che si era andato sviluppando parallelamente e autonomamente e che aveva già avuto, a quei tempi, almeno due utilizzazioni in sede di letteratura “alta”: *The Rime of the Ancient Mariner* (“La ballata del vecchio marinaio”), 1798, di Samuel T. Coleridge e il poemetto *Rockeby*, 1813, di Walter Scott. Ad esse si aggiungeva, nel 1825 e di autore tedesco, la novella *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* (“La storia del vascello fantasma”) di Wilhelm Hauff. In tutte queste rielaborazioni letterarie, comunque, la condanna ad essere trascinati senza una meta (ma non necessariamente sino alla fine dei tempi) su un battello apparentemente abbandonato a sé stesso è sempre provocata non dalla prometeica inosservanza di un qualche “superiore” divieto, ma da un comune atto di pirateria o di crudele violenza su altri uomini e persino, come in Coleridge, su animali.

Solo pochi decenni prima, nel 1776, lo stesso Goethe che aveva già composto un inno a Prometeo celebrava, nella poesia *Seefahrt* (“Viaggio per mare”), l’“accorto nocchiero”, che “sta con fermezza al timone”, “domina con lo sguardo l'abisso furibondo / e confida, sia naufragio od approdo, / nei suoi Dei”. Dove è evidente che questi “Dei” del nocchiero di *Seefahrt* non sono altro che le forze della propria ragione e del proprio animo e che, con ciò, il giovane Goethe dello *Sturm und Drang*, facendosi interprete delle fantasie liberatorie di una borghesia in via di emancipazione, proseguisse e portasse in qualche modo a compimento quel processo di secolarizzazione che, in quest'ambito, è lecito far partire da Camões. Non si può non metter in rilievo, a questo punto, come, ad appena una generazione di distanza, il pullulare sulla scena letteraria di marinai dannati su vascelli più o meno spettrali e volanti stia a denotare, nell'Europa postrivoluzionaria, una battuta d'arresto, se non un ripiegamento, di quel processo liberatorio.

Nella sua *Autobiographische Skizze* (“Schizzo autobiografico”), redatta nel 1842, Wagner, riferendosi al suo soggiorno parigino di due anni prima, così scrive: “L’“Olandese volante”, di cui avevo fatto diretta esperienza sul mare, continuava ad avvicinare la mai fantasia; ero venuto inoltre a conoscenza del particolare impiego di questa leggenda che H. Heine aveva fatto in una parte del suo “Salon”. Specialmente l'invenzione heiniana di quel tema altamente drammatico che è la redenzione di questo Ahasvero dell'oceano mi forniva tutto

il necessario per trasformare la leggenda nel soggetto di un'opera musicale. Mi misi d'accordo in tal senso con lo stesso Heine, stesi un abbozzo e lo diedi al signor Leon Piller, proponendogli di farmene fare un libretto in francese.”

Va notato, *en passant*, come, col progressivo accentuarsi dei propri sentimenti antisemiti, Wagner, nel corso dei successivi scritti o semplici riferimenti autobiografici, andò via via attenuando i termini di una propria dipendenza da Heine, fino ad occultarla del tutto nel suo *Mein Leben* (“La mia vita”) del 1866/67, in cui non fa alcun riferimento a Heine e si limita ad affermare molto laconicamente che, durante il viaggio per mare da Riga all’Inghilterra, l’“idea dell’*Olandese volante* già mi stava in mente.”

Come lo stesso Wagner, almeno fino al 1842, lealmente riconosceva, la fonte da lui utilizzata per la stesura del libretto di *Der Fliegende Holländer* fu dunque un testo di Heinrich Heine. Si trattava del VII capitolo di una sorta di romanzo narrato in prima persona, non privo di connotazioni autobiografiche, che aveva per titolo *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (“Dalle memorie del Signor di Schnabelewopski”) e che Heine aveva messo in cantiere nell’estate del 1831. Nel 1833, senza averlo portato a termine, l’autore ne pubblicò i 14 capitoli iniziali, come *Aus den Memoiren ... Erstes Buch* (“Libro primo”), insieme con altri testi brevi e con alcune poesie nel primo volume del *Salon von H. Heine*, una collana ideata per accogliervi scritti disparati per lunghezza e per contenuto, di cui, presso l’editore Hoffmann und Campe di Amburgo, sarebbero apparsi, da lì al 1840, in tutto quattro volumi.

Prima di trattarla a lungo nello *Schnabelewopski*, un breve accenno alla leggenda dell’*Olandese volante* Heine lo fa già in *Die Nordsee* (“Il Mar del Nord”), un *Reisebild* (“immagine di viaggio”) del 1826. Qui, riferendosi alle molte storie di mare che gli vengono raccontate dai marinai dell’isola di Norderney, scrive: “Vado spesso a passeggiare lungo la spiaggia e ripenso a queste mirabolanti leggende marinare. La più avvincente è sicuramente la storia dell’*Olandese volante*, che si vede trascorrere nella tempesta a vele spiegate e che talvolta mette giù un canotto per consegnare ai marinai che incontra lettere di ogni tipo, che poi non possono recapitarsi, essendo indirizzate a persone morte da un pezzo.”

La versione completa e definitiva della leggenda, quella a cui Wagner attinge a piene mani, viene presentata nel VII capitolo dello *Schnabelewopski* come la trama di uno spettacolo teatrale a cui il narratore avrebbe assistito ad Amsterdam. Sembra ormai accertato che una serie di dettagli che arricchiscono lo scarno plot fin lì circolante siano derivati a Heine da un vero spettacolo teatrale di cui egli fu realmente spettatore a Londra durante il suo soggiorno del 1827. Si trattava di *The Flying Dutchman; or, The Phantom Ship. A Nautical Drama*, un confuso dramma a lieto fine, fra il romanzo gotico e la commedia degli equivoci, composto un anno prima da tale Edward Fitz-Ball, un prolifico drammaturgo di quei tempi. L’*Olandese* di Fitz-Ball si chiamava Vanderdecken; per l’incantesimo di una strega del mare, Rockalda, doveva vagare intorno al Capo di Buona Speranza finché – chance che gli veniva concessa ogni cento anni – non avesse trovato una sposa disposta a seguirlo; ma solo per essere consegnata, anima e corpo, alla mercé della strega cattiva. Senza addentrarsi nell’intricata trama e cercando di sintetizzare, rispetto al nucleo originario della leggenda, trapassano da Fitz-Ball a Heine (e quindi a Wagner): la ciclica occasione che si offre all’*Olandese* di scampare alla maledizione, la redenzione per il tramite di una donna (anche se in tutt’altri termini che in *The Flying Dutchman*); il fatto che la futura sposa dell’*Olandese* abbia già un fidanzato di buoni sentimenti, ma si sia innamorata del capitano maledetto per via di un suo ritratto che sta appeso nella camera di lei.

Quasi nell’intento di perfezionare un repertorio assai assortito delle fantasie care all’immaginario collettivo romantico, Heine, agli spunti e ai motivi attinti da Fitz-Ball, aggiunge di suo, fra l’altro, il patto-scommessa à la Faust che l’*Olandese* stringe col diavolo a proposito della fedeltà femminile; l’amaro richiamo al motivo dell’ebreo errante, che avrebbe fatto scattare in Wagner, come per riflesso condizionato, l’idea della sua

redenzione; ma soprattutto la fedeltà “fino alle morte” di Katharina, che manda a gambe all'aria sia le previsioni del diavolo sia i neanche tanto dissimulati desideri riposti dell'Olandese, visto che di lui Heine dice espressamente: “Povero Olandese! Abbastanza spesso egli è ben lieto di liberarsi dal matrimonio, lasciando libera la sua liberatrice per tornarsene poi di nuovo a bordo.”

È in passaggi come quest'ultimo che va colta la cifra dell'atteggiamento di fondo, distaccato e quasi divertito, che Heine intrattiene nei confronti della materia leggendaria che va raccontando. Né potrebbe essere diversamente se, come ebbe ad osservare Adorno, dopo il Settecento “Heine fu l'unico, nonostante le sue affinità con i romantici, a salvaguardare uno schietto concetto di Illuminismo.”

Il VII capitolo dello *Schnabelewopski* offre, d'altro canto, la più vasta gamma dell'*humour* heiniani in tutte le sue gradazioni, dall'ironia ora amara ora benevola al sarcasmo. E ciò già a partire dal suo impianto. Con una sorta di dissolvenza incrociata, l'acme patetico della rappresentazione teatrale di cui l'io narrante sta riferendo (il risoluto giuramento di Katharina: “fedele fino alla morte”) vien fatto sfumare verso l'avventurata piccante con la “meravigliosa Eva” che, alle solenni parole della redentrice, se la ride in loggione. Si svela quindi che la storia dell'Olandese volante era soltanto un pretesto che doveva fare da cornice al vero nucleo del capitolo: il sesso consumato alla svelta sul sofà nero con la biondina dall'apparenza glaciale. Ma si lascia il lettore a bocca asciutta per far dispetto all'ipocrisia dei moralisti. E si torna al finale della rappresentazione teatrale, per concludere con quella sentenza che basta da sola a demolire ogni eventuale residuo di pathos: “La morale del dramma, per le donne, è che esse devon ben guardarsi dallo sposare un olandese volante; mentre noi uomini ne desumiamo che a causa delle donne, nella migliore delle ipotesi, non possiamo che andare in rovina.”

Questa forza corrosiva dell'umorismo heiniano non poteva non mandare in bestia il germanista Guido Manacorda (di lui e del suo integralismo ultraconservatore ci ha lasciato una deliziosa caricatura Victor Klemperer, che fu suo lettore di tedesco a Napoli, nel primo volume delle *Memorie*). Nella *Prefazione* alla sua traduzione dell'*Olandese volante*, in un giudizio comparativo fra Heine e Wagner, scrisse infatti nel 1920 Manacorda: “Ma dopo che dalla grezza materia popolare [Heine] ebbe tratta la gemma raggianti, la gettò nel fango, ridendo, com'era spesso suo costume. Wagner s'accorse del suo raggiare; si chinò, la raccolse, la deterse, le donò uno splendore non mai prima raggiunto.” Ad un osservatore di oggi invece verrebbe magari in mente, dal fil Train de vie, la battuta di quel personaggio che sostiene che fra la lingua tedesca e l'yiddish non c'è alcuna differenza, purché l'yiddish venga pronunciato senza ironia.

Bibliografia

- Th. W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M. 1965
 L. de Camões, *I Lusidi*, tr. It. Firenze 1972
 T.S. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, tr. it. Milano 1973
 M. Frank, *Die unendliche Fahrt*, Frankfurt a.M. 1979
 J. W. Goethe, *Seefahrt*, in *Tutte le poesie*, vol. I, tr. it. Milano 1989
 W. Golther, *Der fliegende Holländer in Sage und Dichtung*, Leipzig 1911
 W. Hauff, *Die Geschichte von dem Gespensterschiff*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 2, München 1970
 H. Heine, *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, in *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Berlin und Weimar 1972, Bd. 4
 H. Heine, *Die Nordsee*, in *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Berlin und Weimar 1972, Bd. 3
 W. Klemperer, *Curriculum Vitae. Erinnerungen 1881-1918*, Berlin 1948
 M. G. Levine, *Heines Ghost Writer. Zum Problem der Selbstzensur im “Schnabelewopski”*, in “Heine-Jahrbuch” 26 (1987), pp. 9-28
 G. Manacorda, *Prefazione*, in R. Wagner, *L'Olandese volante*, Firenze 1948

- L. Prox, *Wagner und Heine*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 46 (1972), pp. 684-698
 K. Richter, *Zum Verhältnis Richard Wagners zu Heinrich Heine*, in "Emuna", 4 (1969), pp. 221-225
 W. Scott, *Rokeby*, in *The poetical Works of Sir Walter Scott*, London 1940
 S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington & London 1966²
 R. Wagner, *Autobiographische Skizze*, in *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Frankfurt a.M. 1983, B. 3
 R. Wagner, *La mia vita*, tr. it. Torino 1960

4.

Sizilien in der zeitgenössischen deutschen Literatur: Wandlungen eines Mythos²²

Mit seinem *Kennst du das Land...* gilt Goethe normalerweise als Initiator der deutschen Italiendichtung. Aber der Verfasser der *Italienischen Reise* hatte selbst schon fleißige Vorgänger, die es ihm gerade bei der Beschreibung so mancher sizilianischer Details erlaubten, sich kürzer zu fassen, so daß er am 6. Mai 1787 in Taormina unter Bezugnahme auf diese Vorgänger (wie Riedesel, Bartels, u.a.) ausrufen kann: „Gott sei Dank, daß alles, was wir heute gesehen, schon genugsam beschrieben ist...“²³ Und das schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts!

In den mehr als zweihundert Jahren, die uns von jener Pilgerfahrt Goethes trennen, hat sich die deutschsprachige Primär- und Sekundärliteratur über Land und Leute jenseits des Brenners in kaum noch überschaubarem Maße vervielfacht. Innerhalb dieser Italienliteratur nun nimmt Sizilien einen beachtlichen Platz ein. Nicht umsonst hat Goethe persönlich seinen vertrauensseligen Landsleuten offenbaren wollen, daß „Italien ohne Sizilien gar kein Bild in der Seele macht“ und daß „hier erst der Schlüssel zu allem ist“.²⁴

Aus dem Dickicht einer stattlichen Anzahl von Reiseberichten, Erzählwerken, ordentlichen Dichtungen und kurzgefaßten Gedichten, die seit 1759 bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein um Sizilien kreisen, gelang es Ernst Osterkamp im essayistischen Nachwort zu seiner Anthologie *Sizilien. Reisebilder aus drei Jahrhunderten*, in überzeugender Weise drei Grundkomponenten der deutschen Sizilienwahrnehmung herauszuarbeiten.²⁵

Es seien diese die Griechensehnsucht, der Stauferkult und der morgenländische Exotismus. Um diese drei Bestandteile habe sich der Sizilienmythos in der deutschsprachigen Literatur zweihundertfünfzig Jahre lang gebildet und entwickelt. Osterkamp versucht auch eine zeitliche Reihung des Erscheinens dieser drei Hauptmerkmale aufzustellen. Die Griechensehnsucht habe von Winckelmann über Goethe bis hin zu Platen vorgeherrschte. August von Platen stehe an einem Scheidepunkt: noch ausgesprochen klassizistisch eingestellt, schreibt er andererseits 1835 jenen *Hymnus aus Sizilien*, in dem er die Eroberung der Insel im Mittelalter durch „Germaniens Helden“ rühmt. Diese Mittelaltereuphorie reiche bis in die Gründerjahre hinein. (Wobei nicht zu vergessen ist, dass von Palermo in dieser Phase eine doppelte Faszination ausgeht: es war sowohl der Sitz des ersten großdeutschen Kaisers Friedrich als auch die Stadt der blutigen Sizilischen Vesper; so entdeckte man also nicht nur einen gemeinsamen Kaiser, sondern auch einen besonders gelegen kommenden gemeinsamen Erbfeind). Eben die

²² Pubblicato in: "Jahrbuch für Internationale Germanistik" 2014/1, pp. 77-96

²³ Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. Hrsg. von Herbert von Einem. 10. Aufl. München 1981 (= Hamburger Ausgabe, Bd. XI.), S. 296.

²⁴ Goethe, ebd., S. 252.

²⁵ Ernst Osterkamp: *Nachwort*. In: *Sizilien. Reisebilder aus drei Jahrhunderten*. München 1986, S. 361-388.

ökonomische Prosperität der Gründerjahre führe dann schließlich zum allerersten Ansatz eines Massentourismus, zur Erschließung der Insel als Reiseland und zur Entdeckung des morgenländisch-arabischen Siziliens mit seiner südlichen Sinnlichkeit.

Selbstverständlich erschöpft sich eine jede Komponente nicht innerhalb ihrer spezifischen Epoche, sondern paart und schichtet sich nach ihrem Entstehen vielmehr mit den schon vorhandenen, wenngleich mit jeweils von der Kulturepoche und von den Einzelpersönlichkeiten abhängenden und sich natürlich wandelnden Akzentsetzungen und Geschmacksvoraussetzungen. So findet sich die griechische Komponente konstant von Winckelmann bis in die heutigen Tage. Andererseits erscheint noch 1953 die erweiterte Fassung von *Das Südreich. Roman der Germanenzüge*, einem Werk Kasimir Edschmids, in dem der einstige rebellische Expressionist in einem Ton, der sich zwischen Oswald Spengler und Felix Dahn bewegt, von Sternstunden schwärmt, die seiner Ansicht nach im mittelalterlichen Sizilien für das Germanentum geschlagen hätten:

Einen Augenblick sah es so aus, als ob die Vorsehung die damalige Welt den Germanen überliefert habe und als ob die Germanen bestimmt seien, die ganze Welt unter sich aufzuteilen und zu beherrschen. [...] Aber so leicht die Welt zu erobern und zu nehmen gewesen war, um so schwerer war die Welt zu halten. Und die Germanen, die Vandalen wie die Goten, hielten sie nicht.²⁶

Hier präsentiert sich also noch nach dem Zweiten Weltkrieg der reinste großdeutsche Sizilienmythos, wenn auch mit elegischem Akzent, der sich leicht mit der jüngsten Niederlage Deutschlands zusammenreimen lässt. Drei Komponenten nun haben bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein das Sizilienbild bestimmt: Griechensehnsucht, Stauferkult und morgenländischer Exotismus. Dieser Klassifizierung Osterkamps möchte ich eine weitere Konstante hinzufügen, die ausschließlich die Haltung der nördlichen Betrachter gegenüber den sozialen Gegebenheiten Siziliens betrifft.

Von Anfang an fiel allen Reisenden aus dem Norden die krasse Diskrepanz zwischen der prächtigen Größe der vergangenen Zeiten (ganz gleich ob nun in griechischem oder arabisch-normannischem Gewand) und der Armut und Rückständigkeit der jeweiligen Gegenwart auf. Abgesehen von der allen gemeinsamen Empfindung der Vergänglichkeit, der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, führte diese Beobachtung von Fall zu Fall zu zwei unterschiedlichen Grundhaltungen, die seit den Zeiten Riedesels und Goethes bis heute quasi unverändert wiederkehren.

Die erste Haltung würde ich als aufklärerisch-reformatorisch bezeichnen. Es ist zum Beispiel die Haltung des Freimaurers Bartels, des späteren Bürgermeisters von Hamburg, der in seinen *Briefen über Kalabrien und Sizilien* auf Schritt und Tritt gegen bauchige und schmutzige Mönche, eitle und ungebildete Adlige, unfähige und korrupte Richter und Beamte schimpft, während die an sich tüchtige Bevölkerung unter diesen politischen Missständen leide.²⁷ Oder die Haltung des Jakobiners Seume, der in seinem *Spaziergang nach Syrakus 1802* sogar für einen kurzen Prozess plädiert:

Die Insel sieht im Innern furchtbar aus. [...] Die Bettler kamen in den jämmerlichsten Erscheinungen. [...] Ich blickte fluchend rund um mich her über den reichen Boden, und hätte in diesem Augenblicke alle sizilische Barone und Äbte mit den Ministern an ihrer Spitze ohne Barmherzigkeit vor die Kartätsche stellen können.²⁸

²⁶ Kasimir Edschmid: *Das Südreich. Roman der Germanenzüge*. Hamburg 1953, S. 331.

²⁷ Johann Heinrich Bartels: *Briefe über Kalabrien und Sizilien*. Dritter Teil. *Reise von Katanien in Sizilien bis zurück nach Neapel*. Göttingen 1792.

²⁸ Johann Gottfried Seume: *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. 2. Aufl. München 1985.

Die andere Grundhaltung ist eine ästhetisierende, die manchmal auch ironische Züge annimmt. Armut, Schmutz, Rückständigkeit sind zwar vorhanden und unübersehbar, aber man nimmt nicht empört Anstoß daran, sondern empfindet sie gleichsam als Bestandteile des Lokalkolorits. Kein geringerer als Goethe steht für diese zweite Grundhaltung Pate. Bekannt ist die Anekdote aus der *Italienischen Reise*, in der er sein Gespräch mit einem palermitanischen Ladenbesitzer erzählt, der auf die bedauernden Äußerungen des Besuchers aus dem Norden über den faulenden Kehrriem mitten auf dem Corso mit der Entschuldigung antwortet, daß der Boden damit elastischer für die Karossen des Adels werde, um dann maliziös hinzuzufügen, dass man vielleicht „fürchte, nach weggeschafftem misthaftem Geströhde werde erst deutlich zum Vorschein kommen, wie schlecht das Pflaster darunter beschaffen sei“. Was dem berühmten Touristen zum Anlass dient, sich darüber zu freuen, „dass der Mensch noch immer Humor genug hat, sich über das Unabwendbare lustig zu machen“.²⁹

Im Hinblick auf diese zwei Grundhaltungen, die aufklärerische und die ästhetisierende, kann in der deutschsprachigen Sizilienliteratur aus den letzten Jahrzehnten von einer Wandlung kaum die Rede sein. Die einzige Variation ist vielleicht eine quantitative, im Sinne einer Abnahme der Anhänger Goethes, also der Verklärer der sizilianischen Wirklichkeit im Namen eines höheren Bildungsideals, und einer Zunahme der Realisten, der Kritiker.

Zu den Ästhetisierenden gehören zunächst einmal, fast von Amts wegen, die Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger. Beide weilten Ende der zwanziger Jahre zusammen in der Nähe von Palermo und hinterließen jeder ein kleines Werk über diesen Aufenthalt: Ernst Jünger das Tagebuch *Aus der goldenen Muschel* und Friedrich Georg Jünger die *Briefe aus Mondello*.

Der erzolympische Ernst Jünger lässt sich nicht auf seiner Jagd nach exotischen Skarabäen und besinnlichen Eindrücken durch soziale Missstände, gleich welcher Art, beirren. Nur angesichts der armseligen „Sonnensiedlung“ Alcamo bei Segesta, deren Bauten ihm wie die „Höhlen und Genisten der Bienen, Ameisen und Eidechsen“³⁰ vorkommen, diagnostiziert er ein für allemal:

Ein solcher Boden ist zu kräftig für geistige Formen wie die des Staates, sie gleiten über ihn hinweg, ihn höchstens schürfend; lösen sich vielfach auf ihm ab. Dafür treten die natürlichen Bindungen wie die der Familie umso bedeutender hervor.³¹

Der „zu kräftige Boden“ also, wiederum wie bei Goethe etwas „Unabwendbares“. Und Ernst Jünger kann gelassen auf der Suche nach Taschenkrebsen und Buprestiden weitergehen.

Nicht sehr anders verhält es sich beim Bruder Friedrich Georg. Er betrachtet zwar eingehend die moderne Landwirtschaft, aber nur, um sich desto besser in die der alten Griechen versetzen zu können:

Ich entnehme dem Theokrit, dass die Weiden und Triften zu seiner Zeit fetter waren, denn in seiner Darstellung atmet eine gewisse Üppigkeit; es fehlt ihr nicht an Wassern, Schatten

²⁹ Goethe (s. Anm. 1), S. 237.

³⁰ Ernst Jünger: *Aus der goldenen Muschel*. In: ders.: *Ein Inselfrühling*. Tübingen 1949, S. 62.

³¹ E. Jünger: ebd.

und frischer, feuchter Luft. [...] Ich las heute in unserem Garten einige seiner Idyllen, und ich hätte sie an keinem günstigerem Orte lesen können.³²

1977 hat Ernst Jünger mit seinen *Tagebuchaufzeichnungen aus Taormina*, die er dem Band *Siebzig verweht* beigelegt hat, noch einen weiteren Beitrag zur Sizilienliteratur geliefert. Die Haltung hat sich nicht verändert, es sei denn durch eine gewisse Nuance selbstbezogenen Perspektivismus: „Roter Wein beim Anblick des Meeres und wunschloses Behagen: Damit wachen über viele Generationen zurückreichende Erinnerungen auf“.³³

Und angesichts der Verödung der Peripherie Catanias, die nunmehr von der vieler anderer Städte der industrialisierten Welt kaum noch zu unterscheiden ist, bringt Jünger es fertig, sich nach dem alten goetheschen Kehrwort zu sehnen:

Catania, die Vorstädte. Goethe erheiterte das Gespräch mit einem kleinen Ladenbesitzer in Palermo über den Unrat [...] auf den Strassen. Damals waren es Küchenabfälle, Stroh und Roßäpfel. Der Schmutz ist geblieben, doch diese Siedlungen, verglichen mit den alten, haben sich verdüstert – statt der Demeter scheint nun der niedere Hephäst zu herrschen; es riecht nach Eisen, Gummi, Öl. Dieser Geruch war dem Fürsten Pückler als Kavalier, der eine feine Nase und gute Witterung besaß, sogleich verdächtig, als er zum ersten Mal in einem Dampfschiff fuhr.³⁴

Fast wortwörtlich taucht dieser neuerungsfeindliche jüngerische Kulturpessimismus in den hundertfünfzig sizilianischen Seiten der *Italienischen Reise* von Joachim Fest wieder auf, die mit dem Titel *Im Gegenlicht* 1988 erschienen ist. In Agrigent zum Beispiel macht sich Fest diese Notiz:

Pindar hat Agrigent die glänzendste und zugleich sterblichste aller Städte der Welt genannt. [...] Auf dem Gelände der alten Akropolis sind vor wenigen Jahren moderne Wohnquartiere errichtet worden: Gettoarchitektur, wie man sie im Berliner Märkischen Viertel, in Glasgow oder Eindhoven auch findet. [...] Um so merkwürdiger mutet die Widerstandslosigkeit an, mit dem sich die Menschen dem Neuen fügen. Denn die modernen Wohnbezirke bedeuten den Verzicht auf die althergebrachten Formen des Daseins. [...] Gewiss ist der zivilisatorische Gewinn, den die neu errichteten Hochhäuser bieten, unübersehbar. Aber spüren ihre Bewohner die Verluste, mit denen er erkauft wurde? Anders als im Märkischen Viertel oder in Eindhoven geht hier eine jahrhundertalte Lebensform zugrunde. Es könnte sein, dass, nach weiteren Jahrzehnten des Fortschritts, auch in Sizilien der Standard Nordeuropas erreicht ist. Dann erst wird man wissen, was es mit der Sterblichkeit des alten Agrigent auf sich hatte.³⁵

Und in Palermo stellt er fest:

Bald nach dem Krieg hat man mitten in der Stadt, nahe dem Hafen, ein Kraftwerk errichtet, das nicht nur das berühmte Panorama zerstört, sondern auch die umliegenden Bewohner mit Ruß und dauerndem Brandgeruch belästigt. Weder Gedankenlosigkeit noch Korruption hätten es gerade dahin gestellt, sagte man mir, sondern die unaufhörliche Sorge des Südens, als rückständig zu gelten.³⁶

³² Friedrich Georg Jünger: *Briefe aus Mondello*. Hamburg 1943. S. 13.

³³ Ernst Jünger: *Siebzig verweht II*. Stuttgart 1981, S. 333.

³⁴ E. Jünger: ebd., S. 341.

³⁵ Joachim Fest: *Im Gegenlicht. Eine italienische Reise*. Berlin 1988, S. 49-50.

³⁶ Fest: ebd., S. 108.

Am Ende des Aufenthaltes kommt es zu einem eindeutigen Geständnis. Der verärgerte Ästhet gibt zu, welches sein tiefstes Bedürfnis gewesen wäre:

Unwillkürlich steigt der Wunsch auf, diese Gegenden wie die Reisenden der Grand Tour zu durchqueren, als die Zivilisation noch ein Prospekt voller Versprechungen war und niemand ihre wucherischen Forderungen kannte.³⁷

Und in Messina rekapituliert er vor der Abfahrt:

In der „Italienischen Reise“ heißt es über Sizilien: „Hier ist erst der Schlüssel zu allem“. Man kann die Äußerung Goethes auch in einem Sinne deuten, der seinem Gedanken ganz zuwiderläuft. Wenn der kulturelle Selbstverlust Europas erst einmal die lange im Schatten des Fortschritts liegenden Ränder des Kontinents erreicht und das in aller Rückständigkeit zäh Bewahrte überwunden haben wird, kann Sizilien auch der Schlüssel sein, der alles abschließt.³⁸

Dieser bewahrenden Funktion der Rückständigkeit messen natürlich die Aufklärer, die Reformatoren keinen besonderen Wert bei. Manche sizilianischen Zustände, angefangen bei der Mafia, sind in ihren Augen so gravierend, die Menschenwürde so tief verletzend, dass man sehr wohl die Gefahr einer gewissen Nivellierung und damit auch den Verlust des Pittoresken laufen sollte.

Im Gedicht *Selinunt* aus der Reihe *Sizilischer Herbst*, 1954, versucht Marie Luise Kaschnitz, sich in die Wünsche und Vorstellungen eines armen Mädchens einzufühlen, das sein ganzes Leben in jener Gegend zu verbringen hat:

Fremde kommen, wenn die Mandelwälder
 Blühen, viele über den Hügel.
 Die Sonne blitzt in ihren Windschutzscheiben.
 Nicht nach Schafwolle riechen sie, nicht nach Erde
 Ihre Kleider fühlen sich wie gesponnenes Glas.

Keiner weiß, wie das ist, wenn der Abend kommt
 Wenn die letzten Scheinwerfer hinter den Bergen verschwinden
 Wie dann die einsamen Hunde bellen landüber
 Wie unter den Sternen die Grillen schreien.

Mein kleiner Bruder hüpfte im hölzernen Ställchen.
 Die roten Lilien auf der Wachstuchdecke
 Tanzen im Schimmer der Petroleumlampe.
 Mein Vater sucht den schwangeren Schoß
 Meiner gelben, verwelkten Mutter
 An die verbrannte Küste schlägt das Meer.

Wenn mein Bräutigam ruft, der Lammträger, zittere ich.
 Wasser gehen wir holen vom Brunnen der Totengöttin
 Er presst seinen Mund auf meinen Mund.
 Niemals werd ich die gläsernen Nachtstädte sehen
 Sagt die Tochter der Wächters von Selinunt.³⁹

³⁷ Fest: ebd., S. 152.

³⁸ Fest: ebd., S. 156.

³⁹ Marie Luise Kaschnitz: *Neue Gedichte*. Hamburg 1957, S. 36.

Ein Kuriosum ist der Fall Gerd Gaiser, ein Schriftsteller, der aufgrund seines Luftwaffenromans *Die sterbende Jagd* in Deutschland sonst eher als konservativ eingestellt gilt. In seinen *Sizilianischen Notizen* von 1959 zeigt er sich als der einzige deutsche Reisende in der Geschichte der Sizilienliteratur, der vor den Resten der griechischen Tempel äußerst nüchtern bleibt und keine Spur von Schwärmerei empfindet. Ganz im Gegenteil:

Der Tempel [von Segesta] stand dort ganz fremd. Er stand dort, aber er hatte nichts zu tun mit dem Urstoff, der ihn umgab... [...] Er krönte nichts und war nirgends eingebettet. Der Grund war ausgestochen für den Stufenbau, der ihn wegzuheben hatte. Der Tempel war nicht entstanden. Er war gemacht.⁴⁰

Und in Selinunt:

Die Steingebirge lagen inmitten der frisch aufgegangenen, heftig grünen Ackersaat, und dass diese zerschmetterten Kolosse, die niemand wegräumen konnte, da lagen und das Land hinderten, Brot zu geben, machte ihre Gegenwart furchtbarer. [...] Der Pflug geht geduldig, seit welchen Zeiten schon, um die Blöcke.⁴¹

Vom Standpunkt eines sizilianischen Bauern aus könnte man kaum realistischer sein.

Als eindeutige Vertreterin der aufklärerischen Haltung tritt Christine Wolter auf. Die gebürtige Ostpreußin, die seit 1978 in Mailand als freischaffende Schriftstellerin lebt, veröffentlichte 1977 *Juni in Sizilien*, ein Werk, das von zwei Aufenthalten im Laufe der siebziger Jahre berichtet. In gewolltem Gegensatz zum berühmten klassisch goetheschen Auftakt der Beschreibung Palermos gibt die Wolter schon auf der ersten Seite kund:

Palermo eröffnet sich ohne Glanz. [...] Die Stadt beginnt mit den Schlachtfeldern der neuen Mafia, die bedeckt sind von den Triumphzeichen der Sieger: Hochhaus um Hochhaus, eines vor den Fenstern des andern. So endete der Kampf um den Quadratmeterpreis für Bauland und um den Kubikmeterpreis für Zement.⁴²

Ganz im Sinne Bartels' und Seumes, der schon erwähnten Freimaurer und Jakobiner aus dem achtzehnten Jahrhundert, reduziert sich auch für Wolter all die Pracht der Geschichte Siziliens auf eine ununterbrochene Kette der Ausbeutung und der Misswirtschaft:

Ewig gleich ist das Land, ewig gleich die Dürre, die Mühe der Bauern. Es ist dasselbe Leben, ob die Anjou regieren, die auf die Normannenkönige folgen, ob es die Spanier sind, die Bourbonen, ob es die sizilianischen Adligen sind oder die reich gewordenen Pächter, immer bleibt das Elend der Bauern, ihr Hunger nach einem Stückchen Land.⁴³

Mit dem Freimaurer Bartels teilt Wolter auch eine stark kirchenfeindliche Einstellung, wofür es in Sizilien sicher nicht an Anregungen fehlt:

[In der Kirche der Martorana] ist es still zwischen den flimmernden Wänden. Am Altar macht sich ein Dicker im blauen Kittel zu schaffen, es sieht aus, als decke ein Wirt den Tisch für die Gäste. Seitwärts flüstert ein Priester mit einer jungen Mutter und streicht ihrem Säugling mit besitzergreifender Geste übers Haar.⁴⁴

⁴⁰ Gerd Gaiser: *Sizilianische Notizen*. München 1980, S. 34.

⁴¹ Gaiser: ebd., S. 38.

⁴² Christine Wolter: *Juni in Sizilien. Reiseerinnerungen*. Berlin 1991, S. 10.

⁴³ Wolter: ebd., S. 43.

⁴⁴ Wolter: ebd., S. 15.

Und beim Besuch der Kapuzinergruft wiederholen sich im Abstand von zwei Jahrhunderten fast dieselben sarkastischen Details. So hieß es bei Bartels:

Daß den Kapuzinern aus diesem Begräbnisplatze ein großer Vorteil zuwächst, können Sie sich leicht denken. Sie pflegen sich auch dafür einen recht guten Tag, sind mehr en bon point, wie ich sie sonst in Sizilien fand.⁴⁵

Und so lautet es bei der Wolter: „Der Mönch, der am Kapuzinerkloster die Tür öffnet, lacht, dass auf seinem runden Bauch der Strick der Kutte hüpf. Seine falschen Zähne funkeln“.⁴⁶

Eine ähnliche Stimmung oder Missstimmung herrscht auch in den drei *Ansichtskartengedichten*, die Ludwig Fels, der ehemalige fränkische Arbeiterdichter, aus Sizilien schickt. Fels, der heute in Wien lebt, gehörte damals zum sogenannten „Erlebnisrealismus“ und besuchte die Insel Ende der siebziger Jahre.

Im *Ansichtskartengedicht 2* heißt es:

Die Katakomben von Palermo, 100
 Lire für den Mönch und
 Gesichter, die du nicht träumst.
 Der Tod ist der verlässlichste
 aller Maskenbildner.
 Die Goldene Muschel
 voll Müll und Beton
 und weitbrüstigen Kirchen.
 Ich telegraphiere: Stop!
 Der Wind erschlägt.⁴⁷

Und im *Ansichtskartengedicht 3* unter anderem:

Es ist zu schön.
 Fernlastzüge quälen sich
 die Serpentina der Nationalstraße hoch
 die Motoren schwitzen und die Reifen
 drehn in Eselsscheiße durch.
 Die Mafia und der Klerus
 teilen sich die Insel.⁴⁸

Der in diesen Texten wahrnehmbare insistierende Rückgriff auf das Phänomen der Mafia könnte zur Schlussfolgerung führen, dass es sich hierbei um ein Novum in der Sizilienliteratur der letzten Jahrzehnte handele. Doch stimmt dies nur zum Teil und nur, solange man auf der Oberfläche des sprachlichen Ausdrucks verharrt, indem hier die „ehrenwerte Gesellschaft“ endlich beim Namen genannt wird. Auf einer tieferen Ebene, im Kollektiv-Imaginären der Reisenden aus dem Norden, verschmilzt diese moderne Erscheinung des organisierten Verbrechens aber, wie leicht zu vermuten ist, mit den alten Vorstellungen eines abenteuerlichen, stark romantisierten Brigantentums im Süden, das seit eh und je ein Hauptrequisit der europäischen Reise- und Unterhaltungsliteratur war. Und Filme wie *Der Pate* von Francis Coppola oder *Der Sizilianer* von Michael Cimino,

⁴⁵ Bartels (s. Anm. 5), S. 633.

⁴⁶ Wolter (s. Anm. 20), S. 30.

⁴⁷ Ludwig Fels: *Vom Gesang der Bäume. Angewählte Gedichte 1973-1980*. Darmstadt und Neuwied 1980, S. 128.

⁴⁸ Fels, ebd., S. 129.

Fernsehreihen wie *Die Krake* mit ihren, wenn nicht glorifizierten, so doch im Ansatz gerechtfertigten Gestalten der Mafiosi, haben bestimmt nicht zu einer ergebnisreicheren Auseinandersetzung mit diesem allertraurigsten Erbe der schon traurigen Geschichte Siziliens beigetragen. Das Mafia-Motiv als Gemeinplatz der Massenmedien, als Manier, als Klischee verkauft sich allerdings ausgesprochen gut. Sicher ist dies der Grund, weshalb sich der erfolgreiche Autor Willi Heinrich auch auf diesem Gebiet hat erproben wollen. *Allein gegen Palermo*⁴⁹ ist der vielversprechende Titel seines 1981 erschienenen Romans, in dem Privatdetektiv Robert Thiele vom Zeitungskönig Larsen den Auftrag erhält, in Sizilien nach dessen verschwundenem Auto samt Ehefrau zu suchen. Selbstverständlich lässt dort die ehrenwerte Gesellschaft nicht lange auf sich warten. Ich weiß nicht, wie viel tausend Exemplare des Buches verkauft wurden, aber schon zur Zeit Goethes fanden Vulpius' *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* oder Zschokkes *Abaellino, der große Bandit* beim Publikum einen reißenderen Absatz als *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder die *Italienische Reise*.

Lauter sich wiederholende Ingredienzien also in zwei Jahrhunderten deutschsprachiger Sizilienliteratur? Leichte Verschiebungen der Akzente, aber sonst immer wiederkehrende kulturelle Begeisterung und zivile Empörung, schwärmerische Ekstase und pingelige Nörgelei vor dem dreifältigen Hintergrund von Griechentum, Mittelalter und Exotik? Und auch die Mafiaromane als aktualisierte Variante der alten Schauerschmöker?

Im Großen und Ganzen könnte es wohl so scheinen, doch eine Wandlung, und zwar eine unübersehbare, hat um die Jahrhundertwende stattgefunden. Diese Wandlung manifestiert sich durch ständige Anspielungen auf den Tod, die immer mehr zunehmen, alle anderen Elemente überragen, um schließlich zu einem Grundton, einem Basso Continuo jeglichen Eindrucks zu werden.

Allerdings hält die Assoziierung von Sizilien mit dem Tod schon lange vor diesen jüngsten dichterischen Produkten ihren Einzug in die deutsche Literatur. So verdankt die Stadt Palermo ihre einzige Erwähnung im gesamten erzählerischen Werk Thomas Manns ausgerechnet ihrer ziemlich makabren Kapuzinergruft. In *Der Zauberberg*, 1924, erklärt Hofrat Behrens dem auszubildenden Hans Castorp:

Man nennt das ausgestunken haben. Begibt man sich danach an die Luft, so wird man noch wieder ein ganz feiner Kerl, wie die Bürger von Palermo, die in den Kellergängen vor Porta Nuova hängen. Trocken und elegant hängen sie da und genießen die allgemeine Achtung. Es kommt nur darauf an, ausgestunken zu haben.⁵⁰

Und Ernst Jünger bemerkt 1929 in seinem Tagebuch *Aus der goldenen Muschel*:

Ich stieg noch einmal zu den Cappuccini hinab; ihre Gruft gehört zu den merkwürdigen Dingen, die ich im Leben sah. Diese Versammlung von Toten ist einzigartig; man kann sie weder mit den alten Beinhäusern vergleichen, noch mit den Katakomben, wie denen von Paris und Rom.⁵¹

Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt breitet sich diese Todesfaszination immer weiter aus und wird mächtiger. Im Gedicht *Selinunt* von Erich Arendt aus den vierziger Jahren heißt es zum Beispiel:

⁴⁹ Willi Heinrich: *Allein gegen Palermo*. Bergisch Gladbach 1981.

⁵⁰ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. III), S. 607.

⁵¹ E. Jünger (s. Anm. 8), S. 76.

Sah im felsigen Glanz der Trauer
ein vergessener Gott zu dir?
steinerne Monde... aschengrauer
weben die Fäden des Todes hier.⁵²

Oder bei Marie Luise Kaschnitz, 1954:

In Palermo der schweigende Garten Sterbegeuch
Fleischfarbene Blüten, eisenblaues Gras.⁵³

Bei Christine Wolter, 1974:

An den Häusern erinnern Kärtchen mit schwarzen Kreuzen an die Verstorbenen: „Per mio marito“, für meinen Mann, „Per mia moglie“, für meine Frau, „Per mio figlio“, für meinen Sohn. Die Karten werden an die Tür geheftet, vergilben in Sonne und Regen, man nimmt sie nicht ab. Irgendwann sind sie vergangen. Die Straßen der Dörfer sind voll von den Zeichen des Todes in seiner Farbe.⁵⁴

Vor lauter Todesfaszination geht Ernst Jünger während seines zweiten Aufenthaltes 1977 auf dem Friedhof von San Pancrazio beinah zur Nekrophilie über:

Noch auf keinem romanischen Friedhof fand ich die Grabkapellen unverschlossen – hier konnte ich in diese oder jene eintreten. [...] Die Sarkophage sind entweder darunter in den Boden versenkt oder innen übereinandergestellt. Dazu die Lichtbilder. Seltsam vertraut berührte mich das einer jungen, vor bald fünfzig Jahren gestorbenen Frau. Wir blickten uns an, allein in der engen Wohnung: „Ja, wenn ich dich gekannt hätte!“⁵⁵

Man könnte solche Zitate in Fülle anführen, aber wichtig sind eben die letzten Jahrzehnte um die Jahrhundertwende.

1982 erscheint *Auf dem Turm*, ein Sizilienroman des westdeutschen Schriftstellers und Germanisten Gert Hofmann. Ein deutsches Paar, das sich in einer schweren Ehekrise befindet, macht die klassische Rundreise durch Sizilien. Eine unerwartete Autopannde zwingt das Paar, vierundzwanzig Stunden in einem verlassenen Dorf des „ausgebrannten“ Landesinneren zu verbringen, wo „der süßliche Aasgeruch, der über dieser ganzen Insel liegt, womöglich noch süßer, noch stärker, noch widerwärtiger ist“.⁵⁶ Dort werden die beiden Urlauber, die sich wegen ihrer Ehekrise sowieso schon „bis aufs Blut einander peinigen“, in ein schauriges Theater der Grausamkeit, der Not und schließlich des Todes verwickelt. Es bleibt ungewiss, ob die ganze Szenerie unter der Regie eines geheimnisvollen, schwarzgekleideten, hinkenden Kustoden steht, der sich einbildet, in dieser Weise den Geschmack der Touristen besonders gut zu treffen. Zwischen abbruchreifen Häusern und Winkeln voller Fäkalien und Schmutz beginnen diese vermeintlichen „Sehenswürdigkeiten“ mit der qualvollen Abschachtung einer Ziege auf dem Marktplatz; dann geht es weiter mit der Zurschaustellung einer Reihe alter, hagerer Weiber, die in der Tiefe eines dunklen Zimmers auf einer eisernen Stange hocken, wobei man nicht weiß, ob sie lebendig oder „eingeschlafen“ sind; und schließlich gipfelt alles in einer Todesnummer, im tödlichen Sturz eines Jungen des Ortes vom alten Wasserturm, der oberhalb des Dorfes steht.

⁵² Erich Arendt: *Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte*. Rostock 1968, S. 87.

⁵³ Kaschnitz (s. Anm. 17), S. 33.

⁵⁴ Wolter (s. Anm. 20), S. 28.

⁵⁵ E. Jünger (s. Anm. 11), S. 345.

⁵⁶ Gert Hofmann: *Auf dem Turm*. Darmstadt und Neuwied 1982, S. 5.

Das Buch Hofmanns ist natürlich kein realistischer Reisebericht, sondern ein Roman, ein Werk der Phantasie, in dem der Autor beständig Parallelen zwischen einer krisenhaften Ehe und einer verwahrlosten Umwelt zieht, und dies auf einen gemeinsamen Nenner von Aggression, Sadismus und Grausamkeit bringt. Bezeichnend ist dabei, dass Hofmann sich eine derartige reiche Palette von Todessymbolen augerechnet aus dem einst „unsäglich schönen Land“⁵⁷ Sizilien holt.

Dieselbe Todesvalenz Siziliens herrscht auch im 1990 erschienenen Roman des Österreichers Josef Winkler, *Friedhof der bitteren Orangen*. Mitunter stark von den Italienern Pasolini und Gavino Ledda beeinflusst, sammelt und montiert Winkler in diesem Werk mit besonderer Vorliebe für Gewalttaten, Mord- und Selbstmordgeschichten abwechselnd meist autobiographische Aufzeichnungen und subjektiv verarbeitete Zeitungsschlagzeilen und -artikel. Das ganze spielt zwischen seinem Heimatland Kärnten und Süditalien, wobei das verbindende Element der strenge, abergläubische Katholizismus und die Rückständigkeit der Agrarverhältnisse ist.

Sizilien wird schon in der Widmung erwähnt:

Für den 14jährigen Pino Lo Scurdato, der im Juni 1988 in Caltanissetta, in Sizilien, von seinem Vater mit einem Hackbeil erschlagen wurde, als er, anstatt auf die zehn Kühe aufzupassen, in ihrem abgelegenen Bauernhaus, in dem es weder Strom noch Fließwasser gab, einen Fernsehapparat an die Traktorbatterie anschloß und sich das Fußballspiel Italien gegen Irland ansah. Und für Papst Johannes XXIII.⁵⁸

Wir wollen auf die denkbar zahlreichen, teils skurril grotesken, teils wirklich makabren Zitate verzichten, um bei der außerordentlichen Faszination zu bleiben, die für Winkler von der üblichen Kapuzinergruft Palermos ausgeht. Es findet sich in diesem Zusammenhang eine Art Epitheton oder schmückender Beisatz für das Notizbuch des Ich-Erzählers. Der Satz lautet:

„Mein Notizbuch, auf dem die eingetrockneten und eingekleideten Leichen der Bischöfe und Kardinäle aus dem Priesterkorridor der Kapuzinerkatakomben in Palermo aufgeklebt waren“⁵⁹

Dieser Satz, der wie ein Leitmotiv wirkt, kehrt 25 mal im Laufe des ganzen Buches unvariiert und obsessiv wieder. Wenn Winkler schließlich auf den Bericht über den eigenen Besuch in den Katakomben zu sprechen kommt, dann kann er nicht auf manche erfundene und ins Surreale übergehende Verzerrungen verzichten. So etwa:

Der Frauenkorridor war bis zum Zweiten Weltkrieg von zwei Gittertüren verschlossen, und die Mauernischen, in denen die Toten lagen, waren von Glas geschützt, da sich männliche Besucher an den Frauenleichen vergingen.⁶⁰

Oder auch: „Die Haare des Toten, die beim Frisieren im Kamm zurückblieben, verwendete der Mönch als Lesezeichen für seine Gebetsbücher“⁶¹

⁵⁷ Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe*. In: Goethe: *Werke*. IV. Abt., Bd. 8, Weimar 1890 (= Weimarer Ausgabe), S. 212.

⁵⁸ Josef Winkler: *Friedhof der bitteren Orangen*. Frankfurt am Main 1993, S. 6.

⁵⁹ Winkler, ebd., S. 139.

⁶⁰ Winkler, ebd., S. 370.

⁶¹ Winkler, ebd., S. 371.

In Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Palermo hatte ich 1991 in meinem Seminar nacheinander zwei deutsche Dichter zu Gast: Günter Kunert und Volker Braun. Als nette Danksagung für meine Bemühungen, auch als Stadtführer, bekam ich einige Monate später von jedem einen Text, der von ihrem Besuch inspiriert worden war. (Später wurden diese Texte innerhalb von Sammelbänden veröffentlicht.) Das Gedicht Kunerts galt – und nach all dem bis jetzt Gesagten nimmt es nicht Wunder – der offensichtlich in jeglicher Hinsicht unverwüstlichen Kapuzinergruft. Hier seien nur die Anfangsverse wiedergegeben:

Jemand tritt ein aber unter
 die Männer die Frauen die Kinder alle
 altertümlich gekleidet aber vertrocknet
 zur Gänze hängen sie da
 Sehen nichts mehr und sind
 nichts mehr sind bloß
 denkenswerter Wandschmuck.⁶²

Demgegenüber war der Text Volker Brauns ein Gedicht, das mit dem Titel *Das Theater der Toten* den jüngsten, am Meer gelegenen Friedhof von Palermo, „I Rotoli“, beschreibt. Auch von ihm hier nur der Anfang:

Die Toten führen sich auf wie immer.
 Sie treten nachts heraus auf den Friedhof in Rotoli.
 Die alten Waffen und Worte. Sie können nicht anders.
 Das Blut fließt ins Mittelmeer.⁶³

Eine Ausnahme in dieser düsteren Landschaft oder vielleicht eben einen Gegenbeweis des herrschenden Trends bot aufgrund ihrer Absonderlichkeit die 1995 erschienene Erzählung von Friedrich Christian Delius *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus* dar. Der Protagonist, Paul Gompitz, ein gebürtiger Sachse, der als Kellner in Rostock arbeitet, müht sich sieben Jahre lang, von 1981 bis 1988 mit allen ihm möglichen Mitteln, Einfällen und Tricks ab, den Traum seines Lebens zu realisieren: nach Syrakus zu fahren und so seinem Landsmann Seume, dessen überzeugter Bewunderer er ist, nachzueifern. Dabei setzt er sogar bei der Überfahrt auf seinem selbstgebastelten Behelfsboot von Rügen nach Dänemark sein Leben aufs Spiel. Aber am Ende kann er seiner in Rostock verbliebenen Frau schreiben:

Liebe Helga! Seit zwei Tagen bin ich am Ziel meiner Reise, in Syrakus. Syrakus und die Insel Sizilien sind nicht nur das Armenhaus im wohlhabenden EG-Staat Italien, sie sind für mich auch über Jahrtausende überkommenes Hellas, Griechenland in seiner kulturellen Blüte.⁶⁴

Der Sizilienmythos nunmehr lediglich als Restbestand des großen westlichen Schlussverkaufs für zukurzgekommene und reisehungrige Ossi. Wie lässt sich das verwegene Unternehmen des Rostocker Kellners Paul Gompitz deuten? Angeborene Blauäugigkeit eines rückständigen Sachsen oder Ertrag der beflissenen Pflege des kulturellen Erbes zu Zeiten der ehemaligen DDR? Die Frage kann nur offen bleiben. Die Chiffre des Todes als Kennzeichen der mittelmehrigen Insel kehrt jedoch prompt in den letzten zwei Werken dieses jüngsten Trends wieder: *Der Schmerz der Gewöhnung* (2002) von Joseph Zoderer und *Palermo Shooting* (2008) von Wim Wenders.

⁶² Günter Kunert: *Palermo, Katakombe*. In: Kunert: *Mein Golem*. München 1996, S. 52.

⁶³ Volker Braun: *Das Theater der Toten*. In: Braun: *Lustgarten. Preußen*. Frankfurt am Main 1996, S. 146.

⁶⁴ Friedrich Christian Delius: *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 124.

Protagonist im Roman Zoderers ist Jul, ein Südtiroler Journalist Mitte Fünfzig, der sich seit dem Unfalltod seiner neunjährigen Tochter Natalie in einer tiefen existenziellen Krise befindet, die allmählich auch sein eheliches Leben unwiederbringlich beeinträchtigt hat. Juls Frau, Mara, eine gebürtige Boznerin, hat eine gemischte Abstammung: die Mutter eine Pustererin, der Vater ein Sizilianer, ein faschistischer hochrangiger Parteifunktionär, der vor dem Krieg nach Südtirol abkommandiert worden war.

Mit dem wachsenden Missmut zwischen Jul und Mara spitzt sich auch eine Art ethnische Kluft zu, die bis dato unter anderem aufgrund ihrer gemeinsamen linksorientierten Einstellung nie zum Vorschein gekommen war. Bei Jul geht diese Änderung soweit, dass er dieselben rassistischen Attitüden in seiner innerlichen und äußerlichen Haltung zu spüren bekommt, die er bis vor kurzem durch seine journalistische Tätigkeit zu bekämpfen suchte.

Dieser Hintergrund, dessen Details der Leser erst schrittweise erfahren wird, bedingt den Entschluss des Protagonisten, nach Agrigent, der Geburtsstadt von Maras Vater, zu reisen, um in erster Linie die familiären Wurzeln seiner Frau aufzuspüren. Daraus erhofft sich Jul offensichtlich, über das komplexe, um die Knoten Identität, Zugehörigkeit, Heimat kreisende Geflecht individueller und genereller Probleme Klarheit zu gewinnen und damit zu sich selbst zu finden. Mit diesem Aufbruch in den tiefen Süden nimmt die Handlung des Romans ihren Anfang, um sich dann auf unterschiedlichen Ebenen des Erlebens und des Erinnerns zu entwickeln. Die Ebene des Erlebens spielt ausschließlich in Agrigent und erstreckt sich nur über ein paar Wochen:

Er fühlte sich angekommen. Und er wusste nun auch, warum es gut war, hierzusein. Hier, woher Maras Vater kam, von hier aus wollte er die Entfernung messen, die Meter seines Lebens, nicht nur das mit Mara und Natalie.⁶⁵

Hauptereignis des von Jul in Agrigent Erlebten ist die Beziehung zur einzigen Verwandten Maras in dieser Stadt: „Zia Delia, die Witwe ihres Onkels Vincenzo, der der ältere Bruder ihres Vaters gewesen war“.⁶⁶ Dadurch wünscht sich Jul vergebens ein genaueres Bild des nie kennengelernten Schwiegervaters zusammensetzen zu können.

Da es sonst um eine Bestandsaufnahme geht, bekommt die Ebene des Erinnerns das Übergewicht im Laufe des Romans und umfasst in einem Gefüge zufälliger, nicht immer zusammenhängender Assoziationen und Flashbacks die Schicksale verschiedener Generationen vor dem Hintergrund der problematischen Koexistenz einer deutschen und einer italienischen Kultur in Südtirol.

Beinahe ein halbes Leben hatte er inmitten einer Bergwiese, nahe am Waldrand, hinter Hausmauern verbracht, deren Steine vor Hunderten Jahren übereinandergeschichtet worden waren, ohne Zement, nur mit Kalk, Erde und Kuhmist verbunden. Jetzt schlenderte er ziellos, die Hände in den Hosentaschen, das erste Schattenstück der Via Garibaldi hinunter, ein Ruinenquartier, trotzdem auch bewohnte Häuser links und rechts, dazwischen halbverfallene barocke Fassaden von einstigen Palazzi.⁶⁷

Entlang dieses beinahe ununterbrochenen Herumflanierens zwischen Vicoli und Piazze und Bars bemüht sich Jul grüblerisch, die eigene Vergangenheit Revue passieren zu lassen. Gleichsam kontrapunktiert werden seine unordentlichen Reflexionen durch die obsessive

⁶⁵ Joseph Zoderer: *Der Schmerz der Gewöhnung*. Frankfurt am Main 2004, S. 18.

⁶⁶ Zoderer, ebd., S. 25.

⁶⁷ Zoderer, ebd., S. 198.

Erinnerung an den Verlust der Tochter („damals, als Natalie nicht mehr da war...“) sowie durch die intermittierend stechenden Symptome eines Gehirntumors („ein dumpfer Druck, der plötzlich einsetzte“), dem er am Ende des Romans erliegen wird. Trotz jeder qualvollen Nachprüfung gelingt Jul nicht, die Widersprüchlichkeiten seiner jüngsten Existenz auch nur annähernd zu bewältigen. Das muss er sich selbst während des letzten Besuchs bei Maras Tante gestehen:

Ich hatte noch Zia Delias Stimme im Ohr und ihre Frage: Wie lange willst du eigentlich hierbleiben, und warum bist du überhaupt in Agrigento? Hatte er gesagt: Ich wollte zum Meer? Oder: Ich wollte weg vom Berg und endgültig weg von Mara – endlich fremd und im Süden. Oder hatte er mit ihr auch noch darüber gesprochen, was er schon immer hatte wissen wollen über Maras Vater: Wie fremd war das Leben eines Menschen aus dieser sonnenöden Tempelstadt im alpenländischen Norden? War es fremder gewesen als Jul Dahinvagieren in der Via Atenéa –? Natürlich hat er dieser uralten, vertrockneten Mathematiklehrerin nichts davon gesagt, auch nicht dass er diese unbefristete Fremdheit im Süden gesucht hat, um in Maras anderer Heimat zu verschwinden.⁶⁸

An sich gehörte *Palermo Shooting*, der Film von Wim Wenders, nicht zur anwesenden Übersicht, wegen derer Wahl, sich auf literarische Beispiele zu beschränken. Aufgrund seiner weltweiten Verbreitung jedoch kann man nicht umhin, den Wenders' Film wenigstens als hinzukommenden Beleg des Trends zum Thema Tod zu erwähnen, den wir bis jetzt verfolgt haben.

Wie bekannt hat *Palermo Shooting* eine heftige Kontroverse sowohl über die ihm zugrunde liegende Metaphorik als auch über die mehr oder weniger erzielten Absichten des Regisseurs ausgelöst. Ohne uns unberechtigt in eine solche Debatte einlassen zu wollen, soll an dieser Stelle der Umstand genügen, dass Wenders als Drehort für eine derartige moderne Variation vom mittelalterlichen *Jedermann* ausgerechnet Palermo wählte. Oder um ihn selbst zu Wort kommen zu lassen:

Die Geschichte, die in meinem Kopf herumlungerte, war ja zunächst noch nicht ausgegoren. Da war mein Fotograf, der musste an einen Ort kommen, wo ihm ein ganz anderer Wind um die Ohren blasen würde als in Düsseldorf. Palermo war dafür die richtige Stadt, vom Gefühl her. Als ich dann im Palazzo Abatellis vor dem Fresko „Trionfo della morte“ stand, das ich vorher nicht kannte, [...] da begriff ich allmählich, welche Tradition in dieser Stadt der Tod hat, welches Bewusstsein es dafür gibt. [...] Das ist die einzige Stadt, in der der Film spielen kann! Ich glaube fest daran, dass Orte eine Kraft haben, sich einzubringen und Geschichten anzutreiben.⁶⁹

Wie lässt sich nun dieses Phänomen, diese jüngst angetretene Wandlung der Sizilienwahrnehmung deutscherseits und ihr literarischer Niederschlag erläutern?

Der Sizilienmythos bezog seine Nahrung aus kulturellen Vorstellungen, manchmal wohl auch Wunschvorstellungen und idealen Leitbildern, die zu verschiedenen Zeiten in Deutschland aktuell waren. Diese Vorstellungen, diese Leitbilder bestehen heute einfach nicht mehr.

Das tägliche Zusammenleben mit so vielen sizilianischen Gastarbeitern; die durch den modernen Lebensstandard erfolgende allgemeine Angleichung, die, obgleich langsam, auch Sizilien erreichte; die globale und vor allem in Europa sichtliche Verringerung der

⁶⁸ Zoderer, ebd., S. 285.

⁶⁹ Andreas Kilb u. Peter Körte: Im Gespräch: Wim Wenders und Campino. Wir sind die Letzten, die Filme noch als Abenteuer begreifen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.11.2008, Feuilleton, S. 2.

geographischen Entfernungen, all das hat den exotischen Reiz der mittelmeeerischen Insel stark gemindert.

Der Normannen- und Staufermythos war eng mit so mancher vermeintlichen Sendung Deutschlands im Süden des Kontinents verknüpft, die heute der Vergangenheit angehört.

Der Griechenlandkult fundierte, wenn er nicht gerade in rhetorisch bombastischer Weise mit dem legitimen Erbschaftsanspruch der Deutschen auf die Kultur der alten Hellenen gerechtfertigt wurde, doch auf einem der klassischen Bildung zugeschriebenen, allgemein anerkannten Wert, welcher angesichts der gegenwärtigen Situation wohl auch bessere Zeiten gesehen hat.

Alle drei tragenden Bestandteile des herkömmlichen deutschen Imaginären in puncto Sizilien haben ihre tiefere Daseinsbrechtigung und somit die ideelle Wirkung eingebüßt, die ihnen eine mythopoethische Tatkraft verlieh.

Was sich vorerst bewahrt hat, ist jenes Gefühl der Vergänglichkeit, der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, von dem am Anfang schon die Rede war. Vom einst gelobten Land im Mittelmeer erhofft man sich keine winckelmannsche oder goethesche „Wiedergeburt“ mehr. Wozu denn auch angesichts einer Kultur, die im Zeichen des „no future“ oder bestenfalls des selbstbezogenen und selbstgefälligen Musealen steht?

Und es ist bestimmt kein Zufall, dass die Akzentuierung der Todesvalenz bei der symbolischen Konfiguration der Insel in denselben Jahrzehnten stattfindet, die auch sonst das Ende der großen Ideologien miterleben. Es scheint fast, als spiegelte sich in dieser wiederkehrenden Hervorhebung des Todesthemas obendrein eine Art Trauerarbeit um den Kollaps des sinnstiftenden Horizonts einer gemeinschaftlichen Geschichte wider.

Postmoderner Zusatz: aus den Gebieten der Unterhaltungsliteratur.

Ebenfalls um die Jahrhundertwende hat sich der Themenkomplex „Sizilien“ dennoch als fast unerschöpfliche Fundgrube für eine Vielfalt von Textsorten, vorwiegend im Zeichen der postmodernen Gattungskontamination, bewährt. Davon seien hier nur ein paar bedeutsame Beispiele kurz erwähnt.

So trägt das Werk, das als erster deutscher Poproman gilt, den unmissverständlichen Titel *Barfuß nach Palermo. Ein Schelmenroman*.⁷⁰ Da erzählt der Autor Christian Klippel, mit pikaresker Haltung und in treuem subkulturellem Jargon, das kunterbunte Unterfangen zweier bayerischer Punks, Pezzi und Pelle, die sich eben barfuß auf dem Weg nach Palermo machen. Ihren Lebensunterhalt als Pogotänzer und Händeleser fristend erreichen sie endlich Sizilien und seine Hauptstadt, wo sie auf jede Menge paradoxe und skurrile Gegebenheiten stoßen.

Einen beachtlichen Erfolg hauptsächlich beim jüngeren, nach Fantasy hungrigen Lesepublikum verbuchte vor kurzem die „Arkadien-Trilogie“ (*Arkadien erwacht*, 2009; *Arkadien brennt*, 2010; *Arkadien fällt*, 2011) von Kai Meyer. Mit unverfrorenem Rückgriff auf die altgriechische mythische Erzählung vom Zorn Zeus' gegen Lykaon König der Arkadier, der folglich in einen Wolf verwandelt wurde, bastelt Meyer eine ganze Reihe Fantasyromane, deren Handlung aus der Verflechtung von Mafia-Familien, modernem

⁷⁰ Christian Klippel: *Barfuß nach Palermo. Ein Schelmenroman*. Heidelberg 1999.

Sizilien und der Gestaltwandler-Thematik besteht. Meyers Mafiosi gehören nämlich zu den uralten arkadischen Dynastien, Familien, die sich in Raubkatzen oder Schlangen verwandeln können. Oder, wie ausdrücklich beteuert wird: „Nur wenige Mafioclans sind Arkadier, aber alle sizilianischen Arkadier gehören zur Mafia“.⁷¹

Ganz anderer Natur ist der Ansatz einer besonderen Art von Familienromanen, die neuerdings auf den Markt kommen und die beabsichtigen, die Etablierung sizilianischer Gastarbeiter in der Bundesrepublik und die affektiven Folgen für sie und für ihre Kinder zu thematisieren. In diesem speziellen Genre hat sich Stefanie Gerstenberger mit ihren zwei Romanen, *Das Limonenhaus* (2009) und *Oleanderregen* (2012), profiliert. In beiden Romanen sind die Protagonistinnen junge Frauen, die in Deutschland bei einem sizilianischen Vater aufgewachsen sind und irgendwann nach Sizilien reisen müssen, um sich mit unvermuteten, verworrenen Familienangelegenheiten auseinanderzusetzen. Die zwei Welten jenseits und diessseits der Alpen werden scharf entgegengestellt, wobei der südlichen menschlichen Wärme, trotz ihrer manchmal grundlosen Kompliziertheit, eine größere Sympathie gewährt wird, sodass am Ende des zweiten Romans die Protagonistin die geplante Rückkehr nach Deutschland aufgibt und beschließt, im Land ihres Vaters zu bleiben: „Valentina lief, lachte und wischte sich die Tränen aus dem Gesicht, die ihr schon wieder aus den Augen strömten. Das war Sizilien, hier gehörte sie hin.“⁷²

Einen ähnlichen Beschluss fasst Benjamin Merz, der Protagonist des vorläufig letzten großangelegten Sizilienromans aus dem deutschsprachigen Raum, *Das Kind, das nicht fragte* von Hanns-Josef Ortheil. Merz, Ende dreißig, ist ein Kölner Privatdozent der Ethnologie, der nach Mandlica, einer kleinen Stadt an der Südküste Siziliens reist, um eine auf teilnehmender Beobachtung fundierte Feldforschung zu betreiben. Die Anwendung dieser Forschungsmethode fällt dem Protagonisten nicht so ganz leicht, da er schon als Kind tendenziell autistische Anwandlungen diagnostiziert bekam. Doch in der kleinen sizilianischen Stadt gedeiht durch den Verkehr mit ihren Bewohnern allmählich eine Art Verwandlung:

Es ist eine ideale Gegend für meine Arbeit, nirgends habe ich mich je so wohlgefühlt, und nirgends bin ich mit so vielen Menschen derart leicht ins Gespräch gekommen. Meine alten Hemmungen sind so gut wie überwunden. Ich bin nicht mehr der kleine Bub, der sich unter den Tischen und in seinem Zimmer verkriecht und ins Stottern gerät, wenn man ihn etwas fragt. Hier in Sizilien wachse ich: Der Verstand ist beweglicher, die Sinne sind angeregter, der Sexus explodiert.⁷³

Zur Handlung des Romans gehören natürlich auch die unterschiedlichsten Figuren, aus dem Leben einer fremden Provinzwelt gegriffen und von Merz „teilnehmend beobachtet“. Anscheinend haben sie aber nur die Funktion, zum Reifungs- und Verwandlungsprozess des Protagonisten und Ich-Erzählers beizutragen. Das gilt in erster Linie für Paula, die unvermeidlich unter südlichem Himmel entspringende große.

Liebe, eine fast gleichaltrige deutsche Übersetzerin, die sich seit Jahren in Mandlica niedergelassen hat.

Schon vor dem Ende des Romans tut Merz seinen Entschluss kund:

Wenn ich die Augen schließe und an Deutschland denke, sehe ich ein Land der Quiz- und Kochsendungen, der überdrehten, wichtigtuertisch vorgetragenen Wetterberichte und der sich

⁷¹ Kai Meyer: *Arkadien erwacht*. München 2013, S. 190.

⁷² Stefanie Gerstenberger: *Oleanderregen*. München 2012, S. 431.

⁷³ Hanns-Josef Ortheil: *Das Kind, das nicht fragte*. München 2012, S. 243.

täglich ins Kleinste verlaufenden politischen und ökonomischen Kommentare, die ein immerwährendes Unwohlsein verbreiten und dieses Unwohlsein kultivieren. Ich will diese Welt nicht mehr sehen [...].

Am liebsten würde ich den größten Teil des Jahres hier im Süden Italiens verbringen. Ich würde die Sonne spüren und damit die Leichtigkeit meines Körpers, ich würde überhaupt ein freundlicheres, geselligeres Leben führen. Ich hätte nicht das Gefühl einer niemals aufgehenden Bedrückung, sondern eine Empfindung von lebenswertem Elan.⁷⁴

Sonne, Geselligkeit, Elan: in solchen Wunschvorstellungen eines heutigen Kölner Privatdozenten scheint Sizilien mindestens als zuverlässiger Zufluchtsort für deutschlandmüde Bundesbürger einen festen Platz weiter behaupten zu können.

5.

“Ich packe meine Bibliothek aus”⁷⁵

In tempi di tarda semiologia istituzionalizzata sarà ben consentito affrontare il tema «Scuola di Francoforte» usando come griglia di lettura i segni delle sue vicende editoriali in area tedesca e italiana.

Una volta si sarebbe parlato di «riflesso su...», di «fortuna di...», «al lume di...» o «alla luce di...», oggi la nouvelle cuisine comunicatoria raccomanda letture alla griglia, e in fondo anche la politica editoriale, con le sue ferree leggi di mercato, è un arnese utile a questa bisogna.

Dunque... In principio furono gli anni Cinquanta. I vari maestri della Scuola di Francoforte andavano più o meno col secolo, essendo nati tutti fra il 1895 e il 1903... Benjamin, invece, era già morto. I più di loro, oltre che maestri in quella Scuola, erano professori cattedratici in varie università di qua e di là dall'Oceano Atlantico. Potevano quindi - eccezion fatta forse per Horkheimer - gettare sulla severa bilancia saggia delle accademie numerosi chili o libbre di proprie pubblicazioni, altrimenti dette titoli. Difficilmente, però, qualcuno di questi titoli si sarebbe potuto leggere fra quelli contenuti nel catalogo di una casa editrice di grande circuito. Il catalogo Suhrkamp del 1955 proponeva soltanto i *Minima moralia* e il *Versuch über Wagner* di Adorno, e di Benjamin, oltre alla *Berliner Kindheit*, due volumi di *Schriften*, di cui però, in prima battuta, si vendettero appena 240 copie. Nel catalogo Rowohlt si trovava sì un Marcuse, ma non era Herbert, era l'altro, Ludwig, il pubblicitista. In Italia il catalogo Einaudi del 1956 aveva soltanto una scelta dei *Minima moralia*, che riduceva Adorno ad un più o meno brillante autore di aforismi - cosa che, a detta di alcuni, il Theodor Wiesengrund in sostanza sarebbe poi rimasto, anche a prescindere dalle vicende editoriali... ma questa è un'altra storia.

L'antologia dei *Minima moralia* era comunque l'unica opera di un francofortese accessibile al pubblico italiano sul finire degli anni Cinquanta. Ben diversa sarebbe stata la situazione appena dieci anni dopo. Sono i ruggenti Sessanta, infatti, che, sull'onda della crisi di quell'ordine che s'era stabilizzato col Dopoguerra, sollevano al rango di vedette editoriali i maestri francofortesi.

La moda della teoria critica dilaga. Intanto, è un *prêt-à-porter* diversificato, che permette di passare a Marcuse non appena c'è troppa gente che va in giro indossando Adorno, e da Marcuse, con accorto spiazzamento, si può passare a

⁷⁴ Ortheil: ebd., S. 331-332.

⁷⁵ Pubblicato in: *Ifigenisti di tutto il mondo unitevi!* a cura di P. Violante, Ila palma, Palermo 1992, pp.101-107

Benjamin e quindi ad Habermas, via via che la griffe precedente si fa vista e ri vista. Inoltre è una moda endogama, che non ha bisogno cioè di tutti quei matrimoni più o meno riparatori, più o meno morganatici fin lì celebrati: esistenzialismo e marxismo, marxismo e psicoanalisi, psicoanalisi e fenomenologia, fenomenologia e strutturalismo, strutturalismo e marxismo (in terze nozze)... tutti finiti male e con uno strascico di figli disadattati alle spalle.

La Scuola di Francoforte, infatti, è autosufficiente, possedendo quel tanto di Freud, di Marx, di Schopenhauer, di Kierkegaard, di Nietzsche, di Bergson, di Dilthey, di Husserl e di Heidegger, che le consente di non dover andare a caccia di doti naturali. Dal punto di vista editoriale l'arrampicata dei francofortesi verso le vette delle alte tirature prende le mosse in quella collana di tascabili della Suhrkamp inaugurata nel 1963 e battezzata "edition suhrkamp": al n. 10 si trovano gli *Eingriffe* di Adorno, al n. 17 gli *Städtebilder* di Benjamin, al n. 28, sempre di Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, e al n. 38 ancora Adorno, con le *Drei Studien zu Hegel*, tutti pubblicati fra il 1963 e il 1964, in un *pas-de-deux* fra cugini a primavista affiatatissimi. Era una collana in cui ogni volumetto aveva una sovraccoperta vivacemente e diversamente colorata, così che messi insieme, nei negozi delle librerie, finivano col formare un grande arcobaleno... non si capiva bene dopo quale diluvio, dato che invece era proprio allora che il cielo cominciava a minacciare i temporali del 1968 e seguenti. Nere, bige o comunque livide erano infatti le copertine dei *Raubdrucke*, di quei reprint clandestini, abusivi, stampati alla macchia, diffusi a bassissimo prezzo nelle librerie alternative del movimento studentesco tedesco, che riproponevano, alla portata di tutte le tasche, soprattutto opere dei francofortesi: *La dialettica dell'illuminismo*, *Lo stato autoritario*, *La personalità autoritaria*, oltre che di Wilhelm Reich e del Lukács anni Venti, quello giusto.

Ma è soprattutto Marcuse - con quel suo strano cognome, che veniva fatto di associare al fin lì più celebre Doctor Mabuse - che sul finire degli anni Sessanta muove da Berkeley, California, alla conquista del mercato editoriale europeo. Tutte le sue opere principali, originariamente scritte in inglese, vengono tradotte per la prima volta in tedesco - è il caso di dire: a tamburo battente - fra il 1967 e il 1968. E di questo scomposto arrembaggio al bestseller è testimonianza, in Italia, il fatto che - mentre Adorno, Benjamin e Horkheimer stanno per lo più ordinatamente allineati nel catalogo Einaudi - Marcuse, in quegli anni, saltabecca fra i cataloghi de La Nuova Italia, Laterza, Il Mulino, Mondadori, Guanda, oltre che ovviamente del solito Einaudi. Il candido tascabile dell'*Uomo a una dimensione*, collana «Nuovo Politecnico», non mancava mai di fare capolino, fra copie della «Monthly Review», della «Sinistra» e di «Contropiano», sotto il braccio di qualunque giovane intellettuale-di-sinistra-sinceramente-rivoluzionario (e a quei tempi l'apposizione era legata da invisibili trattini grafici mentali, tanto venivano sentiti come interconnessi fra di loro i singoli attributi).

Non è qui la sede per dilungarsi su come andò a finire: sul dopo-sessantotto degli scolari di Francoforte ... fra inconsolabili vedovanze, lacrime e sangue, provvidi reflussi e improvide fughe in avanti, brillanti carriere e più dignitose, seppur umbratili, tebaidi... Vogliamo parlare di libri.

E quella vicenda politica e sociale si è riflessa, appunto, anche sui libri. Tanto sforzo di teoria critica e di dialettica negativa finì con l'indebolire il pensiero; e, mentre i cataloghi delle case editrici andavano popolando di esotici rizomi, di angeli tutt'altro che *novi* ed anzi un tantino *vetusti*, e di immaginari ben più nebulosi delle precedenti utopie, le tirature di massa dei tascabili dei francofortesi calavano inesorabilmente. Era giunto il momento di trarne le conclusioni editoriali. Nel 1979 la «edition suhrkamp» - vecchia serie, arrivata al numero 1000, veniva calata d'autorità nella

fossa, seppure con tutti gli onori di un Requiem con Habermas maestro del coro nei due tomi dell' ultimo volumetto, appunto il n. 1000: *Stichworte zur «Geistigen Situation der Zeit»*. Ma una loro piccola fetta di mercato i maestri di Francoforte potevano continuare a garantirla: con tirature più basse e prezzi ben più alti. E fu quindi l'ora delle *Gesammelte Schriften*, degli opera omnia. Nel 1972 partiva il corteo delle opere di Benjamin, nel '73 quello di Adorno, nel '78 quello di Marcuse e nell' 80 quello di Löwenthal, muovendo tutti dalla Chiesa Madre della casa editrice Suhrkamp, e tutti seguiti da un dissonante accompagnamento di polemiche, di controversie, di fini dibattiti filologici fra gli studiosi e di meno fini risse (al limite delle vie di fatto) fra gli sprovveduti curatori e i loro feroci critici. I bianchi volumi si vanno ora allineando negli scaffali delle biblioteche d'istituto e sembrano tanti fantasmi, revenantes d'obbligo in qualche citazione dovuta... ovvero tanti giganti di cartapesta, eretti in mezzo al parco giochi accademici, perché quelli che vi montano su possano sentirsi più alti...

Ma è tutta Sekundärliteratur!

Inizialmente, invitato dall'amico Piero Violante, mi proponevo di intervenire con qualcosa di più serio, qualcosa sulla sociologia della letteratura; ma, cominciando a passare in rassegna quelli fra i miei libri che mi sarebbero serviti, mi sono venute in mente le riflessioni che ho appena esposto.

E, in fondo, anche questa è una citazione benjaminiana: *Ich packe meine Bibliothek aus*, «Tolgo la mia biblioteca dai cartoni del trasloco», s'intitola infatti un breve saggio di Walter Benjamin. Anche se, fra rabbia e malinconia, a questo punto quei libri verrebbe voglia di reimballarli un'altra volta.

6.

***La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*⁷⁶**

1. La Neue Sachlichkeit e la Repubblica di Weimar

Così scriveva Corrado Alvaro dalla Germania nel luglio del 1929:

La preoccupazione della modernità, l'amore del proprio tempo, la compiacenza di vivere in un mondo che si trasforma, e pieno di fatti enormi e di non meno enormi prospettive, forma già di per sé orgoglio per i tedeschi. Essi si sono dati a esplorare e a un vivere questo tempo con una furia che ha del romantico. Paese di esperienze integrali, quanto a concetti, non lascerà rimpianti di non aver abbastanza esplorato sul suo cammino. Realismo, semplicità, praticità, sono le parole di moda, che improntano tutte le manifestazioni della vita⁷⁷.

Per poi aggiungere nel seguito dell'articolo:

Per noialtri che lavoriamo sulla scorta di motivi lirici e talvolta inattuali, un ambiente simile è quasi incomprensibile, e ad ogni modo padre di squilibri e di panico. Qualcuno, talvolta, mi faceva degli apprezzamenti su certi miei scritti, e mi accorsi che l'interesse di costui era rivolto piuttosto verso il significato delle mie cose, verso il presupposto sociale di esse anziché sulla qualità dell'arte. La raccomandazione che si fa di solito agli scrittori è

⁷⁶ Pubblicato in F. Petroni e M. Tortora (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni, Lecce 2007, pp. 235-274

⁷⁷ C. ALVARO, *Il clima intellettuale a Berlino* («L'Italia letteraria», 28 luglio 1929), in ID., *Scritti dispersi. 1921-1956*, Bompiani, Milano 1995, pp. 241-242.

l'aderenza al reale, la rappresentazione impersonale, cosa naturale in un luogo dove l'arte esiste come motivo di vita e come formatrice di opinioni. A queste esigenze segue di poco, poi, il culto del sensazionale, dell'impressionante, della *Spannung* (altra parola di moda) e cioè della tensione, o del "tempo" (altra parola non proprio più italiana dacché significa velocità, successione e incalzare e ritmo di fatti, di avvenimenti, ecc.)⁷⁸.

In questo secondo passaggio del *reportage* berlinese di Alvaro si può ben cogliere quanto straniante fosse il divario che uno scrittore italiano del tempo poteva percepire fra la propria letteratura, fatta di «motivi lirici e talvolta inattuali», e quella del Paese ospite, in cui predominavano «l'aderenza al reale e la rappresentazione impersonale».

Corrado Alvaro compì diversi soggiorni in Germania, fra il 1928 e il 1931, mandando delle corrispondenze, fra l'altro, al settimanale «L'Italia letteraria», ed ai quotidiani «La Stampa» di Torino e «L'Ambrosiano» di Milano⁷⁹. Le sue testimonianze, "dal vivo", sulla vita sociale e culturale della Repubblica di Weimar, a differenza di quelle, ipersoggettive o corvivamente convenzionali, di altri scrittori *reporter* prima e dopo di lui⁸⁰, hanno un particolare valore per il modo attento e privo di facili stereotipi con cui egli riuscì ad osservare e ad interpretare la realtà tedesca di quegli anni, riuscendo davvero a calarsi nel «clima intellettuale» berlinese. Basti ricordare le perspicaci considerazioni sul teatro politico di Piscator⁸¹, sulle interrelazioni fra cinematografia tedesca e sovietica in contrapposizione ai modelli americani⁸², o la registrazione, incredibilmente precoce, del fenomeno Walter Benjamin, «un critico acuto, abbeverato di letteratura francese», autore di «un curioso libro intitolato *Einbahnstrasse*»⁸³.

Nella Berlino della fine degli anni Venti la moda letteraria della *Neue Sachlichkeit* ('nuova oggettività') era ormai tanto affermata e comunemente seguita da suscitare le prime perplessità negli scrittori e nei critici più avvertiti. Alvaro ne discorreva in questi termini:

Il fenomeno più importante della Germania letteraria, come della Germania civile odierna, è la rottura netta fra mondo di ieri e mondo d'oggi. [...] Dopo l'insurrezione disordinata dell'espressionismo che faceva tesoro di molte reazioni letterarie già scontate nel resto d'Europa, e che costituiva sempre una preoccupazione costante dell'io, senza influenze del mondo esterno, movimento di natura lirica e sentimentale, di cui Werfel è il più significativo esemplare, l'oggettivismo, *die neue Sachlichkeit*, rappresentava il ritorno alla terra, alle cose, il principio di un nuovo inventario dell'universo. Si trattava di spogliarsi di tutti i pregiudizi sociali e politici e religiosi, prendere i fatti per se stessi, ricominciare daccapo cercando di tornare nuovi, in attesa che una nuova generazione da tutto questo sforzo traesse le sue leggi e il nuovo equilibrio dell'arte⁸⁴.

Mentre in un altro articolo aveva scritto:

⁷⁸ *Ibidem*, p. 243.

⁷⁹ Una parte del materiale di questi articoli fu poi riutilizzato, testualmente, dall'autore per il diario *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, pubblicato nel 1950. I singoli articoli sono ora stati riprodotti integralmente nell'edizione degli *Scritti dispersi. 1921-1956*, cit.

⁸⁰ Nel 1927 Paolo Monelli raccolse in un volume, *Io e i tedeschi* (Treves, Milano), le corrispondenze inviate fra il 1922 e il 1926 a «La Stampa», al «Corriere della Sera» e a «L'illustrazione italiana»; Pier Maria Rosso di San Secondo visse a Berlino dal 1928 al 1932 e da lì mandò a «La Stampa» e al «Secolo XX» numerosi elzeviri ispirati alla realtà tedesca; diciotto in tutto le corrispondenze che Guido Piovene scrisse da Berlino come inviato de «L'Ambrosiano» dal 1930 e il 1931.

⁸¹ C. ALVARO, *Alvaro discorre ancora del teatro* («L'Italia letteraria», 25 agosto 1929), in ID., *Scritti dispersi. 1921-1956*, cit., p. 258.

⁸² C. ALVARO, *Del cinematografo* («L'Italia letteraria», 8 settembre 1929), *ibidem*, pp.265-268.

⁸³ C. ALVARO, *Lineamenti letterari* («L'Italia letteraria», 22 settembre 1929), *ibidem*, p. 270.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 269-271.

I tedeschi hanno trovato sulla loro strada il realismo, ottimo contravveleno dell'espressionismo che li rese illeggibili per molti anni. Conoscono l'invenzione di una felice tecnica per cui sembra abbiano rubato il segreto del mestiere ai francesi. [...] Che non sia una fase della mania di documentazione che ha preso il nostro tempo segnando la fine di più di un genere d'arte, fra cui del romanzo come si è inteso fino ad oggi? Lo credo; e se è per questo la riuscita è perfetta⁸⁵.

Così come l'Espressionismo anche la *Neue Sachlichkeit* aveva preso le mosse nell'ambito delle arti figurative. Come denominazione di una nuova corrente artistica il termine, com'è noto, venne usato per la prima volta nel 1923 dal critico Gustav Friedrich Hartlaub in una lettera circolare preparatoria della mostra, intitolata appunto *Neue Sachlichkeit*, che sarebbe stata poi allestita a Mannheim nell'estate del 1925. Nella circolare di Hartlaub si postulavano dipinti che non presentassero né «la dissoluzione impressionista» né «l'astrazione espressionista», ma che «professassero» invece «l'intenzione di mantenersi fedeli alla realtà nella sua concretezza»⁸⁶. Era la modulazione tedesca di quell'esigenza alla quale, affievolitasi la carica propulsiva delle varie avanguardie storiche, in Italia, nello stesso torno di tempo, si stava dando il nome di «ritorno al mestiere» (De Chirico) e in Francia di «*rappel à l'ordre*» (Cocteau). Sul momento lo storico dell'arte Franz Roh caratterizzava così, aggettivandolo per coppie polari, il nuovo linguaggio pittorico rispetto a quello espressionista: «spassionato anziché estatico, pacato anziché eccessivo, freddo anziché caldo, statico anziché dinamico, levigato anziché scabro, oggettivo anziché soggettivo»⁸⁷.

Il termine *Neue Sachlichkeit* incontrò una particolare fortuna e transitò ben presto dalla pittura alle altre manifestazioni della cultura tedesca del tempo, venendo impiegato a definire, seppure in modo approssimativo e per nulla univoco, la letteratura, la musica, il cinema e il costume in senso lato.

Confrontandolo con i «ritorni all'ordine» auspicati in Italia e in Francia, a questo rinnovato senso del reale percepito in terra di Germania si aggiungevano tuttavia specifiche peculiarità causate dalla situazione sociopolitica della Repubblica di Weimar. La pesante disfatta militare dopo quattro anni di guerra ed un tragico bilancio finale di quasi due milioni di morti; il conseguente crollo del II Reich e la fuga del Kaiser in Olanda; il fallimento dell'insurrezione spartachista a Berlino (1919) e della Repubblica dei Consigli bavarese (1920), così come dei *putsch* reazionari di Kapp (1920) e di Hitler e Ludendorff (1923); la gravissima crisi monetaria col conseguente declassamento di vasti strati della popolazione: questi alcuni degli avvenimenti che si erano susseguiti nel breve volgere di un lustro. Ne derivò una pressoché totale sfiducia in qualsiasi ideologia, di destra o di sinistra, un profondo disincanto, accoppiato ad una sorta di fatalistica rassegnazione alla precaria situazione esistente, ad un fragile *statu quo* che i fatti però lasciavano apparire ineluttabile. C'era stata la bancarotta della Germania guglielmina e delle sue velleità di egemonia sul continente europeo. Ma altrettanto velleitario s'era rivelato, fra Berlino e Monaco, il progetto di tradurre in azione rivoluzionaria le tensioni antiborghesi e anticapitaliste serpeggianti in gran parte dell'utopia espressionista. Restava diffuso, fra gli artisti e gli intellettuali così come nel resto dei tedeschi, il senso della sconfitta. Tutte le utopie avevano perso la loro partita e si sentiva confusamente il bisogno di una nuova concretezza, appunto di una «*neue Sachlichkeit*».

Un altro tratto specifico di questa variante tedesca del «ritorno all'ordine» fu l'assunzione – con un certo anticipo sugli altri Paesi europei – di non pochi elementi del

⁸⁵ C. ALVARO, *Alvaro discorre ancora del teatro*, cit., p. 259.

⁸⁶ Cit. da J. HERMAND, *Einheit in der Vielheit? Zur Geschichte des Begriffs "Neue Sachlichkeit"*, in *Das literarische Leben in der Weimarer Republik*, a c. di K. BULLIVANT, Scriptor, Königstein/Ts. 1978, p. 71 (traduzione mia. D'ora in avanti: T.d.A.).

⁸⁷ F. ROH, *Nach-Expressionismus*, Klinckschmidt & Biermann, Leipzig 1925, p. 119 (T.d.A.).

modello culturale americano. In ciò, con una buona dose di pragmatismo, c'era in qualche modo il riconoscimento e l'accettazione della superiorità del sistema di vita di quella nazione che maggiormente aveva contribuito alla sconfitta degli imperi centrali. Ma una tale precoce "americanizzazione" della vita weimariana fu dovuta anche, come osservava Gramsci, al transitorio indebolimento di quella «assise economico-sociale»⁸⁸, che poi avrebbe tentato la propria *revanche* col nazismo.

L'assunzione del modello americano comportò un'insolita importanza assegnata a fenomeni della vita sociale fin lì considerati meramente accessori o addirittura trascurabili e, in ogni caso, non meritevoli di una dignità culturale, come lo sport, il teatro di rivista, il *cabaret*, la musica jazz, le canzonette, lo *slogan* pubblicitario, il circo, il cinema di largo consumo, il *feuilleton*, il *reportage*, la letteratura scandalistica, documentaria, memorialistica: tutti gli ingredienti, vale a dire, che servivano ad alimentare l'industria dell'intrattenimento di massa ovvero, secondo l'ironica definizione datane da Siegfried Kracauer nel 1926, il «*Kult der Zerstreung*» («rito collettivo dello svago»)⁸⁹. Ma il modello americano comportava anche l'assoggettamento della produzione alle leggi di un mercato culturale in cui non rimaneva molto spazio per la tradizionale "autonomia dell'arte", diventando invece prioritario il soddisfacimento delle esigenze di un pubblico di massa che richiedeva informazione, istruzione, intrattenimento o evasione. Ovvero, tornando a dare la parola al pessimismo kracaueriano:

«Quanto più gli esseri umani percepiscono sé stessi come massa tanto più la massa acquisisce anche a livello culturale una facoltà di arbitrio su cui è vantaggioso investire. [...] Essa non tollera che le si lascino cascare gli avanzi, pretende invece che la si serva al tavolo. Per i cosiddetti ceti colti resta poco margine. O si siedono anch'essi a quel tavolo o sono costretti a tenersi snobisticamente in disparte; in ogni caso la loro umbratilità provinciale è finita. Una volta che anch'essi sono stati assorbiti nella massa, si realizza quell'omogeneo pubblico metropolitano che, dal direttore di banca al fattorino, dalla diva alla stenografa, la pensa allo stesso modo»⁹⁰.

Mentre la stessa situazione era stata così descritta, più in positivo e quasi in termini di poetica, da un "addetto ai lavori" come Alfred Döblin:

«Vorrei richiamare l'attenzione di poeti, narratori e drammaturghi su un dato di fatto: finora le condizioni esistenti li hanno portati a scrivere per uno strato sociale ben delimitato, composto, in fondo, sempre dalle stesse persone. Le cose adesso son cambiate. Bisogna prendere atto della volontà e dell'esigenza di partecipare che vengono dalla sterminata massa del cosiddetto popolo minuto. In futuro lo scrittore non potrà più limitarsi a trattare le ansie, le passioni, i dubbi, le degenerazioni di quell'unico strato sociale. All'interno della compagine statale egli sarà chiamato a realizzare un grande compito, se riuscirà a entrare in sintonia col modo di sentire di questo popolo che a lui si rivolge. Verrà presto il momento in cui dovremo diventare semplici, molto più semplici, più comprensibili e quindi più vitali di quanto siamo adesso»⁹¹.

⁸⁸ «A Berlino le classi medie erano già state rovinare dalla guerra e dall'inflazione e l'industria berlinese nel suo complesso ha caratteri ben diversi da quella parigina: le classi medie francesi non subirono le crisi occasionali come l'inflazione tedesca né la crisi organica del '29, con lo stesso ritmo accelerato con cui la subì la Germania». A. GRAMSCI, *Americanismo e fordismo*, in ID., *Quaderni dal carcere*, a c. di V. GERRATANA, Einaudi, Torino 1975, vol. III, p. 2180.

⁸⁹ S. KRACAUER, *Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*, in ID., *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 311-317.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 313 (T.d.A.).

⁹¹ A. DÖBLIN, *Der Schriftsteller und der Staat*, in «Die Glocke», 16.05.1921, cit. da *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, a c. di A. KAES, Metzler, Stuttgart 1983, p. 44 (T.d.A.).

In questo passaggio di Döblin si può ben cogliere la consapevolezza della fine di quella fase della vita culturale tedesca che Thomas Mann, nelle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen*, aveva detto della «*machtgeschützte Innerlichkeit*» ('interiorità all'ombra del potere'). Fin lì l'artista, avendo come soli referenti l'aristocrazia e la borghesia colta, s'era potuto ritirare in una propria zona di libertà estetica, al riparo dalla legge economica della domanda e dell'offerta. Adesso si richiedeva invece un nuovo tipo di scrittore che «non si sentisse più al servizio dell'«Assoluto», ma che scorgesse il proprio compito nel render conto a se stesso (e al grande pubblico) della nostra situazione attuale»⁹².

Si trattava di prendere congedo dal «mondo di ieri» e dai suoi valori. La Germania era scesa in guerra e la sua gioventù si era dissanguata sui vari fronti in nome di ideali ancora ottocenteschi. I soldati portavano con sé nello zaino quei «*Discorsi* che Fichte aveva tenuto cento anni prima e, lì accanto, il testamento del XIX secolo: «*Zaratustra*, edizione da campo»⁹³. Dopo la *tabula rasa* del 1918 si sentiva l'urgenza di superare questi anacronismi e di vivere in sintonia col proprio secolo, e la massima sincronicità con i nuovi tempi la si sapeva attuata di là dall'Atlantico, in quegli Usa ai cui scrittori (Upton Sinclair, Sinclair Lewis, John Dos Passos, Thornton Wilder, Ernest Hemingway) adesso ci si volgeva alla ricerca di un modello, pur consapevoli di quanto di attardato naturalismo ci fosse in alcune delle loro pagine:

«La lettura dei loro libri era istruttiva. [...] Dicevano la verità al proprio Paese. [...] Si lasciavano leggere come dei documenti probatori. I loro autori li avevano scritti come ai tempi di Zola; esercitavano una critica sociale. Facevano conoscere qualcosa. Facevano conoscere l'ipocrisia dell'americano, i surrogati della sua anima, la monotonia del suo cuore, l'imbottitura della sua coscienza, la bassezza del suo ottimismo. Temi a loro non ne mancavano. In casa propria avevano amici e nemici, ma in ogni caso lettori»⁹⁴.

Qui, inserendo una breve digressione, è interessante notare come l'idea di America che valse per i letterati della *Neue Sachlichkeit* ha poco a che spartire con quella a cui si ispirarono Pavese e Vittorini nella loro operazione mitopoietica⁹⁵ di diffusione della letteratura statunitense in Italia sul finire degli anni Trenta. L'America modello della letteratura weimariana non era quella pavesiana, «pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente»⁹⁶ e neanche quel «nuovo Oriente favoloso»⁹⁷ vittoriniano, la cui letteratura, terragna e picaresca, si sarebbe sviluppata per «leggende», dai Padri Pellegrini a Caldwell e a Saroyan. Le opere americane di riferimento nella Germania di Weimar furono, per fare qualche esempio, *Oll* di Sinclair o *Babbitt* di Lewis o *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* di Dos Passos o *The Bridge of San Luis Rey* di Wilder o *Fiesta* e *A Farewell to Arms* di Hemingway. Tutti romanzi «postnaturalisti», metropolitani o tematizzanti l'esperienza della guerra, dei quali,

⁹² S. KRACAUER, *Über den Schriftsteller*, in «Die Neue Rundschau», a. XLII (1931) n. 6, p. 861 (T.d.A.).

⁹³ H. A. JOACHIM, *Romane aus Amerika*, in «Die Neue Rundschau», a. XLI (1930) n. 2, p. 397 (T.d.A.).

⁹⁴ *Ibidem*, p. 400 (T.d.A.).

⁹⁵ «Il carattere mitico e ideologico che accompagnò l'ingresso e la diffusione della letteratura americana in Italia è confermato [dal fatto che] i principali autori del mito non conobbero mai *de visu* gli Stati Uniti e furono persino conoscitori molto *sui generis* della lingua inglese; tutto ciò favorì una visione estremamente soggettiva di quel mondo e della sua cultura con conseguenze che furono fantastiche prima ancora di essere scientifiche» (G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 310).

⁹⁶ C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 173.

⁹⁷ E. VITTORINI, *La nuova leggenda*, in *Americana. Raccolta di narratori*, a c. di ID., Bompiani, Milano 1968, p. 963.

non a caso, non sarebbe stato antologizzato alcun brano nella *Americana* di Vittorini, che, anzi, registrava il fenomeno del loro influsso sulla letteratura tedesca, ma per condannarlo⁹⁸.

Per i tedeschi di Weimar la letteratura americana rappresentò dunque un esempio, da seguire, di come si potesse «rendere conto a sé stessi (e al grande pubblico)» dei radicali mutamenti che anche la condizione umana europea stava subendo dopo il collasso del «mondo di ieri» e con l'inevitabile imporsi di una nuova dimensione produttiva, razionalizzante e standardizzante, che riverberava i propri effetti fin negli aspetti più personali della vita privata. Da qui il loro rifarsi a quegli scrittori americani di «una corrente letteraria realistica, critica dei costumi», esponenti autocritici di «una nuova civiltà americana cosciente delle sue forze e delle sue debolezze»⁹⁹.

Nell'ambito della narrativa ne derivò una particolare utilizzazione di quei sottogeneri del romanzo che più si prestavano alla funzione di documentazione, di registrazione e di presa d'atto sia delle vicende che avevano travagliato la recente storia tedesca sia dello stato di cose che ne era scaturito. Fu così la volta dei *Kriegsromane* («romanzi di guerra»), dei *Großstadtromane* («romanzi metropolitani») e soprattutto degli *Zeitromane*, termine che sta a designare delle narrazioni in cui, oltre che sui singoli personaggi, l'attenzione viene focalizzata sulla situazione generale, sul modo in cui viene vissuta una determinata epoca, che, a differenza che nel romanzo storico, è quella contemporanea alla stesura del testo.

Denominatore stilistico comune a tutti i sottogeneri romanzeschi restò comunque un'intonazione volutamente oggettiva, documentaria, talvolta amaramente ironica, ma per lo più rassegnata, almeno all'apparenza, visto che la stessa tematizzazione di determinate situazioni comportava invece, di per sé, un'intenzione di denuncia, anche se poi il logoramento delle ideologie non lasciava proporre alcuna ricetta risolutoria. Era quella che Kurth Pinthus¹⁰⁰, già appassionato portavoce dell'Espressionismo, definiva, forse un po' troppo positivamente, una «männliche Literatur» («letteratura virile»):

«Mentre l'adolescente dell'Espressionismo con l'enfasi del sentimento, la veemenza della parola ed un'ideale proiezione nel futuro voleva far saltare in aria la realtà, la natura ed il cosmo, per ricreare «dallo spirito» un mondo nuovo... la letteratura contemporanea si sforza di cogliere cose, fatti e sensazioni con uno sguardo ed una parola rapidi ed acuti; l'uomo maturo si contenta di un'opera intellegibile, spesso guidata dal mestiere, che produca realmente un effetto, anche se in piccolo. Ciò che si cerca non è l'inarrivabile, il remoto, l'infinito, ma il tangibile, il misurato, il reale; il contingente viene accettato per poterlo superare. I fenomeni della realtà non vengono enfatizzati o forzati ad esplodere, ma li si chiama col loro nome. Il valore dell'idea non viene esagerato a scopi propagandistici, anzi l'idea stessa non entra più in gioco come elemento motore; è il dato

⁹⁸ «Il verismo americano prese, infine, una parvenza moderna che lo fa accettare da troppa critica, insieme a quello di certi europei dello stesso genere (specie i tedeschi degli anni successivi alla grande guerra), come una manifestazione romanzesca d'importanza definitiva, valevole per tutti i tempi. L'abbaglio è enorme...». (E. VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in *Americana*, cit., p. 417.)

⁹⁹ A. GRAMSCI, *Americanismo*, in ID., *Quaderni dal carcere*, cit., vol. I, pp. 633-634. Si tratta della nota ad una recensione del romanzo *Babbitt* di Lewis, scritta da Carlo Linati per la «Nuova Antologia» nel 1929. Ironizzando sul miope complesso di superiorità con cui da alcuni nel vecchio continente si guarda all'America, senza rendersi conto che la «mentalità standardizzata» di Babbitt è una conseguenza della Taylorizzazione del lavoro, Gramsci così conclude la nota: «Gli intellettuali europei in genere pensano che *Babbitt* sia un tipo puramente americano e si rallegrano con la vecchia Europa. L'antiamericanismo è comico, prima di essere stupido» (*ibidem*, pp. 634-635).

¹⁰⁰ Kurth Pinthus (1886-1975), critico letterario, teatrale e cinematografico, era stato in gioventù collaboratore della casa editrice di Kurt Wolff, presso la quale aveva curato nel 1920 la celeberrima antologia di poeti espressionisti *Menschheitsdämmerung* («Crepuscolo dell'umanità»).

di fatto l'elemento motore dell'opera d'arte e, ad un tempo, l'oggetto immediato della tecnica artistica»¹⁰¹.

Nell'impartecipe documentarismo di questa «letteratura virile», nell'insistito richiamo alle cose, ai fatti e ai dati di fatto, non è difficile scorgere qualche residuo delle più ortodosse poetiche naturaliste, à la Zola. Ma, in parte ancora una volta per l'assunzione dei modelli americani (si pensi a *Manhattan Transfer* di Dos Passos) e anglosassoni in genere, i romanzieri *neusachlich* seppero pure far proprie le nuove strategie narrative che si erano andate sperimentando fuori dal loro Paese, dal montaggio, al flusso di coscienza all'alternanza di più sequenze. Così teorizzava, ad esempio, uno degli autori di punta della *Neue Sachlichkeit*, Lion Feuchtwanger:

«Per raffigurare un mondo che si è dilatato il romanzo moderno deve impiegare forme diverse rispetto a quelle di prima. Grazie al film l'uomo d'oggi è divenuto più pronto nella comprensione, più duttile nella registrazione di immagini e di situazioni in rapido mutamento. Ne trae profitto la narrativa d'oggi, che ha imparato dal film e si spinge, con successo, a comprimere fra i due piatti della legatura di un libro una quantità ben maggiore di volti di quanto succedesse in passato. Il romanzo d'oggi non si perita di rappresentare l'infinita varietà del mondo nella sua simultaneità. Si dà spesso il caso che nella sua trama non proponga una o due o tre azioni, ma venti o cinquanta, senza mettere in pericolo, per questo, l'unitarietà della sua visione di fondo. Come il dramma elisabettiano mandò in frantumi le unità di luogo e di tempo, così la narrativa d'oggi viola, molto spesso con successo, la legge dell'unità di azione»¹⁰².

2. La ricezione della *Neue Sachlichkeit* in Italia

«Odor d'asfalto, strombettar d'automobili, fragore di tram elettrici, brusio di folle affaccendate, acre atmosfera di caffè notturni: ecco il poco romantico sfondo di moltissimi fra i romanzi recentissimi che si sono accumulati sulla mia scrivania. Chi sia ancora rimasto alla non troppo remota concezione di un romanzo tedesco caposaldo della *Heimatkunst*, profumato della resina dei boschi ed echeggiante canti di uccelli, e lo pensa in contrapposizione alla raffinata mondanità del romanzo parigino, deve fare una completa revisione delle sue idee. Come le grandi metropoli dei diversi paesi vanno divenendo sempre più somiglianti, nel comune ritmo della intensa *civilisation* elettro-meccanica, così finisce per assimilarsi anche il racconto che nasce nelle loro case e che è lo specchio della loro vita. [...] Racconti che, pur rivolgendosi ad abitanti di città, calcolano sul fascino della lontananza»¹⁰³.

Si può senz'altro affermare che l'*incipit* di questa recensione di Lavinia Mazzucchetti¹⁰⁴, riguardante alcuni romanzi apparsi in Germania fra il 1926 e il 1927,

¹⁰¹ K. PINTHUS, *Männliche Literatur*, in «Das Tagebuch», a. X (1929) n. 1, cit. da *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, cit., pp. 328-329 (T.d.A.).

¹⁰² L. FEUCHTWANGER, *Der Roman von heute ist international*, in «Berliner Tageblatt», 25.10.1932, cit. da *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, cit., p. 393 (T.d.A.).

¹⁰³ L. MAZZUCCHETTI, *La città nel romanzo*, in «I libri del giorno», a. X, n. 8, agosto 1927, p. 441.

¹⁰⁴ Lavinia Mazzucchetti (1889-1965) va considerata come la maggiore mediatrice della cultura tedesca in Italia nella prima metà del Novecento. Giornalista, collaboratrice di varie riviste culturali e autrice di numerosi studi su Schiller, A. W. Schlegel e sulla letteratura tedesca contemporanea, nel 1929 venne esclusa dalla carriera universitaria per il suo antifascismo. Dal 1927 alla morte fu espertissima consulente per la Germanistica presso la casa editrice Mondadori, indirizzandone le scelte di fondo, anche grazie ai suoi rapporti di amicizia personale con i principali esponenti della vita letteraria tedesca, da Thomas Mann a Stefan Zweig, da Gerhardt Hauptmann a Hermann Hesse. Traduttrice di varie decine di

segnasse l'ingresso del tema *Neue Sachlichkeit* nella pubblicistica italiana. L'accento veniva posto sulla necessità di «una completa revisione delle idee» correnti sul romanzo tedesco, alla luce della produzione letteraria che arrivava adesso da quel Paese. D'altro canto, in Italia, una revisione delle *idées reçues* sulla Germania e sui tedeschi si stava compiendo già da qualche anno. Vi contribuivano i *reportage* degli inviati speciali, riferenti di una babelica e babilonica Berlino, «sentina dei più sozzi vizi»¹⁰⁵, rispetto alla quale, quella che era stata a lungo per gli italiani la città della perdizione, Parigi diventava quasi una tebaide da anacoreti. Un altro contributo veniva da film come *Il dottor Mabuse* e *Metropolis* di Lang o *L'ultima risata* di Murnau o *La via senza gioia* di Pabst o *Berlino, sinfonia di una grande città* di Ruttmann, che in parte proponevano il degrado sociale e la corruzione morale conseguenti alla sconfitta e in parte l'alienante meccanizzazione dei rapporti umani in un mondo fin troppo razionalizzato. Il rassicurante repertorio degli stereotipi sull'essere tedesco veniva messo a soqquadro; di tutto ciò che nell'immaginario degli italiani era stato fin lì associato, positivamente o negativamente, all'idea di «prussianesimo» in quei resoconti giornalistici e in quelle immagini cinematografiche sembrava non esserci più traccia. Questo senso di disorientamento, questa costrizione a rimettere in discussione convincimenti ritenuti fondati e affidabili si accoppiavano, nel caso dell'opinione pubblica italiana ad un'attenzione del tutto particolare ai fatti di Germania, visto che, di là dalle Alpi, nelle convulse tensioni politiche fra Destra e Sinistra, era come se continuasse ad andare in scena lo stesso dramma di lotte civili su cui in Italia era ormai calato il sipario della dittatura¹⁰⁶. E di questa attenta partecipazione si giovò, come vedremo, anche la nuova letteratura tedesca.

Sul piano editoriale, anche nell'Italia degli anni Venti si era verificata una sorta di «democratizzazione» del pubblico dei lettori; un fenomeno che aveva preso a profilarsi già nel corso della Grande Guerra¹⁰⁷ e che faceva storcere un po' il naso all'"aristocratico" Giuseppe Prezzolini:

«Si sente il sorgere di nuove classi che non hanno mai letto, che prendono in mano il libro come vestono di seta per la prima volta e per la prima volta vanno a teatro. Sono da un parte i pescicani grossi e piccini, le donne levate dal banco della modista e portate allo schermo del cinematografo, come dall'altra operai e operaie che hanno un buon salario e si permettono di comprarsi la cravatta all'ultima moda e il romanzo dalla copertina attraente»¹⁰⁸.

Va da sé che questo nuovo pubblico "di massa" richiedesse un tipo di letteratura d'intrattenimento o, come si diceva allora, "amena", in grado di soddisfare le sue esigenze

romanzi dal tedesco, fu curatrice dei cinque volumi dell'edizione goethiana per la Sansoni e delle opere complete di Thomas Mann per la Mondadori.

¹⁰⁵ P. MONELLI, *Io e i Tedeschi*, Treves, Milano 1927, p. 169.

¹⁰⁶ Per un quadro più dettagliato del modo di porsi del pubblico italiano nei confronti della Germania di Weimar mi permetto di rimandare al capitolo *Un orizzonte d'attesa in rapida trasformazione* nel mio *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 2002, pp. 9-53.

¹⁰⁷ Come rilevava nel 1918 l'editore fiorentino Piero Barbèra: «Oggi leggono anche coloro che prima non leggevano: si legge nelle famiglie per divagare la mente dall'ossessione delle preoccupazioni dipendenti dalla guerra, non bastando a tutti gli spettacoli cinematografici; si legge nelle trincee, durante le soste; si legge nelle retrovie, negli ospedali; e non si leggono solo libri di amena lettura, romanzi, novelle, commedie (molto ricercata la letteratura drammatica); si domandano fino dal fronte manuali tecnici e scientifici, e anche voluminosi trattati». (P. BARBÈRA, *Rinascenza bibliografica*, in «Il Marzocco», 21 aprile 1918, cit. da E. DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di G. TURI, Giunti, Firenze 1997, p. 279.)

¹⁰⁸ G. PREZZOLINI, *Gli effetti della guerra*, in ID., *La cultura italiana (1928)*, Corbaccio, Milano 1938², pp. 392-393.

di svago ma anche d'informazione. Poiché la produzione italiana di rado sapeva rispondere a tali aspettative, fu gioco forza per le case editrici rivolgersi alle traduzioni da quelle letterature contemporanee meglio adeguate alla bisogna. Questa era la situazione nella perspicace analisi che ne fece Enrico Bemporad nel 1931:

«La politica internazionale e i gravi problemi del momento avendo assunto, specie per opera dei giornali, dal dopoguerra in poi, una grande importanza per tutti, ne è derivato anche nel pubblico italiano un grande interesse per la vita e quindi per la letteratura dei popoli la cui conoscenza era prima privilegio di pochi. Di qui l'abbondare delle traduzioni. E il fenomeno non si manifesta soltanto in Italia; in Francia, ad esempio, le traduzioni dei più celebri scrittori e pensatori tedeschi moderni si pubblicano a decine e con grande successo.

La voga delle traduzioni deriva dunque da due fatti: 1° L'allargarsi dell'orizzonte spirituale dei nostri lettori, i quali ormai non si chiudono più nell'ambito delle curiosità paesane. 2° La mancanza, nella nostra produzione, di libri che rispondano a concezioni di vita meno comuni, e che soddisfino il desiderio di azione e di avventura determinato dalla guerra mondiale e rispondente allo spirito attuale del nostro popolo»¹⁰⁹.

A parte la chiusa paranazionalista di rito, la relazione di Bemporad poteva fare da *pendant* alle annotazioni che Antonio Gramsci avrebbe buttato giù tre anni dopo nel carcere di Turi:

«Ma è vero che non ci siano libri molto letti? ci sono, ma sono stranieri e ce ne sarebbero di più se fossero tradotti, come i libri di Remarque. Realmente il tempo presente non ha una letteratura aderente ai suoi bisogni più profondi ed elementari, perché la letteratura esistente, salvo rare eccezioni, non è legata alla vita popolare-nazionale, ma a gruppi ristretti che della vita nazionale sono le mosche cocchiere. [...] Non è neanche vero [...] che in Italia non esista una "critica del pubblico"; esiste, ma a suo modo, perché il pubblico legge molto e quindi sceglie tra ciò che esiste a sua disposizione. [...] D'altronde questa critica del pubblico ha una sua organizzazione, che è rappresentata dagli editori, dai direttori di quotidiani e periodici popolari; si manifesta nella scelta delle appendici; si manifesta nella traduzione di libri stranieri. [...] Questo fatto è la riprova più perentoria che in Italia c'è distacco tra pubblico e scrittori e il pubblico cerca la "sua" letteratura all'estero, perché la sente più "sua" di quella così detta nazionale. [...] Ogni popolo ha la sua letteratura, ma essa può venirgli da un altro popolo, cioè il popolo in parola può essere subordinato all'egemonia intellettuale e morale di altri popoli»¹¹⁰.

Per il nostro discorso è interessante in questa nota di Gramsci il rimando ai «libri di Remarque». Di *Im Westen nichts Neues* l'intellettuale sardo aveva sicuramente letto nel 1929 la traduzione francese, *À l'Ouest rien de nouveau*, che risulta fra i libri fattigli pervenire in carcere¹¹¹. È a proposito del romanzo di Remarque e in genere dei *Kriegsromane*, infatti, che prese piede e subito divampò nella pubblicistica italiana la discussione sulla *Neue Sachlichkeit*. Il la venne dato da un articolo di Pietro Solari¹¹² su «L'Italia letteraria». Dopo alcune intelligenti osservazioni sulla *Neue Sachlichkeit* e sul suo talvolta «pedissequo» ispirarsi ai modelli della «letteratura documentaria inglese e americana», passando agli scrittori «più intrinsecamente tedeschi» benché *neusachlich*, Solari scriveva:

¹⁰⁹ E. BEMPORAD, *La traduzione di libri stranieri in Italia e di libri italiani all'Estero*, in «Il giornale della libreria», a. XLIV, n. 24, 13 giugno 1931, p. 224.

¹¹⁰ A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, cit., vol.III, pp. 2252-2253.

¹¹¹ *Ibidem*, vol. IV, p. 2371.

¹¹² Pietro Solari (1895-1955), giornalista, ma anche esponente del movimento immaginista di Vinicio Paladini e di altre correnti d'avanguardia degli anni Venti, fu a lungo corrispondente da Berlino per La «Gazzetta del Popolo» e per il «Corriere della Sera».

«Erich Maria Remarque ha venduto in sei mesi mezzo milione di copie del suo diario di guerra “Im Westen nichts Neues”, libro di cruda verità, di umile ma non fotografica cronaca della vita delle trincee. [...] Della guerra vista da uno che non fece in tempo a farla si occupa anche il romanzo di Ernst Gläser “Jahrgang 1902”, Leva 1902, ragguaglio anche esso “positivo” della guerra sul fronte interno. [...] Segnerò ancora: Ludwig Renn: “Krieg”, Guerra. il quale giunge buon secondo dopo il libro di Remarque ed è una cronaca se possibile anche più obbiettiva, “razionale” e nuda, un fotografico rapporto della vita delle trincee»¹¹³.

A Solari, nello stesso aprile del '29, faceva eco la Mazzucchetti, recensendo oltre ai tre libri di Remarque, Renn e Glaeser, *Der Streit um den Sergeanten Grisha* di Arnold Zweig, «in cui il tragico destino di un singolo atomo umano ingigantisce simbolicamente, e dimostra tutta la potenza dell'inanimato congegno giuridico-militare», e concludendo a mo' di auspicio: «Notevole, più di ogni discussione di valore, è però che in Germania si diffondano a decine di migliaia questi libri, [...] i quali tutti guardano verso un avvenire diverso»¹¹⁴. E il germanista Enrico Rocca metteva a punto così la collocazione dei *Kriegsromane* nel contesto della *Neue Sachlichkeit*:

«Un processo efficace della Germania letteraria contro la Germania politica e spirituale del passato non incomincia che quando dallo *Sturm und Drang* espressionista si passa all'ordine freddo, a quella che s'è voluta chiamare *neue Sachlichkeit*, obbiettività nuova: quando dopo molto lirismo vago e apocalittico s'incomincia a rievocare – in diarii, in racconti semi-autobiografici o in veri e propri romanzi e con la spassionatezza o con la nuova passione data da un decennio di distanza – la guerra, sbocco fatale e, con la sconfitta, tragico di un sistema se non accettabile, accettato o subito finché assicurava il successo»¹¹⁵.

Già nell'ottobre del 1929 Treves pubblicava il libro di Ludwig Renn, *La guerra*, nella traduzione di Paolo Monelli; mentre i libri di Glaeser e di A. Zweig sarebbero apparsi l'anno dopo: *Classe 1902* da Bemporad e *La questione del sergente Grisha* da Mondadori. Diversa la sorte del romanzo di Remarque su cui si aprì un vero e proprio fuoco di sbarramento. Su «La Stampa» il corrispondente politico da Berlino definiva *Im Westen nichts Neues* un «libro brutto e sadistico», buono per la «crassa democrazia senza ideali» di «questo tardo autunno weimariano»¹¹⁶; e in un successivo articolo ne condannava lo «spirito decompositore, dissolutore, sobillatore, anarchico e nichilista»¹¹⁷. Un po' meno aggressivo lo scrittore triestino Silvio Benco, che su «Pegaso», dopo aver postulato che chi parla della guerra deve saper equilibrare il «senso dell'orrore» con la constatazione di ciò che in essa è «inevitabile» ed anzi sa «rinsaldare e temprare le azioni umane», così continuava:

«Il più celebre libro di guerra della letteratura tedesca, già oggi uno dei più celebri della letteratura mondiale, *Niente di nuovo in Occidente* di Erich Maria Remarque, non conosce certamente questo equilibrio. Se lo conoscesse sarebbe più forte. Esso è soprattutto il libro dell'orrore, ed è anche un bel libro, in quanto sia testimonianza di quest'orrore, e non decada in atteggiamenti da ragionatore parziale»¹¹⁸.

¹¹³ P. SOLARI, *Meridiano di Berlino*, in «L'Italia letteraria», a. I, 28 aprile 1929, p. 8.

¹¹⁴ L. MAZZUCCHETTI, *La guerra ritorna*, in «I libri del giorno», a. XII, n. 4, aprile 1929, pp. 238-240.

¹¹⁵ E. ROCCA, *Processi letterari alla guerra*, in «La Stampa», 18 luglio 1929.

¹¹⁶ G. PIAZZA, *Il "luglio" di Remarque*, in «La Stampa», 11 maggio 1929.

¹¹⁷ G. PIAZZA, *Il "luglio" di Ludwig*, in «La Stampa», 19 luglio 1929.

¹¹⁸ S. BENCO, *Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues*, in «Pegaso», a. I, n. 4, ottobre 1929, p. 503.

Mentre, poco dopo, su «L'Italia letteraria» lo scrittore e germanista Bonaventura Tecchi, in una sorta di bilancio del dibattito e di giudizio comparativo sui libri di Renn e di Remarque, esprimeva un parere affatto negativo sul secondo: un «libro plebeo», in cui «l'atmosfera è quasi sempre densa, fumosa, vorrei dire, se non temessi d'esser frainteso, grassa». Ma ciò che Tecchi rimproverava soprattutto a Remarque era proprio quel pacifismo, che lasciava invece ben sperare la Mazzucchetti:

«Che l'esperienza personale della guerra abbia prodotto in lui, Remarque, quegli effetti che descrive, questo è affar suo, ma perché parlare di tutta una generazione distrutta – si badi bene, *moralmente* distrutta – di reduci di guerra? Nessuno può dire che cosa può derivare da una guerra come esperienza personale ai singoli che hanno la fortuna di uscirne salvi, e tanto meno come esperienza collettiva...»¹¹⁹.

Benché Mondadori ne avesse pronta la traduzione già nel settembre del '29 e ne programmasse la pubblicazione come n. 11 della sua collana «I romanzi della guerra», creata *ad hoc* per sfruttare la fortuna che stava incontrando questo filone narrativo, il romanzo di Remarque venne infine irrevocabilmente bloccato dalla censura e sarebbe apparso in Italia soltanto nel 1950¹²⁰.

Uno dei motivi del successo di pubblico dei *Kriegsromane* va indubbiamente ricercato nella possibilità di rivivere la recente esperienza della guerra, ma dall'ottica di chi era stato avversario. Era quanto teneva a sottolineare Monelli nella sua *Prefazione a La guerra di Renn*:

«Non si deve naturalmente dimenticare che questo è un libro tedesco, scritto da un soldato tedesco. [...] Il lettore italiano tenga presente questo: e se è stato combattente, penetrerà con emozione nelle misteriose linee nemiche, vedrà come agivano e reagivano questi misteriosi avversari quasi sempre invisibili oltre una mortale barriera di fuoco, o simili tutt'al più a inanimate sàgome di bersaglio»¹²¹.

Ma per il tramite di questa letteratura cosiddetta «documentaria» si scopriva anche che c'era una narrativa tedesca «senza artifici, senza psicologismi, senza tumidezze»¹²², con uno «stile di forma analitica elementare. murato a secco di periodi brevi, senza immagini, tutto sensazione istantanea, tutto fatto»¹²³, «specchio fedele dei fatti, dei luoghi, e dei tempi che vuol ritrarre»¹²⁴. Dopo gli stereotipi sul prussianesimo entravano dunque in crisi anche i pregiudizi su una letteratura tedesca profonda, sì, quanto si voleva, ma per lo più astrusa e di lettura non sempre agevole. Un mutamento che Giovanni Battista Angioletti segnalava così da Berlino: «È tempo di correggere il decrepito assioma, per il quale tutto ciò che è tedesco dev'essere pesante, tutto ciò che è nordico deve mancare di grazia. Il tempo cammina, e gli uomini lo seguono»¹²⁵.

Al seguito dei *Kriegsromane* e del loro successo fu allora la volta dei *Großstadtsromane* e degli *Zeitromane*, per lo più di ambientazione berlinese: *Berlin Alexanderplatz*¹²⁶ di Alfred Döblin (pubblicato in Germania nel 1929), *Menschen im Hotel*¹²⁷ di Vicki Baum (1929),

¹¹⁹ B. TECCHI, *Renn e Remarque*, in «L'Italia letteraria», a. I, 8 dicembre 1929, p. 1.

¹²⁰ Sui dettagli della vicenda editoriale cfr. L. M. RUBINO, *I mille demoni della modernità*, cit., pp. 78-80.

¹²¹ P. MONELLI, *Prefazione*, in L. RENN, *La guerra*, Treves, Milano 1929, pp. IX-X.

¹²² L. VINCENTI, *Classe 1902*, in «La Stampa», 9 maggio 1929.

¹²³ S. BENCO, *Ludwig Renn*, *La guerra*, in «Pegaso», a. I, n. 5, novembre 1929, pp. 765-766.

¹²⁴ G. RAIMONDI, *Ernst Glaeser* – Classe 1902, in «Solaria», a. V, n. 5-6, maggio-giugno 1930, p. 100.

¹²⁵ G. B. ANGIOLETTI, *Folle e scenari berlinesi*, in «L'Italia letteraria», a. IV, 7 febbraio 1932, p. 3.

¹²⁶ A. DÖBLIN, *Berlin-Alexanderplatz*. (*Storia di Franz Biberkopf*), Modernissima, Milano 1931.

¹²⁷ V. BAUM, *Grand Hôtel*, Bemporad, Firenze 1932.

*Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*¹²⁸ di Erich Kästner (1931), *Glückliche Menschen*¹²⁹ di Hermann Kesten (1931), *Kleiner Mann – Was nun?*¹³⁰ di Hans Fallada (1932). In merito ai quali dà nell'occhio il breve intervallo di tempo intercorrente fra la prima edizione tedesca e la traduzione in italiano. Un'industria editoriale nascente ma già in rapida espansione¹³¹, come quella italiana, non poteva infatti lasciarsi sfuggire il prezioso *réservoir* di "letteratura d'intrattenimento" rappresentato dalla narrativa weimariana, che, per i motivi su esposti, sembrava attirare particolarmente l'attenzione del pubblico. Sulle rovine dei pregiudizi letterari germanofobi e sulla scia dei successi dei romanzi *neusachlich* prendevano comunque a transitare anche, per menzionare solo i più famosi, le opere di Franz Werfel, di Jakob Wassermann, di Lion Feuchtwanger, di Thomas Mann, di Stefan Zweig, di Leonhard Frank, di Joseph Roth, di Hermann Hesse, così come una delle prime traduzioni europee del *Processo*¹³² di Franz Kafka. Basti pensare che fra il 1929 e il 1932 si pubblicarono in Italia 48 titoli di narrativa tedesca contemporanea, quasi a preparare l'impennata dei ben 35 titoli che sarebbero poi apparsi nel solo 1933, l'anno dell'ascesa al potere di Hitler e di un evidente acuirsi del desiderio di meglio comprendere le novità sociopolitiche in corso in Germania¹³³. Si può a ragione affermare, allora, che quello che Pavese avrebbe definito «il decennio delle traduzioni»¹³⁴ si aprì con le traduzioni della nuova letteratura che era andata maturando nel grande laboratorio della Repubblica di Weimar¹³⁵.

Tornando alla discussione sulla *Neue Sachlichkeit* nella pubblicistica italiana, va detto che, dopo l'incuriosita scoperta dell'esistenza anche di teutoni "pacifisti" e dopo il compiacimento per una narrativa tedesca finalmente leggibile, seppur in debito col documentarismo anglosassone, dopo l'ondata dei *Kriegsromane*, insomma, il giudizio sulla letteratura metropolitana, sulla *Asphaltliteratur* berlinese, si fece più cauto e differenziato. In questo mutamento di qualità dell'attenzione non è difficile scorgere la consapevolezza di quanto l'opinione sui nuovi romanzi berlinesi implicasse una presa di posizione nel dibattito, da qualche anno in corso in Italia, sul romanzo *tout court*, sul rinnovamento di tale genere e sui modelli, interni o meno alla tradizione italiana, da seguire.

Nella sua lunga *Introduzione* all'edizione italiana di *Berlin Alexanderplatz*, Alberto Spaini¹³⁶, il traduttore, metteva l'accento sullo sforzo compiuto da Döblin, già esponente di spicco dell'Espressionismo, per giungere ad un nuovo tipo di romanzo, di là dagli «argomenti pazzeschi ed irragionevoli», dagli «arzigogoli» della sua originaria corrente

¹²⁸ E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista*, Bompiani, Milano 1933.

¹²⁹ H. KESTEN, *Gente felice*, Giuseppe Carabba, Lanciano 1933.

¹³⁰ H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, Mondadori, Milano 1933.

¹³¹ L'inizio degli anni Trenta vide il lancio di tre grandi collane letterarie della Mondadori, i "Gialli", i "Romanzi della Palma" e la "Medusa", tutte attingenti quasi esclusivamente ad opere straniere tradotte, e l'avvio in grande stile della casa editrice di Valentino Bompiani, già collaboratore di Arnoldo Mondadori.

¹³² L'edizione italiana (Frassinelli) è del 1933, lo stesso anno in cui vennero pubblicate le traduzioni in francese e in norvegese. Mentre l'edizione inglese e quella statunitense sarebbero apparse soltanto nel 1937.

¹³³ Va sottolineato come, fra gli autori tradotti, non ce ne fosse alcuno vicino al nazionalsocialismo. Nel 1933 l'Italia fu anzi il Paese in cui si ebbe il maggior numero di traduzioni da quegli scrittori, ebrei, antinazisti o sbrigativamente definiti *unddeutsch*, i cui libri stavano finendo nei roghi notturni organizzati dai nazisti nei cortili delle università tedesche (cfr. K. O. PAETEL, *Das deutsche Buch in der Verbannung*, in *Deutsche Literatur im Exil. 1933-1945. Dokumente und Materialien*, a c. di H. L. ARNOLD, Athenäum, Frankfurt/M. 1974, vol. II, p. 58).

¹³⁴ C. PAVESE, *L'influsso degli eventi* (1946), in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 223.

¹³⁵ A revisione della vulgata secondo cui il pubblico italiano si sarebbe aperto alle letterature straniere soltanto con le traduzioni dalla letteratura americana, va notato che, in base ai dati forniti da Dominique Fernandez, nello stesso turno di tempo (1930-1933) le opere di narratori contemporanei (nati dopo il 1875) americani tradotti furono appena 17 (cfr. D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Sciascia, Caltanissetta 1969, pp. 119-126).

¹³⁶ Alberto Spaini (1892-1975), triestino, allievo a Roma di G. A. Borgese, fu germanista, scrittore e giornalista. Oltre a *Berlin Alexanderplatz* tradusse, fra l'altro, *Der Prozess* di Kafka (Frassinelli, Torino 1933).

d'appartenenza, e di là dallo statico tradizionalismo di un Thomas Mann, indugiante in *Der Zauberberg* nello «stesso stile e nella stessa tecnica» di *Buddenbrooks*, «vecchi oramai di trent'anni»:

«Sentendo quant'era debole, quanto distaccato dal mondo degli uomini il suo mondo artistico, Döblin ha tentata una nuova formula [...] ch'egli ha battezzato del “nuovo naturalismo”. Ma dietro a ogni formula letteraria, solo ch'essa abbia una minima possibilità di realizzazione artistica, sta una intera filosofia, una intera religione della vita. E così fra il vecchio naturalismo degli scolari tedeschi di Zola ed il nuovo naturalismo di Döblin stanno tutte le nuove conquiste filosofiche degli ultimi cinquant'anni. Quelli si chiamavano naturalisti perché vivevano nel mondo ideologico del positivismo, e le ferree leggi scientifiche di questo avevano mitizzato in una divinità che si chiamava Natura. Ma che natura può esistere per un contemporaneo di Döblin, per un relativista che proclama come principio assoluto la impossibilità di tracciare l'esatta linea di demarcazione fra Io e Non-Io? [...] Rintracciare tutto [l'] infinitesimo gioco, [lo] scambio continuo di sensazioni e pensieri che trasformano l'essenza del suo protagonista, ecco la nuova formula letteraria di Döblin, il suo “neo naturalismo”»¹³⁷.

Positivo anche il giudizio sul romanzo döbliniano che, a breve distanza dalla pubblicazione dell'edizione italiana, dava Enrico Rocca, dopo averlo definito, fra l'altro, «il romanzo di Berlino [...] di questa metropoli urtante e attraente insieme, caotica e indimenticabile»:

«Si può chiamare per la tecnica in soccorso Joyce e Dos Passos, l'espressionismo e la *neue Sachlichkeit* [...] si potrà dire e pensare tutto quel che si vuole, ma non bisognerà dimenticarsi di quanto abbiamo detto prima sul senso cosmico di Döblin, sulla profonda necessità che ha nella sua concezione d'arte quel caos apparente il quale viceversa altro non è che eco e simbolo della contemporaneità ed equivalenza di tutti i motivi della vita»¹³⁸.

In altri casi, anche se il giudizio era positivo, ci si teneva a relativizzare ed a circoscrivere la sua validità ai romanzi che intendevano raffigurare la nuova realtà weimariana, escludendo, con capziose motivazioni ideologiche, che essi potessero costituire, malgrado qualche deplorabile avvisaglia, dei modelli utili nella «privilegiata» situazione dell'Italia fascista.

Così Massimo Bontempelli, nella sua prefazione a *Fabian* di Erich Kästner:

«Al vecchio mito del tedesco pedante, i nuovi romanzieri germanici stanno sostituendo il mito del tedesco frenetico. [...] Siamo assediati da una letteratura che si proclama specchio dell'epoca, e può riassumersi in quella quadriade dichiarata da un personaggio di *Fabian*: delitto, miseria, lussuria, frode. Ma senza gli impeti di redenzione, o individuale o sociale, che accendono il nero in Dostoevski e perfino in Zola. L'eroe di *Fabian* si dichiara “uno specialista dell'incertezza”. Questa letteratura accetta lo sfacelo, lo sbigottimento, l'affondamento. [...] C'è anche tra noi qualche tentativo (e purtroppo assai ingegnoso) di letteratura nera: esame naturalistico del creduto costume, gusto al rilassamento morale, l'uomo studiato come bipede implume; le necessità corporali dell'uomo rappresentate come centro della sua sostanza. [...] Il compito più preciso della nostra letteratura potrebbe e dovrebbe essere quello di ritrovare una nota di splendore solare, di riportare l'invenzione narrativa al poema. Riinventare gli eroi. [...] La letteratura d'un'epoca forte non può essere che letteratura di immaginazione solare. Le nazioni in disfaccimento corrono al romanzo documento. E ben venga a noi, tra i documenti dell'*altra Europa*, questo romanzo, che del documento sincero ha tutta la nitidezza e l'importanza. Come accorata e preziosa

¹³⁷ A. SPAINI, *Introduzione*, in A. DOEBLIN, *Berlin-Alexanderplatz*, cit., pp. 16-17.

¹³⁸ E. ROCCA, *Ricognizione nel mondo di Alfred Döblin*, in «L'Italia letteraria», a. III, 11 ottobre 1931, p. 6.

confessione non come modello (per quei letterati che non trovano argomenti nella umanità in atto, ma s'affannano a cercarli nelle letterature)»¹³⁹.

O Gian Dàuli¹⁴⁰ a proposito del *Ciarlatano* di Hermann Kesten:

«Questo “*Ciarlatano*” è uno dei “romanzi” più sconnessi, più cigolanti alle giunture, più farraginosi e più asmatici, che io mi conosca. [...] Ma detto questo, io affermo che pochi libri è necessario leggere come questo “*Ciarlatano*”, che, se lascia la bocca amara e il cuore stretto, ha pure bellezze squisite di pensiero, vibrazioni nuove e una sua inorridente ingenuità davanti al male, che del male è corrosiva condanna. E poi soltanto queste opere danno una visione sincera di uno degli aspetti della società umana del dopoguerra, che è pure indispensabile tener presente, se si vuole spiegare certi avvenimenti, quali quelli attuali di Parigi e Vienna, e quelli di ieri di Berlino. L'Italia da questo quadro europeo è fuori. La volontà, il genio e la fortuna di un Uomo hanno fatto sì che il nostro paese viva in fervore di giovinezza operante e osante»¹⁴¹.

Prevalsero tuttavia gli atteggiamenti di perplessità se non di risoluto rifiuto nei confronti di una narrativa considerata troppo prosaica, spoglia di afflitti lirici e priva di qualsiasi slancio ideale.

Né poteva essere diversamente, visto che, come notava Corrado Alvaro in uno dei *reportage* a cui si faceva riferimento all'inizio, fra i tratti della Germania postbellica c'era:

«In arte e in letteratura: realismo, concretezza, documentarismo, arte come specchio della realtà immediata, ma in fondo di contenuto polemico e critico [...]; e questo è all'antitesi con l'arte dei paesi latini dove essa è un'evasione dal mondo di oggi»¹⁴².

Giovanni Battista Angioletti contestava una letteratura che vuol essere a tutti i costi “sociale” al «servizio dell'attualità», cosicché:

«lo scrittore verista ha l'obbligo [come il medico] di “mettere il dito sulla piaga”, e gliene deriva una freddezza professionale che accora chiunque serbi un'idea appassionata dell'arte. [...] Se il mondo si riprende – come è indubitabile – un nuovo slancio lirico ridarà all'uomo dignità e amore; e allora non basterà più capire, comunicare, far *vedere*; bisognerà scoprire, inventare, esaltare»¹⁴³.

Bruno Revel, il traduttore di *Kleiner Mann – Was nun?* si sentiva in dovere di avvertire il lettore circa qualche edulcorazione da lui apportata al testo originale di Fallada:

«Si pensi che il crollo dell'impero tedesco e l'inflazione hanno messo in luce, drasticamente, cose ben più laide e nascoste che non certe miserie del sesso, le quali noi usiamo invece di velare delicatamente. Il lettore non creda perciò che tali espressioni o sincerità volgari o

¹³⁹ M. BONTEMPELLI, *Romanzo apocalittico*, in E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista*, cit., pp. IX-XII.

¹⁴⁰ Gian Dàuli, pseudonimo del vicentino Giuseppe Ugo Nalato (1884-1945), fu romanziere alquanto noto ai suoi tempi (*La Rua*, *Carri nella notte*), traduttore di Conrad e London, collaboratore di Treves e direttore editoriale della casa editrice Modernissima, presso la quale curò (fino al 1934) la benemerita collana “Scrittori d'oggi”, in cui apparvero le prime traduzioni italiane di innumerevoli autori stranieri, da Döblin a Céline, da Dos Passos a Lewis e a Thomas Mann.

¹⁴¹ G. DÀULI, *Prefazione*, in H. KESTEN, *Il ciarlatano*, Corbaccio, Milano 1934, pp. 12-13.

¹⁴² C. ALVARO, *Senso della vita tedesca, oggi* («L'Ambrosiano», 10 maggio 1929), in ID., *Scritti dispersi. 1921-1956*, cit., p. 225.

¹⁴³ G. B. ANGIOLETTI, *Sogni e storture della Germania*, in «L'Italia letteraria», a. IV, 24 gennaio 1932, p. 3.

intimità spiattellate siano, nell'intenzione dell'autore, scandalistiche e magari pornografiche. La verità è più piana: là hanno corso e qui no»¹⁴⁴.

Trovando così l'immediata approvazione di Panfilo (pseudonimo giornalistico del germanista Giulio Caprin), anch'egli infastidito da certe crudezze falladiane:

«La formula dal quale [il romanzo] deriva è ancora quella del verismo, non escluso tutto quello di urtante in cui si compiace un verista tedesco contemplatore senza pudori della miseria umana. Il traduttore ha fatto bene ad attenuarlo»¹⁴⁵.

E, a ribadire la propria avversione per tutta quanta la *Asphaltliteratur* fin lì pervenuta d'oltralpe, sempre Bruno Revel, recensendo un nuovo romanzo dello "strapaesano" Ernst Wiechert, così scriveva:

«Chi conosce la letteratura tedesca avverte nei libri che trattano della vita dei boschi una particolare nota patetica. Di contro alla cosiddetta letteratura dell'asfalto, moderna produzione di romanzi documentari, oggettivi, scarnificatori, intelligenti e dismagati, dove le luci della città riverberano tutte le prostituzioni cittadine, si affaccia quell'altra, paesana e forestale. La civiltà tedesca è la storia di una graduale conquista sui boschi, sbocca tormentosamente nell'inflazione, e nell'immondezzaio delle città, così romanzate»¹⁴⁶.

Più perentoria di tutte era comunque la condanna del germanista Giovanni Necco, che, parlando, fra l'altro, del *Fabian* di Kästner, non riusciva davvero a frenarsi:

«Stride il contrasto fra la tragedia di questa società in dissoluzione e il tono semiserio e scherzoso dell'autore, che pretende di "castigare ridendo mores" e suscitare il disgusto con la fredda registrazione (ma è possibile una simile registrazione?) delle miserie e dei vizi. Arte documentaria? Documentaria di che? Delle deformazioni arbitrarie del Kästner e della sua incapacità rappresentativa»¹⁴⁷.

Passando poi ad ammonire, non senza qualche ingenuità di fondo, gli imitatori nostrani di quei modelli tedeschi:

«Quando i nostri cosiddetti "contenutisti" difendono le loro concezioni in nome delle sicure conquiste del neorealismo germanico, il loro richiamo brancica nel vuoto. [...] Signori, credete veramente che tra quelle creazioni e le vostre vi siano punti di interferenza e affinità elettive? O non avete piuttosto frainteso lo spirito che anima le pagine di quei libri, deducendone astrattamente canoni estetici e criteri critici del tutto arbitrari? [...] Il neorealismo tedesco è sorto dalla contemplazione più o meno angosciata della decadenza e dello sfacelo religioso, morale ed economico d'una Germania o belligerante o sconfitta o rivoluzionaria, [...] mentre il "contenuto" vagheggiato (e siamo ancora di fronte a semplici manifesti, a realtà, quindi, indifferenti al giudizio estetico) dai "contenutisti" nostrani dovrebbe poggiare su elementi di ricostruzione spirituale e materiale, della cui bontà nessuno, per vero, dubita: ritorno alla terra, al culto della famiglia, all'ossequio delle tradizioni religiose, ecc. Come si vede i motivi genetici e programmatici dei due indirizzi non collimano affatto»¹⁴⁸.

¹⁴⁴ B. REVEL, *Avvertimento del traduttore*, in H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, cit., p. 9.

¹⁴⁵ PANFILO, *Romanzi d'ogni paese*, in «Corriere della Sera», 18 aprile 1933.

¹⁴⁶ B. REVEL, *Un romanzo di Wiechert*, in «L'Italia letteraria», a. VI, 25 febbraio 1934, p. 7.

¹⁴⁷ G. NECCO, *Neorealismo – Made in Germany*, in «L'Italia letteraria», a. V, 29 ottobre 1933, p. 3.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

3. *Influssi neusachlich sul romanzo italiano degli anni Trenta*

Nelle citate prese di posizione di Bontempelli e di Necco sul fenomeno letterario della *Neue Sachlichkeit* sono già emersi allusivi riferimenti all'influsso che i romanzieri tedeschi stavano esercitando su non meglio specificati scrittori italiani. Più generico Bontempelli: «C'è anche tra noi qualche tentativo (e purtroppo assai ingegnoso) di letteratura nera»; più diretto Necco: «Quando i nostri cosiddetti "contenutisti" difendono le loro concezioni in nome delle sicure conquiste del neorealismo germanico, il loro richiamo brancica nel vuoto», che entrava nel merito della *querelle* in corso fra "contenutisti" e "calligrafi". Altri partecipanti alla disputa sulla soggezione a modelli weimariani specificavano invece esplicitamente gli autori a cui intendevano riferirsi. Così Camillo Pellizzi: «Il fortunato tentativo di "romanzo etico" del giovane Moravia, per gusto e per tipo, sta tra il freudiano ed il russo, con un forte riflesso dello *Abgeschmack* germano-ebraico del periodo pre-nazista»¹⁴⁹, o Sigfrido Wolfango Rossi:

«I maggiori scrittori Tedeschi o Americani o Inglesi di oggi, unitamente ad un senso termiteco della società, che noi Italiani non possiamo né potremo sentire mai, sono caduti nell'arido e nel privo di interesse. [...] In costoro la prosa-prosa è giunta ad un tale semplicismo meccanicistico, da diventare insufficiente sia a rendere un mondo o dramma interiore, sia a sviluppare il così detto problema della conoscenza. [...] In Italia, dopo il successo di Moravia, il romanzo si è mantenuto più o meno sulla difensiva. Oggi il Bernard con *Tre Operai*, cerca di portarlo su quella strada esotica, alla quale egli ha visibilmente attinto»¹⁵⁰.

Si tratterà ora di mettere in evidenza in che misura si realizzò un rifarsi ai modelli tedeschi, analizzandone gli effetti alla luce di alcuni possibili esempi di un nascente nuovo realismo del romanzo italiano nella prima metà degli anni Trenta. Tralasciando *Gli indifferenti* di Moravia, ben noto e solo tangenzialmente – come si vedrà – riconducibile allo specifico del nuovo romanzo weimariano, si prenderanno in considerazione *Luce fredda* (1931) di Umberto Barbaro, *Radiografia di una notte* (1932) di Enrico Emanuelli, *Tre operai* (1934) di Carlo Bernari e *Quartiere Vittoria* (1936) di Ugo Dèttore.

Di Umberto Barbaro¹⁵¹ ci sono rimasti non pochi interventi sulla questione del romanzo e della narrativa in generale, nei quali viene ribadita a più riprese una concezione dell'arte «come profondamente connessa alla vita e formativa della vita stessa», a sostegno di «una produzione impegnativa, problematica e contenutistica»¹⁵², derivandone per l'artista il compito morale di portare il lettore «a rivedere tutta la sua vita dandogli impulsi di rinnovamento» e di trasformazione di se stesso e del mondo. Immorale, per contro, è quell'arte che «divagando sopisca e plachi le insofferenze», offrendo «la contemplazione,

¹⁴⁹ C. PELLIZZI, *Le lettere dell'Italia d'oggi*, in «Corriere della Sera», 17 ottobre 1933.

¹⁵⁰ S. W. ROSSI, *I letterati e le termite. Idea del romanzo moderno*, in «L'Italia letteraria», a. VI, 13 maggio 1934, p. 12.

¹⁵¹ Umberto Barbaro (1902-1959), scrittore, slavista e germanista, critico, saggista e regista cinematografico, fece parte da giovane del movimento "immaginario" di Vinicio Paladini. Oltre che di *Luce fredda* fu autore di numerosi racconti e di un altro romanzo, *L'isola del sale* (1935). Tradusse dal russo autori come Bulgakov e Lidija Sejfullina, e dal tedesco, fra l'altro, due romanzi di Hermann Kesten: *Gente felice* (1933) e *Il ciarlatano* (1934).

¹⁵² U. BARBARO, *La mia fede* («Giornale d'Italia», 3 febbraio 1933), in ID., *Neorealismo e realismo*, Editori Riuniti, Roma 1976, vol. I, p. 139.

in cambio, della bellezza» e «dinnanzi alle brutture della realtà, il mondo dei sogni e di chimere che alcuni sciagurati chiamano poesia»¹⁵³.

Coerentemente con tali assunti, Barbaro nel suo primo romanzo, *Luce fredda*, intese raffigurare il vuoto di valori della piccola e media borghesia italiana contemporanea in base alla *tranche de vie* di un gruppo di personaggi che si muovono nella Roma del 1928.

Protagonista del romanzo è il ventottenne Sergio (per alcuni tratti evidente proiezione autocritica dell'autore), abulico, sofisticamente causidico, sempre pronto a sottovalutare «i fatti e i risultati concreti dell'azione, per una specie di superiorità intellettuale e morbida, meridionalescamente»¹⁵⁴. Il problema che, all'inizio del romanzo, sembra agitarlo maggiormente è quello della «libertà morale», della possibilità «di crearsi una morale propria, indipendente e migliore di quelle riconosciute e consacrate»¹⁵⁵. Nel desolato mondo delle camere d'affitto e delle pensioncine per inurbati gli fa da contorno un folto stuolo di personaggi più o meno rilevanti. Fra essi vi sono: Lorenzo e Vincenzo, i due amici e coinquilini di pensione, il primo cinico e arrivista, il secondo incapace di far valere i propri meriti; Maria, la giovane figlia di un industriale e speculatore lombardo, innamorata di Sergio, si trasferisce a Roma dove, per rendersi indipendente, dà lezioni di musica; il vecchio Roggi, il proprietario della pensione, ex assessore comunale dedito all'usura; i due figli di Roggi: Clelia, una ragazza «dai capelli rossi e dal fare pazzoide»¹⁵⁶ con cui Sergio ha una relazione di natura meramente sessuale che «sfugge al suo stesso controllo»¹⁵⁷, e Ruggero, diciassettenne liceale che ha già un'amante, per soddisfare le voglie della quale falsifica la firma del padre su alcune cambiali; e parecchi altri di minor conto, tutti chiamati a comporre il quadro di un'umanità con cui «il bianco muore, l'innocenza scompare dal mondo», o, meglio, il bianco «muore sempre, ma non sarà mai morto; "muore", cioè è sempre vittima, ma non scomparirà mai dal mondo»¹⁵⁸. Sul finale, infatti, le varie vicende si sciolgono in altrettante catastrofi. Maria sconta la propria emancipazione finendo sedotta dal padre di un suo allievo, che aveva capito (più tempestivamente di Sergio) «che era una ragazza libera che aveva bisogno di un uomo e che non si decideva»¹⁵⁹. Clelia impazzisce e, dopo aver accoltellato e reso paralitico il vecchio padre, viene ricoverata in manicomio. Suo fratello Ruggero, temendo l'onta conseguente alla imminente scoperta della sua frode, si suicida. Nel monologo conclusivo di un Sergio intenzionato a «scrostarsi di dosso tutto questo intellettualismo», a «gettarsi nell'azione» e a intraprendere una vita fatta di «pensieri facili e semplici»¹⁶⁰, in attiva comunità con tutti gli altri, si può scorgere il riconoscimento, da parte del protagonista, di come sia impossibile «crearsi una morale propria», individuale¹⁶¹, senza essersi prima sforzati di mettere in atto un rinnovamento radicale dell'intera società.

I temi affrontati in *Luce fredda* possono considerarsi in larga parte postnaturalisti, non senza qualche caduta in un certo bozzettismo coloristico¹⁶², quasi a dimostrare quanto fosse difficile parlare della capitale d'Italia nei termini di una metropoli moderna. Gli

¹⁵³ U. BARBARO, *Considerazioni sul romanzo* («Quadrivio», a. 1, n. 1, dicembre 1932), *ibidem*, pp. 137-138.

¹⁵⁴ U. BARBARO, *Luce fredda*, Giuseppe Carabba, Lanciano 1931, p. 39.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 170.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 106.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 238.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 231.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 240-244.

¹⁶¹ L'inermità di qualsiasi "soluzione" individuale è formulata altrove da Barbaro in questi termini: «Credo che nessuno vorrà negare la ricchezza problematica del mio lavoro; ho scritto io stesso che in esso si denuncia l'individualismo e la disfatta inesorabile a cui è destinato». (U. BARBARO, *L'arte e il tempo* («L'Italia vivente», 15 giugno 1933), in ID., *Neorealismo e realismo*, cit. p. 143.)

¹⁶² Come nella descrizione dei condomini piccolo-borghesi (U. BARBARO, *Luce fredda*, cit., pp. 26-29) o delle vecchie usanze romanesche (*ibidem*, pp. 36-38).

elementi di novità vanno ricercati nel codice linguistico e nella strategia narrativa. L'esperienza di traduttore dal tedesco e dal russo così come i suoi trascorsi immaginisti non potevano non lasciar traccia nelle scelte linguistiche di Barbaro romanziere, la cui pagina, irta di esclamativi, di domande senza risposta e di tutte le "trascuratezze" del parlato, risulta altrettanto distante dalla politezza rondesca che dal "grado zero"¹⁶³ moraviano. Ma è nel modo in cui viene montata, per collegamenti e alternanze, la storia complessa di *Luce fredda* che più evidente risulta l'assunzione dei modelli weimariani. A parte l'inserzione, con un'intenzione documentaria connotata da livelli stilistici autonomi, di lettere e di brani di diario, le molteplici sequenze narrative sono proposte da un autore onnisciente che, pur concedendosi saltuariamente annotazioni extradiegetiche specie di intonazione ironica, slitta di preferenza nell'indiretto libero o addirittura nel monologo drammatico dei personaggi, sfalsando continuamente la prospettiva della narrazione.

Radiografia di una notte fu il secondo romanzo pubblicato da Enrico Emanuelli¹⁶⁴. Una prova precedente era stata *Memolo, ovvero vita morte e miracoli di un uomo* (1928), romanzo breve, tutto focalizzato sulla vicenda di un unico protagonista, molto vicino allo sveviano Emilio Brentani e «rappresentato soprattutto dall'esterno»¹⁶⁵.

Anche *Radiografia di una notte* tematizza, come *Luce fredda*, uno spaccato di vita borghese contemporanea, ma, in questo caso, sullo sfondo di un più "metropolizzabile" Milano. La storia, racchiusa, come annuncia il titolo, nell'arco delle poche ore di un'unica notte, s'impiana sugli accadimenti che coinvolgono in quel lasso di tempo un discreto numero di personaggi. Centrale è la famiglia di un innominato "cavaliere", con la moglie Lucia e i tre figli, Stefano, Giacomo e Fausta. Il cavaliere è un facoltoso industriale che sta per avviare la sua relazione con un'ennesima amante, la Ninni, ragazza di facili costumi. La moglie Lucia gli nega il letto coniugale da quando, parecchi anni prima, l'ha sorpreso a baciare la sorella di lei; per vendicarsi ha tradito il marito con un tizio conosciuto per caso in villeggiatura, ma gliene è rimasto il ricordo di un «amore schifoso»¹⁶⁶. Stefano, neo-insegnante di matematica, rappresenta la "coscienza critica" dell'ambiente che lo circonda, prova disgusto per l'esistenza che conduce la sua famiglia, «sembrano estranei l'uno all'altro, oppure nemici non dichiarati»¹⁶⁷, ma, privo di volontà, non sa decidersi ad abbandonare le mura domestiche. Giacomo lavora come contabile nello studio di un avvocato, dalla cui cassa distrae settimanalmente dei denari che poi sperpera in una bisca clandestina, progettando di reintegrarli con una vincita inattesa o per l'improvvisa eredità che gli toccherebbe se il padre morisse. Fausta "si è data" ad Aldo, un giovane conoscente dei fratelli, che subito dopo ha troncato il *flirt* appena iniziato. C'è poi Giovanni Mantelli,

¹⁶³ Cfr. P. V. MENGALDO, *Introduzione*, in M. BRUSADIN, P. MARINETTO, A. PANICALI *et al.*, *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973, p. IX. Lo stesso Barbaro teneva a demarcare il proprio stile da quello degli altri "realismi" in corso in Italia: «Il neorealismo, pur rifacendosi alla letteratura dell'ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia, con qualche analogia col neo-realismo tedesco di Döblin in letteratura e dei Dix in pittura più che con quello del nostro Moravia e che col "realismo magico" di Bontempelli». (U. BARBARO, *Letteratura russa a volo d'uccello* («L'Italia letteraria», a. II, 9 novembre 1930), in ID., *Neorealismo e realismo*, cit., p. 108.)

¹⁶⁴ Enrico Emanuelli (1909-1967), scrittore e giornalista, alla fine degli anni Venti fu cofondatore, con Mario Bonfantini, della rivista novarese "La Libra", propugnatrice di un rinnovamento del romanzo sui modelli europei. Oltre a diverse traduzioni dal francese e dal tedesco (*Gli ebrei di Zirndorf* di J. Wassermann) ed a numerosi libri tratti dalle sue corrispondenze giornalistiche, di Emanuelli restano l'altro romanzo *La congiura dei sentimenti* (1943), raccolte di racconti e il volume autobiografico (postumo) *Curriculum mortis* (1968).

¹⁶⁵ G. ZACCARIA, *Postfazione*, in E. EMANUELLI, *Memolo, ovvero vita morte e miracoli di un uomo*, Manni, San Cesario di Lecce 2004, p. 61.

¹⁶⁶ E. EMANUELLI, *Radiografia di una notte*, Ceschina, Milano 1932, p. 23.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 9.

amico e mentore di Stefano; Giovanni, che campa la vecchia madre e la sorella col proprio lavoro di pubblicista, ha in mente, con alquanto esplicita proiezione dell'autore, di scrivere un romanzo in cui «abolire l'intreccio, rendere cronologicamente fatti diversi, apparentemente slegati, e che diano solo una visione finale dello stato temporaneo di persone e cose»¹⁶⁸.

Da un dopocena all'alba del giorno successivo – la notte che il romanzo si propone di “radiografare” – s'intrecciano le varie sequenze narrative. Stefano, in un caffè, s'incontra e si sfoga con Giovanni; poi accorrono a casa di questi, dove la vecchia madre ha avuto un malore; dopo la visita del medico restano a conversare della situazione in cui si trovano, ma s'instaura una sorta di incomunicabilità: «Nel loro discorso non vi era una ossatura, uno diceva ciò che gli passava per la mente, l'altro si limitava a pensare»¹⁶⁹. La madre di Stefano, Lucia, va a far visita a Ida, l'unica amica che continui a frequentare; le due donne si confidano i problemi dei loro matrimoni, soppesando l'ipotesi di abbandonare i rispettivi mariti per poi scartarla subito, «cosa fa una donna sola al mondo?»¹⁷⁰; e a poco a poco, senza dirselo, pensano: «ognuno si tiene le proprie disgrazie, c'è poco da fare, e solidarietà, conforto, assistenza sono belle parole, ci vorrebbe altro però, perché la parole non bastano»¹⁷¹. Fausta va a trovare Antonietta e Carlo, una coppia di fidanzati suoi amici; finisce col confessare ai due l'“incidente” capitato con Aldo, chiedendo un parere sul successivo atteggiamento del giovane; i due fidanzati, gretti e convenzionali, restano imbarazzati da quell'inattesa confidenza e lo nascondono a malapena; Fausta, dopo una crisi di pianto, si pente di aver raccontato i fatti propri a quei due, che decide di non rivedere più. Giacomo va nella solita bisca, dove incontra un suo conoscente, Amerigo; trascorrono la prima parte della notte giocando, Amerigo con alterna fortuna e Giacomo in totale perdita; quindi i due vanno al varietà Apollo e si intrattengono con Anna, una ballerina del locale; all'alba Giacomo ed Anna accompagnano a casa Amerigo ubriaco e poi restano a passeggiare. Il cavaliere, dopo aver concluso in un caffè un affare un po' losco con un tale Antonio, si reca all'appuntamento con la Ninni, nell'appartamento di lei; *post coitum* il cavaliere ripensa con soddisfazione alla serata e gli viene in mente una sua precedente amante, mentre la Ninni immagina come spenderà, con un amico, i soldi che le procurerà il nuovo cliente. Tanta straniante incomunicabilità e chiusa insincerità sbocca nell'involontario delitto del capitolo conclusivo. Quando Stefano rientra, il padre inizia a fargli una ramanzina, ammonendolo a non prendere le stesse abitudini del fratello Giacomo; Stefano si sente incolpato ingiustamente e gli rinfaccia la relazione con la Ninni; il padre perde la calma e, da un cassetto dove stava cercando qualcos'altro, gli c'è fra le mani una pistola che punta minacciosamente contro Stefano, il quale, nel tentativo di disarmarlo, lo uccide.

Assunto di fondo del romanzo è la totale disgregazione della famiglia borghese, simboleggiata fin troppo vistosamente dalle cinque strade diverse che prendono i familiari dopo aver stentatamente consumato l'ipocrito rituale della cena in comune. Nel mondo che Emanuelli raffigura in *Radiografia di una notte* non c'è redenzione. Anche gli unici due personaggi positivi del romanzo falliscono: Giovanni, il pubblicista amico di Stefano, non sa trovare il modo giusto per convincerlo ad emanciparsi dalla famiglia, e Stefano resta vittima di una “casualità”, che in realtà è soltanto l'occasionale conseguenza delle circostanze immanenti. Ovvero, come si legge in un intervento extradiegetico dell'autore: «Quello che è fuori di noi non è nostro, e quello che è in noi non lo conosciamo: solo le reazioni di ciò che è fuori, con ciò che è dentro, formano la vita»¹⁷²; e tuttavia, a schiudere

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 61-62.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 192.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 135.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 136.

¹⁷² *Ibidem*, p. 223.

un barlume di funzionalità all'“esercizio della riflessione”: «La vita non presenta mai un'azione inspiegabile, un fatto di cui non ci si possa render ragione; molte volte il nostro pudore o la nostra pigrizia ci fa vigliacchi»¹⁷³.

Gli esiti dell'assimilazione delle tecniche *neusachlich* sono largamente presenti nell'opera e li si annuncia già nel titolo, rimandante alla freddezza tecnica delle registrazioni fenomenologiche, anche di realtà interiori, che seguiranno. Ciascuna delle varie sequenze narrative è inquadrata dalla focalizzazione interna del personaggio che ne è protagonista con insistente ricorso al discorso indiretto per lo più libero, ma talvolta contrassegnato, e, specie nelle sequenze di cui è protagonista il “cavaliere”, alle associazioni alogiche e slegate del più tipico flusso di coscienza¹⁷⁴. I rari interventi extradiegetici dell'autore sono spesso impiegati, come una sorta di basso continuo, a sottolineare la caotica simultaneità della vita metropolitana¹⁷⁵. Ma più palese che mai è l'influsso soprattutto döbliniano nell'inserzione di materiali grezzi, sussunti dalla realtà sociale urbana, riprodotti, sull'esempio di *Berlin Alexanderplatz*, con una specifica evidenziazione grafica: un opuscolo sui vantaggi delle «macchine calcolatrici Burroughs»¹⁷⁶ o il «vero pronostico nuovo pianeta della fortuna»¹⁷⁷ o l'articolo di un giornale sull'«impiccagione del commerciante Rouse»¹⁷⁸; così come gli slogan pubblicitari ricorrenti dall'esterno nei monologhi dei personaggi¹⁷⁹.

A differenza di quant'era accaduto per *Luce fredda* e per *Radiografia di una notte*, la pubblicazione di *Tre operai* di Carlo Bernardi¹⁸⁰ nel 1934 costituì immediatamente un caso letterario sia per l'«inconsuetudine dell'argomento» sia per la novità del suo stile «rapido, stringato, senza fronzoli, efficacissimo, anche se a tratti un po' troppo trasandato»¹⁸¹, proprio per quei suoi tratti, cioè, che l'avrebbero fatto considerare a lungo come un “incunabolo” del successivo neorealismo degli anni Quaranta. Il testo pubblicato nel 1934 era il rifacimento di una prima stesura, dal titolo *Gli stracci*, elaborata dall'autore fra il '31 e il '33. Nel 1951 sarebbe poi apparsa una «II edizione (*integrale*)», ma in realtà anche riveduta, come si vedrà, in non poche scelte stilistiche, ed infine, nel 1965, una «edizione definitiva»¹⁸².

¹⁷³ *Ibidem*, p. 225.

¹⁷⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 199-206 e 229-336.

¹⁷⁵ Così, ad esempio: «Se si mettessero assieme tutte le parole sussurrate in tutta la città a quell'ora, sarebbe come un'onda che spuma contro la scogliera» (*ibidem*, p. 175).

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 110.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 126.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷⁹ «Rinolina, guarisce previene i raffreddori. A me il raffreddore non viene mai. Sapone per barba: Gibs, il migliore. Tutti i tipi: gran turismo, sport, supersport con turbo compressore» (*ibidem*, p. 79); «Intanto guardano un'insegna luminosa: Cordial Campari. “Quanto spenderà all'anno per la propaganda?”», si chiede Carlo» (*ibidem*, p. 164).

¹⁸⁰ Carlo Bernardi (1909-1992) negli anni Quaranta italianizzò il proprio cognome di origine francese in Bernardi. Fu scrittore, giornalista e sceneggiatore cinematografico. Da giovane frequentò gli ambienti dell'avanguardia surrealista parigina e, tornato a Napoli, propria città natale, vi fondò nel 1929, con Guglielmo Peirce e Paolo Ricci, l'Uda (Unione distruttivisti attivisti), un movimento che, rifacendosi, fra l'altro, al costruttivismo sovietico e alla *Neue Sachlichkeit*, intendeva promuovere in letteratura e nelle arti figurative un realismo critico privilegiante i temi della città e dell'industria. Collaboratore di numerosi settimanali, dopo la guerra pubblicò molti altri romanzi di ambientazione napoletana, il più famoso dei quali resta *Speranzella*, che nel 1950 vinse il Premio Viareggio.

¹⁸¹ L. CHIARINI, *Un giovane scrittore*, in «Quadrivio», a. XII, n. 18, 25 febbraio 1934, cit. da F. BERNARDINI, *Introduzione*, in C. BERNARDI, *Tre operai*, Mondadori (“Oscar scrittori del Novecento”), Milano 2005, p. XXVIII.

¹⁸² Su tutta la vicenda redazionale ed editoriale dell'opera, cfr. l'esautiva *Introduzione* di Francesca Bernardini, in C. BERNARDI, *Tre operai*, cit., pp. V-XLII.

Non si ritiene necessario informare sui temi affrontati nel romanzo, che è certamente il più noto fra quelli qui presi in considerazione.

Quanto *Tre operai* Bernari dovesse ai modelli della *Neue Sachlichkeit* risultò chiaro, con apprezzamenti positivi o negativi, già ai recensori contemporanei, da Enrico Rocca: «risente, o ricorda, certa letteratura tedesca d'ambiente operaio, da Leonhard Frank a Hermann Kesten e, in parte, a Döblin»¹⁸³; a C. Colagrosso: «quanto a critica si può dire questo; che i tre operai del Bernard sembran più usciti dalle officine Fallada, Kormendi e Kafka che dalla terra d'Italia»¹⁸⁴; a E. Zazo: «appare scarno e scheletrico, con una accentuazione documentaria e cronistica che lo distacca, senza dubbio, dalla nostra tradizione letteraria», perché immerso «nel clima di un certo realismo germanico o nord-americano»¹⁸⁵.

Volendo addentrarsi nell'analisi di alcuni dettagli compositivi, va, intanto, rilevato come dietro l'apparente "trasandatezza" della scrittura bernariana ci fosse una consapevole esigenza di adeguamento dello stile alla realtà narrata, non disgiunta da una studiata e precisa volontà di farla finita con le bellurie che l'idea di letterarietà prevalente comportava¹⁸⁶. Così, ad esempio, come fa Döblin con Franz Biberkopf, Bernari, quando può, i suoi personaggi li fa parlare e pensare in dialetto; anche se poi, paradossalmente, nella II edizione del 1951, in tempi cioè di neorealismo ormai imperante, molte di quelle espressioni vengono italianizzate, quasi a denotare un progressivo indebolirsi della coerenza del modello assunto nel 1934¹⁸⁷. Lo stesso attenuarsi nel tempo della esemplarità döbliniana ovverosia ridursi della carica trasgressiva iniziale può notarsi in altre scelte stilistiche, che vanno dalla trasformazione del discorso indiretto libero in indiretto contrassegnato¹⁸⁸, dell'oggettiva contemporaneità del presente indicativo nel più autoriale imperfetto¹⁸⁹, e, più in generale, nella diluizione discorsiva di formulazioni originariamente ellittiche o maggiormente contratte¹⁹⁰.

¹⁸³ E. ROCCA, *Un giovane scrittore*, in «Il lavoro fascista», 24 marzo 1934, cit. da F. BERNARDINI, *Introduzione*, in C. BERNARI, *Tre operai*, cit., p. XXXV.

¹⁸⁴ GIORNALAIO [C. Colagrosso], *Giro d'orizzonte: Rassegna della stampa italiana*, in «Anno XII», n. 17, 10 aprile 1934, cit. da *ibidem*, p. XXXVI.

¹⁸⁵ ARISTARCO [E. Zazo], *Un neo-verista: Carlo Bernard*, in «L'Italia letteraria», a. VI, 8 aprile 1934, cit. da *ibidem*, p. XXXVII.

¹⁸⁶ Tale consapevole disciplina stilistica non sfuggì a Elio Vittorini, che sembrava però non trovarla congeniale: «[il libro è] un campione perfetto di quel neocalligrafismo, affermatosi negli ultimi due anni, che alla retorica della parola "lucida" sostituisce quella della parola "matta" cioè opaca». (E. VITTORINI, *Tre operai che non fanno popolo*, in «Il Bargello», a. VI, 22 luglio 1934, cit. da *ibidem*, pp. XXVII-XXVIII.)

¹⁸⁷ Negli esempi che seguono si indicheranno con le rispettive date di pubblicazione le due stesure messe a confronto: C. BERNARD, *Tre operai*, Rizzoli, Milano 1934 e C. BERNARD, *Tre operai*, Mondadori ("La Medusa degli Italiani"), Milano 1951: «lui tiene una raccomandazione per uno» (1934, p. 49) / «lui si è procurato una raccomandazione per uno» (1951, p. 60); «ogni tanto debbo cercare soldi a Maria» (1934, p. 147) / «ogni tanto debbo ricorrere a Maria» (1951, p. 151); «e lui si pente di averlo menato» (1934, p. 195) / «e lui si pente di averlo picchiato» (1951, p. 197).

¹⁸⁸ «E comincerà a farmi del male; senza volerlo, certo senza volerlo» (1934, p. 168) / «? E comincerà a farmi del male; senza volerlo, certo senza volerlo...?» (1951, p. 171).

¹⁸⁹ «Dopo un certo tempo di questa vita egli comincia a pensare seriamente alla sua posizione: vie d'uscita non ne vede: che pensano queste donne di me? perché mi sopportano? – Ciò lo preoccupa» (1934, p. 37) / «Passata l'allegria cominciò a pensare seriamente alla sua posizione: vie d'uscita non ne vedeva: "cosa pensano queste donne di me? perché mi sopportano?" – Ciò lo preoccupava» (1951, p. 45).

¹⁹⁰ «– Ora, Teodoro, – dice Maria ridendo – ci dirà cosa ha fatto tutto questo tempo che è stato assente» (1934, p. 145) / «"Volete vedere che ora Teodoro" dice Maria con la sua più naturale spensieratezza "ci racconta tutto quello che ha fatto in questi anni?" (1951, p. 148); «Le voci dei villeggianti, che si chiamavano di tenda in tenda, giungevano fino a loro, che vedevano quelle figure lontane nel sole, brillare di colore, sulla spiaggia che, da quella parte, sembrava più bella e pulita» (1934, p. 158) / «Le voci dei villeggianti si facevano eco di tenda in tenda e giungevano fino ai diseredati cariche di vapori, di colori e d'intatta felicità, e sembravano provenire da una terra ignota, dove tutto squilla di piacere e ogni cosa brilla, anche la spiaggia che, da quella parte, invece appariva più sporca e triste» (1951, p. 161); «Marco, dal nuovo

Si è voluto far rimando a queste parziali difformità per dire come si abbia l'impressione che nella stesura del 1934 l'autore avesse ancora ben vive nell'orecchio certe cadenze brusche, irregolari, sincopate, della scrittura di *Berlin Alexanderplatz* e si sforzasse di adattarle ad una propria prosa italiana, tutta all'insegna della paratassi di proposizioni assai concise, intervallate allo schietto parlato dei dialoghi o ad un periodare in cui discorso extradiegetico, indiretto libero e flusso di coscienza trapassano dall'uno all'altro senza alcun contrassegno distintivo. In altri termini, le modifiche che l'autore apportò al testo nel 1951 non possono non rafforzare, e *contrario*, la constatazione dell'intensità della sua precedente soggezione al modello assunto.

Ugo Dèttore¹⁹¹ pubblicò *Quartiere Vittoria* nel 1936 presso la stessa casa editrice Bompiani che aveva già edito, nel 1931, il suo primo romanzo, *L'aureola grigia*.

A Valentino Bompiani, che fra il 1933 e il 1936 seguì da vicino la stesura di *Quartiere Vittoria*, finendo, com'era spesso suo costume, con lo stabilire un rapporto di amicizia con l'autore, Dèttore scriveva:

«L'anno scorso ho fatto una breve ma avida scorreria fra le opere tedesche che sono apparse tradotte; ho ammirato T. Mann nella "Montagna magica"; Neumann mi ha dato dell'interesse e del piacere; Feuchtwanger in misura minore; Wassermann una viva ma momentanea curiosità; e finalmente Doebelin mi è rimasto il più vicino. Di quest'ultimo ho avuto un bel da fare per liberarmi dell'influenza tecnica, una tecnica, la sua, tanto più demoniaca per me, in quanto stranamente vicina ai miei primi tentativi di qualche anno fa»¹⁹².

Ricevuto il manoscritto della prima stesura del romanzo, Bompiani ne dava, fra l'altro, questo parere:

«Dopo averti scritto ho ripensato ancora al manoscritto e all'impressione improvvisa avuta rileggendolo dopo qualche tempo. Prima ti dirò che un'impressione analoga, in un certo senso, mi aveva già dato Doebelin; e questo può diventare un riconoscimento»¹⁹³.

Di là dal suo vistoso manifestarsi già nella scelta di un toponimo come titolo, l'eco döbliniana in Dèttore va ben oltre quegli elementi strutturali (il presente come tempo verbale o l'indistinzione fra il discorso autoriale e gli indiretti liberi dei personaggi) messi in evidenza in alcuni dei romanzi fin qui trattati. Quella "vicinanza" di cui Dèttore scriveva a Bompiani la si ritrova infatti in una più che analoga interpretazione di quali siano le forze materiali e gli istinti animaleschi che governano l'esistenza.

Il romanzo ha per tema un episodio di speculazione edilizia "selvaggia" nella Firenze degli anni che precedono e seguono la grande crisi del 1929. Le vicende narrate in parallelo sono quelle delle famiglie Deidia e Reda, di Firpo e di un anonimo laureato in lettere, ridottosi a fare il piazzista. Il vecchio Oscar Deidia è stato un "pescecane", un ex

contatto con gli operai, s'è fatto trascinare sul terreno della lotta» (1934, p. 164) / «Marco, tornando al contatto con gli operai, ha inavvertitamente subito l'influsso dell'ambiente e da un'agitazione all'altra si è rimesso decisamente sul terreno della lotta» (1951, p. 167).

¹⁹¹ Ugo Dèttore (1905-1992) fu scrittore, saggista e redattore editoriale, nonché fecondo traduttore dall'inglese, dal francese e dal tedesco. Nel primo dopoguerra diresse per qualche tempo a Milano la casa editrice Bianchi-Giovini. Verso la fine della sua vita si dedicò soprattutto a studi di parapsicologia. Oltre alle due opere già citate pubblicò nel 1940 la raccolta di racconti *Nel nostro cuore* e nel 1959 il romanzo *La grande diga*.

¹⁹² Lettera di Ugo Dèttore a Valentino Bompiani, senza data ma da collocarsi tra il febbraio del 1933 e il luglio del 1934 (Archivio Casa editrice Bompiani presso Rcs MediaGroup, faldone "Ugo Dèttore").

¹⁹³ Lettera di Valentino Bompiani a Ugo Dèttore, datata 28 novembre 1934 (*ibidem*).

calzolaio arricchitosi con le forniture militari durante la recente guerra; con i capitali accumulati si è messo nel ramo delle costruzioni, dove gli è subentrato il figlio ingegnere, Alberto Deidia; questi ha sposato Paola, amministratrice di un'importante impresa edile; i due conducono un *ménage* ispirato ai film americani: automobile, motoscafo, grande igiene e ginnastica quotidiana, sesso consumato disinvoltamente frammezzo ai continui scambi d'opinione su affari e speculazioni. Reda è il figlio di un notaio; si è laureato in matematica subito dopo il congedo nel '19; sta a simboleggiare le conseguenze che la guerra ha prodotto in alcuni strati della popolazione, con l'adesione alla violenza e, nel dopoguerra, al materialismo del denaro e del sesso; si sposa, ma poi prende a picchiare la moglie e se ne separa, benché abbiano un figlio, Severio; lascia l'insegnamento e si mette anche lui nella speculazione edilizia. Firpo viene dalla campagna, è stato manovale, poi capomastro e, appena ha avuto i mezzi, s'è messo in proprio a tirar su palazzi. L'anonimo laureato in lettere è un debole, stanco di dare ripetizioni e non volendo insegnare in provincia, s'è imbattuto in un tale Falciani, grossista di casalinghi col quale ha stabilito un rapporto di "servo-padrone"; per lui va in giro come piazzista di fornelli a spirito, una merce assai richiesta nei nuovi fabbricati ancora privi di allacciamento del gas.

Ma soprattutto, come avviene in Döblin, gran parte della narrazione è dedicata all'intenzione di rendere la vera essenza del quartiere di una città: là, la realtà pulsante e caotica di Alexanderplatz, rappresentata mediante l'affastellamento della casuale copiosità di percezioni, visive e acustiche, che si propongono a chi vi si muove in mezzo; qui, l'altrettanto frenetico e disordinato divenire di una «piana sterile», su cui si è «rovesciato il parecchio denaro messo da parte durante gli anni di guerra» e che adesso sembra «germogliare da sé in blocchi di cemento»¹⁹⁴.

A questo quartiere nuovo della periferia fiorentina, «costruito verso il 1927, a ovest di piazza della Vittoria, oltre Mugnone»¹⁹⁵, Dettore finisce anzi col conferire una sorta di vitalità autonoma:

«Nei blocchi in costruzione, pesanti e ottusi fra la trama dei ponti, continuano gli stillicidi notturni e il lento fermentare del cemento appena versato nelle armature; un tepore di calce li avvolge, e scompare, nell'esalare, le nebbie migranti; un silenzio si rinserra fra le pareti e nei sottosuoli allagati, cola nei terreni fabbricativi che sprofondano qua e là sotto il livello della strada, pieni di detriti. E' il mutismo stesso della materia che riposa, tutta ombra e pesantezza, nel quartiere incompiuto»¹⁹⁶.

O anche:

«Notte al quartiere; i blocchi si accovacciano nelle vie allagate, gonfi di volume e di corpo fino a spezzarsi, un'ansia di nascita li pervade con sussurri di stillicidi e di fermenti, prigioniera nella loro pesantezza»¹⁹⁷.

Ed è come se in questa ottusa volontà della materia, in questa aggressiva «ansia di nascere» e di divorare altro terreno, attribuita ai blocchi di cemento, si rifletta la stessa risoluta, inarrestabile e inappagabile aggressività vitale degli speculatori all'opera nel quartiere e la loro «originaria cupidigia di esistere»¹⁹⁸. Alberto Deidia, Reda e Firpo, in un continuo farsi e sciogliersi di alleanze e di rivalità fra loro, vengono rappresentati come esseri incapaci di reagire alla propria bestiale vitalità – tratto comune a Biberkopf e ad altri personaggi del romanzo döbliniano –, che si estrinseca in un'incessante sete di nuovi

¹⁹⁴ U. DETTORE, *Quartiere Vittoria*, Marsilio, Venezia 1982, p. 21.

¹⁹⁵ U. DETTORE, *Storia di un romanzo*, in ID., *Quartiere Vittoria*, cit., p. 307.

¹⁹⁶ U. DETTORE, *Quartiere Vittoria*, cit., p. 37.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 101.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 50.

traffici e di nuovi guadagni. Dopo le licenze edilizie nel quartiere Vittoria, infatti, vengono anche il lucroso appalto per la costruzione del nuovo stadio, che Deidia, grazie alle sue “aderenze” riesce ad accaparrare per sé soltanto, e infine, terminato il quartiere, che non può non trasformarsi in un grande dormitorio¹⁹⁹, la concessione ai tre, in società, del “risanamento” (demolizione e ricostruzione speculativa) del vecchio Borgo San Cosimo.

La vita privata, la sede degli affetti personali, è totalmente priva di valore e viene vista piuttosto come un fastidioso intralcio. Il vecchio Oscar Deidia, nel suo appartamento surriscaldato dai termosifoni, muore da solo, mentre il figlio è prima al bordello e poi a sorvegliare che la gelata notturna non guasti le colate di cemento. Paola, la moglie di Alberto, riceve saltuariamente quest'ultimo in sanatorio, dov'è ricoverata per una «eccitazione tubercolare», ma, temporaneamente sospesi gli interessi d'affari, la conversazione fra i due è stenta e formale. Reda, per astioso dispetto, toglie alla moglie l'affidamento del figlio; la convivenza fra i due si rivela difficile e il ragazzo viene messo in un collegio, dove morirà, per una bravata fra convittori, precipitando da un cornicione. Tutto viene sottomesso alla brama dell'utile e del guadagno, che alla fine contagierà anche il pavido e irresoluto piazzista laureato: trova Falciani nel suo magazzino, stecchito da un ennesimo attacco epilettico; si appropria di un blocco di effetti in bianco, su cui metterà la firma del grossista, che, solo per un senso di soggezione alla volitiva personalità di lui, ha imparato ad imitare, e se ne va: «immobile per un momento in mezzo alla strada, a gambe larghe come un ubriaco, mormora: – Denaro»²⁰⁰.

Non è questa la sede per approfondire i molteplici altri motivi d'interesse che il romanzo di Dettore presenta, di là dalle tracce del suo dichiarato ispirarsi alla narrativa tedesca weimariana. Sarà comunque il caso di accennare al quadro insolitamente realistico che esso offre della situazione socioeconomica dell'Italia di allora con espliciti riferimenti all'accumulo dei capitali derivanti dai profitti di guerra, alle connivenze degli speculatori con le autorità locali e agli effetti devastanti della crisi del 1929: la riduzione dei salari, la caduta dei prezzi, i fallimenti a catena, il cannibalismo fra gli affaristi superstiti, la disoccupazione dilagante. Un altro accenno non si può non fare ad una specifica sintonia che si coglie fra le pagine dettoriane e certa pittura contemporanea, in cui, fra i primi nomi, viene ovviamente in mente quello di Mario Sironi con le sue cupe “periferie urbane”, anch'esse imparentate alla *Neue Sachlichkeit*; ma una forse meno immediata affinità sembra proporsi anche con l'assorta materialità di non poche prospettive edilizie del De Chirico metafisico. Di quest'ultima attitudine un esempio possibile è quello dei cinque «atleti di granito; sull'attenti» che vengono posti davanti al nuovo stadio, ciascuno un blocco di marmo che «guardava sopra la gente con due buchi scavati nella pietra, le braccia lungo i fianchi e le gambe un po' aperte»²⁰¹; nell'intervallo fra il crepuscolo e l'accensione dei lampioni «i cinque atleti scompaiono un attimo all'inatteso abbattersi dell'ombra, poi tornano ad affacciarsi insieme, più bianchi»²⁰².

Concludendo sulle caratteristiche stilistiche del testo, dalle citazioni che fin qui se ne son fatte si sarà potuto notare come la scrittura di Dettore sia assai meno “trasandata” di quella di altri contenutisti suoi contemporanei. Di fatto, passaggi descrittivi di natura meramente tecnica:

«dalle parti della ferrovia, dove il terreno avvala e da quattro anni ci rovesciano il materiale di sterro per livellare, i carrelli sono immobili in lunghe file sui binari sghebbi, lucidi

¹⁹⁹ «Nemmeno un cane, dopo le dieci di sera, per quartiere Vittoria; file incrociate di lampade. La gente se ne sta dentro le case con la radio; legge il giornale; non escono, non avrebbero niente da fare. Stanno lì tutta la sera e parlano poco; gli appartamenti nuovi hanno bisogno di essere abitati; abitati soltanto» (*ibidem*, p. 283).

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 301.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 266.

²⁰² *Ibidem*, p. 288.

d'acqua e macchiati di ruggine, o s'impennano riversi e inghiottiti a metà dai pantani; le pressatrici attendono sotto gli incerati, le torri degli elevatori lasciano pendere un cavo sottile che oscilla»²⁰³

convivono con brani improntati ad un diffuso lirismo:

«a tratti nella cupa bonaccia delle strade, dove il fango affiora su dal profondo del terreno e par che ancora ribolla, si spalancano vani appena limitati dal velo dell'acqua e libero vi sprofonda il riflesso di una luce sospesa e, quasi in un improvviso vaneggiare di ogni solidità, si apre più in fondo tutta l'ombra del cielo»²⁰⁴.

A livello lessicale, poi, Dettore sfrutta la propria struttura narrativa di marca *neusachlich* per realizzare un impasto linguistico quanto mai vario, in cui la media letterarietà di fondo è rotta dal parlato, vivace fino al turpiloquio, per scendere ad un registro basso nei discorsi indiretti liberi²⁰⁵, increspandosi a volte nei frequenti tecnicismi²⁰⁶ e negli ancora più frequenti toscanismi o arcaismi²⁰⁷, i quali, dato il contesto, finiscono con l'assumere una valenza, per così dire, espressionista.

Nelle pagine che precedono, per quanto è nelle competenze di chi scrive (in qualche modo sbilanciate verso il *côté* germanistico), si è cercato di definire l'impatto che la narrativa weimariana ebbe sul pubblico italiano, gli spunti che essa offrì a quegli scrittori di casa nostra che la trovarono congeniale ai propri tentativi di rinnovamento del romanzo e, da ultimo, il modo in cui i modelli d'oltralpe trovarono un'applicazione in alcune delle loro opere.

Lo si è fatto per portare un ulteriore contributo allo sfatamento di quella leggenda – per troppo tempo invalsa ma ormai, fortunatamente, in via di revisione – raffigurante un'Italia segregata per quasi un quindicennio da qualsiasi influsso esterno e schiudentesi al “nuovo”, sul finire degli anni Trenta, solo grazie alle traduzioni dall'americano di Pavese e Vittorini. Ma c'è stata anche l'intenzione di emendare una certa vulgata manualistica che ammette sì l'apertura di alcuni ambienti letterari ai modelli stranieri, per poi tirare in ballo, però, il consueto quartetto Gide-Joyce-Kafka-Woolf, con la saltuaria aggiunta di un inimitabile e, di fatto, inimitato Th. Mann o di un quanto mai improbabile Musil, visto che di quest'autore, poco noto nell'anteguerra anche nei Paesi di lingua tedesca, non si ebbe alcuna traduzione italiana prima del 1956.

Volendosi esprimere un po' provocatoriamente, si potrebbe qui affermare che, almeno un quinquennio prima del molto divulgato “mito americano” in letteratura, si concretizzò invece presso il pubblico italiano un mito weimariano o berlinese, di cui fanno fede le cifre relative alle traduzioni di narrativa tedesca fra il 1929 e il 1933 su riportate. È evidente che quello berlinese fu un generico mito della modernità metropolitana e che una parte importante vi ebbe anche quanto di hollywoodiano era trapassato nella *way of life* prevalente nella capitale della Repubblica di Weimar, ma, proprio per la sua dislocazione europea e per le vicissitudini politiche comuni a Germania e Italia, era un mito che risultava più fruibile e meno esotico di quanto proponeva sullo schermo la “fabbrica dei sogni” statunitense. È altrettanto evidente che si trattò di un mito transitorio: nel gennaio del '33

²⁰³ *Ibidem*, p. 38.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁰⁵ «Giovanotti che lèvati», «va forte», «fesseriole», «strafottenza».

²⁰⁶ «Cretto», «pressatrici», «cilindratri», «amalgama», «gettate», «ballette da cemento», ecc.

²⁰⁷ «Un terrore senza sgominio», «un improvviso patassio nell'aria», «un rantolio basso», «de mani sguisciano nella pegola», «dutto ricincignato», «rancolando dietro la ragazza», «la piana sommosa ammattonisce al sole».

l'ascesa al potere di Hitler sembrò rimettere indietro gli orologi della storia, provocando, sin dai primi mesi, la cancellazione brutale delle evoluzioni che c'erano state nella società tedesca dopo il 1918. Si potevano rispolverare i vecchi stereotipi; ci si era sbagliati; non sfilavano più gli elmi chiodati prussiani, ma le camicie brune e le SS; la sostanza comunque era la stessa. Lo spericolato esperimento della Repubblica di Weimar era fallito. Berlino non era più l'affascinante metropoli, caotica, contraddittoria, colta e permissiva che avevano fatto conoscere i suoi romanzieri; continuava ad essere una capitale della modernità, ma era la modernità minacciosa dei nuovi micidiali armamenti e, più tardi, quella neobarbarica dei perfetti campi di sterminio.

Resta comunque il dato di fatto, come si è cercato di dimostrare, che fu proprio dalla narrativa weimariana che arrivarono in Italia i primi germi di un rinnovamento del romanzo in senso modernamente realista. E c'è tuttavia da chiedersi come mai la genesi del "neorealismo" letterario vero e proprio – per equivoca che sia sempre risultata tale etichetta – sia stata ricondotta, per quasi unanime e inveterato consenso, all'imitazione degli "americani", sola disgregatrice della bella pagina e della retorica fascista. Qui si possono soltanto avanzare un paio di ipotesi interpretative.

Barbaro, Emanuelli, Bernari, Dettore erano tutti, chi più chi meno, degli "irregolari", provenienti dalle esperienze innovative e avanguardistiche degli anni Venti; la loro rimodulazione italiana della *Neue Sachlichkeit* rientrò in questa tensione sperimentale, dando vita ad opere che evidentemente ne risentivano, mancando pertanto sia dell'apparente, o sostanziale, tradizionalismo di romanzi come, ad esempio, *Gli indifferenti* di Moravia, sia del ben collaudato mestiere posseduto, per lo più, dagli scrittori tedeschi presi a modello. Il loro effetto era un po' troppo straniante: per la quasi totalità della critica – come si è evidenziato nella precedente ricostruzione del dibattito pubblicistico sugli influssi delle novità d'oltralpe – ma anche per vasti strati del pubblico, pronto ad accogliere con incuriosito interesse roture formali e incresciosità tematiche fin tanto che si trattava di raffigurare per mimesi la caotica realtà weimariana, ma meno disposto a vederle applicate ad una realtà italiana, che si tendeva a voler credere ben lontana da quegli eccessi. I *tableaux* di sfrenatezze sessuali *à la Kästner* o *à la Kesten* inseriti da Barbaro e da Dettore nei loro romanzi apparivano allora – e in parte lo erano davvero – un atto di omaggio a certi ingredienti germanici, una loro pedissequa imitazione, tanto quanto l'incredibile Napoli piovosa e grigia dei *Tre operai*.

La variante italiana della *Asphaltliteratur* presentava poi un ulteriore *novum* straniante: l'assunzione tematica, in un contesto narrativo realistico, della dimensione urbana, osservata neutralmente nei suoi vari aspetti e presentata, per così dire, dal didentro, senza alcun rimando dialettico – altrimenti così consueto nella tradizione letteraria italiana – alla purezza, alla sanità o addirittura all'autenticità di un mondo agricolo e contadino in funzione di contraltare nostalgicamente idealizzato. Era una realtà, quella urbana e metropolitana, ancora *in fieri* nell'Italia degli anni Trenta, e ci volle indubbiamente non poca caparbia innovativa²⁰⁸, da parte dei primi romanzieri neorealisti che si son presi in esame, per cavarne uno sfondo su cui mutuare le ricette letterarie *neusachlich* e per far intendere che la vita, o almeno la vita futuribile, era tutta lì, fra rotaie di tram, slogan pubblicitari, controversie sindacali e colate di cemento.

Ben diversa l'operazione compiuta da lì a poco, fra gli altri, dai neorealisti, per così dire, "titolari" Pavese e Vittorini, i quali, scartando – come si è già detto – la poco congeniale America metropolitana e industrializzata di Sinclair, di Lewis o di Dos Passos, elessero a modelli quegli scrittori statunitensi (Anderson, Caldwell o Steinbeck) che

²⁰⁸ Altri, come l'altrove citato Corrado Alvaro, sembrava deporre le armi in partenza: «L'Italia non è un paese moderno, o non lo è nell'accezione generale della parola. L'Italia potrà tradurre per suo uso alcune formule moderne, ma accettarle integralmente non potrà mai» (C. ALVARO, *L'Italia e l'inquietudine del mondo moderno* («La Stampa», 11 aprile 1929), in ID., *Scritti dispersi*, cit., p. 212).

preferivano calarsi nel limitato e ripetitivo orizzonte della profonda provincia. Sulle ruvide bruschezze dei *farmer* californiani o sul cupo destino dei negri dell'Ohio non fu difficile allora innestare – anomala palingenesi di uno “strapaesanesimo” evidentemente imperituro – tanto la scontrosa afasia dei vignaioli delle Langhe quanto il compianto degli umiliati e offesi del latifondo siciliano.

Dovevano passare più di vent'anni perché i temi incoativamente affrontati dai contentutisti weimarianeggianti tornassero, con gli ovvii aggiornamenti, di compiuta attualità fra le pagine di un Testori, di un Mastronardi o di un Volponi.

PARERI DI LETTURA PER SELLERIO EDITORE

1.

Herta Müller (Nițchidorf, Romania, 1953), *Hunger und Seide. Essays* [“Fame e seta. Saggi”], Carl Hanser, München 2015, 190 pagg. (La prima edizione del libro era stata pubblicata da Rowohlt, Hamburg, nel 1995.)

Intorno alla precaria struttura del mondo.

[Discorso per il conferimento del Premio Kleist 1994]

Come una dittatura sia in grado di alterare l'effettiva percezione della realtà, assoggettandola ad una arbitraria distorsione, funzionale al mantenimento del potere.

UNO

E il nostro cuore ancora s'impaura

[Conferenza, Berlino 17 aprile 1993]

L'impatto con la Rft e con la sua burocrazia dopo l'arrivo a Berlino nel 1987. Osservazioni sulla strumentalizzazione degli atleti e dei loro successi sotto le dittature; gli atleti infatti appartengono allo Stato e non al Paese.

Considerazioni sulla natura dello “straniero” e sulle difficoltà delle autorità tedesche nel classificare la Müller come romena dissidente richiedente asilo o come persona di etnia tedesca (Banato) aspirante a tornare alle proprie origini.

Insistenza sui dettagli biografici dei richiedenti asilo senza alcun riguardo a quelle che possono essere state le motivazioni morali.

Riferimento allo scritto di Uwe Johnson del 1970 in cui si dice che non è che il profugo dalla Rdt voglia vivere nella Rft, vuole soltanto andar via dalla Rdt.

Esame della questione della Stasi, con rifiuto dell'argomento secondo cui non si poteva non collaborare e produzione di una serie di esempi di intellettuali resistenti alle seduzioni del regime della Rdt.

Riferimento ad una poesia di Sarah Kirsch (ispirata a Bettina Brentano) da cui è tratta la citazione che dà il titolo al brano, con riferimento al continuo stato di insicurezza che garantisce la sopravvivenza del dissidente sotto una dittatura.

Considerazioni sul proprio rapporto con la lingua tedesca e sulle discrepanze emerse dal confronto con l'uso che se ne fa nella Rft.

È buono il topicida?

[in “Frankfurter Rundschau”, 31.10.1992]

Sulla difficile convivenza dei Tedeschi con gli stranieri sul loro territorio. Nello straniero s'identifica il povero, il bisognoso, c'è una sorta di coazione a rimuovere il ricordo di quella ch'era stata la condizione degli stessi Tedeschi dopo la guerra perduta, ora che possono essere orgogliosi del loro lindo benessere.

Sembrava che il polemico confronto generazionale in merito al nazismo avrebbe spazzato tali pregiudizi, ma non è stato così. E i movimenti neonazisti stanno a dimostrarlo. Contro questi ultimi le autorità usano gli stessi strumenti praticati contro il radicalismo di sinistra che si rivelano inadeguati. Soprattutto in assenza di un'efficace legislazione sull'accoglienza degli stranieri.

Il titolo del saggio si rifà ad un aneddoto occorso all'autrice: mentre mangiava un kebab per strada, un passante le avrebbe chiesto se le piaceva quel veleno per topi. La Müller avrebbe risposto che lei il veleno l'aveva in bocca, ma l'altro l'aveva in testa.

Dieci dita

non diventano un'utopia

[Conferenza 10.06.1994 per il ciclo "Splendore e miseria dell'Utopia" a Glauchau]

L'autrice non riesce a immaginare nulla con il termine "utopia". L'ideologia socialista è stata l'applicazione di un'utopia che ha portato a una dittatura. Il fatto che oggi tanti sentano la mancanza di un'utopia significa non volere tener conto di quel processo.

Tipico degli utopisti è ritenere un bene la condizione di chi è in cammino verso qualcosa, quasi che arrivarci invece fosse un male. Il socialismo ha trasmesso questa concezione al comunismo, per legittimare il crimine di stato. Dalla miseria, dalle rinunce, dal sacrificio della propria vita, in cammino verso altre rinunce dovrebbe venir fuori il comunismo del benessere e della felicità.

La prima utopia alla quale l'autrice non ha creduto è la fede in Dio, e la seconda è la felicità del popolo realizzata in un futuro luminoso. La felicità era vicina e a portata di mano, ma prima c'era una fase ininterrotta d'infelicità.

A scuola s'impara a scrivere seguendo un modello unico, ma ogni grafia individuale prende un carattere proprio che viene tollerato; lo stesso dovrebbe valere per la concezione della propria esistenza, mentre invece viene imposta un'idea di futuro e di felicità uguale per tutti, da controllarsi attraverso la coscienza che se ne ha. Affinità fra l'apparato socialista e la Chiesa, con l'autocritica, che segue un interrogatorio, al posto della confessione e l'imprescindibilità attribuita al sacrificarsi in vista del futuro.

DUE

FAME E SETA

Uomini e donne giorno per giorno

[in: R.Wagner/H.Frauendorfer (ed), *La caduta del tiranno*, 1990]

Considerazioni sulle condizioni di penuria alimentare sotto la dittatura in Romania. Anche sulle carenze sanitarie: gli ospedali non accettavano pazienti oltre i 65 anni; secondo alcuni per fare risparmiare lo stato sulle spese di sepoltura. Gli ospedali come tutti i casamenti brulicavano di scarafaggi. Non mancavano neanche ratti e corvi, che arrivavano dalla campagna. Sembrava che tutto ciò che si muoveva in questo paese lottasse contro la fame. Il piccolo margine di cose che potevano definirsi "belle" contornavano sempre la miseria, tanto da perdere la loro apparenza. I variopinti mazzolini di fiori proposti in città dalle vecchie contadine richiamavano la bellezza della natura, che si traduceva in tristezza; facevano infatti parte della campagna, del paese, e quindi non rappresentavano lo Stato. Quando in uno stato il senso della vita è diventato la sopravvivenza, la bellezza della natura

si trasforma in dolore. È questo il motivo per cui nelle cerimonie ufficiali si ricorreva unicamente al più inespressivo dei fiori, al rigido e inodore garofano rosso, che era diventato il fiore del potere, il fiore di Stato, rigido e durevole. Anche gli abeti bianchi, anche le tuie, che recintavano le ville della nomenclatura, erano piante del potere. I potenti avevano un senso per piante ed oggetti privi di espressività. La continua presenza di queste piante le rendeva ripugnanti. La ripetitività era però uno dei mezzi più sicuri per il regime nell'ambito del potere e della miseria. Così nei grandi spacci alimentari si trovavano soltanto poche cose, sempre le stesse, due soli tipi di pesce in scatola e due sole marmellate in barattolo, tutto immangiabile.

Non andava diversamente nei negozi di abbigliamento, ricolmi di capi di vestiario identici nella foggia e nell'odore, che lasciavano riconoscere a prima vista i loro utenti, i diseredati che non potevano accedere alla moda occidentale.

Descrizione dello spasmodico desiderio di prodotti occidentali (bibite, sigarette, profumi, ecc.) e dei trucchi per nascondere la privazione.

Considerazioni sulla volgarità (indipendentemente dal regime) di certe gestualità maschili romene (a passeggio grattarsi lo scroto, sputare sui marciapiedi) e dei continui riferimenti sessuali nel gergo quotidiano.

I potenti o gli aspiranti tali però usavano un linguaggio che era il calco di quello praticato dalla coppia Ceaușescu al potere, il più puro linguaggio da sudditi.

Accenni alla politica demografica del regime, che proibiva severamente l'aborto, ma anche qualsiasi anticoncezionale. Ampia digressione su una differenziata casistica di spesso tragiche conseguenze di improvvisate pratiche abortive impiegate dalle gestanti su loro stesse. Anche l'autrice vi sarebbe ricorsa per ben due volte.

In Romania l'eventuale gravidanza restava un problema esclusivamente femminile. Accenni all'ideologia maschilista assolutamente prevalente nel paese. Continua a non avere risposta il perché il regime non adottasse alcun controllo delle nascite, considerando la povertà della popolazione.

Il ticchettio della norma

[Conferenza, Berlino, 10.12.1993]

Considerazioni sul concetto di "normale" e su come esso, mediante l'uso che se ne fa nel linguaggio quotidiano, venga inculcato sin dall'infanzia senza alcun approfondimento. Sua interconnessione con l'appartenenza ad una collettività e sua funzione di sancire la supina accettazione, da parte del singolo, di determinate regole che la governano.

Il campo semantico "normale – norma – normalità", per il suo implicito valore di controllo, i dittatori l'hanno trasformato in una trappola.

Dapprincipio, sotto una dittatura, la parola "normale" non dà nell'occhio. Si cela dietro concetti come Ordine, Disciplina, Laboriosità, che molti condividono. Ma a poco a poco acquista una propria autonomia nel senso del potere e, nella sua formulazione negativa, passa a significare tutti coloro che si mostrano indisposti a seguire ciecamente quanto viene dall'alto. Questa indisposizione, d'altro canto, va prendendo motivazioni non tanto ideologiche quanto morali, rimandando a contrapposizioni fra verità e menzogna, lealtà e inganno.

Accenno al proprio rifiuto di collaborare con la Securitate come delatrice e persino, da insegnante, di osannare in classe una poesia di Ceaușescu. Il tutto le avrebbe procurato una situazione di isolamento da parte di colleghi e di alcuni conoscenti. Anche questo rientra nell'uso psicologico dell'idea di norma. Girovagando per la città in questa nuova condizione di "asociale" opportunità di entrare in contatto con altri individui della stessa specie, provenienti dai più variati ceti, ridotti ad un'esistenza da barboni. Tentazione

transitoria di ricorrere al suicidio, scartata per l'ostinazione di non favorire gli agenti della Securitate nel loro obiettivo, già tentato, di eliminarla fisicamente. Ed esclusione dell'idea di ricorrere a terapie psichiatriche, nella fondata sicurezza della connivenza delle autorità sanitarie con la dittatura.

Un incarico statale fa irruzione nella famiglia.

Giornata della donna e dittatura

[Trasmesso dallo Hessischer Rundfunk l'8.05.1992]

Racconto di come, a lei come a tutti gli altri scolari, fosse stato affidato dagli insegnanti il compito di informare le proprie famiglie circa la celebrazione, per la prima volta, della Giornata internazionale della donna.

Serie di riflessioni cariche di amaro sarcasmo sull'assurdità di una tale festività in un paese del tutto isolato, ai cui cittadini era severamente vietato avere qualsiasi tipo di rapporto con l'estero, in barba allo slogan Proletari di tutto il mondo unitevi; dove l'internazionalismo esisteva tanto poco quanto l'emancipazione della donna, sottoposta di fatto al doppio lavoro domestico e operaio.

TRE

LE BUGIE HANNO LE GAMBE CORTE –

LA VERITÀ NON NE HA NESSUNA

Il vero impegno stava nella falsificazione

[in "Die Zeit", 20.07.1990]

L'articolo si rifà al cosiddetto scandalo mediatico delle "fosse comuni di Timișoara", verificatosi quando elementi devianti della Securitate, con l'intento di convogliare le simpatie dell'opinione pubblica internazionale per il nuovo stato di cose in Romania misero in piedi una falsa versione della repressione che sarebbe seguita ai primi accenni della insurrezione contro Ceaușescu, adducendo come prova la riesumazione di numerosi cadaveri nel cimitero dei poveri di Timișoara. Versione subito raccolta, senza alcuna verifica, da organi di stampa occidentali alla ricerca dello scoop.

La Müller muove un violento atto d'accusa contro le autorità mediche e giudiziarie sotto la dittatura e soprattutto contro un Dr. Milan Drexler, capo della sezione di medicina legale dell'ospedale circondariale di Timișoara, competente per i crimini politici, che sarebbe stato complice dei servizi segreti nel supportare il falso.

I soldati hanno sparato in aria

l'aria era nei polmoni

Timișoara dopo la rivoluzione

[in "Zeitmagazin" 06.07.1990]

Articolo in qualche modo preparatorio di quello pubblicato sullo stesso giornale due settimane dopo.

Tema di fondo è la permanenza ai posti di comando degli stessi personaggi che avrebbero dovuto considerarsi irrimediabilmente compromessi dalla loro complicità con la gestione del potere sotto la dittatura di Ceaușescu.

Rispetto a quello successivo qui l'intonazione della scrittura è molto più letteraria e meno documentaristica.

Lui e lei

La miseria spinge la gente alla tomba di Ceaușescu
[in "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 28.12.1993]

Il titolo prende le mosse dal fatto che, nelle innumerevoli barzellette circolanti sotto la dittatura, Ceaușescu e la moglie non venivano mai nominati se non con il pronome personale.

Descrizione di alcuni passaggi del quotidiano per la povera gente, allora e adesso, e di come, con un tipico fenomeno che si ripete nelle dittature, gli svantaggiati siano portati ad esonerare il dittatore dalle sue responsabilità, attribuendole alla cerchia dei funzionari che gli stanno intorno. Motivo per cui permane tuttora un certo culto della personalità.

La polvere è cieca
il sole uno storpio

Sulla situazione degli zingari in Romania
[in "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 04.05.1991]

Lunga serie di osservazioni relative a vari aspetti della minoranza rom in Romania. Descrizione di alcune delle loro tradizioni. Atavica ostilità da parte della popolazione locale, non solo di quella di origine tedesca o ungherese, con saltuari episodi di pogrom. Riferimenti ai lager installati dai nazisti nella confinante Transnistria. Ambiguo atteggiamento della Rft.

L'autrice affetta una posizione neutrale, distingue fra zingari ricchi e poveri, ricorda le persecuzioni subite, ma sottolinea come i capi della comunità tendano a rimuovere il periodo fascista di Antonescu ed evitino un giudizio esplicito su Ceaușescu.

QUATTRO

I giorni trascorreranno
[in "die tageszeitung" 08.09.1992]

Atto d'accusa contro le potenze occidentali e il loro malinteso pacifismo nella questione balcanica. Di fatto si è lasciata mano libera alla Serbia che ha potuto spadroneggiare e cercare di mantenere la propria supremazia. Il tutto aggravato dalla finzione di un intervento delle truppe Onu, rivelatosi del tutto velleitario, mentre le conferenze di pace si succedono alle conferenze di pace e la gente soccombe alla violenza di chi non ha ritengo ad usarla.

Sui pensieri si posa la terra
[in "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 27.04.1994]

Affinità e differenze fra la dittatura di Tito e quella di Ceaușescu. La prima s'ispirava a un modello di società occidentale, mentre la seconda, anche per una più scarsa disponibilità di mezzi, era tesa a incapsularsi su sé stessa. Dalla dittatura di Tito sono derivate le ambizioni panslaviste della Serbia, che si ostina a considerarsi l'unica erede della repubblica di Jugoslavia. Quella si autodefiniva "nazionalcomunista", dove nazionale non voleva dire altro che serbo.

Citando Péter Nàdas, viene tratto un parallelo fra l'inconcludenza delle ripetute conferenze di pacificazione e il velleitarismo degli accordi di Monaco del 1938.

Il volume raccoglie testi composti per varie destinazioni fra il 1990 e il 1995. Risalendo ormai a più di un quarto di secolo fa, alcuni hanno perso il carattere di intervento "a caldo" e di denuncia engagé che ne era stata la ragione. Mantengono tuttavia un valore biografico come testimonianza di quali fossero, all'epoca delle vicende trattate, le opinioni di una insider, successivamente celebrata dal Premio Nobel.

Il linguaggio, come sempre nell'autrice, alterna momenti di intonazione lirica a passaggi più sentenziosi, politicamente risentiti e di riflessione psicologica. È comunque sempre alquanto godibile, specie per la struttura "kafkiana", basata su un ritmo di periodi assai brevi.

Traspare qua e là una più che giustificata mania di persecuzione, che non intacca tuttavia il possibile interesse dei temi trattati.

2.

Uwe-Karsten Heye, *Die Benjamins. Eine deutsche Familie* [I Benjamin. Una famiglia tedesca]

Dall'antiquario ebreo berlinese Emil Benjamin e da sua moglie Pauline nacquero tre figli: Walter (1892), Georg (1895) e Dora (1901).

Allo scoppio della prima guerra mondiale Walter viene riformato per la sua miopia, mentre il fratello Georg partecipa al conflitto. Quest'esperienza, oltre agli eventi sociopolitici della Repubblica di Weimar, lo porta tra le fila del partito comunista, dove ben presto lo seguirà la sorella Dora, mentre l'impegno politico di Walter è più di natura intellettuale.

Georg, che è medico, apre un ambulatorio a Berlino nel quartiere proletario di Wedding, coadiuvato da Dora che ha interessi per la sociopedagogia e per l'assistenzato sociale. Nel 1926 Georg sposa Hilde Lange, una giovane giurista socialdemocratica, che, dopo il matrimonio, aderisce anche lei al partito comunista. Nel 1932 nasce loro un figlio, Michael. Nell'aprile del 1933 Georg viene arrestato e detenuto senza processo, in „custodia preventiva“, fino a dicembre. Nello stesso anno Walter e Dora scelgono la via dell'esilio in Francia.

Nel 1936 Georg viene condannato a sei anni per „alto tradimento“. Sconta tale pena dapprima nel penitenziario di Brandenburg e poi nel Lager di Mauthausen, dove nel 1942 si uccide (o viene ucciso) contro il reticolato ad alta tensione del campo.

Nel 1940 Walter si era ucciso a Port Bou nei Pirenei, temendo di venir consegnato alla Gestapo mentre cercava di varcare il confine franco-spagnolo.

Dora riesce a fuggire dalla Francia in Svizzera, dove si sforza di proseguire la sua attività di assistente sociale. Gravemente ammalata di cancro, muore nel 1946.

Durante la detenzione del marito Georg, Hilde Benjamin trova impiego come consulente giuridica presso l'ambasciata sovietica di Berlino. Allo scoppio della guerra sopravvive con vari espedienti lavorativi fino all'arrivo dell'Armata rossa.

A partire dal 1945 riceve vari incarichi amministrativi ufficiali da parte delle autorità sovietiche. Dal 1949 al 1953 è vicepresidente del tribunale supremo della Ddr. Dal 1953 al

1967 ministro della giustizia. Nel corso di tali incarichi Hilde Benjamin si distingue per il rigore con cui attua l'epurazione degli ex alti funzionari e magistrati colpevoli di connivenza col regime nazista.

Il figlio di Georg e di Hilde, Michael, studia diritto a Berlino e a Leningrado e successivamente ottiene una cattedra all'università di Mosca. Dopo il 1990 rientra in Germania ed è attivo nel Pds (Partito del socialismo democratico), nato dallo scioglimento della vecchia Sed della Ddr, fino alla morte nel 2000.

Questo, in rapida sintesi, il contenuto su cui è strutturato *I Benjamin*.

«Nel giugno del 1945 a Montreux Dora Benjamin arriva ancora a prender parte alla conferenza sui profughi. Esorta appassionatamente i convenuti a non dimenticare che i bambini traumatizzati dalla fuga e dalla deportazione dei propri genitori sono una parte di quella gioventù nelle cui mani sarà riposta la ricostruzione dell'Europa. Dora morirà un anno dopo, ad appena 45 anni. Sei anni prima c'era stato il suicidio di Walter Benjamin, per sfuggire all'arresto da parte della polizia francese e alla consegna alla Gestapo. Aveva 48 anni. Due anni dopo, nel 1942, la vita di suo fratello Georg cessava contro il filo spinato ad alta tensione del campo di sterminio di Mauthausen. Una famiglia in Germania». (pp. 41-42)

Il libro di Heye, con una scrittura alquanto scorrevole e di non difficile traduzione (valga l'esempio qui su riportato), propone tanto la narrazione di una tragica saga familiare quanto un lungo excursus storiografico su un secolo di storia tedesca, dato che con la cognata di Walter Benjamin, Hilde, e col figlio di lei, Michael, si arriva fin quasi ai nostri giorni.

Nel testo l'autore compare in prima persona, come empatico espositore di tante drammatiche vicende e come ricercatore e collettore di innumerevoli testimonianze.

Heye, fra l'altro, si è potuto giovare di avere avuto per primo accesso all'archivio personale di Hilde Benjamin, custodito dalla nuora, dove si conserva una notevole quantità di materiale (lettere ufficiali e clandestine, diari della moglie, ecc.) relativo specialmente alla deportazione di Georg Benjamin, che finora era rimasto inedito.

Nuocciono al testo:

1. Qualche eccesso di immedesimazione fisionomica dell'autore con la vicenda narrata (come quando scrive, a proposito dell'ultima sosta di W. B. a Port Bou prima del suicidio: «Quali immagini può avergli suggerito allora il suo film interiore?», a cui seguono citazioni da „Infanzia berlinese“. O come quando, riferendosi alla visita da lui compiuta a Mauthausen: «Ma poi, insieme col centinaio di visitatori di quel giorno, si viene ad un tratto incolonnati e si diventa una di quelle tragiche figure, che semiaffamate più di settanta anni fa scendevano a fatica o semplicemente cascavano giù dai vagoni ferroviari nella stazione di Mauthausen»).
2. La totale assenza di annotazioni bibliografiche alle numerose citazioni (da opere dello stesso W.B., di Adorno, di Hanna Arendt, di Sholem, e di innumerevoli altri fra testimoni e biografie) riportate nel testo.
3. Le frequenti ripetizioni di taluni pur rilevanti dettagli.

A voler essere particolarmente scrupolosi, nel caso di un'edizione italiana occorrerebbe eseguire un accurato editing, cercando, se possibile, di emendare le pecche di cui ai punti 2. e 3.

3.

Hans von Trotha (Stuttgart, 1965) *Pollaks Arm* [Il braccio di Pollak], Wagenbach 2021, 140 pagg.

Forma: Narrazione che si propone di descrivere, in una ricostruzione ipotetica, le ultime ore trascorse da Ludwig Pollak (1868-1943), archeologo ebreo praghese, antiquario e mercante d'arte, prima di venire deportato ad Auschwitz. La precede un breve testo a mo' di prologo esplicativo e di messa in situazione e la conclude un breve epilogo.

Tempo: Il lungo pomeriggio del 15 ottobre 1943. Fanno eccezione, evidentemente, i ricorrenti dettagli in flashback relativi alla biografia del protagonista, così come le scarse riflessioni contenute nell'epilogo.

Luogo: L'alloggio romano abitato da Pollak a Palazzo Odescalchi.

[Premessa nell'edizione tedesca:

Roma alla vigilia del 16 ottobre 1943. A conoscenza della razzia delle SS programmata per l'indomani, Monsignore M. manda l'insegnante tedesco K. a Palazzo Odescalchi. Ha il compito di mettere al sicuro in Vaticano, possibilmente senza dare nell'occhio, Ludwig Pollak e la sua famiglia.

Pollak però comincia a raccontare: dei suoi studi universitari di archeologia a Praga, della sua passione per Roma e per Goethe, del lavoro al Museo Barracco e soprattutto, visto che in quanto ebreo una carriera accademica gli era preclusa, della propria vita di celebre mercante d'arte. E infine della sua scoperta più spettacolare, il braccio mancante nel gruppo del Laocoonte.

K., affascinato dal coinvolgente racconto dell'anziano, cerca di indurlo alla partenza. A Roma comincia a farsi buio...]

A parte i brani che fanno da prologo e da epilogo, riferiti da autore onnisciente, la funzione del narratore in prima persona è assunta da K., lo *Studienrat* berlinese incaricato di accompagnare Pollak in Vaticano, il quale, comunque, in massima parte si limita a cedere la parola allo stesso Pollak perché possa dare la stura ai propri ricordi. Con iniziale disappunto di K. sembra infatti che l'archeologo più che a cercare rifugio in Vaticano sia interessato, in extremis, a rendere conto della propria esistenza: "Si volse verso di me, mi guardò negli occhi. Bisogna render conto, disse. Proprio quando ci si avvia alla fine. Bisogna raccontare. Bisogna prenderne nota. Bisogna fare in modo che il ricordo rimanga, perché altri possano ricordare, quando non lo si può più fare da soli. Altrimenti si viene dimenticati, insieme a tutto ciò che per qualcuno è stato importante. A quel punto è stato tutto per nulla. È per questo che ho sempre tenuto un diario." (p. 115)

Il rendiconto prende le mosse dalle ultime dimore abitate dai Pollak a Roma, Palazzo Alberoni Bacchettoni e poi Palazzo Odescalchi. Passa quindi a ricordare alcuni degli illustri visitatori a cui ha fatto da guida, grazie alla sua fama internazionale di esperto conoscitore delle antichità romane, che gli ha anche fruttato ogni sorta di onorificenze ufficiali alquanto insolite per un ebreo. Si procede, non nella successione di un ordine cronologico, ma, si potrebbe dire, per associazioni libere. Passione per i cataloghi delle collezioni in polemica con le pubblicazioni universitarie; distinzione fra il presunto esperto accademico e il *connaisseur*; avversione per i "bonzi", tutti i potenti pieni di sé; considerazioni su come a lungo gli antiquari si identificassero con gli improvvisati mercanti soprattutto romani.

Dal maggio 1915 al maggio 1919 costretto ad abbandonare Roma; in Svizzera, morte della moglie Margaretha, poi Vienna, richiamo alle armi, tutto maltollerato.

Lungo excursus sulla propria origine praghese da una famiglia ebrea di negozianti di biancheria, negli anni in cui la componente ceca in città andava prendendo il sopravvento su quella tedesca, costituita per tre quarti da ebrei; da qui l'amore per la lingua tedesca e soprattutto per Goethe e quindi per l'Italia e per Roma.

Si continua con la collaborazione al Museo Barracco e con le evenienze degli anni Trenta, in un clima di crescente antisemitismo che finisce col rafforzare la coscienza identitaria dell'archeologo.

K. non vorrebbe venir meno alla missione affidatagli e non fa mistero di come vada montando la propria trepidazione per il temuto arrivo delle SS; comprende però poco alla volta che quel *résumé* della sua vita Pollak in realtà lo sta tenendo a sé stesso: “A quel punto mi fu definitivamente chiaro che non stava parlando a me. Aveva bisogno di un ascoltatore, chiunque fosse. Che sia toccato a me è stato un caso, giacché mi trovavo lì. Può darsi che non gli importasse cosa pensassi. Invece gli importava. Stavo lì in rappresentanza di tutti quelli che dovevano ascoltare la sua storia. Ero un testimone. Mi ci aveva fatto lui. A quel punto ho capito che era per questo motivo che mi faceva aspettare e che non aveva intenzione di venir via con me, prima di aver dovuto raccontare ciò che era importante.” (p. 77)

Da ultimo il resoconto sul rinvenimento del braccio mancante al gruppo del Laocoonte, del tutto accidentale ma reso possibile solo grazie all'esperienza dell'occhio di un *connaisseur* del rango di Pollak.

Considerazioni critiche in polemico totale disaccordo con la celebrata sentenza winckelmanniana circa la «nobile semplicità e quieta grandezza»: “Il grido è la naturale espressione di una sofferenza fisica, disse Pollak. Spesso in Omero i guerrieri feriti cadono al suolo emettendo grida. Lo sapeva che Laocoonte Omero non lo menziona? Ho riflettuto parecchio su Laocoonte. È qualcosa che mi è stata riservata dal destino. [...] Vede come sono tese le braccia dei tre, del padre e dei figli. Ma non sono tese per orgoglio, bensì per opporsi alla morte, per avversare i serpenti. È una morte certa. E sta qui la differenza di fondo: se ci si ribella alla morte o se ci si ribella ad una morte certa. È qualcosa di nobile? chiese Pollak. Semplice? Quietò? Grande? O è solo qualcosa di tremendo?” (pp. 94-99)

Pur nella variante fisionomica il testo ha un suo valore documentario dell'abietto rastrellamento nazista del ghetto di Roma. La focalizzazione sulla figura di Ludwig Pollak, molto ben relazionata, offre inoltre un convincente sguardo d'insieme su manifestazioni e pratiche del collezionismo e del mercato dell'arte antica nella prima metà del secolo scorso. Un valore aggiunto è costituito dalla raffigurazione del dissidio straziante, vissuto in Germania da tanti ebrei, fra l'amore per la cultura tedesca e le persecuzioni subite dalla barbarie anch'essa tedesca. Nella trattazione del tema *Il braccio di Pollak* può collocarsi per più di un verso accanto all'*Amico ritrovato* (1971) di Fred Uhlman e alla monumentale autobiografia *Testimoniare fino all'ultimo* (1995) di Victor Klemperer, il cui titolo originale *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten* non a caso ricorre nelle dichiarazioni d'intento che Trotha attribuisce a Pollak.

4.

Roland Schimmelpfennig, *In un limpido, gelido mattino di gennaio all'inizio del XXI secolo*, 2016

La narrazione prende l'avvio dalla comparsa di un lupo, che in un mattino di gennaio attraversa il confine fra la Polonia e la Germania e si dirige verso ovest. La presenza di questo lupo, reale o immaginaria, forse solo presunta e comunque temuta, resterà una costante a mo' di basso continuo di tutte le vicende successive, senza che tuttavia il lettore riesca a cogliere appieno il valore metaforico che l'autore intende attribuirle: indistinta sensazione di un pericolo imminente? Vagare a vuoto senza una meta precisa? Perenne insicurezza fra l'essere e l'apparire?

All'iniziale descrizione del lupo vagante (viene pure fotografato, un'unica volta) fanno seguito numerosi filoni narrativi, sinteticamente tratteggiati in pretto stile minimalista, che procedono affiancati, ma talvolta convergono, s'incontrano e s'intrecciano, spesso all'insaputa dei protagonisti.

Questi sono, in ordine di apparizione:

* una coppia di giovani emigrati polacchi a Berlino; Tomasz lavora con una ditta polacca che si occupa di smantellare gli interni di edifici da restaurare, Agnieszka fa la donna delle pulizie ad ore;

* Elisabeth e Micha, una coppia di adolescenti di Sauen, distretto Oder-Spree, che scappano di casa per incomprensioni con i genitori e si avviano all'avventura verso Berlino;

* Charly e Jackie, due giovani che tentano la fortuna, gestendo un chiosco di generi alimentari di prima necessità, aperto anche nei festivi e fino a tarda notte sul Prenzlauer Berg di Berlino;

* la madre di Elisabeth, che da giovane aveva avuto un certo successo come scultrice nella Rdt, ma che poi è entrata in una crisi esistenziale, si è separata dal marito, anch'egli scultore di successo, si è ritirata in campagna e si è data al bere. Spesso picchia la figlia durante le loro liti;

* i genitori di Micha, originari di Sauen dove continuano a risiedere, ambedue disoccupati dopo la chiusura dell'unica fabbrica dei dintorni. Il padre, ormai alcolizzato, è ricoverato in clinica dopo un delirio etilico che gli stava costando la vita, poi lascia la clinica, deciso a smettere di bere e si mette alla ricerca dei due ragazzi prima nel bosco e poi a Berlino, ma ricadrà nell'alcolismo;

* il padre di Elisabeth, uno scultore quasi sessantenne, continua a essere sulla cresta delle mode artistiche, vive in una lussuosa villa a Berlin-Dahlem con la sua nuova compagna, una fotografa giapponese di alcuni decenni più giovane di lui. Malgrado il successo che continua a riscuotere, è portato a chiedersi che senso abbia tutto quanto, a cominciare dalle sue opere. È uno dei datori di lavoro di Agnieszka, dopo esserne stato informato dalla ex moglie, si mette anche lui alla ricerca della figlia;

* una venticinquenne aspirante giornalista di origine turca, incaricata dal suo giornale di scrivere qualche pezzo sul lupo misterioso. Per farlo conta di rivolgersi al proprio padre, anch'egli emigrato a Berlino, che da giovane ha visto dei lupi in Anatolia;

* Nadine, la figlia quarantenne di una ricca collezionista d'arte etnica con cui lei però ha rotto ogni rapporto, dopo essere stata abbandonata in occasione di un viaggio in India. La madre è morta da poco. Nadine è stata rintracciata con difficoltà in giro per il mondo. Possiede un appartamento a Berlino di fronte all'edificio che la squadra dei polacchi sta smantellando e vi si ritira per dare alle fiamme i diari della madre;

* Ikke, un compaesano di Micha, eccentrico e tossicodipendente. Micha una volta è venuto a trovare l'amico a Berlino e ora è alla ricerca della sua abitazione, che era al quarto piano dell'edificio smantellato dai polacchi. Ma di Ikke si è persa ogni traccia, e ricomparirà soltanto alla fine del libro, mentre lavora con un emigrato vietnamita in un tunnel della metropolitana;

* una coppia di anziani, che si è rifiutata di lasciare la propria abitazione al pianoterra dell'edificio smantellato e continua ostinatamente ad abitarvi, malgrado siano state staccate sia la luce che l'acqua;

* un cileno, gestore di un pub nei pressi dell'edificio smantellato, che offre ospitalità a casa propria, in uno scantinato, a Micha e Elisabeth e un lavoro come barista alla ragazza, che poi cerca di sedurre.

La presunta presenza del lupo a Berlino serpeggia continuamente nei discorsi della gente, nelle notizie alla radio e alla televisione, sui giornali.

Tutti i personaggi sono alla ricerca continua e continuamente frustrata di qualcuno o di qualcosa: il padre di Micha e i genitori di Elisabeth cercano i loro figli; Micha cerca il suo amico Ikke; Charly cerca di incontrare i lupi e di ucciderlo; ecc.

L'unico "evento" fuori da questo schema è la gravidanza in cui incappa Agnieszka, mentre Tomasz è in Polonia, dopo un rapporto accidentale con un coetaneo tedesco che le suggerisce di abortire, ma lei non vuole perché è «una ragazza cattolica» (?). Dopo una certa crisi, Tomasz, incapace di stare da solo a Berlino, accetterà la situazione.

L'opera è costituita da brevi paragrafi in cui i filoni narrativi si alternano senza un ordine preciso. La scrittura, come già detto, è fortemente minimalista, con punte che richiamano il peggior Vittorini. Es.: telefonata fra Charly e Jackie:

«Ma dove sei?

– Lo sai.

– Ma quando te ne sei andato?

– Te l'ho detto, andrò via con la macchina.

– È vero, l'hai detto, Charly, ma non hai detto quando, capisci, mi sveglio e penso dove se ne è andato, com'è che non dorme ancora un po', dato che oggi il chiosco va ad aprirlo Peter, oggi è giovedì...

– Ma oggi non è per niente giovedì.

– Come mai?

– Come me mai cosa?

– Ma che giorno è oggi?

– Come ti viene in mente che oggi è giovedì? Oggi è mercoledì.

– Mercoledì?

– Hai perso il conto dei giorni della settimana. Oggi non è giovedì.» ecc.

In conclusione, il libro ha una sua originalità e riesce a descrivere efficacemente uno spaccato, a vari livelli sociali, del panorama umano della Berlino attuale, multietnica e intramata da molteplici componenti sopraggiunte da quella provincia brandenburgese che è entrata in crisi dopo la fine della Rdt. Tutto quanto, comunque, all'insegna della frustrazione, della mancanza di prospettive e di un generale piétiner sur place.

Lo si potrebbe anche tradurre, sconsigliandolo però vivamente a lettori già depressi per i fatti loro.

5.

Lutz Seiler (Gera/Turingia, 1963), *Stern 111* [*Id.* (è la marca di un transistor portatile fabbricato nella Rdt)], Suhrkamp 2020, 523 pagg.

Forma: Romanzo, narrato al passato, in terza persona, da autore onnisciente, ma nell'ottica esclusiva del protagonista principale. È suddiviso in paragrafi più o meno lunghi, ciascuno con un proprio titolo, ripartiti in nove parti numerate. Le precede un breve testo a mo' di prologo e le conclude un lungo epilogo.

Tempo: L'arco temporale fra la caduta del Muro di Berlino e i primi anni Novanta. Fanno eccezione, evidentemente, i saltuari flashback, risalenti anche agli anni Sessanta e successivi, così come le riflessioni contenute nell'epilogo.

Luogo: In massima prevalenza il quartiere di Berlino Mitte intorno alla Oranienburger Straße, in misura minore Gera nella ex Rdt e Gelnhausen in Assia, mentre la nona e penultima parte è ambientata a Los Angeles e a Malibu.

Protagonista del romanzo largamente autobiografico è Carl Bischoff, ventiseienne di Gera in Turingia, exstudente con un tirocinio di muratore, aspirante poeta.

A novembre del 1989, non appena si apre il primo varco legale nel confine tra le due Germanie, Walter e Inge Bischoff, i cinquantenni genitori di Carl, decidono di lasciare la loro cittadina e di avventurarsi su uno dei tanti speciali treni profughi che vanno a ovest. Walter Bischoff dubita fortemente che quell'apertura dei confini sarà duratura e non intende assolutamente lasciarsi sfuggire l'occasione. Prima meta provvisoria il campo di accoglienza di Gießen. A Carl il padre assegna il compito di restare a Gera e di "fare da retroguardia".

Dopo alcune settimane tuttavia Carl non ce la fa più a restare da solo e inoperoso a Gera, privo di notizie dei genitori, mentre la casa va a rotoli e i vicini lo assillano con richieste di notizie. Per tenere in qualche modo la retroguardia si accorda con l'impiegata dell'ufficio postale, chiedendole di conservare fermo posta le missive per o dei genitori e di rispedirglielle all'indirizzo che le farà conoscere. Monta sulla zhiguli che il padre gli ha lasciato (non ritenendo opportuno presentarsi al campo di accoglienza a bordo di un'auto di proprietà) e si dirige alla volta di Berlino.

Per diversi giorni e diverse notti Carl, cercando di ricorrere ad un sacco a pelo contro il gelo invernale, usa l'auto come abitazione, guadagnandoci anche qualcosa da vivere con dei servizi da taxi clandestino. Fin quando non s'imbatte in una colonia di squatter, che hanno occupato i resti di un antico grande emporio, che sarebbero diventati famosi come il "Tacheles", il primo centro sociale autogestito anche come polo di controcultura dopo la fine della Rdt.

La fauna del Tacheles è estremamente variopinta; riconosce in qualche modo come guida l'anziano Hoffmann, detto Hoffi o il Pastore, anche perché non si stacca da una capra, Dodo, che provvede egli stesso a mungere. È lui che pianifica la progressiva occupazione ovvero "abitazione" dei vari edifici del quartiere così come della loro difesa in caso di attacchi della polizia ed è lui che prende sotto la propria protezione Carl, assegnandogli, per la sua esperienza di muratore, compiti di restauro murario oltre che di bonifica delle strutture dagli onischi o porcellini di terra che lo infestano, "porcellino di terra" è il nome che viene dato così al locale di ritrovo che ben presto si è venuto a creare nel più grande degli scantinati.

Dopo alcuni mesi, attraverso il fermo posta di Gera, Carl comincia a ricevere le lettere della madre e, da qui in poi, il romanzo si sviluppa su due filoni: quello principale con i dettagli dell'esistenza di Carl a Berlino ed uno secondario con le vicende dei due genitori, nel racconto che Inge ne fa al figlio.

Dopo più di un inconveniente iniziale nei campi di accoglienza Walter Bischoff può mettere a frutto le proprie attitudini per la meccanica e le proprie esperienze dei vari linguaggi informatici. Trova così un impiego ben retribuito presso una ditta di computer, che però presto perde, in obbedienza alle logiche del mercato capitalistico. La moglie Inge deve andare a servizio come donna ad ore fin quando, dopo un test a Colonia, Walter non viene assunto dalla Emi Electrola che gli propone un trasferimento in California.

A Berlino intanto Carl incontra Effi Kalász, la compagna di scuola di cui era stato a lungo innamorato a Gera. Effi è una grafica ed ha un figlio di quattro anni. In Carl rinasce il vecchio amore, reso non poco difficile dal temperamento insicuro della ragazza, che infatti sul finale del romanzo interromperà il rapporto per tornare con l'uomo che è il padre del bambino.

Anche se un editore ha pubblicato in un'antologia quattro delle sue poesie, Carl è andato perdendo fiducia nelle proprie capacità creative.

Benché Hoffi il Pastore si sia infortunato e giaccia semiparalizzato accanto alla sua capra, la comunità del Tacheles ovvero – come dirà qualcuno – questo "rifugio dei figli perduti di una rivoluzione perduta" continua a progredire: da ritrovo di lavoratori a osteria, a caffè, a tavola calda e infine persino a galleria d'arte. Inizialmente gli introiti sono derivati dalla vendita di pezzi del Muro, da strumenti e attrezzi rubati dai camion in sosta; si sono poi

aggiunti cimeli di varia natura, armi comprese, lasciati per strada dall'Armata Rossa al rientro in Russia.

La penultima parte del romanzo vede Carl accettare l'invito della madre ad andarli a trovare a Los Angeles. Per la prima volta in vita sua il padre si apre con il figlio e, quasi mosso dai rivolgimenti degli ultimi anni, gli rivela come la fuga dalla Rdt per approdare all'ovest fosse stato sempre il suo più profondo desiderio, da quando aveva partecipato con la futura moglie al memorabile concerto che Bill Haley e i Comets tennero a Berlino ovest nel 1958. Segue una lunga rievocazione dell'avvenimento e dei sentimenti di libertà che il rock and roll riusciva a suscitare nella gioventù del tempo.

Attraverso le esperienze del protagonista e dallo specifico angolo visuale di uno squatter o aspirante tale Seiler traccia un quadro pressoché completo degli anni che seguirono immediatamente l'implosione della Rdt, dal primo improbabile varco nella quarantennale demarcazione ("Stupore" è il titolo del primo paragrafo che fa da prologo) al definitivo ritiro delle truppe d'occupazione russa (1994), tematizzato nell'epilogo. Non vengono tralasciate le rapide evoluzioni del contesto sociale che fa da sfondo agli avvenimenti: se i primi animatori del "porcellino di terra" erano stati dei convinti ribelli antisistema, capitalista o socialista che fosse, a poco a poco il locale prende ad essere frequentato anche da puri e semplici sbandati senza alcuna convinzione politica, mentre comincia a delinearsi la sua destinazione trendy da attrattiva turistica e tutt'intorno si cominciano ad imporre regolari contratti d'affitto, mentre si diffonde la speculazione fondiaria e, proprio dalla Russia, iniziano ad arrivare i primi lavoratori clandestini e in nero.

Specialmente nella prima parte del romanzo lo spirito d'osservazione di Carl Bischoff filtra un continuo andirivieni fra i particolari, anche oggettuali, delle nuove condizioni di vita e i ricordi del passato, finendo col creare – pur senza traccia di "Ostalgie" – una dimensione simile a quella evocata nel film *Good Bye Lenin* («La nostra prima radio, Carl, ti ricordi?», scrive in una lettera la madre, «La Stern 111, con la guarnizione dorata?»)

L'intonazione fra il memorialistico e il picaresco conferisce al romanzo buone doti di leggibilità, nonostante la mole e qualche breve passaggio di andamento lirico o comunque rallentato. La scrittura è semplice, priva di letterarietà, ma estremamente precisa nei frequenti dettagli descrittivi con effetti fotografici da école du regard.

6.

Alain Claude Sulzer (1953), *Unhaltbare Zustände* [Situazioni insostenibili]
Galiani/Kiepenheuer & Witsch, Berlin 2019

Forma: Romanzo, narrato al passato in terza persona da autore onnisciente. È suddiviso in quattordici capitoli, ciascuno col nome della stagione in cui si svolge il brano, e seguiti da una *Coda*. Mediante un *Prologo* di apertura e un *Epilogo* conclusivo l'autore ricorre all'artificio di presentare il tutto come un racconto già maturato in lui durante l'adolescenza sotto l'impressione suscitata da un fatto realmente accaduto.

Tempo: Alcuni antefatti sulla vita di una dei due protagonisti risalgono al periodo fra il 1938 e il 1963, ma l'azione vera e propria si svolge dal 1968 al 1969.

Luogo: Quasi esclusivamente Berna, con pochi passaggi su Berlino e Stoccarda.

Protagonista principale è il capovetrinista Stettler, sessantenne; lavora da diversi decenni presso i grandi magazzini *Les quatre saisons*, che aprono le loro cinque vetrine lungo i portici del centro storico di Berna. Il loro fondatore, Schuster senior, si è chiaramente ispirato al negozio parigino della *Samaritaine*.

Stettler è assai contento del suo mestiere nel quale è arrivato ad una grande esperienza nell'uso dei materiali, dei colori, degli effetti di luce e degli innumerevoli requisiti che può allestire nel grande laboratorio che ha a disposizione.

Viene descritto come un uomo fin troppo semplice, inesperto delle cose del mondo, quasi fuori dalla realtà, rilevante unicamente per le sue doti pressoché innate di decoratore. Vive da solo nell'appartamento che ha abitato con la madre, non ha amici, trascorre il tempo libero sul terrazzino della casa, leggendo a fondo il giornale e ascoltando la radio. Da qualche tempo comincia a sentire il peso della vecchiaia incipiente e trova difficile adeguarsi ai cambiamenti dei costumi e persino del linguaggio. Gli sembra che la gente s'interessi per cose delle quali «fino a pochi anni prima, proprio se necessario, si sarebbe parlato soltanto sottovoce: sessualità, droghe, cancro, suicidio, devianze di ogni genere».

A partire dal secondo capitolo, alla storia di Stettler si affianca quella della coprotagonista, Lotte Zerbst, una pianista originaria di Bamberg, che, sul finire degli anni Trenta ha studiato, a Berlino, con Sergei Mereschkowski, celeberrimo artista dell'epoca, allievo, a sua volta, di Arthur Rubinstein. La ragazza viene accettata come allieva alquanto controvoglia da Mereschkowski, che non fa mistero dei suoi sentimenti misogini verso le aspiranti pianiste. Per il suo impegno e la sua costanza si guadagna una certa fiducia del maestro, che a poco a poco tuttavia si tramuta in una tensione di erotismo senile e fa nascere una relazione intima, in cui comunque il musicista, sempre ammirato dall'allieva, resta ben distinto dall'uomo, per il quale lei frena a stento la repulsione. Le lezioni si accompagnano a rapporti sessuali, ai quali Lotte, come priva di volontà, non riesce, nonostante tutto, ad opporre resistenza. Questa sorta di traumatica iniziazione all'eros segnerà l'esistenza di Lotte, di cui non si conoscono altri rapporti mentre la cui riservatezza le guadagnerà la nomea di lesbica.

Un giorno Stettler, pur non essendo un musicofilo, resta particolarmente colpito dal casuale ascolto radiofonico di un brano eseguito da Lotte per la puntillistica leggerezza che la pianista riesce a comunicare. Si innamora di colpo del modo di suonare di lei e le scrive, non senza fatica, una lettera. L'ha fatto un'altra sola volta nella vita, da giovane, a Gerda, senza ricevere risposta.

Successivamente, un pomeriggio domenicale di giugno Stettler ascolta alla radio una trasmissione in cui viene data la notizia della morte di Nikolai Mereschkowski. Segue una rievocazione del celeberrimo pianista e un'intervista con Lotte Zerbst, la sua allieva di maggior rilievo. Stettler prende a fantasticare sulla voce di Lotte e ad immaginare un loro incontro, persino una loro improbabile relazione.

Da lì a poco la pianista riceve una seconda lettera dello sconosciuto dalla Svizzera. Stettler le scrive della profonda impressione che gli ha fatto la trasmissione sulla scomparsa del pianista russo che era stato il suo maestro, ma soprattutto di poter ascoltare la meravigliosa, calda e armoniosa voce di lei.

Lotte si sente lusingata, specie perché si tratta di un ammiratore fuori dal mondo musicale, col quale forse potrebbe parlare sinceramente della sua esperienza con Mereschkowski. Comincia ad incuriosirsi e a fantasticare su che genere di persona possa essere. Decide così di rispondergli, informandolo anche del concerto che terrà a Berna il 6 febbraio successivo e chiedendogli se gradisca uno o due biglietti omaggio.

L'equilibrio psichico di Stettler intanto si è andato progressivamente disgregando. Ai sintomi di una preoccupata senescenza si aggiunge un fattore di grave disordine interiore provocato dall'inattesa assunzione nel suo reparto di un nuovo giovane impiegato, tale Bleicher, che dovrebbe affiancarlo nei suoi compiti di vetrinista. Stettler subodora il piano di una sua imminente sostituzione o comunque parziale esonero, visto che mancano cinque anni al pensionamento.

Dopo una notte per la prima volta quasi insonne chiede un colloquio con Schuster, il capo dell'azienda, che gli spiega con freddo formalismo le temute motivazioni della scelta: la necessità di aggiornarsi e di adeguarsi ai tempi che cambiano sempre più rapidamente.

Tornato a casa, Stettler, sempre appagato in vita sua di quel poco che gli va toccando, ha una mezza crisi di nervi.

Da lì in poi prende l'avvio un'inarrestabile china di alterazione delle sue facoltà di autocontrollo, che lo porta a sentirsi vittima di tutti gli straniamenti che vanno intervenendo nel mondo che gli era abituale, primi fra tutti i disordini giovanili sessantotteschi e post. In cima ai fattori di sconvolgimento però è evidentemente Bleicher, il nuovo vetrinista, che con la sua postmoderna "filosofia" della pubblicità e con i suoi modelli presi a prestito dal Bauhaus e del tutto ignoti a Stettler, per le proprie radicali innovazioni, come se non bastasse sta riscuotendo un enorme successo di dimensioni internazionali. Tanto che Stettler decide di reagire in qualche modo. Da tempo fa la posta di nascosto al domicilio di Bleicher; quando ne vede uscire un gruppo di giovani d'ambo i sessi (sono in realtà le comparse per una futura vetrina in elaborazione), escogita l'idea di una denuncia anonima contro il rivale con l'accusa di abuso su minori. Riflette però sulla scarsa consistenza di una semplice lettera anonima senza alcun materiale fotografico. Per procurarselo, ormai in uno stato pressoché confusionale, va a scattare delle fotografie durante una manifestazione giovanile contro le tariffe tranviarie. Scambiandolo per il reporter di qualche giornale scandalistico, la polizia lo arresta e lo sbatte in cella per qualche ora con quei giovinastri che lui tanto detesta. È la goccia che fa traboccare il vaso.

Incaricato dell'allestimento della vetrina dedicata all'estate, Bleicher, ingaggiando dei ragazzi della scuola di drammaturgia, ha ideato dei tableaux vivants in cui i giovani attori, nelle tenute adconce ai vari tipi di vacanza, cambiano di scena ogni quarto d'ora. Introdottosi nel locale durante la notte, Stettler, prima di essere portato via a forza, sin dal primo mattino si esibisce nella vetrina centrale seduto su una poltroncina da campeggio in costume del tutto adamitico. È il suo suicidio professionale.

Chiudono la narrazione due missive di Stettler e di Lotte, che esprimono reciprocamente il dispiacere per il mancato incontro in occasione del concerto che la pianista ha tenuto a Berna in sostituzione di Nikita Magaloff improvvisamente infortunatosi.

Sinteticamente si può definire il romanzo la storia in parallelo di due solitudini esistenziali, impossibilitate a venir fuori dalla loro coercizione.

Benché pressoché privo di suspense, lo si legge con piacere, soprattutto per la consueta abilità dell'autore nella cura dei particolari descrittivi oggettuali, che restituiscono un'efficace immagine della realtà svizzera all'epoca del Sessantotto.

Ulteriore nota di merito dello stile di Sulzer è il lasciar emergere il carattere dei personaggi dalle motivazioni che il lettore intuisce implicite alle loro scelte, senza il ricorso a superflui psicologismi.

7.

Takis Würger (1985-), *Stella*, Kein & Aber, Zürich 2019

Forma: Romanzo, narrato al passato, in terza persona, dall'unico punto di vista del protagonista. È suddiviso in una dozzina di paragrafi iniziali, non numerati, di disuguale lunghezza, a mo' di preambolo. A loro fanno seguito dodici capitoli, uno per ciascun mese del 1942, sempre introdotti da una pagina che riporta in breve i principali avvenimenti di quel mese nei più svariati ambiti a livello mondiale, nonché da estratti dei verbali relativi alla cattura e all'internamento di ebrei in clandestinità a Berlino. Chiudono la narrazione brevi note in merito alla successiva biografia di alcuni personaggi, prima fra tutti l'eroina che dà il titolo al romanzo.

Tempo: Per accenni alcuni anni anteriori al 1941 e poi i dodici mesi del 1942.

Luogo: Inizialmente una villa nei pressi di Ginevra e in seguito esclusivamente Berlino.

Protagonista è il ventenne Friedrich, figlio di un ricco commerciante svizzero e di una velleitaria pittrice dilettante semialcolizzata di origine tedesca. Nella seconda metà degli anni Trenta la madre, che si sforza di invogliare Friedrich alla pittura, manifesta sempre più vistosamente i propri sentimenti filonazisti e antisemiti, mentre il padre, sostanzialmente apolitico e pacifista, va maturando il proposito di trasferirsi a Istanbul, che realizzerà dopo lo scoppio della guerra.

Friedrich viene descritto come un carattere debole e irrisolto, segnato anche dai disaccordi presenti in famiglia. Nel corso del 1941 l'evoluzione della guerra e le dicerie che arrivano dalla Germania circa le misteriose sparizioni di cittadini di etnia ebraica lo inducono, benché tendenzialmente antinazista, a trasferirsi a Berlino, per appurarne la veridicità oltre che per fare nuove esperienze e perfezionare i propri studi di pittura.

Col gennaio del 1942 inizia così la propria esistenza berlinese, prendendo alloggio – a spese del padre – nel lussuoso Hotel Adlon e frequentando una scuola di pittura. Qui conosce Kristin, una coetanea che fa da modella nella classe di nudo. Fra i due nasce ben presto un love story che, accanto alla caccia agli ebrei ancora residenti a Berlino e non segnalati come tali, costituirà il tema centrale del romanzo.

Sin dall'inizio nel comportamento della ragazza e nelle sue frequentazioni ci sono delle stranezze che avrebbero potuto incuriosire qualcuno meno ingenuo e sprovveduto di Friedrich. Ma lui è portato ad attribuirne la causa al temperamento eccentrico della ragazza. Nel mese di maggio, infine, Kathrin scompare per una intera settimana e, quando torna in albergo, presenta in tutto il corpo vistosi segni di tortura. Nello stentato racconto che lei stavolta non può non fare a Friedrich si giunge alla rivelazione della reale identità della ragazza: malgrado i tratti somatici assolutamente “ariani”, si chiama Stella Goldschlag ed è figlia di una coppia di ebrei berlinesi. Ha trovato lavoro grazie al suo aspetto – le SS la soprannomineranno “veleno biondo” – e ad una carta d'identità falsa da cui ha fatto cancellare la “J” di Jude. Era scomparsa perché la Gestapo aveva prelevato lei e i genitori dalla pensione illegale in cui vivevano. Sottoposta a lunga tortura, le era stato proposto di salvare i genitori dalla deportazione a condizione che rivelasse il nome del falsario che le aveva procurato la finta carta d'identità. Stella lo farà, ma sarà soltanto l'inizio di una lunga serie di delazioni, visto che la Gestapo continua a rinviare la liberazione dei genitori, che poi comunque non avrà luogo.

Inizialmente Friedrich tollera questo stato di cose, giustificando Stella in nome dell'attaccamento ai familiari. A poco a poco tuttavia nota come la ragazza si vada adattando a questo suo ruolo di collaborazionista della Gestapo nella caccia agli ebrei, per i vantaggi che gliene derivano e nella speranza di poter intraprendere una carriera di cantante di musica leggera nei circoli e nelle sale di ritrovo delle SS.

A quel punto il giovane decide di far ritorno in Svizzera, abbandonando Stella al suo destino.

Il finale – un po' dolciastro – contiene le fantasticherie sentimentali a cui Friedrich si abbandona durante il viaggio, immaginando il futuro che l'avrebbe potuto aspettare in Svizzera, se Stella si fosse decisa a partire con lui.

Quanto al personaggio di Stella, la sua storia si fonda su una collaborazionista ebrea realmente esistita (vedi: Stella Kübler, nata Goldschlag, 1922-1994, in Wikipedia).

Impiegando l'ottica “straniata” di un protagonista non tedesco (richiama a tratti Isherwood), l'autore riesce a rendere con buona efficacia l'atmosfera della Berlino nazista, impegnata nella guerra, ma non ancora presaga dell'imminente catastrofe.

I meccanismi ideologici e burocratici della persecuzione degli ebrei vengono descritti – anche grazie alle citazioni dai verbali dei processi svoltisi nel dopoguerra – con notevole precisione, dando all'opera un esplicito valore documentario. Tale carattere è però alleggerito e reso più accessibile al lettore mediante il ricorso alla assai fresca e coinvolgente (salvo qualche saltuaria sbavatura sentimentaleggiante) love story che s'intreccia alle tragiche vicende narrate.

La scrittura è assolutamente scorrevole, fedele all'origine giornalistica dell'autore. Per un'eventuale traduzione qualche difficoltà può presentarsi nella resa in italiano di espressioni dialettali berlinesi o jiddisch e di termini specifici del gergo nazista.

8.

Robert Menasse (Vienna, 1954), *Die Hauptstadt* [“La capitale”], Suhrkamp 2017, 459 pagg.

Forma: Romanzo, narrato al passato, in terza persona, da autore onnisciente, che si cala di volta in volta nell'ottica dei numerosi personaggi, riportandone anche i monologhi interiori. È suddiviso in undici capitoli numerati, di lunghezza alquanto uniforme, ciascuno con un proprio titolo. Li precede un breve prologo e li segue un altrettanto breve epilogo

Tempo: Alcune settimane in epoca immediatamente contemporanea (si accenna anche alla Brexit e agli attentati di Maelbeek). Fanno eccezione, evidentemente, i frequenti flashback, risalenti anche agli anni Trenta, inseriti nei richiami biografici dei personaggi.

Luogo: In massima prevalenza Bruxelles, con alcuni passaggi ambientati in Polonia ed altri in Austria.

Ciò che mette in moto la complessa vicenda è l'esigenza di trovare un'idea adeguata alla realizzazione di una grande manifestazione giubilare celebrativa della fondazione della Comunità europea, allo scopo di rilanciarne gli ideali costitutivi, percepiti come fortemente in calo. (Il tutto richiama, ma non se ne fa mistero, la frustrante e velleitaria ricerca di un'idea-supperto dell'«Azione parallela» nell'«Uomo senza qualità» di Musil).

«Mai più Auschwitz!» era stato il motto a cui si erano ispirati Monnet e Hallstein nel caldeggiare la fondazione della UE per prevenire la rinascita dei nazionalismi sul suolo europeo. Ed è intorno ad Auschwitz – dopo uno spunto accidentale, offerto dal viaggio compiuto da un rappresentante comunitario di second'ordine in occasione dell'anniversario della liberazione del campo di concentramento polacco – che comincia a ruotare la girandola di proposte per utilizzare quel luogo simbolo per un grandioso festeggiamento che rinverdisca l'idea europea.

Così, ad es., viene proposta un'adunata di tutti i superstiti dello sterminio; si accerterà però che sotto mano si ha un solo sopravvissuto, il quale comunque, prima della fine del romanzo, morirà in un attentato terroristico alla metropolitana di Maelbeek. Fra le tante soluzioni alternative o di ripiego spicca poi quella di costruire ex novo ad Auschwitz (un po' come Brasilia) la vera capitale di un'Europa né multinazionale né internazionale, ma finalmente sovranazionale.

Eccezion fatta per un vecchio professore di politologia, l'idea comunque è agitata soprattutto da funzionari che, se mai dovesse avere un esito positivo, sperano di ricavarne una maggiore visibilità e conseguenti vantaggi di carriera. Per lo stesso motivo è boicottata, più o meno sotto traccia, dai loro concorrenti e avversari. Mentre, sia nell'uno che nell'altro caso, risulta più che evidente come gli ideali fondanti della UE non interessino più a nessuno degli addetti ai lavori, a differenza degli accordi commerciali bilaterali (con la Cina per la carne di maiale, ad es.), che favoriscono l'uno o l'altro degli stati membri in aperta concorrenza fra di loro.

A parte questo deprimente, ma ultrarealistico, panorama delle condizioni in cui versano le istituzioni europee, il romanzo contiene due piccole trame collaterali, poste in apertura, forse per catturare l'attenzione del lettore, e poi solo parzialmente sviluppate

Un maiale si aggira indisturbato per le strade di Bruxelles, seminando, più che terrore, una viva curiosità fra i passanti. Prima della fine dell'opera scomparirà nel nulla, lasciando libera l'interpretabilità della sua presenza passata e offrendo spunti sarcastici sul politically correct delle associazioni animaliste, sui pregiudizi dei benpensanti in merito alla sicurezza metropolitana, nonché sui meccanismi della dis-informazione giornalistica.

Subito dopo la comparsa del maiale, sempre in apertura, il lettore apprende che in una camera dell'Hotel Atlas un ospite sconosciuto (vengono ritrovati numerosi passaporti falsi) viene ucciso con un colpo di pistola. Svolgerà le indagini il commissario Brunfaut della polizia di Bruxelles. Prende così l'avvio un filone narrativo, non lungo ma del tutto a sé stante. Ben presto, in una riunione con i vertici della polizia e della magistratura locali, viene imposto a Brunfaut di sospendere le indagini e di fare come se nulla fosse accaduto, prendendosi inoltre un periodo di ferie. Contemporaneamente il commissario scopre che tutto il materiale investigativo da lui digitalizzato è stato radicalmente cancellato sia dal suo computer che da altre eventuali sedi di archiviazione informatica. Di fatto è come se il caso dell'Hotel Atlas non fosse mai esistito. Brunfaut tuttavia non desiste e, grazie ad un suo amico addetto ai servizi informatici della polizia, viene messo sulle tracce di una rete di collaborazione, risalente all'epoca della guerra fredda, fra lo spionaggio americano e il Vaticano, che impiegherebbe all'uopo le parrocchie cattoliche sparse in tutto il mondo (?). È confermato così quel il lettore comunque sapeva fin dall'inizio: essere il killer dell'Hotel Atlas un polacco, tale Mateusz Oswiecki, appartenente a una setta, i Guerrieri di Cristo (?), utilizzata per simili compiti. È dunque una sorta di romanzo nel romanzo, che si conclude con la morte di Oswiecki in un disastro ferroviario, vero o simulato.

I personaggi dell'opera sono numerosi. Se ne dà qui un sintetico elenco parziale.

Alois **Erhart**, austriaco, figlio di un negoziante di articoli sportivi di Vienna, vedovo da due anni. Professore di politologia. Scopre da grande che i genitori erano stati nazisti convinti.

Émile **Brunfaut**, belga, commissario della polizia di Bruxelles.

Florian e Martin **Susman**, austriaci, eredi di un'azienda di allevamento maiali. Florian è il capo dell'azienda, mentre Florian, laureato in archeologia è stato mandato alla EU a Bruxelles per favorire gli affari di famiglia.

David **de Vriend**, ebreo belga fiammingo, insegnante in pensione, da poco ricoveratosi in un ospizio per anziani nei pressi del cimitero di Bruxelles.

Romolo (Augusto Massimo) **Strozzi**, italiano, conte di antica famiglia nobile, capo di gabinetto del presidente della commissione. Imparentato con varie famiglie nobiliari europee che coprono svariati e contrastanti percorsi politici

Fenia **Xenopoulou**, greco-cipriota, di umili origini, divorziata da un avvocato ateniese che le è servito come trampolino di lancio. Studi alla London School of Economics, approdata alla commissione cultura, cerca in tutti i modi di venirne via, considerandola un basso rango

Kai-Uwe-**Frigge**, tedesco di Amburgo, capo di gabinetto nella direzione generale per il commercio, partner saltuario della Xenopoulou, che tramite lui spera di avanzare di grado.

L'autore, che ha già pubblicato due saggi sull'argomento, nei quali perora l'idea di una Repubblica Europea sovranazionale fondata su autonomie regionali, si dimostra assai ben informato su meccanismi e dinamiche delle istituzioni della UE e ciò costituisce un primo interesse del libro. Molto accattivante il tono leggero (per lo più) e soprattutto ironico che Menasse sa scegliere per trattare l'argomento. Grazie ai flashback biografici sui singoli personaggi si giunge inoltre a una sorta di efficace résumé di molti decenni di storia del continente.

Passando ai dubbi, una prima perplessità è data dagli eccessi di informazione su dettagli della burocrazia comunitaria, che, seppure nell'intento di dimostrarne l'assurdità, rallentano talvolta il ritmo della narrazione.

La seconda perplessità, in vista di un'eventuale pubblicazione in lingua italiana, si presenta con la difficile traducibilità di numerosi giochi di parole con cui Manasse vivacizza il proprio testo. Per fare qualche esempio: la parola Schwein, «maiale», è alquanto ricorrente nei modi di dire tedeschi, né c'è da stupirsi, visto il grande consumo che si fa oltralpe della carne di quest'animale e dei suoi derivati. Così Schwein haben ha il significato di «avere fortuna» o «avere culo», un doppio senso usatissimo da Menasse nei più diversi contesti, a cominciare dal misterioso maiale che compare in apertura di libro. Lo stesso dicasi per Wurst, «salsiccia», che però nell'espressione es ist mir Wurst, ha il senso di «non m'importa affatto», «me ne frego».

9.

Martin Suter, *Die Zeit, die Zeit*, Diogenes, Zürich 2012

Forma: Romanzo, narrato al passato, in terza persona, dall'unico punto di vista del protagonista. È suddiviso in ventidue capitoli numerati, di disuguale lunghezza.

Tempo: Come il lettore apprende soltanto a una pagina e mezza dalla conclusione, la vicenda si è svolta in una dimensione onirica parallela, quindi, *stricto sensu*, in una notte; mentre la storia che è il contenuto del sogno copre un arco di tempo che va dal marzo all'ottobre del 2011.

Luogo: Esclusivamente una non specificata città della Svizzera tedesca (Zurigo?).

Protagonista è Peter Taler, quarantenne attore mancato, che per guadagnarsi da vivere lavora come contabile nel reparto amministrativo di una grande impresa di costruzioni. È vedovo da un anno, da quando la moglie Laura, fotografa grafica e illustratrice, è stata uccisa sulla porta di casa dal colpo di un'arma da fuoco di tipo sportivo.

Taler non si è più ripreso dalla perdita della moglie. Conduce un'esistenza al limite dell'ipocondria, deciso però a scoprire l'assassino della consorte rimasto impunito.

Giusto nell'anniversario dell'omicidio, mentre come al solito sta a guardare oziosamente per strada dalla finestra del proprio appartamento, nota che nel giardino della casa di fronte c'è qualcosa di diverso, senza che riesca a individuare di cosa si tratti. Per venirne a capo, comincia a scattare delle fotografie del giardino e delle case prospicienti. Proseguendo l'operazione anche nei giorni successivi, ha modo di sospettare che anche il suo dirimpettaio stia a spiarlo e a fotografarlo. Fin quando una mattina non gli arriva una busta con due vecchie fotografie raffiguranti la moglie mentre rientra in casa. Intuisce che sono opera del dirimpettaio e decide di prendere contatto con lui per chiedergli la ragione di quelle foto.

Il dirimpettaio (e in qualche modo deuteragonista della storia) è Albert Knupp, ottantaduenne, che ha perso la moglie Martha vent'anni prima, l'11 ottobre 1991, a causa di un'infezione malarica contratta durante una vacanza in Kenia.

Fra Taler e Knupp prende l'avvio una singolare relazione. Knupp adessa Taler con la prospettiva di procurargli ulteriore materiale fotografico in suo possesso, che possa servirgli a scoprire l'assassino della moglie; gli chiede in cambio aiuto per un progetto che lentamente gli andrà svelando. Knupp è seguace delle teorie di un tale Walter W. Kerbeler, autore nel 1976 di un trattato *Der Irrtum Zeit* ["L'errore tempo"], secondo cui il tempo non esiste, mentre esistono soltanto certi cambiamenti della realtà circostante che inducono a credere che sia passato del tempo. Basta annullare retroattivamente tali cambiamenti per ritrovarsi in una determinata situazione temporale, annullando anche ciò che è accaduto dopo. Argomento principe di Kerbeler è il caso di un operaio dell'Ohio che, grazie ad un

esperimento di retroattivazione della realtà circostante, condotto da un medico americano in collaborazione con Kerbeler, avrebbe riacquistato un braccio che gli era stato amputato. La scienza ufficiale, evidentemente, non ha tenuto alcun conto né della teoria né dell'esperimento, visto che sarebbe stata costretta a rivedere certi principi ormai indiscussi. Proposito di Knupp è riportare la realtà esteriore della propria abitazione e delle sue immediate adiacenze all'identico stato in cui si trovavano l'11 ottobre 1991, il giorno in cui era morta la moglie, confidando in tal modo di richiamarla in vita. L'attuazione del proposito dovrebbe essergli consentita dall'abbondante e dettagliata documentazione di cui dispone, coltivando da sempre l'hobby della fotografia. La piccola modifica che Taler ha notato all'apertura del romanzo non era altro che l'inizio dell'esperimento di Knupp, il quale aveva sostituito con dei meli più giovani di vent'anni quelli che erano cresciuti nel suo giardino.

Taler, dapprima alquanto scettico nei confronti delle teorie kerbeleriane, a poco a poco si lascia irretire dal progetto di Knupp. Inizialmente lo spinge ancora il desiderio di scoprire l'assassino della moglie. La documentazione fotografica di un motorino posteggiato davanti casa lo porta a sospettare una relazione adulterina di cui la moglie sarebbe rimasta vittima. Scoperto il giovane vicino proprietario del motorino, arriva a minacciarlo di morte, ma scopre anche che la relazione adulterina era stata con un'inquilina del piano disotto. Ciononostante Taler continua a dar man forte a Knupp, identificandosi nel suo desiderio di annullare il tempo, ma c'è anche della curiosità e una sorta di sesto che alla fine della vicenda si rivelerà fondato.

Gran parte del romanzo s'incentra dunque sulle innumerevoli vicissitudini connesse all'esecuzione del progetto di Knupp, descritte, nell'intento di renderle verosimili, con pedante minuziosità arciselvetica.

Per riportare l'ambiente circostante allo status di quell'11 ottobre di vent'anni prima bisogna infatti sostituire centinaia di piante, ridipingere facciate, correggere pavimentazioni, recuperare vecchi modelli di automobili, ricostruire ex novo dettagli nel frattempo scomparsi, prezzolare o persino ricattare il vicinato immediatamente coinvolto. Intervengono un'intera squadra di vivaisti, una ditta specializzata in scenografie cinematografiche, trovarobe e artigiani di ogni tipo. Gli ingentissimi costi esauriscono ben presto i risparmi di Knupp e di Taler, così che quest'ultimo è costretto a falsificare la contabilità della ditta per cui lavora, addebitandole fraudolentemente il pagamento di non poche e assai ingenti fatture.

Si arriva comunque alla notte che precede l'11 ottobre 2011. Da un dettaglio dei requisiti che è stato necessario procurare per ricostruire fedelmente l'ambiente della cantina di casa Knupp (un morsetto girevole utilizzabile per applicarvi un fucile di piccolo calibro) Taler realizza che Knupp può essersene servito per sparare a Laura.

Sin dall'inizio delle indagini il vecchio era stato escluso dalla lista dei sospettati a causa del tremito alle mani che lo affligge. In quest'ultima notte allora Taler mette alle strette Knupp, che gli confessa di avere ucciso Laura per costringerlo a dargli man forte nella realizzazione del suo esperimento. Taler gli spara un colpo di pistola e lo uccide. Si sente come liberato da qualcosa che aveva rinviato troppo a lungo.

Tornato a casa, contempla ancora un po' la strada nel suo camuffamento 1991. Beve delle birre, poi del vino, e alle quattro si assopisce sul divano. Alle nove e mezza dell'indomani lo sveglia la voce della donna di servizio, preoccupata del fatto che lui non stia bene. Taler stenta a riordinare le idee. Va alla finestra. La casa di Knupp non c'è più. Ne chiede alla donna, che, sempre preoccupata, gli ricorda che è da vent'anni che non c'è più e che l'anziana coppia che l'abitava è perita in un incidente aereo durante una vacanza in Nepal. Inoltre dalla stanza di lavoro della moglie arriva Laura che gli chiede che fine abbia fatto la sua agenda (nel sogno Taler se n'era disfatto).

Evidente l'intenzione di variare il mito di Orfeo ed Euridice; chiari gli influssi di film come La finestra sul cortile e Ritorno al futuro (i primi che mi vengono in mente).

Il libro, scritto alla solita maniera suteriana tirata via un po' alla svelta, si legge con facilità e, specialmente all'inizio, non manca di una certa suspense. È un effetto thriller, comunque, che non so quanto basti a far sostenere al lettore i capitoli centrali, dove si annega in una vera marea di dettagli tecnici, di scannerizzazioni a posteriori, di negativi giustapposti in camera oscura per verificare la millimetrica coincidenza dei particolari più insulsi, e di continui rimandi ai teoremi del Kerbeler.

Pur avendo scelto il vecchio trucco della dimensione parallela, ovvero del racconto realistico che alla fine si rivela essere stato tutto un sogno, est modus in rebus:

1. Per lunghe e tranquille che possano essere le notti svizzere, sembra alquanto inverosimile (persino in un ordine narrativo fantastico) che in una sola di esse si riesca a sognare tutto il po' po' di misurazioni, verifiche, correzioni e adeguamenti che affollano la vicenda;

2. mi pare una sbavatura il dettaglio finale dell'agenda distrutta in sogno e non più reperibile nella realtà, che postula una intercomunicabilità fra i due piani da tardo Romanticismo à la E.T.A. Hoffmann.

Va da sé che questo parere di lettura è largamente condizionato dai miei gusti di vecchio lukácsiano incallito, piuttosto refrattario quindi al parafilosofico e al parascientifico kerbeleriani, nonché al parafantastico, specie se mal congegnato.

Credo comunque che il riassunto che ho fatto del libro basti a potersene fare una propria opinione indipendentemente dal mio giudizio.

[Il titolo significa: *Il tempo, il tempo*, e – come informa l'autore nella postfazione – si rifà ad una filastrocca infantile che suona: *Die Zeit, die Zeit, / ihre Reise ist weit, / sie läuft und läuft / in die Ewigkeit*, ovvero “Il tempo, il tempo, / il suo viaggio è lungo, / scorre senza sosta / verso l'eternità”.]

POSTFAZIONE

Piero Violante

Il germanista di via Dante

Il mio amico Mario L. Rubino, già professore di Letteratura tedesca all'Università di Palermo, era nato il 29 agosto: il giorno dopo la data di nascita di Goethe. In quella data, l'anno scorso - per festeggiare i suoi 78 anni - ci accolse *en petit comité* nella sua terrazza che dà su Villa Malfitano, in via Dante, dove ha casa e dove aveva abitato un suo zio prete con la sua biblioteca scura fiorentina, che Mario si era portata dietro nei suoi traslochi almeno palermitani. Stava già male, ma ancora il suo stato faceva ben sperare. Speravamo di festeggiare l'anno prossimo i suoi ottanta anni con rituale *Festschrift*, e invece il 14 maggio 2021 alle 8 del mattino, dopo una notte serena, se n'è andato. Dopo l'estate era peggiorato e non potemmo più rivederlo.

Iscrittosi alla facoltà di Lettere, Rubino intendeva dedicarsi alla letteratura italiana, ma folgorato da Luigi Rognoni si laureò con lui con una tesi su *Undine* di E.T.A. Hoffmann. Quindi andò a studiare in Germania a Marburg. Tornato a Palermo divenne assistente di letteratura tedesca e a metà degli anni Settanta, ripartirà per la Germania, per Colonia come addetto culturale nell'Istituto italiano di cultura. Vi rimase lunghi anni per affinare le sue conoscenze letterarie e linguistiche che gli consentiranno di essere un traduttore impareggiabile. Molta ammirazione destò infatti l'implacabile precisione ed adesione stilistica della sua traduzione dei complessi e monumentali *Flegjahre* di Jean Paul (*Anni acerbi*, Guida 1990). La prima traduzione integrale dell'opera in altra lingua europea. Ogni parola della "foresta tropicale" della lingua jeanpauliana appariva soppesata per far meglio risaltare gli strati semantici sedimentati e nel frattempo scomparsi nella percezione corrente, per così restituirne la ricchezza metaforica, la "sensualità verbale": come scrive Rubino nella magistrale nota alla traduzione. Un capolavoro. E questa sua adesione ai testi si ritrova in tutte le traduzioni che Rubino ha dato in continuità nei lunghi anni di collaborazione con la casa editrice Sellerio: Hans Fallada, Vicki Baum, Herta Müller, Ilma Rakusa, Heinz Rein, Walter Kempowski. L'attenzione di Rubino alla lingua è anche attenzione alla edizione filologicamente corretta di opere come nel caso di Fallada le cui precedenti edizioni, non solo in Italia, apparivano molto disinvoltamente manomesse. Ai problemi che pone la traduzione, alla questione insormontabile di essa come tradimento nel passaggio ad un'altra lingua, Rubino ha intensamente lavorato all'Università, dalla sua cattedra vinta al rientro da Colonia, organizzando negli anni insieme a sua moglie la germanista genovese Laura Auteri, importanti convegni. Da germanista, ebbe una predilezione per il Novecento e si diede il compito di indagare la fitta trama tra la cultura tedesca e la cultura italiana, tra la letteratura italiana e quella tedesca. Mi riferisco alla sua principale monografia *I mille demoni della modernità. L'Immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due Guerre* (Flaccovio, 2002); all'innovativo saggio del 2007: *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*; e al suo progetto su *Valentino Bompiani e la letteratura tedesca (1925-1945)*.

Prosa ironica, giudizi taglienti, Mario aveva conservato una grafia tonda e chiara e tutto sommato era un dandy anche se intermittente. Se fosse vissuto nell'Ottocento, probabilmente sarebbe stato un positivista. Avrebbe fatto parte di quella non piccola schiera di intelligenze siciliane che hanno di fatto costituito l'ossatura vera della cultura siciliana rimossa dall'idealismo gentiliano. Mente analitica, classificatoria, nel dedicarsi alla letteratura ha usato questa sua lucidità e razionalità rafforzata da un impianto

sostanzialmente marxista (il primo Lukács, Cases), per contrastare la fuga verso l'ineffabile che odiava. L'istinto classificatorio si traduceva nel quotidiano nel collezionismo. Collezionava libri gialli; pipe che divideva per stagioni; film in cassette o dvd che con pazienza aggiornava con i nuovi dispositivi in un lungo catalogo. Abbarbicato nel suo studio, corazzato dall'abitudine, usciva raramente, soprattutto dopo il pensionamento. Ma non mancava un incontro al Gramsci siciliano di cui è stato per anni consigliere o per seguire l'attività di alcuni giovani "pischelli" (© Di Gesù) letterati, studiosi di letteratura, teatranti che seguiva con molto interesse. Conosceva Palermo come pochi. Suo il progetto di catalogare le opere letterarie che avessero come luogo Palermo e assommava schede su schede. La sua biblioteca, la "Fondazione Rubino" come la chiamavamo, è sorprendente perché rispecchia fedelmente a partire dal nucleo dello Zio tutte le sue predilezioni e la sua sterminata conoscenza. Memoria di ferro, Rubino la alimentava fumando e redigendo giorno per giorno schede sui libri che andava leggendo, scrivendone spesso pareri per Sellerio. Il suo computer è così la memoria operosa di una vita ricomposta lucidamente in schede.

In quella cena nella terrazza, Mario, nel descrivere le piante che negli anni vi aveva raggruppate, ripeté varie volte che le piante dovevano essere aiutate ma soprattutto dovevano aiutarsi da sé per indicare se era il tempo della crescita o della fine. Vi insisté molte volte e mi si strinse il cuore. Era il congedo.

Per ricordarlo, pubblichiamo in questo numero della rivista - alla quale è stato vicino - una raccolta di suoi saggi e pareri di lettura per Sellerio sotto il titolo *Germanisti per caso*. Rubino ha intitolato così un suo scritto che segnala al meglio la verve di una prosa scintillante acuminata ironica intrisa - come Thomas Mann ci aveva indicato - del pathos della distanza che la nostra generazione si è ostinata a ricercare, quando scoprimmo il fascino della *pallida madre*.

Ringrazio Laura Auteri, l'editore Sellerio che ha tratto dal suo archivio alcuni pareri di lettura di Rubino consentendone la pubblicazione; gli editori che hanno pubblicato i testi che abbiamo ripreso, l'Archivio Mondadori per la foto di Federico Patellani (1911-1977).